



El contradictorio siglo del sonido

Ana María Ochoa Gautier

Primitivismos musicales

Tango, samba y nación

Florencia Garramuño

Dastripas coração

Gabriela Leite

Música ambiente e bossa-nova

Denilson Lopes

Fuga atrás da orelha

Arthur Omar

Vigília

Hélio Oiticica





León Ferrari, s/título.

O discurso crítico da pós-modernidade convive com a pluralidade das manifestações culturais, empenhadas no deslocamento marginal da razão moderna. Ao redefinir a retórica colonialista e a marca cronológica do tardio – o que está sempre condenado a “ter chegado depois” –, instauram-se estratégias políticas e discursivas movidas por temporalidades ambivalentes e alternativas. Sob o signo da tensão entre categorias analíticas até então consideradas opostas, o discurso musical da América Latina se impõe como processo cultural híbrido, mais disposto a “negociar as contradições” do que a aderir às oposições.

Os textos que compõem este 8º número de *Margens/Márgenes* constataam que as mudanças tecnológicas e a coincidência do novo milênio com a era digital não só desfazem propostas identitárias essencialistas, como demonstram a capacidade do discurso musical de dispersar os sons dos lugares de origem, o que resulta na *esquizofonia* dos tempos atuais, segundo Ana Maria Ochoa Gautier. O primitivo é moderno, o nacionalismo é cosmopolita, o cool jazz divide espaço com o samba, a música eletrônica com a bossa nova e ritmos tradicionais com *samples* de bases programáticas. O *Cubop*, marco do encontro entre o ritmo cubano e o jazz americano (entre Pozo e Gillespie), e o *Latin jazz*, gênero musical tardio, traduzem a mescla heterogênea entre ritmos e sons e a reformulação de parâmetros transculturais.

No impasse causado pelo enfraquecimento da cidade letrada, do controle do ruído desordenado das massas e da distância entre espaço público e privado, esta edição conta ainda com depoimentos e registros artísticos. As entrevistas de Gabriela, responsável pela Ong *Davida*, e de Musotto, músico argentino radicado na Bahia, as fotos sampleadas de Artur Omar e um texto/proposição manuscrito de Hélio Oiticica.

Este número contou com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, à qual agradecemos, na pessoa de Eleonora Santa Rosa.

Os editores

Editor

Silviano Santiago

Editores-assistentes

Florencia Garramuño
Wander Melo Miranda

Secretários

Mónica Bueno
Reinaldo Marques

Jornalista responsável

Mirian Crhystus - 2208DRT/MG

Edição de Arte

Paulo Schmidt

Conselho editorial

Adriana Rodríguez Pérsico,
Ana Lúcia Gazzola, Andrea Gareffi, Andrea Giunta,
Aniello Angelo Avella, Carlos Altamirano,
Eneida Leal Cunha, Eneida Maria de Souza,
Florencia Garramuño, Heloisa Starling, Karl Posso,
Noé Jitrik, Raul Antelo, Reinaldo Marques, Ricardo Piglia,
Silviano Santiago, Wander Melo Miranda, William Rowe

Sumário

El contradictorio siglo del sonido

Ana María Ochoa Gautier

p. 4

Primitivismos musicales

Tango, samba y nación

Florencia Garramuño

p. 16

Dastripas coração

Entrevista com *Gabriela Leite*

p. 28

Música ambiente e bossa-nova

Denilson Lopes

p. 40

Fuga atrás da orelha

Fotografias *Arthur Omar*

p. 46

"Mi admirado Autran Dourado"

Enrique Molina

p. 65

'Latin jazz' como gramática política

Jairo Moreno

p. 66

La batucada global

Entrevista a *Ramiro Musotto*

p. 76

Vissungos:

cantos afro-descendentes

de morte e vida

Sônia Queiroz

p. 80

Vigília

Hélio Oiticica

p. 86

De la MPB a los BPM

Livros/libros *Diane Irene Klinger*

p. 98

Rego Monteiro, Amazonas e Paris

Livros/libros *Roberto Zular*

p. 99

"A minha Brasília tem sertão"

Livros/libros *Flavio Barbeitas*

p. 109

Ana María Ochoa Gautier

EL CONTRADICTORIO

SIGLO DEL SONIDO

La ubicuidad y transportabilidad del sonido durante el siglo veinte entró en tensión con una separación de lo sonoro en regímenes sociales, económicos y de valoración de lo estético. Hoy esos regímenes estallan, haciendo que los códigos invisibilizados de los regímenes de separación musical que construían desigualdades sociales desde lo sonoro se hagan visibles en todas sus contradicciones.

Se ha dicho que el siglo XX fue el siglo del terror. El siglo en el que la maquinaria de la muerte adquirió su más alta sofisticación. Pero ninguna época tiene un único rostro y los momentos de la vida –incluso aquellos plagados de crueldad– están siempre atravesados por corrientes diversas. El siglo XX también se puede nombrar como el siglo del sonido. **El tiempo en el cual las máquinas del sonido dispersaron las ondas musicales como nunca antes, en el que los ruidos de la ciudad se multiplicaron, en el que los sonidos de la vida cotidiana se capturaron para ser convertidos en obras musicales y en trasfondo de radionovelas, en el que las voces lejanas se metieron en nuestras propias casas a través de la radio y la televisión, y el micrófono amplificó los susurros de la intimidad para convertirlos en asunto de audiencias masivas.** Fue el siglo en el que la música alcanzó una transportabilidad que cien años atrás era impensable, masivamente separando los sonidos de sus lugares de origen, el tiempo en que lo visual adquirió un colorido por artificio del contrapunto sonoro que dio pie a lo audiovisual, en el que la música popular surgió como uno de los grandes campos de creatividad artística y donde los músicos pasaron a ocupar lugares inéditos en el universo de los ídolos. Un siglo en el que la relación con el mundo cada vez se vio más mediada por la escucha, en el que la ciudad letrada se vio cada vez más atravesada por la región aural. Lo paradójico es que nos haya tomado todo el siglo para empezar a dar cuenta de lo que significa este viraje hacia la auralidad que se ha dado en occidente, como si hubiéramos necesitado que el sonido se volviera historia para poder comenzar a indagar la arqueología de su saber y que invadiera de tal manera la vida cotidiana que ya no fuera posible seguir insistiendo en la mirada como única metáfora de percepción del mundo.

Para comunicadores como Jonathan Sterne y etnomusicólogos como Veit Erlmann, esta modernidad cada vez más centrada en la auralidad no comienza con la era digital que indudablemente ha intensificado la manipulación de lo sonoro desde fines de los años 70, sino que comenzó con la invención de la reproducción mecánica del sonido a fines del siglo XIX. Ellos, como otros escritores, exploran la manera como en ese momento en occidente comienza un viraje fuerte hacia la escucha. Para

Sterne, por ejemplo, no fue la invención de aparatos como el gramófono, a fines del siglo XIX, lo que generó un nuevo lugar de la escucha. Por el contrario, fue el interés médico y científico en la escucha el que generó el interés por lo sonoro que se plasmó en experimentos tales como colocar un tímpano sacado de un cadáver humano en una máquina que permitiera medir su función y eventualmente copiarla para inventar transductores de sonido; es decir, mecanismos que transformaran las vibraciones sonoras en un tipo de marca, tales como las hendiduras en un cilindro de cera o de vinilo. Marcas que, a su vez, se podían volver a traducir en sonido. Es decir, el cambio de tecnología está posibilitado por una transformación científica previa en donde el papel del oído y la escucha se redefinieron al ser aislados como mecanismos posibles de ser identificados y reproducidos; lo que Sterne llama el proceso de identificación de la función timpánica. En otras palabras, es el interés clínico y científico por el sonido y la escucha el que lleva a la invención de los aparatos de amplificación, captura y reproducción del sonido y es su reproducción masiva la que llevará, eventualmente, a la multiplicación de la escucha en lo cotidiano.

El telégrafo, el teléfono, el gramófono, el estoscopio son todos inventos de fines del siglo XIX hechos para amplificar, transportar o capturar sonido. Su posterior masificación va a llevar a un uso cada vez mayor de la escucha en el campo profesional. Desde los telegrafistas hasta los médicos, todos aprenden a agudizar la oreja con fines profesionales. Pero además, surge una transportabilidad y multiplicación de lo sonoro, que no exige la presencia del músico en vivo para poder escuchar música y que aumenta los puntos de escucha en la ciudad – desde los gramófonos en las calles hasta las ondas de la radio en la casa – y que comienza a generar nuevas prácticas profesionales para los músicos. Así vemos cómo la invención de los aparatos de reproducción del sonido está atravesada por una transformación en el sensorium de la escucha en el cual esta función timpánica comienza a generar campos de práctica y formaciones discursivas en la ciencia, en la cultura, en las comunicaciones.

Jonathan Picker argumenta además, que en el Londres de la era victoriana la división sonora entre el espacio público y privado se convirtió en la obsesión de algunos intelectuales que querían contener los ruidos callejeros y a los músicos ambulantes para convertir el espacio doméstico en el espacio del silencio, el espacio de producción intelectual del escritor profesional. La profesionalización del escritor y su mundo de palabras internas, necesitaba la construcción de un espacio de creación silencioso para darle cabida al ruido de las palabras internas que debían traducirse al papel y ese impulso de profesionalización del escritor era diferente al de la revolución industrial – atraer las masas para llenar las fábricas y, de paso, la calle, de ruidos. Para que creciera la ciudad letrada y sus

palabras hacía falta controlar la algarabía de las masas que empezaban a poblar la calle.

Así la división de clases generada por la revolución industrial se vio atravesada por decretos de control del ruido y de la música de la calle que permitieran distinguir entre una clase media intelectual que entonces surgía y que requería un espacio de trabajo calificado por el control del desordenado ruido de las masas y por el control del bullicio de los extranjeros- los organilleros de Londres eran italianos y fue su música la que suscitó mayores llamados a legislar la presencia sonora en las calles. La lectura de la clase baja y de la ralea extranjera como una clase cuyo *ruido* debe ser contenido y ordenado atraviesa la aparición de la noción misma de masas en el siglo XIX y es uno de los campos de lucha de distinción de la clase media intelectual de la época. Tenemos aquí una de las definiciones del ruido - como desorden social - y la identificación del trabajo intelectual racional con el silencio o con el sonido socialmente ordenado y de las masas con el ruido.

Pero además, una vez este mecanismo de reproducción del sonido comienza a atravesar la creación de los medios, se intensifica el intercambio de sonidos e imágenes a través de distintos continentes. Para Erlmann, es la música misma y el sonido en general, en su nueva transportabilidad y creciente ubicuidad, los que median las mediaciones sociales en lo que este escritor nombra como una nueva etapa de globalización - aquella que a lo largo del siglo XX se verá cada vez más atravesada por lo sonoro. Dice él en su libro *Music, Modernity and the Global Imagination*, "este nuevo papel de la música en una cultura global concierne el hecho de que la música no solamente significa o señala algo fuera de sí misma, una realidad, una verdad. Por el contrario, la música se vuelve un medio que media la mediación misma. En otras palabras, en una cultura global, la música, debido a una serie de cambios en las maneras de producción, circulación y consumo de los sonidos musicales, funciona como un contexto social interactivo, un canalizador de otras formas de interacción, de otras formas socialmente mediadas de apropiación del mundo."

Esta creciente transportabilidad del sonido se acentúa a lo largo del siglo XX con los cambios tecnológicos que permiten desarrollar la manipulación de los parámetros de lo sonoro (tales como partir un sonido grabado, invertirlo, cambiar su velocidad, etc.) y que hacen de la reproducción sonora un asunto popular tal como se dio con el cassette y se da hoy cada vez más con la tecnología digital. La industria de la música que se desarrolló a lo largo del siglo XX, ha estado basada en una relación entre productor y consumidor mediada por un producto sonoro que se plasma en un soporte tecnológico de reproducción sonora (el disco de vinilo, el cassette, el CD, el iPod). También en una estructura económica que se construye sobre la división del papel del productor como aquel que controla la tecnología de reproducción sonora y sus usos económicos y del consumidor como aquel que conscientemente cons-

truye su mundo de audibilidad a través de los medios que hacen posible multiplicar la escucha. **Gran parte de las angustias que hoy en día genera el quiebre de la idea de propiedad intelectual en música que se da con la reproducción y transportación digital de los sonidos, tienen que ver con la manera como desplaza esta relación entre productor y consumidor, haciendo del consumidor, también un productor. En otras palabras, haciendo que la industria pierda el control económico del proceso creativo que la define.** Tanto en el ejemplo de las masas definidas a través de la metáfora del ruido, como de la pérdida de control de la industria a través de la nueva capacidad de reproducción y transportabilidad de lo sonoro generadas por la era digital en el siglo XXI, nos encontramos con la capacidad de lo sonoro de frustrar las barreras impuestas, de transponer los límites de lo institucionalmente previsto, de permear las instancias sociales de maneras que confunden las convenciones y las economías. No se trata aquí de postular, ingenuamente, lo sonoro como un campo de rebelión o de resistencia. Sino más bien de señalar la capacidad de permeabilidad de lo sonoro, permeabilidad que aumentó drásticamente con los inventos del siglo XIX.

Y es aquí que se vuelve significativo el cambio de la invención de la tecnología de reproducción sonora hacia su masificación a través de la industria que se da a comienzos del siglo XX. La primera es la creciente ubicuidad de lo sonoro en la vida cotidiana, marcada sobretudo por la alta intermedialidad de la música que será la única forma artística que atravesará todos los nuevos medios que surgen a lo largo del siglo XX — desde la radio hasta la computación. Lo segundo, es lo que el compositor canadiense Murray Schaeffer llamó esquizofonia, la creciente separación de los sonidos de sus lugares de origen, su cada vez mayor transportabilidad. Tanto la ubicuidad de lo sonoro a través de la intermedialidad como su alta transportabilidad hacen que las transformaciones del siglo XIX hacia la escucha, se constituyan en un verdadero recentramiento de mediación de los sentidos en términos de lo audible.

En resumen, el principio de audibilidad, que fue posible aislar gracias a los cambios tecnológicos del siglo XIX, comienza a mediar prácticas científicas y culturales concretas, a marcar jerárquicamente la división de clases a través de definir sonidos apropiados y no apropiados para la legislación de la diferencia entre el espacio público y privado, a diferenciar las condiciones de producción de lo letrado y de lo sonoro, y a marcar el espacio cotidiano y los procesos de globalización a través de la ubicuidad intermedial de lo sonoro y de su alta transportabilidad. **Si podemos hablar del siglo XX como el siglo del sonido es precisamente porque hay una transformación radical del lugar de lo sonoro en la mediación de la vida cotidiana, profesional, económica y de intercambio global mediada por las múltiples maneras en que se da un cambio hacia un**

centramiento en la escucha. No se trata solo entonces de la masificación de lo sonoro que lleva a la ubicuidad de la música popular, se trata de una transformación radical en el sensorium perceptivo y en la manera como la escucha y lo sonoro invaden tanto los medios como las mediaciones.

El principio de audibilidad y las tipologías musicales

Pero lo curioso es constatar de qué manera esta ubicuidad de lo sonoro se vio cada vez más atravesada por las categorías artísticas y sociales del largo siglo XVIII. A lo largo del siglo XX, y pensando desde un espíritu generalizador que nos permite articular el *long durée* de los cambios a costa de señalar las diferencias internas que los atraviesan, vamos a escuchar dos grandes corrientes en tensión. Está por un lado, aquella que hace del principio de audibilidad y del centramiento en la función timpánica, algo que atraviesa, de manera simultánea, múltiples campos diferenciados – la vida cotidiana, las ciencias, el desarrollo tecnológico, las artes, los procesos mismos de globalización, el surgimiento de la música popular como un mercado masivo, etc. Pero están por otro lado, aquellos marcos interpretativos y sociales que jerarquizan y dividen esta ubicuidad en campos aparentemente altamente diferenciados – así los usos de la escucha en la medicina aparecen como un campo altamente diferenciado de los usos de la escucha en las comunicaciones y, a su vez, de los usos de la escucha en las nuevas profesiones de la música misma. Si a fines del siglo XIX, en el momento de invención de los transductores del sonido, hubo una gran conciencia, por lo menos en la clase científica y de inventores, de la manera como el principio de audibilidad atravesaba varias dimensiones – desde las comunicaciones, hasta la ciencia médica – esa conciencia de la audibilidad como principio común a varios procesos se vio cada vez más silenciada por las divisiones profesionales, de clase y de valores o distinciones que también se acentuaron desde fines del siglo XIX y que solo vinieron a comenzar a explotar en los años sesenta. Es como si la ubicuidad misma de lo sonoro, su capacidad de subrepticamente penetrar múltiples dimensiones de la vida, hubiera hecho imperceptible los procesos de su diferenciación jerárquica y de sub-especialización a la cual se vieron sometidos los sonidos en general, y la música misma.

Uno de los campos donde esto es más sorprendente es en la manera como las tipologías sonoras creadas a lo largo del siglo XVIII y XIX se instalan en la jerarquización musical del siglo XX, haciendo del mundo de la música uno de los campos interpretativos más paradójicos: si por un lado, las tecnologías del sonido hacían de la ubicuidad y transportabilidad

del sonido, uno de los fenómenos que más va a afectar el sentido de lo musical a lo largo del siglo XX, por otro, la interpretación del sentido de esos sonidos se dará a través de categorías tipológicas construidas en el siglo XVIII. Lo paradójico es que habrá una resistencia radical a la manera como la ubicuidad de lo sonoro desestabiliza las tipologías de lo musical al estar todas atravesadas por fenómenos comunes que genera la reproducción sonora, y se interpreta el sentido de lo sonoro a través de su contención por la dimensión racional de lo letrado. Esta tensión entre la transformación del sensorium que produce la nueva audibilidad y su interpretación desde las categorías en que se divide la producción musical del siglo XVIII, atraviesa todo el siglo XX. **Lo que quiero hacer ahora es revisitar las tipologías de lo musical – el folklore, las músicas populares y la música clásica – mirándolas no como mundos sonoros autocontenidos y autosuficientes sino más bien, como mundos cuya significación misma se ha visto atravesado por esta tensión. Gran parte de la crisis de sentido de lo sonoro que se ha hecho audible a través de la intensificación de la digitalización del sonido en el siglo XXI, es una crisis de tensiones que aparecían ya en los modos de jerarquización de lo musical a lo largo del siglo XX, pero que habían estado silenciadas o fragmentadas ya que se pensaban como elementos sonoros aislados que afectaban solo un campo específico.**

Varios autores señalan que en el siglo XVIII en occidente hubo una serie de cambios relacionados con la manera de pensar lo aural, lo oral y lo letrado. Charles Briggs y Richard Bauman señalan el surgimiento de epistemologías de purificación que van a marcar profundas concepciones sobre el lenguaje que aun hoy en día afectan la noción misma de comunicación, de la naturaleza de los textos, de la noción de tradición. La finalidad de estas epistemologías de purificación es la de separar un campo concreto – por ejemplo, el lenguaje o la canción folklórica – como un campo absolutamente autónomo y así purificarlo, aparentemente, de sus impulsos sociales para convertirlo en un campo altamente manipulable. En el momento en que pensamos en el lenguaje o en la música como campos autónomos, construimos simultáneamente dos impulsos aparentemente contradictorios, pero dependientes el uno del otro. El primero es el acto de separar para purificar. Se puede postular esa separabilidad para diferentes fines: para construir gramáticas apropiadas y diferenciarlas de las no apropiadas, para hacer inventarios de cómo deben ser las características de la oralidad en contraste con las características de lo letrado, para señalar las diferencias sociales y de clase entre diferentes formas de hablar, etc. Hoy en día se puede hacer ese mismo gesto, por ejemplo, para que UNESCO reconozca un género expresivo como patrimonio de la humanidad. Pero paradójicamente ese mismo gesto de purificación implica llevar a cabo un proceso de mediación entre el ente separado – el lenguaje, la canción folklórica – y lo social que hace que el mismo gesto de separación sea siempre, simultáneamente, un gesto de reincorporación y reinterpretación de su relación con lo social. Es decir, siempre el gesto de purificación implica un gesto epistemológico de mediación de relación con lo social – una

recontextualización en la relación entre lenguaje, expresiones artísticas y sociedad. Así algo que antes era sencillamente una expresión que hacía parte de una fiesta popular se constituye en patrimonio intangible – apto para ser manipulable para diferentes fines políticos y sociales, desde los más progresivos a los más conservadores. Así, si alguien decide hacer un proceso de recolección de canciones folklóricas para identificarlas como un campo autónomo, separable y cerrado – es decir, lleva a cabo el trabajo de purificación – en ese mismo gesto, está recontextualizando ese campo (lo está llevando a otro contexto para poderlo nombrar) y, al hacerlo, construye esas formas como altamente vulnerables para que sean recontextualizadas para diferentes fines – esas mismas piezas de folklore o de patrimonio intangible, una vez separadas, pueden ser usadas o para afirmar las epistemologías de purificación de los puristas o para convertirse en materia prima comercial para la industria musical o en usos para los movimientos sociales o para el turismo cultural.

Nos encontramos entonces, frente a todo un campo epistemológico que atraviesa varias disciplinas y expresiones que tienen que ver con el lenguaje y sus múltiples expresiones (la folklorología hoy vertida en la producción del patrimonio intangible) construye un acto de diferenciación de cierto tipo de sonidos, lenguajes y textualidades que serán separadas con fines de generar, desde lo sonoro (y no sólo desde la ciencia) las distinciones y jerarquías que construirán la diferencia entre lo oral y lo letrado, entre los sonidos apropiados y los no apropiados, entre la tradición y la modernidad. En otras palabras, distinciones que constituyen, desde lo expresivo, el campo mismo de distinciones y desigualdades sociales y expresivas de la modernidad. Así, la jerarquización de lenguajes y sonidos no se ve tanto como un resultado de efectos de diferenciaciones políticas sino que es un aspecto central de la construcción de las desigualdades y jerarquías que marcan la modernidad.

Desde este lugar, la tradición no aparece como aquello que se opone a la modernidad sino por el contrario, construir la tradición y las expresiones que la van a representar como algo separado, se constituye en un gesto de construcción de la modernidad misma – un gesto que podemos repetir cada vez que queramos diferenciar campos expresivos por razones formales, políticas o sociales. Aquí el proceso de separación del habla y de las expresiones musicales populares en campos que la diferencian de lo letrado será una construcción consciente que, sin embargo, borra su misma gestualidad postulando la tradición como intemporal e inmemorial. Es decir, el acto de separación misma que lleva a la creación de las epistemologías de purificación es un acto que se invisibiliza al interpretar ese gesto no como un gesto de construcción epistemológica sino simplemente como un gesto de documentación y recopilación de algo que, supuestamente, “siempre ha estado allí”. Aquí, la relación entre música y lenguaje se afianza a través de la canción folklórica como uno de los campos expresivos a través de los cuales se expresaron estas epistemologías de purificación pero además, en la construcción de la oralidad como un concepto que será aplicado no sólo a la idea de canción folklórica sino también a músicas cuyo proceso expresivo y

comunicativo no se daba a través de la escritura. Epistemológicamente va a ser la folklorología la que marcará gran parte del pensamiento en torno a las músicas no escritas.

A su vez, Lydia Goehr nos señala que antes del siglo XIX, la idea de “una obra musical” y los parámetros que asociamos con ella – sus atributos de originalidad (y supuesta inimitabilidad), maestría, separabilidad, autoría – no prevalecía como concepto en la música clásica. Por el contrario, según ella, los músicos eran empleados que escribían obras para ocasiones concretas en las cortes o iglesias, generalmente con indicaciones claras de sus patrones sobre tipos de instrumentación, voces y géneros y donde lo que importaba no era ni la obra ni el autor sino el acto mismo de interpretación, la ocasión musical. Las obras compuestas se tenían que adaptar a las ocasiones y el compositor tenía que tener a su disposición materiales para producción rápida y ágil. **Así, por ejemplo la imitación o incluso la copia y el préstamo de fragmentos composicionales era algo común y abiertamente practicado ya que la ética y la estética de composición no estaban ligadas a una idea de obra musical donde el autor era la figura máxima sino que lo importante era que la música fuera funcional a la ocasión. Dice Goehr que los músicos no pensaban en la supervivencia de sus obras – que se tocaban máximo unas pocas veces – y por lo tanto el gesto de lo repetitivo musical podía ser tanto asunto de imitación o de préstamo de fragmentos entre una obra y otra o entre compositores como de creación nueva.** Es decir, la idea de preservación de una obra para ser interpretada en la posteridad nace con la idea misma de originalidad. Obviamente el régimen de propiedad que existía no tenía que ver con la separabilidad de una obra sino con su funcionalidad para ocasiones en las cuales el músico actuaba como empleado y la música como aquello que hacía la ocasión. Así, la idea de régimen de propiedad intelectual, de necesidad de preservar una obra para la posteridad y de originalidad musical nacen posteriormente – cuando la función laboral del músico en la corte cambia. Lo interesante de anotar aquí es la relación entre la necesidad de preservar y la idea de originalidad, ambos principios que van a influenciar la idea de derechos de propiedad intelectual.

Así, a lo largo del siglo XIX existe un cambio gradual en el que los músicos y compositores empiezan a ver sus obras en términos de separabilidad en donde valores como la noción misma de obra musical, la separación entre producción e interpretación de la obra y la necesidad de preservarla (y eventualmente venderla) van a surgir como determinantes al concepto mismo de obra en la música clásica. Según Goehr, gran parte del proceso de transformación se resume en general el concepto de obra musical – es decir en generar un concepto de musicalidad basado en entidades separables, identificables, y asociadas con un autor y con un producto. Como el escritor,

el compositor también se comienza a profesionalizar, a ser parte de la emergente clase media artística e intelectual y ya no se le considera como un servidor de la corte. La figura del compositor romántico asociado a ideales de creación geniales y separado de lo social, influye en esta construcción autorral. En los esfuerzos por equilibrar este ideal romántico con un campo productivo económico que pareciera negarle la trascendencia recientemente adquirida al autor y la obra, se ensalza el espíritu de trascendencia que afecta la valoración de la música clásica. Si en la folklorología, la invisibilización del campo que produce el folklore como concepto se da al asociarlo a una idea de inmemorialidad aquí el gesto va a ser el contrario – el surgimiento del compositor como alguien inmerso en una ética de trascendencia (y por tanto de su música como algo que nos permite alcanzar esa ética y ese estado metafísico) emborronará los gestos que hacen de la construcción del concepto de obra musical autorada, algo fundamental a la creación de un régimen de propiedad intelectual que permita generar una clase media de compositores.

Tenemos entonces dos regímenes de separabilidad que se construyen a lo largo del XIX y que van a llevar a conceptos completamente diferentes de obras sonoras y de disciplinas de lo musical. En el campo de lo folklorológico habrá una negación de procesos de composición fluidos, de contextos interpretativos que son a la vez contextos compositivos, de procesos autorales individuales o colectivos, en otras palabras de los procesos de creación popular de las obras. Se postula la obra folklórica como anónima (es decir, sin agencia creativa ni individual ni colectiva), como representativa de lo comunitario (que pasa a representar la colectividad ideológica de la nación), y como vínculo inmemorial a intemporal con el pasado (y por tanto no identificable como obra sino como paradigma de una forma), todas características que hacen imposible que los músicos folklóricos se inserten en el campo de profesionalización de los artistas que se da a lo largo del siglo XIX. Así, por lo contrario, pasan a representar un ideal de separabilidad que en sus valoración del pasado, lo comunitario y la ausencia de agencia personal, formaba la contrapartida necesaria para contener las angustias de una modernidad que exaltaba los ideales del progreso, lo individual y la obra como producto a ser pagado. Ambos impulsos de separabilidad son parte constitutiva de la modernidad ya que la construcción de cierto tipo de artista – aquel con acceso al campo de lo letrado, como un creador que necesitaba del reconocimiento de su trascendencia y de su obra como producto máximo – se realizó gracias a la construcción de un campo que mostraba el impulso contrario – el artista popular que permite precisamente llevar a cabo la distinción. Pero además esta diferenciación de campos está ligada, obviamente, al surgimiento de un régimen de propiedad intelectual altamente diferenciado que se apoya en una conceptualización diferenciada de estéticas de lo popular y lo letrado. Lo curioso es que ambas recurran al

lugar de la memoria – de preservar para que no desaparezcan las obras como campo crucial de la estética de la modernidad.

Cuando surge la industria de la música, ese régimen de propiedad se extenderá conflictivamente al campo de la música popular comercial. Durante la década de 1930 se establece en gran parte de América Latina la industria de la música y la radio. En esas décadas iniciales se da un proceso de profesionalización del músico popular en el cual habrá dos procesos paradójicos. Primero, el gesto que a través de la industria construirá su propio régimen de separabilidad de obras sonoras, incorporando a los músicos populares al campo comercial. Recordemos que en esas décadas del veinte al cuarenta, hay innumerables historias sobre robo de sambas en Brasil o robo de vallenatos en Colombia, o de autorías reclamadas por varias personas – algo que aun sigue sucediendo cada vez que una música local se incorpora al régimen de propiedad de la industria musical. Hay un cambio de un tipo de régimen de canciones para ocasiones populares en donde los límites de lo autoral podían ser relativamente fluidos, a un régimen autoral donde la definición de la obra como asunto de separabilidad es necesaria para ingresar al régimen de propiedad intelectual de la música popular.

Pero por otro lado, es interesante notar que los mismos géneros musicales que estaban siendo folklorizados por los intelectuales, eran frecuentemente los mismos géneros que, estaban entrando a la industria – si unos folklorizan al músico popular, otros lo profesionalizan. Sambistas y compositores de vallenatos son alabados por los folklorólogos y seducidos por la industria – una ambivalencia casi siempre incómoda para los intelectuales que documentaban nuestro folklore. En otras palabras, la industria musical viene a confundir los regímenes de separabilidad de la obra folklórica y de la obra clásica imponiendo su propio régimen de separabilidad. La resistencia que hubo a lo largo de gran parte del siglo XX (y que aun tiene profundas secuelas en muchos departamentos de música) a reconocer la música popular comercial como un campo creativo válido, tiene que ver en buena medida con la manera como violentaba tanto el régimen de separabilidad y validación de lo folklórico como de lo clásico. No es sólo un asunto de cánones musicales. Es también un asunto de regímenes de propiedad intelectual y de la manera como la conceptualización de las estéticas congelan las obras a conceptos de esos regímenes.

A lo largo del siglo XX va a existir entonces una tensión entre distintos impulsos alrededor de lo sonoro. Está por un lado, la creciente capacidad de las tecnologías de lo sonoro de emplazar los regímenes de audibilidad como campos con el potencial de permear múltiples esferas de lo cotidiano y lo profesional en los cuales la escucha surge como uno de los sentidos abiertos a una mediación consciente. Esto altera no sólo las dimensiones perceptivas sino la manera como la escucha comienza a mediar diferentes parámetros de lo cotidiano – desde la inmersión en lo musical, hasta lo comunicativo e incluso, hoy en día, hasta los actos más cotidianos como ir al supermercado. Es el impulso de permeabilidad de lo sonoro, algo que atraviesa tanto lo carnavalesco como la ceración digital. Por otro lado, tenemos los regímenes de separación que desde el siglo XVIII,

pero sobretudo a lo largo del XIX, establecen campos diferenciados entre distintos tipos de músicas y sonidos, algo que vendrá a dominar la concepción misma de modernidad musical. Esta tensión entre la tendencia hacia la ubicuidad y transportabilidad de lo sonoro, y su separación en regímenes sociales, económicos y de valores estéticos diferenciados es la que hace hoy explosión. **La era digital ha hecho de la separación entre producción y composición – fundamental para que estos regímenes existan – y de la diferenciación entre tecnologías de manipulación sofisticada (supuestamente ligadas a la escritura) y tecnologías de la oralidad, un hito diferenciador cada vez más del pasado. La alta transportabilidad y maleabilidad de lo sonoro hoy en día, ha hecho que los códigos invisibilizados de los regímenes de separación musical que construían desigualdades sociales desde lo sonoro y que se forjaron en los últimos dos siglos, se hagan visibles en todas sus contradicciones.** Por ello la música se ha constituido como uno de los campos centrales de debate tanto de la idea de propiedad intelectual como de la noción de patrimonio intangible. No es casual que ambas se están redefiniendo al mismo tiempo ya que ambas nacieron de un impulso de separabilidad común, algo que no hemos sabido entender debido a las jerarquías que nos han llevado a ver el impulso que generó a los folkloristas como algo opuesto al impulso que generó las nociones de obra en la música clásica y los regímenes comerciales de la música popular. De alguna manera, los extremos del patrimonio intangible y la industria musical, se complementan, más que se oponen.

En estos tiempos en donde se invaden países a nombre de los derechos humanos y de la libertad, es bueno que lo que ha sido encubierto se haga audible. Los debates sobre propiedad intelectual en música son simultáneamente debates sobre el sentido de lo musical en un mundo que tecnológicamente ha llevado a la proliferación de lo sonoro como campo de mediación de múltiples aspectos de lo social, mientras buscaba contener sus impulsos de permeabilidad a través de regímenes de purificación que diferenciaron económica y valorativamente los campos musicales. Enhorabuena se hacen audibles las contradicciones.

Textos consultados

- Bauman, Richard y Charles Briggs. *Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Erlmann, Veit. *Music, Modernity and the Global Imagination*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Picker, John M. *Victorian Soundscapes*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.



Primitivismos musicales.

Tango, samba y nación

Una condensación entre lo moderno y lo primitivo exhibe al tango y la samba como sitios de una modernidad primitivista, en el que las músicas nacionales del Brasil y de la Argentina describen uno de los derroteros posibles de la modernidad latinoamericana. Con muchos encuentros y desencuentros, y hasta con puntos de contacto y de diferenciación formales e históricos.

No sólo son dos músicas que remiten casi mágicamente, cual fetiches, a una serie de estereotipos nacionales: el tango y el samba comparten, además de algunos rasgos formales –como la predominancia rítmica y un uso sistemático de la síncopa–, una posible genealogía que en algún punto de ese recorrido hacia atrás coincide con algún “antecesor” ilustre –por más lejano que se lo encuentre o por más dudosamente que esa paternidad se exhiba. Incluso una serie de anécdotas comunes –una pelea a trompadas en París entre argentinos y brasileños para definir cuál es el verdadero tango o un encuentro entre Carmen Miranda y Carlos Gardel en un escenario porteño, entre otras– tejen una historia de encuentros más asiduos de lo que se hubiera imaginado en primera instancia. Cuando, por ejemplo, a Carmen Miranda –“a embaixatriz do samba”– se le propuso por primera vez que cantara un samba, ella respondió sorprendida –y, quizás, con cierto enojo–: “Mas eu, eu sou cantora de tangos!”.

Más allá de sus rasgos formales o de los efectivos contactos históricos, la trama cultural en la que se inscriben cada una de estas músicas presenta una serie de coincidencias más que sorprendentes.

Un ejemplo: la síncopa y la contrametricidad del tango ejercen a comienzos del siglo XX una fascinación primitivista que se ensambla con instrumentos típicos y letras “obscenas” que se asocian con un primitivismo “salvaje”, denostado, al que se debe domeñar o, mejor – si es posible –, expulsar de la nación; para los años treinta, esa síncopa y esa “obscenidad” resultan agenciamientos de una sensibilidad moderna que puede asociarse, entonces, con la música de vanguardia de un Milhaud o de un Stravinsky. Algo muy semejante ocurre en la curva que describe aquello a lo que se llama samba o maxixe a comienzos de siglo veinte y sus intensificaciones rítmicas y contramétricas en la definición musical del samba durante las décadas de 1930 y 1940. Ya Adorno había señalado una posible explicación de esa duplicidad del primitivismo: en *Filosofía de la Nueva Música* había llamado la atención a la coincidencia, en los dos “extremos irreconciliables” de la música moderna –Stravinsky y Schoenberg–, de un mismo impulso primitivista que estaba presente, también, en algunas músicas populares como el jazz. Según Adorno,

“El acorde disonante no sólo es frente a la consonancia el más diferenciado y avanzado, sino que parece como si el principio de orden de la civilización no funcionara en él totalmente, casi como si de cierta forma fuera más antiguo que la tonalidad. (...) Los acordes complejos parecen al oído ingenuo “falsos o fallidos”, como si fueran el producto de un dominio aun imperfecto del arte, del mismo modo que el lego cree que están “mal dibujados” los trabajos de la pintura de vanguardia. El mismo progreso, con su protesta contra las convenciones, tiene algo de infantil y regresivo.”

Lo interesante en el pensamiento de Adorno es la identificación de ese primitivismo musical como una especie de corriente histórica del desarrollo musical de las primeras décadas del siglo, que habría precipitado en formas diversas e incluso irreconciliablemente opuestas para él como lo son la música de vanguardia y la música popular.

La parábola de ese primitivismo contingente y variable asociado al tango y al samba resulta un nudo cultural del que puede desentrañarse la intrincada figura de algunas modernidades latinoamericanas.

La parábola del primitivismo

Un relato recurrente en la historia del tango y del samba asevera una progresiva transformación de estas músicas desde sus oscuros orígenes en los arrabales de sus culturas hasta su canonización en los años treinta y cuarenta del siglo XX. Según ese relato, esa transformación habría sido posible porque el tango y el samba, junto con las culturas en las que emergieron —y de las cuales funcionarían cual cifra cabal—, habrían sufrido entonces un progresivo —unidireccional, lineal, contundente— proceso de “civilización” y modernización. En ese itinerario incommovible, desde los primeros orígenes, más cercanos a la “autenticidad” de las clases bajas que produjeron estos sonidos, hacia cierta acentuada sofisticación producida por la intervención de otras clases y la apropiación que éstas habrían hecho de los mismos, el tango y el samba habrían descripto una figura de contornos nítidos y rectilíneos. Varios trabajos de investigación han puesto en cuestión estas hipótesis, y, además, los diversos discursos elaborados sobre el tango y el samba a lo largo de este itinerario no parecen, en lo más mínimo, corroborar esta hipótesis del progresivo y lineal “saneamiento” de estas músicas populares. Tanto el tango como el samba de los años 30 y 40 mantiene —e, incluso, acentúa— algunos de esos rasgos que habían sido vistos como “primitivos” o “salvajes”. Y en diversas figuraciones culturales (en poesías y ensayos, en novelas y filmes, en cuadros e iconografías), precisamente este carácter primitivo aparece como signo de la modernidad más avanzada. El tango y el samba resultan prácticas mutantes que apuntan simultáneamente a lo nacional que vendría de un pasado “originario” y a lo moderno de una forma que ha tenido éxito en París y en los ambientes internacionales que dictan la moda y proponen formas de modernidad. No es, por lo tanto, que el tango y el samba de los años treinta borren o atenúen sus rasgos primitivistas, sino que los sentidos del primitivismo resultan transformados. Si antes era denostado y considerado salvaje, ahora se convierte en sinónimo de modernidad.

Los sentidos de lo primitivo que se le fueron adjudicando al tango y al samba no sólo son cambiantes: constructos anfibios, cuando no resultado de una fuerte condensación simbólica, sus espirales de sentido tienen múltiples entradas. El primitivismo adjudicado al tango y al samba en el siglo XIX contiene una fuerte carga negativa: sinónimo de salvaje en su sentido más denigratorio, primitivo es en muchos textos y representaciones iconográficas del siglo XIX un dispositivo para aislar, quebrar y romper un tejido cultural extirpando de él aquello que se considera, siempre a partir de una serie de metáforas relacionadas con el discurso científico heredado del positivismo, una “enfermedad” para la nación.

La construcción de un régimen de visibilidad para lo primitivo constituido como algo salvaje, sensual, y peligroso, exhibe al primitivismo argentino y brasileño de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte como un régimen de significados que parece dificultar la construcción de una cultura nacional. Las condiciones históricas de un proceso de construcción nacional pautado por la internalización de la mirada europea para observar la propia cultura y los productos nacionales muestra en la construcción cultural del tango y del samba una verdadera aporía: ¿cómo construir una cultura nacional y moderna a partir de una serie de prácticas y visiones que no se corresponden con las demandas de la modernidad europea?

De 1880 a 1930, la figuración del tango y del samba en las culturas brasileñas y argentina narra a su manera en qué consistió el proceso de “nacionalización” de estas culturas.

Sin embargo, también en esas representaciones negativas se trasluce una cierta fascinación con lo primitivo que no será difícil convertir unos años más tarde en la base de un autoexotismo que cumplirá funciones fundamentales en la construcción de una cultura nacional. En ese otro extremo, el primitivismo asociado al tango y al samba se enmarca en coordenadas de significación opuestas: frente a su asociación con lo salvaje, ahora se recubre de afinidades con lo moderno; frente a su extranjería, sobre él ahora se predicen caracteres nacionales.

Es posible describir una parábola desde ese impulso de expulsión del primitivo salvaje y exótico que no se reconoce como propio hacia un primitivismo formalmente concebido como afín a lo moderno y símbolo de una identidad nacional. Esa parábola no sólo habla de la contingencia de lo primitivo y de —como señaló Marjorie Perloff— la existencia de múltiples y diversos primitivismos. En tanto la recuperación del primitivo se produce a partir de operaciones que combinan significados modernos y nacionales y, sobre todo, que revelan a la identidad nacional como una demanda de neto contenido moderno, esa parábola también describe una coincidencia y confluencia de dispositivos de modernización y nacionalización en las culturas latinoamericanas que resulta interesante perseguir.

¿Cómo es que ese primitivismo se convierte, durante esos años, en símbolo nacional? ¿Cuáles son las operaciones estéticas e ideológicas que supone no sólo la aceptación de lo primitivo, sino su elaboración como símbolo nacional?

Retóricas primitivistas

Pueden encontrarse huellas de las transformaciones de ese régimen primitivista en la retórica musical del tango y del samba. Si entendemos como uno de los timbres más sonoros del primitivismo musical la acentuación del ritmo sincopado que se reconoce como proveniente de las músicas africanas, ésta será precisamente una —entre otras— de las más evidentes tendencias en la música de comienzos de siglo veinte. Según Mário de Andrade, refiriéndose a la música de los años 30,

“Não é por causa do jazz que a fase atual é de predominância rítmica. É porque a fase atual é de predominância rítmica que o jazz é apreciado tanto. E com efeito, pra citar um caso só, a “Sagração da Primavera” de Strawinsky é anterior á expansão do jazz na Europa e é já uma peça predominantemente rítmica, com uma bateria desenvolvida que... profetizava o jazz.”

En esa predominancia rítmica se igualan, según Mário, el jazz, el tango y el samba. La generalización de estas ideas explica que gran parte la renovación musical producida en las primeras décadas del siglo XX abreve intensamente en fuentes populares y folklóricas que, si por un lado abundan en una tendencia a las músicas nacionales, también impulsa en un sentido contrario un fuerte cosmopolitismo en la música del siglo XX. Darius Milhaud, integrante del Grupo de los Seis, vivió en Brasil unos años a comienzos de siglo y no sólo importó ritmos y dispositivos musicales desde la música de carnaval y los maxixes y tangos brasileños hacia la música europea, sino que dejó testimonio de la fuerte fascinación que esta música ejerció sobre él. En *Notes sans musique*, por ejemplo, anota:

“Los ritmos de esta música popular me intrigaron y fascinaron. Había en la síncopa una suspensión imperceptible, una respiración *nonchalante*, una ligera detención que se me hacía muy difícil apresar. Compré entonces una cantidad de maxixes y de tangos; me esforzaba por tocarlos con sus síncopas que pasaban de una mano a la otra. Mis esfuerzos fueron recompensados y pude finalmente expresar y analizar «esa pequeña nada» tan típicamente brasileña. Uno de los mejores compositores de música de este género, Nazareth, tocaba piano frente a la puerta de un cine de la Avenida Río Branco. Su sonido fluido, inapresable y triste me ayudó también a conocer mejor el alma brasileña.”

En el tango es posible percibir, desde los primeros tríos de guitarra, flauta y violín, hasta los sextetos, una progresiva sofisticación instrumental. Si el piano, introducido a comienzos del siglo XX, funcionó como un “embajador” del tango en ambientes más “decentes” de la sociedad, también el bandoneón trajo al principio una ligazón más clara de los sonidos y una articulación más lenta del tango. Pero lo cierto es que a nivel rítmico, la ejecución más sofisticada y moderna de ese mismo instrumento que llegará de la mano de Aníbal Troilo va a traer una acentuación del tango “saltarín y compadrito”, lo que se logra tocando “staccato picado”, acompañando así al mismo movimiento de algunas de las innovaciones más “modernizadoras” de esa evolución musical que van marcando una acentuación mucho más fuerte del ritmo de lo que podía lograrse simplemente con la guitarra, la flauta y el violín de los primeros tríos musicales, en los cuales ninguno de los instrumentos asumía el rol de solista.

Por otro lado, desde un punto de vista exclusivamente musical, el bandoneón es un instrumento “moderno”. No sólo es un instrumento creado recién en el siglo XIX, sino que por algunas de sus características musicales se acerca más claramente a la técnica del contrapunto y del “caos musical”. Los teclados del bandoneón no están ordenados cromáticamente, lo que permite acordes de tres y cuatro octavas de extensión con una sola mano, algo casi imposible con otros instrumentos.

En las letras del tango puede perseguirse otra curva de esas mutaciones primitivistas. Según la evolución que de las mismas da Gobello en *Las letras de tango de Villoldo a Borges*, el tango prescindió de sus letras primitivas –apenas “coplas prostibularias”– en el momento de su expansión hacia otras clases y barrios. Siguiendo a Gobello, para entonces “ya el tango era reprobado por la humildad de su origen; no era inteligente, entonces, irritar a sus agresores con la obscenidad de sus versos.” Sin embargo, a partir de 1917, cuando se inicia el gran desarrollo del tango canción – que marca el inicio del proceso de aceptación del tango – las letras de esos tangos no son lo que se dice un compendio de moral burguesa. Si bien podría llegar a aceptarse que no se trata de la misma obscenidad marcada de las coplas prostibularias, lo cierto es que esa procaacidad no desaparece, sino que se desplaza, con las letras, al discurso: son ahora las letras las que se articulan como exteriores a la moral burguesa de las primeras décadas del siglo veinte. El desplazamiento del tango bailado al tango canción no implica por lo tanto el borramiento de la “amoralidad” del tango, sino que desplaza esa amoralidad desde los cuerpos al discurso, ya que el tango canción cantó, muchas veces, precisamente esa “amoralidad”.

En novelas, ensayos y poesías de los años veinte y treinta el tango sigue siendo concebido como primitivo y sensual. Tanto Borges como Lugones insisten, en los años treinta, en ver en el tango ese costado salvaje o bárbaro. Aunque desde posiciones valorativas opuestas, la coincidencia muestra un estado histórico del imaginario sobre el tango que no se corresponde con esa historia evolutiva y lineal que aseveraría el supuesto “adecentamiento” del tango. Si para Borges se trata de “una música de rapsodas griegos”, mientras que para Leopoldo Lugones, en cambio, se trata de “un reptil de lupanar”, ambos coinciden en pintar al tango como algo primitivo.

Las letras de tango, al apelar al mundo del arrabal y sus personajes más característicos – milonguita, compadrito – van a construir también un juego entre lo “primitivo” de estos contenidos y un tipo de estructura poética autorreferencial que es un rasgo claramente moderno. La tan mentada “nostalgia” del tango es un efecto de significado producido precisamente por la referencia a un pasado primitivo desde el punto de vista de la pérdida, de la ausencia en el presente de los signos de ese pasado. En esa estructura, las letras de tango marcan una tensión entre la referencia a un pasado y la constatación de que el presente no se corresponde con ese pasado; es decir: refieren al pasado y simultáneamente refieren al presente desde el cual ese pasado es visto como tal.

También el samba sigue un proceso de transformaciones que acentúan principios primitivistas, tanto en sus letras como en su retórica musical. “Pelo telefone” inaugura en 1917 –nótese la coincidencia exacta con el mismo año del primer tango canción– un tipo de samba reconocido como más primitivo, que durante los años treinta sufre una transformación radical, tanto que para muchos no se trataría

del mismo género. Dado que en la producción de ese nuevo tipo de samba comienzan a intervenir compositores de clase media blanca (Noel Rosa, Ismael Silva), esa transformación fue leída como un episodio de “branqueamento” del samba. Sin embargo, el patrón rítmico que identifica a ese nuevo samba acentúa las síncopas y el contrapunto, que se asocian claramente con la música de origen africano y “primitivo”. Y es precisamente en esas décadas de intensa modernización cuando los instrumentos de viento –instrumentos “europeos”– se completan con instrumentos de percusión, considerados como los instrumentos “africanos” – pandeiro, surdo, cuica–, cuando el ritmo del samba se acelera, y las letras se vuelven mucho más autorreferenciales en relación con el mundo del samba, remitiendo a la batucada, el morro, la vida malandra, y otros elementos característicos del mundo “social” del samba.

En realidad, para atenernos exclusivamente a las letras, es posible encontrar una similitud sorprendente con las operaciones que describen las letras de tango. Gran parte de ellas pueden agruparse en un subconjunto cuyo tema es la tensión entre personajes, ambientes e historias situadas al margen de la modernización, y los procesos de modernización que sin embargo aparecen referidos en esas letras ya sea de forma irónica o de forma decididamente crítica. Con esa operación, las letras negocian modernidad y primitivismo de una forma muy especial.

El subgrupo de sambas malandros, exhaustivamente analizados por Cláudia de Matos y Carlos Sandroni, está compuesto por composiciones que refieren a un mundo primitivo, que puede considerarse en plena desaparición, pero cuya resistencia el

samba canta: "Recenseamento", "Gente Bamba", "Adeus batucada", "Voltei pro Morro", son elaboraciones sobre la tradición "auténtica" del morro que en realidad no se hallaba tan presente en los primeros sambas. En *Recenseamento*, de Assis Valente, la referencia a la modernización de la ciudad, por un lado, y a la música y al mundo del samba, por el otro, confluyen en una primera oposición que la estructura del samba resuelve en la figura de una negociación:

Em 1940

lá no morro começaram o recenseamento

E o agente recenseador

esmiuçou a minha vida

que foi um horror

E quando viu a minha mão sem aliança

encarou para a criança

que no chão dormia

E perguntou se meu moreno era decente

se era do batente ou se era da folia

Obediente como a tudo que é da lei

fiquei logo sossegada e falei então:

O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,

é o que sai com a bandeira do seu batalhão!

A nossa casa não tem nada de grandeza

nós vivemos na fartura sem dever tostão

Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim

um reco-reco, uma cuíca e um violão

Fiquei pensando e comecei a descrever

tudo, tudo de valor

que meu Brasil me deu

Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo

um pano verde e amarelo

Tudo isso é meu!

Tem feriado que pra mim vale fortuna

a Retirada da Laguna vale um cabedal!

Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia

um conjunto de harmonia que não tem rival

Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia

um conjunto de harmonia que não tem rival

Si horror rima con recenseador, en pleno momento de modernización violenta y excluyente, es porque en tanto representante del Estado y de la intervención del Estado en la vida cotidiana—signo de una suerte de temprana biopolítica—, aparece como la intervención —o, más bien, irrupción— de algo extraño, ominoso, y de cuya acción se teme.

Sin embargo en la letra es la *lei* (segunda estrofa) lo que parece calmar el nerviosismo generado por esa irrupción. La respuesta para la pregunta del recenseador pasa por desplazar la pregunta: ante la pregunta "se meu moreno era decente/ se era do batente o se era da folia", es decir, ante la pregunta por la vida privada, se

responde por la ley y la vida pública: “o meu moreno é brasileiro, é fuzileiro”. La propia música del samba –referida metonímicamente a partir de sus instrumentos típicos como pandeiro, cavaquinho y tamborim–, y los mismos signos patrios –¡hasta la bandera!– aparecen en la letra como garantía de una brasileñidad que trasciende las instituciones. **Si bien esa idea de nación se define por afuera de las instituciones y herramientas que el Estado comanda (censo, casamiento), esa “exterioridad” con respecto a las instituciones del Estado no implica una oposición o negación de la idea de nación, sino más bien una reafirmación en contraste. En ese sentido, la letra describe una parábola que es también la parábola del samba en su proceso de nacionalización. Como dice Claudia de Matos –y en esto coincide con Sandroni– el samba que se convierte en símbolo nacional es un samba en el que la insistencia de la síncopa revela la incursión del ritmo negro en la sistema musical blanco: “Paradoxalmente, era pela afirmação de sua estranheza, de sua diferença, que este samba ingressava no reconhecimento da sociedade global.”**

Como en una formación de compromiso, la acentuación de esos rasgos “primitivos” viene de la mano de una mayor sofisticación que tiene que ver, tanto con la participación de músicos de clases medias, como con una elaboración mayor de la relación entre melodía y armonía. En el caso del samba, esto se da precisamente por la incorporación de los instrumentos “primitivos” como el surdo, la cuica y el tamborim. Estos instrumentos permiten una marcación del ritmo mucho más fuerte que a menudo marca una discordancia intensa con la línea melódica que producen los instrumentos “europeos”. “Gente bamba”, delicioso samba de Synval Silva, permite percibir estos contrastes. Mientras la flauta marca la melodía, la cuica y el tamborim van pautando claramente el ritmo por momentos casi en disonancia con la melodía. A su vez, en la grabación realizada por Carmen Miranda, la voz sigue una línea melódica diferente tanto al ritmo como a la melodía.

Según esas combinaciones entre lo “primitivo” y la sofisticación, esa tensión entre la recuperación de un pasado y su modernización, lo primitivo se convierte en moderno, pero no en el sentido de que desaparece “lo primitivo” bajo su sofisticación y modernización. Se trata en cambio de un proceso cultural por el cual lo primitivo ya no será pensado o valorado por “exótico” sino por encontrar en él mismo una cierta afinidad y consonancia con lo moderno. Así, a pesar de la intensificación del primitivismo del tango y del samba en tanto músicas “exótico-nacionales”, lo cierto es que mantenerse exclusivamente en la percepción de lo “primitivo” reproduce el exotismo europeo – que muchos intelectuales y artistas argentinos y brasileños tendieron a “imitar” – destinado ahora a la propia cultura popular. Junto con ese construido “exotismo”, el samba y el tango elaboraban también un mensaje de modernidad, en su traducción popular del cromatismo y del contrapunto modernista.

Vanguardia, tango y samba

Como se ha repetido hasta el cansancio, las primeras referencias al tango y al samba han sido referencias violentamente negativas, e incluso el tango y el samba en sus primeras manifestaciones habrían sido perseguidos, criminalizados y reprimidos. Si, más allá de la referencialidad sobre el mundo del tango y del samba que estos discursos negativos y criminalizantes diseñan, se investigan las figuraciones del tango y del samba en su modo de funcionamiento, a la hipótesis negativa y represiva puede oponérsele –sin negarla, sino desplegándola– una hipótesis productiva: esa misma negatividad permite atisbar una serie de proposiciones y de problemas que se relacionan con la construcción de una cultura nacional y, sobre todo, con el rol del primitivismo en la construcción de una cultura nacional “periférica”. Habría que preguntarse no sólo por los enunciados que esa negatividad supone, sino, sobre todo, por el poder productivo de esos discursos; por la cristalización, en ellos, de una funcionalidad muy claramente aprovechable para el discurso de la nación de una categoría de lo exótico que, por sus rasgos marcadamente diferenciadores, y por los efectos textuales que producen, van a resultar irrenunciables en el proceso de construcción de una cultura nacional.

Las primeras referencias al samba y al tango como músicas y danzas populares comienzan a hacerse más consistentes alrededor de la década de 1880. No es fácil hurgar en esos pasados del tango y del samba, porque ambos términos – que adquirirían una definición mayor sólo alrededor de las primeras décadas del siglo XX – afloran en la cultura escrita – sobre todo en la prensa y en la literatura – con una identidad difusa, debido a menudo al propio desconocimiento que aquellos que escriben tienen de esas músicas y danzas. Mirados desde un exterior desde el cual se los observa como rasgos característicos de una otredad, el tango y el samba resultan a fines del siglo XIX definidos a partir de una descripción en la cual aparecen como objetos y no como experiencias percibidas por un yo comprometido en ellas. Al emerger en escrituras con tendencias claramente costumbristas, esa articulación del samba y del tango va a modular una ambivalencia fundamental en la construcción de un paisaje nacional. Porque mientras que por un lado tango y samba aparecen como aquello de lo que se abomina –son el “idioma del delito”, productos de salvajes y pendencieros, condensaciones del pecado–, por otro lado su consistencia como “documentos” de una tipicidad se hace irresistible para el escritor que, arrebatado por la pulsión de dar una visión “típica” de esas regiones que se ha dispuesto a narrar, no puede dejar de lado esos objetos. En ese sentido, samba y tango ejercen una fascinación particular, que oscila entre un rechazo y una especial atracción. O mejor: que en su rechazo exhibe el hechizo que ejerce aquello que busca reprimirse o prohibirse.

Esta actitud se continuará muy claramente en el modernismo brasileño –sobre todo en Oswald de Andrade y Mário de Andrade, o en Gilberto Freyre y, también, en Di Cavalcanti y Lasar Segall–, y también, aunque tal vez de una forma menos evidente –o, simplemente, que ha sido menos trabajada por la crítica–, en la vanguardia argentina: no sólo en Borges sino también en Güiraldes e incluso en Girondo y en Pettoruti, que pintó varios cuadros nada más y nada menos que cubistas sobre... el tango y sus músicos. Claro que en uno y otro momento las operaciones de esa mirada, así como los objetos que van a construir, resultan diferentes. El

proceso es ambiguo y ambivalente: mientras que por un lado delata la operación de acercamiento del artista o intelectual latinoamericano al europeo —al internalizar su mirada—, por el otro lado demuestra también un intento —a menudo desesperado— por recuperar algo de la cultura popular para construir con esos objetos sus “tradiciones nacionales.”

El tango y el samba cumplen un papel fundamental para la cultura letrada en ese proceso de exotización de lo propio. En las primeras referencias al tango y al samba se percibe una etnologización de la nación, que será para la Argentina y el Brasil del siglo diecinueve una operación fundamental en el proceso de construcción de una idea de cultura nacional. Quisiera marcar un hiato entre la etnologización de la nación y la construcción de una cultura nacional. Sin que mi intención sea diferenciar entre momentos cronológicos que se sucederían sin más o pacíficamente, quisiera diferenciar sin embargo una actitud que mira con ojos extrañados al país propio y que más que construir una cultura nacional tiende a ubicar al sujeto como un eterno desterrado, de una actitud constructiva en la que sobre el supuesto desierto o selva de la cultura nacional se erigen panteones y se fundan nacionalidades culturales.

Alrededor de los años veinte es posible encontrar en las culturas argentina y brasileña una fuerte condensación simbólica entre lo primitivo y lo moderno. Las condiciones históricas de esa condensación pueden leerse en algunas de las formas culturales más “canónicas” de ambas culturas, productos de sus respectivas vanguardias nacionales: en el primitivismo marioandradino y oswaldiano (el samba aparece no sólo en el *Manifiesto Antropófago* sino también, por nombrar apenas una de sus apariciones, en el capítulo VII de *Macunaíma*), o en el criollismo vanguardista de Borges y Güiraldes (y el *Evaristo Carriego*, con su inclusión de una “Historia del tango” y *Raucha* son algunos de los espacios más evidentes de esa emergencia del tango). Esa condensación es fundamental para la nacionalización del tango y del samba: ella permite negociar la contradicción planteada al proponer como símbolo nacional una forma que hasta entonces había sido considerada “primitiva” y “salvaje” en plena etapa de violenta modernización excluyente.

Pero hay una razón todavía más contundente para intentar mapear las formas y las condiciones por las cuales lo primitivo llega a ser asociado a lo moderno. Y es que en ella puede leerse, quizás de forma novedosa, una problemática central para cierta vanguardia latinoamericana. Porque en la condensación entre lo primitivo y lo moderno el recorrido de la problemática de lo nacional en las vanguardias latinoamericanas se exhibe como función del cosmopolitismo típico de la vanguardia. En primer lugar, habría que desarmar la idea de que cosmopolitismo y nacionalismo son términos excluyentes, términos que planteen necesariamente una paradoja. El nacionalismo fuera de Europa —señala Partha Chatterjee— “was historically fused with a colonial question”. La combinación de cosmopolitismo y nacionalismo es una de las formas históricas en las que se manifestó esa “fusión” en algunas modernidades latinoamericanas.

Los legados ambivalentes de la modernidad

La condensación entre lo moderno y lo primitivo que realizan algunas vanguardias argentinas y brasileñas hace evidente ya no la mera coincidencia cronológica entre la modernización y la nacionalización de las culturas latinoamericanas, sino la fuerte imbricación en la que se vieron comprometidos ambos impulsos, hasta el punto de definir, como las dos caras de una misma moneda, ciertas figuras de la modernidad.

Es claro que el problema de lo primitivo en la cultura argentina y brasileña está ligado a la dinámica de la modernización. Según la implementación que la cultura latinoamericana hizo de él, lo primitivo en los años 20 es un significativo anfibio. Refiere al mismo tiempo al gesto moderno y sofisticado de la vanguardia europea, fuertemente atravesada por el primitivismo, y al pasado nacional, donde este primitivo es "descubierto". Pero los cambios en el significado de lo primitivo no se explican sólo por la imitación que la vanguardia latinoamericana hará de la vanguardia europea. De hecho, la figura primitiva también está presente, en estos años, en prácticas que no se asocian con la vanguardia, como las novelas del tango y del samba, que surgen sobre todo en los años veinte y treinta: *Nacha Regules* o *Historia de Arrabal*, de Manuel Gálvez, o *A Estrela Sobe*, de Marques Rebelo. Esos cambios condensan estrategias de nacionalización utilizadas tanto por la vanguardia como por otros movimientos más críticos de la modernización, menos eufóricos de la modernidad europea. En sus significados cambiantes, la idea de lo primitivo como icono nacional durante las décadas de la modernización puede ser explicada, más que a partir de una referencia a Europa, teniendo en cuenta la condición histórica de América Latina en relación con el proceso de modernización. **Para América Latina, ser nacional será lo mismo que ser moderno y, ser moderno a su vez, ser nacional. El tango y el samba, y la idea de lo primitivo que llegaron a condensar, será uno de los escenarios en donde pueden verse los legados ambivalentes de la modernidad para las culturas latinoamericanas.**

Una de las razones por las cuales el tango y samba se convirtieron en símbolos nacionales en los años veinte y treinta es precisamente porque presentan el mejor ejemplo de esta condensación entre lo moderno y nacional. Hubo, es claro, otros factores que aceleraron ese proceso: la exotización del tango y del samba que produjo la escena musical parisina -para horror de varios representantes de las elites-, los usos del tango y del samba durante la vanguardia, o la instrumentalización del tango y el samba en la construcción de un cine nacional, que catapultó las carreras artísticas de Carlos Gardel y de Carmen Miranda.

Si la nacionalización de una forma cultural considerada primitiva presenta algunas contradicciones al relato de la modernización de las culturas argentina y brasileña, éstas acaban siendo negociadas a partir del significado culturalmente construido de lo primitivo en torno al tango y al samba, lo que permitirá a las culturas brasileña y argentina proponerse como sitios de una modernidad alternativa.

En una crónica titulada "Carnaval na Ilha do Governador", Rachel de Queiroz (otra modernista no siempre pensada junto a los hegemónicos Andrades) apunta aquella similitud entre el samba y la vanguardia:

"Perto do bar-restaurant da Praia da Freguesia, os falsos grã-finos mostram seu nojo pelo carnaval da negrada, sentando de pijama nas cadeiras do passeio, com a garotada fantasiada de índio, choramingando em redor. Foi aí que passou um bando de sujos com tamborim, três cuícas e uma gaita de bôca fazendo solo: cantavam o chorinho mais bonito dêste ano:

-Lá vem a lua lá no céu surgindo....

-E o que é que eu tenho com isso?

Um senhor de barbicha pôs a mão em concha atrás da orelha, escutou a cantiga e ficou danado:

-Isso é verso futurista! Ó xentes, até em samba já dá verso futurista!"

La coincidencia entre samba y modernidad fue, como lo percibió Rachel de Queiroz, tal vez algo más que una estrategia de la vanguardia brasileña para construir la nación. La construcción del particularismo argentino y brasileño se sostiene sobre una doble estrategia universalista y particularista que parecería ser una de las características de las culturas periféricas concebidas como luchas siempre constantes y contestatarias cuya relación con Europa y el discurso de la Ilustración fue siempre ambigua. Como ya decía Oswald de Andrade en su *Manifesto Antropófago*: "Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem". Cosmopolitismo y nacionalismo no fueron, entonces, dos momentos casual y cronológicamente coincidentes, sino las dos caras con las que se presentó, como un Jano primitivo, el impulso modernizador de las décadas del 20 y del 30 del siglo veinte en algunos países latinoamericanos. De allí que lo primitivo pase, en los años veinte, a convertirse en vector de modernidad.

Lecturas sugeridas:

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*

Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1930. [1955]

Chatterjee, Partha. *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse?* London: Zed for the United Nations University, 1986.

Gobello, José. *Las letras de tango: de Villoldo a Borges*. Buenos Aires: Brújula, 1966.

Matos, Cláudia de. *Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Perloff, Marjorie. "Tolerance and Taboo: Modernist Primitivisms and Postmodernist Pieties". En *Poetry on and off the Page*. Evanston: Northwestern University Press, 1998.

Queiroz, Rachel de. "Carnaval na Ilha do Governador". En Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, *Rio de Janeiro em Prosa & Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

Rossi, Vicente. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Taurus, 2001.

Sandroni, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.

Sierra, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

Zucchi, Oscar. *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.





Heloisa Buarque de Hollanda

Dastripas coração

Numa tarde de abril na sede da Ong Davida na Glória, RJ, Gabriela falou de sua vida na prostituição, sua família, sua militância obstinada. Indentifica-se como parte da geração 60 e confessa que se cansou das revoluções de botequim e radicalizou os avanços da questão sexual, indo experimentar a prostituição como uma alternativa profissional interessante. Fala ainda das questões políticas que hoje fazem a agenda do movimento nacional das prostitutas no país.

Heloisa Buarque de Hollanda: Vamos falar primeiro de você como pessoa física e depois da pessoa jurídica. De onde exatamente surgiu essa figura única que é a Gabriela Leite?

Gabriela Leite: Nasci em São Paulo, capital, na Vila Mariana em 22 de abril 1951. Como paulista não migra muito, eu saí de São Paulo pela primeira vez, só no começo da década de 80.

E sua vida em São Paulo, como foi?

Estudei lá toda a minha vida. Estudei em escola pública, num colégio muito bom de São Paulo, o Brasília Machado na Vila Mariana. Depois, eu fiz clássico e prestei vestibular na USP e fui fazer Filosofia.

Mas você não é socióloga?

Não me dei bem com a Filosofia e pedi transferência para Sociologia. Isso foi em 1969 e suas confusões políticas e eu era muito participante. Eu não fazia política diretamente mas era do tipo que não saía dos bares e botequins com artistas, intelectuais, essa gente toda. O ponto do pessoal da faculdade era um bar na Consoção, chamado Redondo, que era bem perto do Teatro

Oficina, freqüentado também pelos artistas da contracultura.

Quem era sua turma?

Eu conheci uma porção de gente nessa época muito legal: o Plínio Marcos, Sueli Rolnik, você deve conhecê-la, nós somos contemporâneas, da mesma época. Ela era da Psicologia. Todo mundo se freqüentava, era um tempo de alta confusão e encontros.

Todo mundo sendo preso também não é?

É! Era muito ruim. Esse grupo foi muito importante para mim porque foi ali que eu comecei a discutir a questão da sexualidade. Eu sou da geração do advento da pílula, dessas coisas todas. Sou da época em que as meninas eram virgens. Mas a gente entrava na faculdade e saía mudado. Aquela época mudou tudo. De um dia para o outro, tudo era outra coisa. Eu sou dessa geração.

Como era sua família? Você era rica, era pobre, era o quê?

Eu era uma menina de classe média baixa, que nessa época já estava morando mais para a periferia. Meu pai

era crupiê de cassino. Eu até hoje guardo uma carteira de trabalho do meu pai, de 1940. O jogo nessa época ainda era legal. Ele trabalhou no cassino da Urca no Rio, em Recife, lá em São Paulo, em Santos, em vários cassinos. Depois, o jogo foi proibido e ele começou a trabalhar num cassino clandestino em Caxambu. Ele ficou em Caxambu, no Hotel Palace, até sua morte.

E sua mãe?

Minha mãe era do interior. O meu pai era da aristocracia paulistana. Meu avô era capitão e tinha participado da Revolução Constitucionalista. Eles tinham sido muito ricos mas nessa altura já estavam decadentes. Eram todos boêmios e ninguém trabalhava. Tinham uma casa muito grande na Vila Mariana. E tinham uma fazenda de criação de gado e café, em Araras, São Paulo. A fazenda era imensa e a família da minha mãe trabalhava na fazenda. O meu avô geria a fazenda e meu pai, cansado da vida da boêmia e da própria história, foi passar uns dias na fazenda e se apaixonou por minha mãe, uma mulher da roça, analfabeta, que tinha 16 anos. Essa é, pelo menos, a história que eles contam...

A família de sua mãe era de imigrantes?

Sou descendente dos guaranis. A minha avó é uma índia guarani. Tenho coisas de índia, a cor amarelada, a falta de pêlos. A família foi acabar na roça. Depois de casada minha mãe veio para São Paulo com o meu pai. E sofreu muito porque ela veio para um mundo completamente diferente do dela. Minha avó paterna era uma aristocrata.

E seu pai devia viver viajando por conta do trabalho nos cassinos...

Exato. Ele viajava, deixava minha mãe com minha avó que a tratava como empregada. Minha mãe sempre fala dessas coisas, cheia de mágoa.

E ela está viva?

Está viva! Ela vem aqui sempre no final do ano. Ela até hoje não lê nem escreve, mas é muito inteligente. Conhece os ônibus por cor, por número. Ela faz um tricô fenomenal. Ela vive disso, faz uns tricôs lindérrimos. Antes de tudo, ela é muito esperta. Mas, por ela ser uma mulher muito rural, por não saber ler e escrever, essas coisas, ela é muita conservadora, muito católica,

muito rígida, nas questões morais. Minha vida era assim: por um lado, o meu pai muito aberto, boêmio e tal. Por outro, ela segurando a gente dentro de casa.

Você tinha muitos irmãos?

Duas irmãs. Sendo que a minha irmã mais nova foi uma tentativa deles de salvar o casamento. Eu e a minha outra irmã temos onze meses de diferença. Depois vem a Thais, doze anos mais nova do que eu. Éramos três mulheres vivendo entre duas famílias completamente diferentes. Nas férias de final de ano, a gente ia para o interior e convivía com a família imensa da minha mãe. Era meu avô pitando, minha avó pitando e o resto do povo à beira do fogão de lenha. E uma conversa completamente diferente na casa dos meus outros avós. Era muito complicado para nós. Eu e minhas irmãs viemos dessa história.

Você se formou?

Não, não cheguei a me formar. Faltou pouquinho!

Por que você largou?

Pois é. Até hoje penso em voltar.

Não adianta nada. Esquece isso.

É, sei disso. A faculdade hoje em dia está muito fraca.

Por que você largou os estudos justo numa hora de entusiasmo estudantil?

Eu larguei porque a minha vida mudou muito. Eu trabalhava para ajudar a minha mãe. Eu era a filha mais velha, tinha que ajudar. Meu pai já estava separado dela. Eu estudava à noite na USP. Eu trabalhava em São Caetano e era secretária na Shell durante o dia. Então eu tinha que sair de São Caetano e ir para a Cidade Universitária, que é do outro lado da cidade. E, de noite, eu ainda ficava na conversa no botequim, com esse povo todo, aprendendo um monte de coisa e tal. Eu tinha dezenove anos e não conseguia coordenar essa vida. Comecei a me cansar de toda essa história de escritório e, como a gente discutia muito as questões de sexualidade nesse grupo, percebi que eu estava me cansando também das nossas revoluções no botequim e resolvi mudar tudo, radicalizar e mudar a minha vida. Mas isso foi uma...

Uma decisão sua?

É. Sem falar para ninguém. A gente costumava se reunir num bar perto da Igreja da Consolação, que era um bar famoso dos artistas de teatro e da contra-cultura paulistana. E, logo ali, bem perto desse bar, ficava a rua das boates de prostituição, na Major Sertório. Pertíssimo, bem no Centrão antigo de São Paulo!

Esse lugar tinha um nome que eu esqueci....

Tinha. Era chamado de Boca de Luxo. Hoje em dia tudo isso está decadente mas naquela época era mesmo um luxo. Havia um Hotel Hilton, na esquina da Major Sertório, que existe até hoje e, mais embaixo uma boate chiquérrima de prostitutas chamada Laricórnio. Era famosíssima.

O nome era esse mesmo?

Era. Era esse era o nome da dona. Ela era uma cafetina famosa de São Paulo. Nessa boate, se encontrava todo o poder paulistano. E como eu ficava com meus amigos num bar muito perto dali, eu via as mulheres chegarem de carro de vestido longo, todas bem maquiadas, arrumadíssimas. Depois chegavam aqueles homens chiquérrimos e eu pensava: "Isso aí deve ser interessante".

Era quase o mundo do cassino!

Isso mesmo! Eu não tinha pensado nisso. Mas era quase o mundo do cassino.

Mas, de qualquer forma, não foi lá que eu comecei minha vida como prostituta. Primeiro resolvi conhecer as boates da Major Sertório. Essa boate de que falei, por exemplo, eu nunca entrei. Fiquei só olhando de longe. Mas lá tinha um monte de boates. Era como se fosse a Mem de Sá antigamente.

Mas, pelo impulso de mudança radical a que você se referiu, você não deve ter ficado observando por muito tempo, ficou?

Não. Olhei, olhei e acabei entrando numa boate, a boate Michel. Só que entrei vestida no meu jeito. A moda era se vestir de hippie, saia até o pé, de chinelo, etc. E foi assim que eu entrei na boate. Mas aí entrei e não gostei. Primeiro, porque eu não estava vestida da forma que eu deveria estar, com uma roupa mais sexy, sei lá o quê. E segundo, por conta do barulho. Detesto

boate até hoje. E a minha idéia de mudar de vida, completamente, terminou com a minha entrada nessa boate. Em boate, não ia dar. Eu não me questionava absolutamente sobre o tipo de atividade que eu ia fazer. Eu me questionava sobre o espaço em que ia fazer essa atividade.

Isso, explicado desse jeito, Gabi, é estranhíssimo.

Mas foi assim mesmo. Um dia eu estava subindo a rua, meio chateada porque essa minha incursão não havia dado certo e parei num botequim para tomar uma cerveja sozinha. Na porta, tinham uns homens tomando cerveja também e começaram a conversar comigo. E um deles perguntou o que eu tava fazendo ali na rua, que nunca tinha me visto antes ali, enfim essa história que sempre acontece na prostituição. Os caras sabem quem é e quem não é do lugar. Aí eu contei minha triste história para ele, que eu tinha ido a uma boate e não tinha gostado. Ele era marido da dona de um apartamento na Boca do Lixo, que era uma outra área de prostituição um pouco mais pobre. A Boca do Lixo era um conjunto de prédios do outro lado do centro da cidade.

E foi lá que você acabou trabalhando?

Foi. Fui trabalhar num prédio na Barão de Limeira, a rua da Folha de São Paulo. A Barão de Limeira, a Rua Vitória, a Rua Aurora, tudo ali era a Boca do Lixo. Voltando à história, o tal homem me deu o endereço da mulher dele, que era dona de um apartamento de prostituição na Boca do Lixo. Eu fui lá no dia seguinte. E lá eu fiquei para trabalhar na prostituição. Lá fiquei durante todos os anos que morei em São Paulo.

E você se sentiu feliz?

Senti. E a Elza, a dona do apartamento, era bem legal. Na verdade, como sempre que eu trabalhei na prostituição, foi aqui no Sudeste e nas capitais, e sempre dentro de casa e nunca na rua, nunca tive problemas sérios de cafetina, de violência, jamais tive isso.

Depois de São Paulo você foi para onde e porque?

Fui para Belo Horizonte. E fui porque enquanto eu ainda estava trabalhando em São Paulo, por volta de 1979, quando o secretário de segurança de São Paulo era o Fleury, apareceu na 3ª delegacia, que era a jurisdição

ali do lugar, um delegado chamado Wilson Riqueti. E esse homem era um maluco. Ele resolveu que as mulheres que trabalhavam nos prédios não podiam sair na rua. Então se você tinha que jantar, se você tinha que comprar uma revista, comprar uma roupa, não podia sair. Tinha que ficar presa dentro dos prédios para a sociedade não ver as prostitutas.

De dia e de noite?

De dia e de noite. Era assim, não podia sair, tinha que mandar comprar marmita, comida fora. E as meninas que saíam na rua, eram presas. Isso tudo está registrado em matérias da Folha de São Paulo da época. Nesse momento, duas colegas nossas desapareceram. Uma, inclusive, estava grávida. Foram presas e desapareceram. E aí, ficou um negócio muito ruim, todo mundo com medo e tal. A partir daí, comecei a pensar que dentro dos prédios havia muitas prostitutas. Só no meu prédio, havia oito andares. Com esse número todo de prostitutas, imaginei organizar uma passeata. No começo, ninguém queria. Mas depois, vendo que a situação estava muito difícil, organizamos uma passeata que foi um rebu na cidade de São Paulo. Imediatamente os artistas vieram dar apoio. Foram sempre os artistas que nos deram apoio nos primeiros momentos de todas as nossas histórias. E aí, a Ruth Escobar ofereceu o teatro da Rua dos Ingleses para a gente fazer uma assembléia. E fizemos.

Mas você tinha contato com um a rede maior de prostitutas ou era só nessa rua?

Era só nessa porque eu não podia sair de dentro do prédio. Então a primeira passeata que nós fizemos foi com as meninas de dentro do prédio e as cafetinas que podiam sair chamaram as dos demais prédios. A gente fez a passeata e o episódio saiu nos jornais, provou escândalos e essas coisas todas. Mas a essa altura a gente já tinha conseguido sair na rua.

A repercussão foi boa então?

Foi. Foi ótima. Partimos então para fazer uma assembléia. E nessa assembléia, além das prostitutas, veio muita gente interessada em dar apoio e nos ajudar.

Como é que foi a divulgação disso?

O pessoal lá da Ruth Escobar e do Teatro Arena ajudou muito.

E tinha boca-a-boca?

Tinha nos prédios. Porque um prédio era perto do outro.

Só tinha gente de São Paulo?

Só tinha gente da Boca do Lixo, que era onde estava tudo acontecendo. Mas assim mesmo, era muita mulher. Conseguimos, com essa movimentação toda, casar o delegado. Nunca ninguém descobriu o sumiço das meninas, mas o delegado saiu.

Você acha que ela foram mortas?

Acho que sim. O que aconteceu com ele muitos e muitos anos depois foi que, gordo, imenso, e cercado de caras nojentos bebendo num bar na Amaral Gurgel, foi reconhecido pelos travestis do local que lhe deram uma surra. Quase mataram ele.

Lavou sua alma?

Lavou. Eu já não estava mais em São Paulo. Me contaram essa história tempos depois. Depois dessa história, de ele ter sido afastado e as coisas caíram no esquecimento, ninguém mais investigou nada. E as meninas também não queriam mais aparecer. Porque todos os movimentos são iguais. Quando a situação está ruim todo mundo se junta, as coisas ficam boas, todo mundo se esconde. Mas aí eu fiquei pensando duas coisas. A primeira, é que eu já estava de saco cheio de São Paulo. A segunda é que, como eu tinha conseguido aquilo tudo, daria para começar alguma coisa maior. Só que eu só conhecia aquela prostituição. Eu não era uma mulher, como a gente fala no meio, rodada. Eu só era daquele pedaço. E aí, eu resolvi viajar, conhecer um pouquinho mais a prostituição. Acabei me fixando em Belo Horizonte, que tinha uma prostituição bem estruturada.

Você tinha dinheiro guardado para viajar e se estabelecer em outro lugar?

Mas não se precisa disso! Viaja-se de carona de caminhão e fica-se na zona. E lá se ganha dinheiro. Todo mundo faz isso. Você sabe que prostituta é muito nômade, cigana.

E, a essa altura, você mantinha ainda contato com sua família?

Eu nunca deixei de mandar dinheiro para a minha mãe porque sabia que ela precisava mas, na verdade, ela não queria muito mais saber de mim não. E eu também não queria brigar muito com ela por conta da minha história. Mas eu continuava minha vida indo para cidades do interior. Vim pela Fernão Dias, pelo sul de Minas, trabalhei em Três Corações, Três Pontas, um monte de cidades. E aí eu cheguei a Belo Horizonte. Em Belo Horizonte, fiquei um bom tempo. Eu gostava muito de lá.

Por que essa predileção?

Ah, porque é uma cidade ótima. E a zona de lá é muito organizada. As pessoas são educadas. Os mineiros são muito conservadores por isso é difícil fazer amizades lá. Mas Belo Horizonte é uma cidade onde você conversa bem, onde as pessoas são muito legais, onde a comida é ótima. Eu adoro comida mineira. Tenho grandes amigos em Belo Horizonte. Muitos amigos mesmo.

Quanto tempo você ficou em Belo Horizonte?

Um ano. Mas eu fiquei tão entusiasmada com Belo Horizonte, que, como eu conseguia ganhar bastante dinheiro lá, resolvi que ia morar lá por toda a minha vida e comprei um terreno na cidade. Um terreno bom, próximo do centro. E eu pretendia construir uma casa, mobiliar a minha casa, e depois ver o que ia fazer da vida. Pensei em voltar para a universidade em Belo Horizonte. Fiz todo um esquema para mim lá.

E como você acabou vindo para o Rio?

Eu conheci uma menina que era daqui do Rio de Janeiro e o meu grande sonho era conhecer o Rio. De tempos em tempos, ela ia para Belo Horizonte trabalhar. Uma vez ela me convidou para passar uns dias no Rio e conhecer a praia. Isso foi em 1982. E, como toda e qualquer prostituta que vem para o Rio de Janeiro, eu cheguei no mesmo lugar que todo mundo chega: na Prado Júnior em Copacabana, onde minha amiga morava. Aí eu fiquei. Ia para a Praia do Leme, até hoje a minha praia predileta. Eu ia de manhã cedinho e ficava até de noite. Aí de noite eu ia para a casa da minha amiga, tomava um banho e saía de novo. O Rio de Janeiro era pequeno para mim. Eu tinha um sonho de

conhecer o samba. Apanhei um ônibus e fui até a Portela. Para mim, tudo no Rio era uma grande maravilha. Aí acabou meu dinheiro. E eu tinha que voltar para BH para ganhar a vida. Mas aí eu pensava: "Vou ficar mais uns dias aqui". Até que fui com essa minha amiga, na boate Pussy cat, onde ela trabalhava, e que existe até hoje na rua Berlfort Roxo. Só que quando eu cheguei, fui barrada na entrada.

Por quê?

Porque eu era branca. Era uma boate para homens que gostavam de mulheres negras. Em Copacabana tem essas coisas. Tem boate especializada. Tem boate lá, as meninas aí sabem os nomes, eu não sei, que só atende clientes japoneses. Então naquela boate não entra mulher negra porque os japoneses não gostam de mulher negra. Tem outras boates que só entram mulheres negras, não entram brancas. Tem outras que são somente para brancas. Eu estava aqui há pouquíssimo tempo, ainda não sabia dessas coisas. Mesmo sendo barrada ali, eu poderia ir a outra boate. De qualquer forma, eu não gostava de boate. Só iria para ganhar um dinheirinho e dar continuidade para alguns dias mais de férias.

Mas você entrou ou não em outra boate?

Não entrei não. O que fiz foi perguntar para ela se havia uma zona aqui no Rio de Janeiro como a que eu conhecia em São Paulo ou como a que ela ia em Belo Horizonte. E ela me indicou a Vila Mimosa, não a nova, a antiga. Poucos anos antes haviam demolido a zona do mangue e eu não conheci a zona lá que era imensa. Mas ela me recomendou não ir à Vila Mimosa porque era muito perigoso, só tinha bandido. Mas eu nunca tive problema com isso. E fui para a Vila Mimosa. E esse foi um dia muito importante na minha vida, um dia que eu nunca vou esquecer. Atravessei a rua perto do Bob's, peguei o 433 que era um ônibus vermelhinho, e fui para o Estácio. Essa foi a primeira vez que eu apanhei um ônibus no Rio de Janeiro. Desci do ônibus, entrei na Vila Mimosa e amei. Parecia a zona da cidade do interior. O Rio era uma baita cidade, com uma zona do interior. Amei. Aquelas máquinas de música tocando em todas as casas. O som daquelas músicas bregas, tudo colorido. A imagem que eu tive da Vila Mimosa era a de uma grande festa. E eu fui ficando lá, fui ficando lá. Só voltei para Belo Horizonte para buscar minhas roupas. Nem vendi o meu terreno que a essa altura já perdi.

Perdeu?

Perdi. Ele foi ocupado. Mas também eu sou tão desligada. Não quis me aborrecer com isso. Aí fiquei aqui, fui ficando e fui morar na zona, não queria mais morar em Copacabana. Eu adorava zona. E fui de lá para o Estácio. Até hoje eu adoro o Estácio.

Por que você adorava tanto a zona? Qual a diferença da zona para Copacabana mesmo?

Ah, porque lá era uma grande festa sempre. Você trabalhava, ganhava dinheiro, conversava muito. Em Copacabana não. Você vai à praia, não conversa com ninguém, não é verdade? E se naquela época eu tinha o sonho de ver a praia de Copacabana, hoje em dia, eu não gosto de praia. O encanto passou. Detesto areia.

E a quantas andava seu projeto político no Rio?

Eu viajei para conhecer outras prostitutas, outras zonas. Aqui no Rio, aconteceu uma coisa que me ajudou muito. Um dia, quando a Lúcia Arruda era deputada estadual, a Benedita da Silva, que era vereadora recém-eleita, apareceu na zona por conta da organização do que se chamava "I Encontro de Mulheres de Favela e Periferia". Ela tinha ido convidar a gente para ir ao Encontro. Ela conversou com algumas meninas e elas falaram assim: "Ah, tem uma paulista aqui que adora essas coisas". Me chamaram, Benedita me explicou o que era e perguntou se eu queria ir. E eu respondi que iria se outras meninas fossem. Fomos quatro ao encontro. Lá estava a Lúcia Arruda, a Ângela Borba, Beth Lobo que morreu, um monte de gente legal. E aí, chegou uma hora em que elas disseram: "Vocês não querem falar nada?". Ninguém queria falar, daí eu falei. Foi a primeira vez que eu também falei em público. E comecei dizendo: "O meu nome é Gabriela, sou de São Paulo, estou morando aqui e sou prostituta".

Isso teve muita repercussão ou reação entre as intelectuais?

Foi um rebu! Uma prostituta que se diz prostituta! Bom, aí começou toda uma onda. Eu dei uma primeira entrevista para a Beth Lobo e logo fui procurada pela Folha de São Paulo e dei uma entrevista para o Alfredo Ribeiro. E depois disso, eu fui convidada para ir à televisão no Programa *Noites Cariocas* da Scarlet Moon e do Nelson Mota. E daí me tornei uma prostituta pública nos dois sentidos.

Gabi você não sente nenhum estranhamento em relação a você quando você intervém intelectual ou politicamente nesses locais, digamos, públicos?

Por exemplo, uma coisa desconfortável é quando sou convidada para um seminário para falar sobre prostituição, e, em vez de falar de política, as pessoas ficam me fazendo perguntas sobre a minha história, me fazem contar a minha vida. É sempre assim. Parece que eu sou a única prostituta do país. Mas, às vezes dá certo. Num seminário desses, o Rubem César estava na mesa. Quando terminou o seminário, o Rubem perguntou se eu não queria sistematizar o meu trabalho lá no ISER. Eu aceitei.

E você fez um projeto específico para o ISER?

O projeto que eu tinha era o de viajar por várias partes do Brasil para conhecer outras prostitutas e outras lideranças e organizar um primeiro Encontro Nacional. Nessa época o Zuílio era da diretoria do ISER e me falou que ia ter uma reunião do Conselho Mundial de Igrejas em Genebra e que ele gostaria de levar um projetinho meu. O que eu sei é que eu sentei ali na Taberna da Glória, e escrevi um projeto.

O projeto era a organização do Encontro?

Era. Eu precisava ter um projeto por causa das viagens, essa coisa toda. Daí, a mulher do Zuílio me ajudou a fechar o projeto, o Zuílio levou e o meu projetinho foi aprovado. O orçamento era de sete mil dólares. E eu consegui.

Onde foi esse primeiro encontro?

Aqui no Rio. No auditório do Calouste.

Qual era a pauta desse encontro?

Olha, eram várias, várias questões. Mas, a história da violência policial contra nós era tão forte na maioria das cidades, que a violência policial virou o tema macro do encontro. A polícia sempre reprimiu muito a prostituta. Nossa! No nordeste então a coisa era feia.

E vocês tinham ou têm alguma legislação de apoio?

Não existe nada na lei contra prostituta.

E eles agem em nome de quê?

Agem em nome da moral e dos bons costumes. E agem principalmente para pegar dinheiro de puta. É verdade. Agora, quem está no crime são os donos da casa. Muita coisa mudou. Eles não chegam mais assim.

Mas na época, e provavelmente muito para trás, toda ação policial era sem apoio legal?

Totalmente sem apoio legal.

Só porque não queriam te ver?

É. Exatamente. Faziam limpeza de rua. Limpar a rua era tirar as mulheres. Levava para a delegacia dava uma volta no carro, pegava todo o dinheiro...

Chegavam a matar? Espancamento? Era o quê?

Tudo. Espancamento. Tirar dinheiro. Transar de graça. Era um monte de coisa. Agora quem está contra lei, pelo código penal, são os donos de casas de prostituição, as cafetinas, os donos de hotel. Eles vão lá e pegam dinheiro para esses caras também.

Qual é essa lei?

Está no código penal: exploração da prostituição. Por isso que nós estamos com um projeto de lei de autoria do Fernando Gabeira no Congresso Nacional para tirar tudo isso do Código Penal para que esses caras passem a transar os seus deveres com as prostitutas. Porque prostituta não tem direito nenhum. Esse projeto de lei está atualmente tramitando. Seria ótimo, mas acho difícil que saia esse ano ainda!

Em que ano foi esse primeiro encontro?

Foi em 1987. Se você vir o vídeo lá de 87, está lá o Gabeira. Ele sempre esteve com a gente, desde o início. Ele nem era ainda deputado e já estava com a gente. Fora o Gabeira...

Nelson Carneiro!

Nelson Carneiro, é. Esteve com a gente. Estou sendo injusta!

Esse Encontro teve sucesso, resultados?

Foi muito difícil esse Encontro. Era o primeiro. Mas a gente conseguiu tirar um relatório de prioridades do que a gente queria porque quem nos ajudou como consultor na época, senão não ia sair nada, foi o Marcos Arruda. E o Marcos Arruda é chato demais da conta então ele organizou toda a história e foi bem legal. Ele era do IBASE nessa época e havia se oferecido caso precisássemos de alguma ajuda. Coincidiu com um informação que tivemos de que ele era muito bom para dirigir reuniões. Então, eu perguntei se ele queria fazer isso. E foi ótimo!

Mas isso tudo tinha o apoio e era ligado diretamente ao ISER?

Era. Minha vida no ISER não foi fácil. Eu até engordei muito por conta do trabalho lá, porque o ISER era muito complicado. Era um balé de gato. Tinha de tudo lá dentro. Tinha religiosos, gente mais moderna, tinha gente que trabalhava com o meio ambiente, tudo! Houve época na qual o ISER tinha 120 funcionários e um monte de programas e o Rubem pairando sobre todo mundo. As pessoas não gostavam de mim lá por conta dessa história de prostituição e apareceu o nome do ISER na imprensa ligado à história da prostituição e isso virou um problema lá dentro. Em todas as assembleias, era sempre muita briga. Até que chegou um ponto insuportável. Mas continuei fazendo as coisas e consegui alguns financiamentos também.

Internacionais?

Internacionais e nacionais. E sempre com a ajuda do Zuílio, quem me ajudava muito.

Nessa época do ISER você ainda morava na zona?

Ih, você nem sabe como a minha vida era horrível porque eu havia saído da minha vidinha de classe média baixa, de estudante e tal e fiquei na zona. Tava toda aclimatada, contente, organizadinha. Volto para o lado de cá. Foi muito difícil para mim. Eu passei acho que mais de um ano sem casa. Andava com uma sacolinha na mão. Não conseguia me mexer para arranjar uma casa para morar. Então ia dormir na casa de amigos. E ia também para a zona. Porque eu não queria dizer para mim mesma que eu tinha saído da zona. Eu não queria!

Mas isso era por causa do tipo de trabalho que você estava fazendo? Ou era por gosto mesmo?

Por gosto! Aí, eu ia lá. Tinha dias que eu não ia. E lá ia com minha sacolinha assim, sabe, sacolinha de loja, de papel, com calcinha, escova de dente, essas coisas. Quase um ano foi isso. Até que, finalmente, eu resolvi dar uma arrumada na minha vida. Eu tomei duas atitudes. Fui procurar apartamento, aluguei um conjugado aqui na Hermenegildo de Barros, aqui pertinho, nesse pedaço onde estou morando há muito tempo. E fui a um endocrinologista para fazer uma dieta porque eu estava imensa. Agora eu estou um pouquinho gordinha mas naquela época eu estava muito gorda, de tanta ansiedade. Fiz uma dieta e emagreci onze quilos. Onze quilos para o meu tamanho é muita coisa.

E a zona nunca mais?

Não. Percebi que eu tinha que parar de frescura, que não estava na zona mesmo. Pensei: a minha vida sou eu e eu estou procurando tudo isso para mim, então vamos lá! Em 1989, quando organizamos o segundo encontro, eu já estava magra e já tinha casa. Então, já era uma outra história. Uma das decisões que a gente havia tomado no primeiro encontro foi a de fazer um jornal.

Que foi o Beijo!

Que foi o *Beijo da Rua*. O Flávio era o responsável pelas publicações do ISER. Como o Flávio já havia ajudado muito a gente na divulgação na imprensa no Encontro de 87, perguntei se ele aceitava fazer o jornal. O jornal não tinha nome nem nada. Nós fizemos um concurso para escolher o nome. E aí surgiu o *Beijo da Rua*. Em dezembro de 88, ele foi lançado e começou a ir para várias áreas de prostituição. Eu tinha um financiamento para isso. Desde então, o Flávio é editor do jornal.

Você trabalhou também com prevenção da AIDS, não foi? Isso foi quando?

Foi em 1989. Fui chamada no Ministério da Saúde para fazer campanhas específicas com as prostitutas e os homossexuais. Começamos junto com as meninas do Belém do Pará, porque já tínhamos lá uma coisa um pouquinho mais organizada. O pessoal em alguns lugares e cidades do Norte, do Nordeste, do Sul também já tinha alguma organização. E começamos um trabalho sistemático com a prevenção de AIDS.

Você ainda estava ligada ao ISER?

Estava. E a briga maior em relação a mim começou naquela época porque o Ministério da Saúde me ofereceu financiamento de um projeto para a prevenção de AIDS e eu o aceitei enquanto coordenadora do programa que eu tinha no ISER. Mas quando isso entrou dentro do ISER, foi uma briga feia porque se achava que ONG não podia aceitar financiamento público, do Estado brasileiro. E, como todo o financiamento dos primeiros anos do programa de AIDS nacional foi do Banco Mundial, aí ficava pior ainda porque o povo dizia que eu não deveria aceitar dinheiro do Banco Mundial. Então, foi um rebu danado, briga muito feia.

Foi aí que você saiu do ISER?

Não. Sai em 1991 e fizemos a Davida em 92. Em 91, eu havia começado a namorar o Flávio. Ele estava separado da Regina, a gente era muito amigo e começamos a namorar.

Você tinha tido algum outro envolvimento sério antes?

Muitos.

Mas já tinha casado?

É, eu tive dois caras com quem vivi. Não tanto tempo como o Flávio. Nunca tive muita paciência com homem, mas o Flávio é especial, né? Não é nenhum machão da vida, Começamos a namorar em novembro. Em dezembro de 91, teve a festa de natal no ISER. O Flávio não foi porque estava dando plantão no jornal, ele trabalhava no JB. E eu cheguei na festa e umas mulheres lá do ISER tinham feito um manifesto contra mim no dia da festa de natal. Ficaram distribuindo panfleto dizendo que eu era uma pessoa vendida para os Estados Unidos, para o dinheiro do Banco Mundial.

Você acha que a briga era por aí ou tinha mesmo a ver com seu envolvimento com a prostituição?

Claro que tinha. Diziam também, nessa mesma festa de natal, que eu era uma mulher muito perigosa e todas as mulheres de lá tinham se juntado porque eu tinha roubado o marido de uma delas, que era o Flávio. E isso não era verdade, porque o Flávio já estava separado há muito tempo. Foi a Regina que se separou dele. Elas colocaram isso numa carta de natal. Foi horrível! Eu fiquei muito triste. Eu só fiquei esperando o Flávio chegar para eu ir embora, eu não me agüentava ali den-

tro. O Flávio ficou até doente, tadinho. Eu sou mais forte do que ele nessas coisas. Ele ficou doente, de cama. Muito feia essa história.

Intellectual progressista é bicho estranho....E o Rubem César nisso tudo?

Não foi muito melhor do que elas não. Quando eu voltei do recesso de natal, fui direto à direção e falei para o Rubem César: “Eu vou embora, não vou ficar mais aqui. Não agüento mais tanta briga nem a baixaria dessa carta! Acho que vocês estão todos doentes e eu não vou ficar doente junto com vocês”. “O Rubem tentou evitar que eu fosse embora, me ofereceu um lugar onde eu ficaria sozinha, mas eu não queria mais nada com eles. Mas enfim ele concordou com minha saída dizendo que era direito de todo funcionário, quando não está feliz com o seu emprego, pedir demissão e ir embora. Mas eu respondi “Não, Rubem. Eu não sou uma funcionária qualquer. Eu iniciei um trabalho aqui dentro quando você me convidou, eu tenho uma documentação imensa aqui dentro que é do movimento de prostitutas e eu vou levar tudo comigo”. E havia também o *Beijo da Rua* que havia sido registrado no nome do ISER. A resposta dele foi: “Bom, para isso tem a justiça!”. Eu falei: “Exatamente”. Contratei um bom advogado, o ISER outro e foi um ano de luta e negociação.

E você conseguiu recuperar seu acervo?

Tudo!

Acervo e jornal?

Acervo, jornal, os projetos que eu tinha lá dentro, tudo. No dia que eu saí, o Flávio resolveu também sair. Saímos nós dois e juntos criamos a Davida.

O que quer dizer Davida?

Davida vem de mulher da vida. Só que está tudo junto. Não é sigla porque nós destestamos sigla. Eu detesto sigla! Era um nome que o Flávio havia sugerido para o jornal, mas não tinha vingado. Em julho de 92, criamos o Davida porque, na negociação, ficávamos mais fortes se fosse um processo instituição com instituição. Consegui até os móveis. Porque eu tinha comprado com o dinheiro do projeto, eram nossos!

Mas durante esse um ano você ficou em suspenso, sem fazer nada?

Não, eu continuava trabalhando. Negocieei com o Ministério da Saúde a transferência do projeto de prevenção à AIDS porque essa parceria com o programa nacional de AIDS, vinha desde 89, é um programa considerado exemplar no mundo inteiro, e era nosso. Agora, dinheiro eu fiquei sem nenhum. Mas daí o Flávio trabalhava no JB e a gente foi levando. Depois, como eu conhecia todo mundo lá no Estácio, um senhor que era presidente de um bloco de carnaval lá que ocupava um terreno muito grande para o bloco, dois mil metros quadrados, ofereceu o espaço para construirmos uma sede. Então, fizemos lá uma coisinha pequenininha. Era nossa sede dentro do bloco. Aí eu percebi que lá tinha muita gente e não tinha lugar para as pessoas comerem. E o Lima, esse senhor, tinha uma cozinha ótima com fogão industrial e tudo. Daí eu decidi fazer comida para vender. Era um tempo intermediário enquanto essa história toda não terminava. E o meu restaurante virou o maior sucesso do Estácio. Era uma coisa impressionante.

Eu já sabia há um tempo que sua cozinha é de chef.

Eu gosto de cozinhar! E o restaurante fez muito sucesso. Aí eu inventei nas sextas-feiras de fazer um pagode. Um dia, eu saí para o mercado para comprar cebola, que tinha acabado, e eu tinha que descer uma rua lá no Estácio. Quando eu estou voltando, a fila para entrar no pagode era impressionante! E foi assim que a gente viveu um tempo, antes de decidir a história judicial do Davida. E eu não precisava ficar pegando dinheiro do Flávio para nada, eu tinha um restaurante. Quando o Davida começou mesmo, de vez, lá no Estácio, eu achei melhor parar a minha sociedade com o Lima porque restaurante ocupa muito o tempo! Mas esse período foi muito importante porque a gente ficou muito conhecido, as meninas da zona iam lá em festas e tudo. E o Davida começou lá no Estácio. Ficamos lá alguns anos. Daí nós viemos para cá, porque, outra vez o Zuílio e companhia, nos propuseram alugar salas do andar de baixo do escritório dele. A gente divide a casa e divide a infra-estrutura da casa também e é bem legal. Agora nós queremos nos mudar porque aqui está muito pequeno para nós. Queremos ir para o Centro da cidade. Estamos tentando uma casa com a subprefeitura.

Você tem muito funcionários aqui?

Nós somos, no total, vinte e tantas pessoas. Vinte e cinco, eu acho.

Todos remunerados?

Todo mundo remunerado.

E vários projetos?

Vários projetos. Um deles, que está sendo criando agora, é um núcleo de pesquisa. Registrado no Cnpq e tudo. Seria um núcleo para abrir a pesquisa e a discussão sobre a prostituição. Depois, quem sabe publicar os resultados num Cadernos da Vida...

Isso seria genial!

Não é bom?! E a gente tem uma grande documentação que está sendo processada por umas meninas da Academia Brasileira de Letras que são voluntárias aqui. Elas são documentaristas lá.

Esse acervo vai ser digitalizado?

Elas estão organizando primeiro o material e, em seguida, vão digitalizar. Mas é muita coisa e nós não temos espaço. O problema nosso, hoje em dia, é mais espaço do que profissional bom para trabalhar! Temos ainda o espaço do *Beijo da Rua*...

Qual é a periodicidade dele?

De dois em dois meses. Agora mesmo o Flavio está fechando o próximo número. Flávio tem amigos antigos, profissionais de nome, que ajudam a montar o jornal recebendo um dinheirinho, tipo R\$ 300,00. É um trabalho praticamente voluntário.

E tem a Daspu...

Daspu é um projeto novo. Nós já registramos o nome e, agora, vamos trabalhar um plano de negócios para ver se vale montar uma microempresa ou não. Porque tem muita gente Brasil afora pedindo franquia....

É uma griffe só de camisetas?

Por enquanto. Estamos fazendo a coleção que vai ser lançada em junho com roupas e mais outras coisas. Mas

estamos recebendo oferecimento de tudo. De sapato com marca Daspu, tênis, perfume.

De onde vem essas propostas?

De empresários. Eu dei uma entrevista para a Istoé Dinheiro e, a partir daí, um monte de empresários de todas as partes do Brasil mandam emails oferecendo coisas. "Você não tem interesse de ter uma marca específica de tênis Daspu? Porque eu tenho uma fábrica de tênis e gostaria muito de trabalhar com vocês!". Temos também pedidos de representação no exterior. Já teve um cara que veio de Milão aqui comprar camiseta.

As peças são design exclusivo do Sylvio Oliveira?

São do Silvio e agora tem também da Rafaela como a da Copa do Mundo que a gente apresentou no Jô. Nós fizemos uma camiseta para a Copa que está escrita aqui na frente: "Ser brasileiro não é para principiante". Ficou bem legal. Essa camiseta vai vender muito. O Silvio e a Rafaela estão trabalhando na nova coleção a partir de pesquisas com as meninas.

Hoje já temos quantas associações de prostitutas no país?

São trinta associações no Brasil hoje.

São Ongs?

Não. São filiadas à Rede Brasileira de Prostitutas.

A rede é de quem?

A rede é nossa, do movimento. Aliás, é uma briga que eu tenho com as meninas. Esse país é muito cartorial. Você forma uma rede e as pessoas já querem fazer estatuto, registrar a rede, ter presidente, vice-presidente, tudo isso. Isso não é rede, não é verdade?!

Rede é horizontal!

Rede é outra história! São pontinhos que vão se articulando. E é uma briga que eu tenho com as colegas todas aí pelo Brasil afora porque, volta e meia, vem uma história de engessar a rede.

E essa rede se comunica virtualmente?



Virtualmente, em reuniões. A gente tem o propósito de fazer um projeto nacional com as individualidades. Eu trago todo mundo para cá, consigo o dinheiro de passagem para a gente fazer projetos comuns.

E os pontos dessa rede são estados?

São cidades. Por exemplo, as meninas da Bahia que são, para mim, a mais moderna associação que nós temos, que são meninas arejadas, jovens, agora têm uma rádio. Elas conseguiram com o Ministério da Cultura uma rádio que está fazendo o maior sucesso. Chama-se *Zona FM*. É o maior sucesso!

Qual a programação da rádio?

Todo tipo de música. E tem também vários programas. Tem programa de conselhos sexuais, recebe cartas da audiência, tem cartas procurando prostitutas que se perderam da família e tal... E agora elas estão com um projeto, que era o grande sonho da Fátima, presidente da associação, de fazer uma novela radiofônica.

Show de bola! Você não havia feito uma fotonovela no seu projeto de prevenção à AIDS?

Tinha. E isso foi em 89, ainda no governo Sarney. Depois fizemos outros materiais. Agora temos uma campanha nacional realizada pelas várias associações junto com bambambans que Brasília contrata, que é a nossa campanha nacional com uma personagem chamada Maria Sem Vergonha. Uma menininha que está em todos os nossos materiais de AIDS. E tem o spot de música para aquelas rádios com Reginaldo Rossi falando sobre AIDS. Bem legal! e tal. Tem também uma publicação que escrevi com o Roberto Chateaubriand, lá de Minas, que é um psicólogo que trabalha há muito tempo junto com a gente, sobre como trabalhar a prevenção de AIDS no meio da prostituição, das vulnerabilidades específicas, a questão do estigma, tudo.

E tem ainda uma agendinha, que faz muito sucesso com as meninas, onde se fala de tudo, não só de AIDS. O legal é que qualquer material que se faça hoje, usamos a menininha, a Maria Sem Vergonha. Ela virou uma marca.

Essa campanha é mais centrada na saúde geral?

É. Mas também trabalhamos outras coisas. Por exemplo, a dupla jornada de trabalho. Então vem a Maria Sem Vergonha cuidando da casa com uma carinha de chateada e tal. Tem dicas, várias coisas. As meninas gostam muito. Fazemos adesivos também.

E no movimento, qual é hoje a demanda central?

No movimento, hoje, a grande luta é a em torno da aprovação da lei do Gabeira. Para ver se muda relação entre a prostituta e o empresário da prostituição, que é uma relação muito difícil, onde não se tem direito nenhum. Essa é a grande luta de todo mundo, de todas as meninas.

A prostituição, sem empresário, funcionaria bem?

Dá para funcionar, só que hoje ainda não pode. Por exemplo, se a gente criar uma cooperativa, automaticamente entraríamos no Código Penal porque estaríamos explorando a prostituição. É muito complicado. O Código Penal é de 1940. Quando esses artigos foram redigidos pelos juristas, a transa dele era de proteger as prostitutas, criminalizando o empresário. Mas aí você cria anomalias porque a prostituta não é fora da lei, mas ela vive num ambiente fora da lei.

Ela não é fora da lei, mas a lei é omissa?

Não é omissa. A lei considera a prostituta uma cidadã como outra qualquer e pronto, com direito de ir e vir. Terminando esse ano, que tem Copa do Mundo e eleição, a gente vai marcar presença em Brasília, conversando com deputados, essas coisas. Porque a bancada evangélica é imensa, a católica é imensa. É um horror! Tivemos sorte porque o movimento homossexual, que tem um forte trabalho lá em Brasília mas mesmo assim ainda não conseguiu aprovar a lei da união civil, tem um escritório em Brasília e ofereceu um espaço lá para a gente ocupar se quiser. Mas esse ano não adianta. É o ano da Copa...



Denilson Lopes

música ambiente e BOSSA NOVA

No contexto atual, faria sentido buscar uma música ambiente brasileira? Certamente, poderíamos pensar em músicos que moram no Brasil, mas a Internet amplia o quadro geográfico. Não se mora cada vez mais em um só país. Também não gostaria de reduzir a música ambiente brasileira àquela que tivesse um sabor local, incorporando de forma mais ou menos superficial, mais ou menos criativa, ritmos associados a certas tradições da cultura popular. Caminho talvez mais fácil e tentador.

Por que rumo eu prossegui? Sem pretensões de totalidade, sem querer mapear exaustivamente, nem me preocupar em definir uma paisagem sonora brasileira, persisti no que me tocava mais, ao ouvir de forma cruzada, os CDs que fosse encontrando, ou me fossem enviados, que transitavam entre a configuração da música ambiente por Brian Eno e seus herdeiros no mundo anglo-estado-unidense, nos anos 90, e uma virtual diluição destas fronteiras, visível pela constante insatisfação também dos músicos com a proliferação de gêneros na música eletrônica.

A própria idéia de uma cultura *lounge* ou de uma cena *ill-bient*, emergente na Nova Iorque de 1995/6, se revelou cada vez mais frágil como referência. No entanto, ao ouvir essas músicas, geralmente longe dos circuitos das grandes festas, *raves*, longe do que é tocado em *clubs* e nas rádios; não queria reeditar qualquer atitude de associá-las apenas com uma tradição experimental, supostamente para um público restrito. Não me interessaram as instalações sonoras em galerias, as *performances* para circuitos intelectualizados. Mesmo me restringindo à escuta e à experiência que vivenciava, nunca deixei de considerar a música como uma prática espacial, nos termos em que a define Josh Kun, e uma paisagem sonora, na esteira de Murray Schaffer, que tende a ser ampliada e ilimitada, por mais que haja paredes, ambientes fechados e fronteiras.

Sem cair em celebração superficial de uma comunidade virtual, mas me direcionando certamente para quem trabalha no contexto da música eletrônica e sobretudo da música ambiente, é necessário um redimensionamento da própria experiência da música ao vivo, pois, em nenhum outro espaço da música *pop* ela foi mais criticada ou problematizada como anacrônica. O *show* se torna cada vez mais lugar dos eternos *hits*, quando não *tournées* caça-níqueis, remontando bandas não mais em atividade ou, pior ainda, bandas de *covers* que reencenam, como nos lembra David Toop em *Haunted Weather*, toda uma nostalgia bastante lucrativa. Se para sobreviver na indústria do entretenimento, as bandas de *rock* produziram e produzem verdadeiros eventos multimidiáticos, desde o *glitter*, o progressivo e o *heavy metal* dos anos 70; a alternativa das festas, *raves*, *clubs*, também não incorporou em grande medida a proposta da música ambiente. Aposto que há uma sensibilidade e uma sociabilidade indeléveis, congregadas numa espécie de “comunidade de sentimento transnacional”, para usar as palavras de Arjun Appadurai, que vai além dos *shows* e das festas, e que se tornou possível desde o momento em que a reprodução do som possibilitou um distanciamento da escuta do som original. Talvez seja isto que Jon Hassell chamou de música do quarto mundo, para evitar o risco anglocêntrico de denominações como “música étnica” ou “world music”: música vinda de todo o mundo que se encontra e funde em um lugar geográfico não-específico.

Para pensar este trânsito transcultural é que a idéia de audiotopia vem nos ajudar. Se a utopia não está em nenhum lugar, o termo foucaultiano de uma heterotopia representa um tipo de utopia efectivamente encarnada, caracterizada pela justaposição em um único lugar de vários espaços que são incompatíveis entre si, em que as audiotopias, segundo Josh Kuhn, seriam instantes específicos das heterotopias, espaços sônicos de desejos utópicos efetivos onde vários lugares normalmente incompatíveis são reunidos não somente no espaço de uma peça particular de música, mas na produção de espaço social e mapeamento de espaço geográfico que a música faz possível. A função de ouvir audiotopias é focar no próprio espaço da música, espaços sociais, geografias e paisagens que a música possibilita, reflete e profetiza. Em última instância, as audiotopias são zonas de contato entre espaços sônicos e sociais.

A música ambiente não é sobrecarregada com referências culturais distintas pela prática desenfreada de samplers e hibridismos os mais inesperados. Mas o fato de deslocarmos seu foco para o diálogo com produções brasileiras, inevitavelmente este problema de audiotopia se coloca na construção desta paisagem sonora que não só se incorpora aos sons do cotidiano, mas que em meio ao espaço urbano o mais caótico - como conseguem ser os grandes centros urbanos do antes chamado Terceiro Mundo - torna-se não uma ilha de tranquilidade como escape, mas outra possibilidade de espaço e tempo, outra possibilidade de vida, distinta da mera rapidez da busca de trabalho e prazer imediato. Ela anuncia uma alternativa agora, sem temor do consumo, sem ser consumista. Não precisamos abandonar as grandes cidades e voltar para comunidades hippies. A música ambiente, como os *punks*, atua por dentro e de dentro do mundo em que estamos, vivemos e sonhamos.

O resto é mar
É tudo que eu não sei contar
São coisas lindas que eu tenho pra te dar
Tom Jobim

No contexto do diálogo com a produção feita no Brasil, escolhi, num primeiro momento, seu lado mais visível, que é de uma reciclagem eletrônica da Bossa Nova (e não só), já muito comum fora do Brasil, feita por Bebel Gilberto, como forma de pensar seus significados hoje em dia, sem esquecer outros trabalhos populares como o do “Bossacucanova”, embora mais tradicionalista tanto na sua apropriação da música eletrônica quanto do envelhecido discurso de brasilidade, e o “Bossa Eletromagnética” de Luiz Macedo.

Se os tropicalistas, a canção de protesto, Chico Buarque e mesmo a Jovem Guarda se nutrem, de alguma forma, da Bossa Nova, logo têm que se distanciar para afirmar seus projetos pessoais. As vanguardas dos anos 60 se exauriram, João Gilberto continuou cantando na sua voz macia, eternamente com um banquinho e o violão. Passaram *punk*, *disco*, o *grunge*, e várias vertentes da música eletrônica. Há mesmo uma quantidade enorme de artistas, dentro e fora do Brasil, que se esmeram em reeditar um clima nostálgico da Bossa Nova. Mas poderia a Bossa Nova ainda criar uma paisagem sonora contemporânea, uma audiotopia ativa para nossos dias? Resgatar a paisagem através da música e da Bossa Nova não seria mais uma forma de nostalgia numa era pós-moderna e pós-colonial? Apostamos que desde os anos 60, a Bossa Nova constuiu mais do que uma comunidade de gostos, uma comunidade afetiva transnacional.

Muito do que ouvimos é centrado nos ritmos trazidos de uma herança africana como base para celebração; mas para compreender este trânsito cultural seria proveitoso também levar em consideração a recepção de pensamen-

Ao tensionar Bossa Nova e música eletrônica, estamos tentando construir mais do que um objeto de uma cultura nacional, mas processos socio-culturais híbridos que interligam o local e o global e em que as estruturas ou práticas que existiam antes em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas, opondo-se a qualquer discurso essencialista de identidade, autenticidade e pureza culturais, como Canclini nos adverte. Ao invés de pensar uma genealogia dentro da música popular brasileira, pensamos uma perspectiva pop e transcultural, rejeitando qualquer discurso de volta às raízes num tradição do nacional popular, que retorna como um fantasma populista, tanto nos movimentos de minorias étnicas quanto nos movimentos de resistência à globalização tecnocapitalista.

Esta circulação é tanto mais interessante por não decorrer da atuação de elites culturais ou do governo brasileiro, nem do recente e crescente fluxo de trabalhadores para fora do Brasil. Ainda que a Bossa Nova tenha ajudado a carreira de vários músicos profissionais fora do Brasil, começando por Tom Jobim e João Gilberto, sua circulação traduziu, exemplarmente, o fato da interculturalidade se produzir mais através de comunicações midiáticas do que por movimentos migratórios, para retomarmos uma provocação feita por Canclini mas ainda pouco desenvolvida.

Qual o espaço da leveza desta música hoje, que não seja mero escapismo? Esta são algumas das inquietações quando voltei a ouvir o CD de Bebel Gilberto, *Tanto Tempo* (2002), produzido por Suba, uma das grandes promessas da música eletrônica, precocemente falecido, autor de *São Paulo Confessions* (1999), trabalho que é gênese dos felizes achados no trabalho com Bebel Gilberto. Utopia feliz ou paisagem inútil? Nem uma, nem outra. Leveza possível, estratégia sutil prefiro acreditar, apostar. Como voltar ao passado rumo ao futuro? A resposta já aparece na primeira faixa, regravação de “Samba da Bênção”, de Baden Powell. “É melhor ser alegre do que ser triste” ecoa como posicionamento diferenciado do mal-estar e do ressentimento. Curiosamente aqui, a alegria não é revolucionária, contracultural, nietzschiana, mas uma alegria que vem de uma melancolia tornada suavidade, desta “tristeza [que]

tem sempre uma esperança/de um dia não ser triste não". Evocação mais do que êxtase, oração mais do que ironia, nesta busca de uma delicadeza perdida.

O mar que vai de Debussy a Caymmi, como nos lembra Antonio Risério, além de sua onipresença na Bossa Nova, ressurge eletrônico, suave, espaço de descanso, mais textura e timbre, do que ritmo e melodia, em consonância com os propósitos de Brian Eno. A música dissolve a letra. A confissão pop tardo-romântica se faz paisagem, transforma a experiência em uma exterioridade.

A paisagem engole as pessoas, como em "Na Neblina" em *São Paulo Confessions* ou na releitura de "Samba e Amor" de Chico Buarque por Bebel Gilberto. A amorosidade em meio à cidade, a intimidade possível, o colo da amante e da música aparecem não como mera preguiça ou covardia, para citar a música, mas parte de uma outra ética, um outro tempo aqui mesmo "na correria da cidade" em que "o trânsito contorna nossa casa". "Será que é tão difícil amanhecer?" Tudo se dissolve, numa ética da suavidade, num tempo nem industrial nem arcaico. Consciente das voltas que a Bossa Nova deu pelo mundo, desde os anos 60, seu período de maior popularidade fora do Brasil, o estilo parece ser um prenúncio de um "portuenglish", ou pelo menos de uma oscilação entre o português e o inglês, já praticado por João Gilberto, que atravessa todo o CD, a partir da segunda faixa, "August Day Song", embaralhando fronteira, como na primeira faixa de seu CD seguinte, só com o nome da cantora (2004), versão em inglês dos Mutantes para Baby: "Join us and go far/And hear the new sound of my bossa nova" ou "You know, it's time to learn Portuguese".

Sem a ironia tropicalista, estaria indo Bebel Gilberto, num projeto conservador de revisitação da MPB, como que Marisa Monte fez, ao transitar da Bossa Nova para uma versão pop de "Panis e Circensis", a música mais radical dos Mutantes e da Tropicália? Se as capas podem ajudar a revelar algo, é o nome de Bebel Gilberto, após o sucesso internacional, que aparece com ênfase na capa de seu segundo CD, bem como uma foto preto e branco, com o rosto nítido, no lugar de seu perfil em branco e preto do primeiro trabalho, como na capa de *Before and After Science* de Brian Eno. Ao invés da dissolução crítica de uma persona midiática, desenvolvida musicalmente por Eno a partir deste seu trabalho, acompanhada pela retirada de seu rosto das capas dos projetos seguintes, o que observaríamos em Bebel Gilberto seria a afirmação do *pop star system*?

De qualquer forma, voltamos ao fio da navalha de seu primeiro trabalho. Em "August Day Song", "sozinha, distraída", "sem chorar ao lembrar", parece um lugar frágil, lugar que se constrói entre culturas, entre o estrelato e a impessoalidade tecnológica. A canção de amor é uma matriz que se dissolve em "Tanto Tempo", faixa-título, como no quadro de "By this River" de Eno: "Por que esperar tanto assim de alguém?". Não se trata de uma utopia longínqua, mas apenas "um segundo mais feliz" ou "a vida inteira eu quis um verso simples", nas palavras de Cazuza em "Mais Feliz". O samba parece funcionar para Bebel, como o rock *glitter* para Eno: solo para suas desconstruções, como na primorosa "Alguém", outro hino da invisibilidade, como "How to Disappear Completely" do Radiohead no CD Kid A: "De vez em quando tem você". Mas se não tiver, fica a paisagem sonora: "Só ouvindo aquele espaço ali/Lonely" ("Lonely") ou apenas o fundo do quintal ("Bananeira" de João Donato e Gilberto Gil). Podemos até fechar os olhos, como ela nos pode na última música e esquecer, por um momento seu trabalho seguinte, pop sofisticado sem dúvida, mas bem distante das promessas apresentadas em "Tanto Tempo".

Nada me poderá faltar
Se eu mesmo faltar

Bertolt Brecht

Por que resgatar esta música, para muitos sonífera, repetitiva ou banal? Me encontro numa entrevista de Brian Eno, na sua guinada para a música ambiente: “Eu queria encontrar lugares que fossem mais lentos, maiores e que me fizessem pensar de alguma forma interessante. *Clubs*, de fato, me impedem de pensar”. Na sua proposta de construir uma “música que se pode viver com”, Eno presume que seus ouvintes estejam sentados muito confortavelmente e não esperando dançar, o que cada vez parece se restringir a espaços pequenos, mais restritos, quando não privados. Se os *lounges*, espaços mais propícios para este tipo de música lá pelos anos 90, saíram de moda ou perderam esta função alternativa de resgatar a lentidão, a desaceleração, ao menos, pensamos nesta atitude não como exaustão após uma noite de dançar sem parar, nos quase obrigatórios *chill out* em *raves* e grandes festas. Ou talvez, para seguirmos Murray Schaffer, “o que parecemos precisar são rituais de tranquilidade em que grande quantidade de pessoas possam sentir a serenidade de uma experiência compartilhada sem o desejo de expressar suas emoções em ações destrutivas ou desfiguradoras”, em que nem a experiência seja única ou imposta.

Fico pensando se Ernesto Neto já fez um *lounge*. Várias de suas instalações, como “Casa”, me sugerem lugares confortáveis, onde se pode relaxar, dormir sem ser incomodado por música alta nem seguranças, mas também conversar sem pressa, sem obrigação de falar, diferente de galerias e museus, em que temos que ficar atentos o tempo todo, consumindo, vendo. Ao invés da pausa que nós fazemos ao olhar uma janela que nos salva da maratona de imagens, é o próprio artista que nos oferece esta possibilidade. Não se trata de penetrar os espaços em busca de sentimentos inusitados, estranhos ou desautomatizadores, como talvez fossem os trabalhos de Hélio Oiticica e de outros tantos nos anos 60. Nada muito ativo, acolher e ser acolhido, um platô deleuziano, alcançado quando as circunstâncias levam uma atividade a um grau de intensidade que não é automaticamente dissipado em um clímax. Ou como Brian Eno fala sobre seu vídeo “Mistaken Memories of Medieval Manhattan”: “as imagens se tornaram presentes a partir de uma mistura de nostalgia e esperança e do desejo de fazer um lugar quieto para mim mesmo. Elas evocam em mim um sentido do ‘que poderia ter sido’ e também geram uma nostalgia de um futuro diferente”.

Esta não é uma posição extrema, de que Eno é bem consciente, mas por que as posições extremas, intempestivas seriam necessariamente as mais críticas, ricas ou eficientes na nossa época? Certamente, a contundência sempre ocupou um lugar importante de dissonância e insatisfação, como observarmos em várias manifestações, dos movimentos anti-globalização à onda de artivismos, mas por que não a sutileza, a discrição e a delicadeza? Talvez seja um esforço geracional de quem se formou nos anos 80, se viu silenciado tanto pelo envelhecido discurso revolucionário e transgressor dos anos 60 quanto por muito que tem ganhado uma atenção neste início de milênio. Talvez não se trate de oposição, seja apenas uma forma de ser solidário na diferença, de buscar um outro espaço de resistência, ainda que este possa ser o lugar da maior solidão, no momento.



Denilson Lopes é professor na Faculdade de
Comunicação da Universidade de Brasília.

A FUGA ATRÁS DA ORELHA

de Arthur Omar

1

Samplear é uma coisa vulgar, que acontece todos os dias em milhares de estúdios do mundo. Uma coisa tecnológica e sem grandeza, uma atividade mecânica e facilmente executável.

Você ouve uma música, distraído, e de repente, alguma coisa lhe chama a atenção. Algo especial. Um ruído, um grito, uma batida. Você desperta, sentindo o desejo de usar aquilo numa música só sua. Você quer se apropriar daquilo e esquecer a música que você está ouvindo. Você já está ouvindo a sua própria música, incorporando o som que você acabou de ouvir. Você vai samplear aquele som. Samplear é jogar uma amostra do som que você escolheu para dentro de um aparelho chamado *sampler*.

2

Sample quer dizer amostra. Através de um escaneamento digital, o *sampler* recolhe uma espécie de imagem do som escolhido. Uma vez sampleado, você pode tocar esse som no teclado, como um instrumento musical. Não é um simples som sintetizado, mas, ao contrário, é o som real, o som original da fonte que você ouviu, agora colocado dentro do seu aparelho e que você vai operar à vontade. É todo seu. Pode vir de um instrumento histórico, da voz de uma cantora, da erupção de um vulcão, da respiração do seu mestre, da descarga do seu banheiro, dos sinos do seu matrimônio.

3

Tudo pode ser sampleado, tudo pode ser executado. O mundo conhecido se torna novamente uma terra incógnita, pedindo um novo reconhecimento auditivo, e em troca, todas as amostras são grátis.

4

Em busca dos *samples*, audição guerreira, audição ativa, guerra de comandos: saque e captura. Um *sample* é sequestrado de um fluxo de sons. Audição predadora, onde a unidade da obra e a coerência do mundo se desfazem em nome de um gozo instintivo meu. Uma satisfação que nada tem a ver com a música que estou ouvindo, apenas com um fragmento que ela faz passar e me toca no sistema nervoso, no meu labirinto. algo que eu projeto no futuro, a música que eu vou fazer com esse produto do sampleamento.

5

Em busca do *sample* ideal, nossos ouvidos se tornam exércitos sanguinários, envolvidos em operações de captura e predação.

6

A violência do sampleamento nada tem a ver, como em geral se acredita, com a questão da propriedade, o roubo, os direitos que os autores sampleados reivindicam porque se sentiria lesados. A violência do sampleamento é na carne do próprio som, na medula mesma da música, onde não há proprietários, nem direitos, porque põe em campo apenas o sampleador diante de si mesmo. Não há juiz, nem há crime. O único pecado é ter perdido o som que não volta mais.

7

Ouvir *samples*, uma atitude nova, uma coisa realizada através do imaginário da tecnologia, é preciso levantar esse filtro, esse aparato que funciona como uma imagem anteposta, um anteparo, e, com ele, ouvir os *samples* de uma maneira natural, como se fosse a única maneira de ouvir, uma certa sensação de uma música futura, uma música virtual que ainda não existe, o destroçamento do presente daquela música, em benefício da materialidade vigorosa de certos pontos que ela apresenta sem saber.

8

Audição que sampleia é uma audição lenta, ralentada, embora nervosíssima, que impõe à rápida sucessão de sons uma grade lenta de detecção. Uma audição da música que não ouve a música, mas fica atenta à eclosão de alguma coisa que vai causar a sensação de um preenchimento. Portanto uma audição que se volta para dentro, em expectativa, pronta para flagrar uma reação especial diante de um som que se apresenta como útil aos nossos designs. Somos nós que estamos em jogo, os caçadores. É uma audição transfigurada em *detecção*. *Samples* não se ouvem, são detectados.

9

Samples "autênticos" são os *samples* curtos, os momentos fracionários, indistinguíveis em si como objetos dotados de significação. Servirão para *loops*, onde vão criar texturas de continuidade, figuras de repetição ou padrões rítmicos. *Samples* como frações, como quase objetos, como semi-figuras, como instantes informes sem começo ou fim, porque não cerníveis.

10

Introduzir a desproporcionalidade no mundo musical. Uma música inteira pode valer apenas por uma fração de segundos que eu sampleei dela. A idéia o som único. A imagem sonora, dura, compacta, mínima, um cristal a ser mastigado por nossa atenção. O som que preenche um desejo, não uma música que discorre sobre um sentimento.

11

Há algo de espacial no sampleamento, um investimento surdo do olho, que empresta aos ouvidos a sua intensa mobilidade, para que a audição se mova de um lado para o outro com a velocidade de olhos profissionais.

12

Sentar e deixar-se ouvir. Operar a audição. Algo que tem que flutuar. Não se sampleia andando, há que imobilizar o corpo e uma certa maneira.

13

Sem saber. Supõe-se no outro, ou seja, na música que se ouve para samplear, um desconhecimento de si mesma, um estado de inocência, de virgindade, que o sampleamento vai romper. O som era feliz e não sabia. Samplear como operação de conhecimento, um avantajamento de conhecimento atirado contra a ignorância do fluxo sonoro dado como presa. Apenas esse conhecimento é um presente que não se pode levar dali.

14

A proposta de um outro saber aplicado à música que surge à sua frente. Novo porque é um saber que germina da minha particularidade de audição, das minhas necessidades "labirínticas", e não da natureza da música em si. Esse saber novo propõe um novo uso, e supõe um não-saber plantado no outro, embora dotado de outras virtudes e todas as excelências de que o próprio sampleador não é capaz. O sampleador atua, para consumo próprio, como um revelador, ou um revelador de uma revelação.

15

A natureza sonora se vê dotada de uma nova natureza, uma outra natureza, e o que era trabalhado volta a ser bruto. É uma abertura na trama para o rapto de uma imagem. Operação de caça, uma predação positiva. A natureza nova atravessa a música e invade os ruídos, a música ouvida como ruído, no mesmo status dos ruídos, que passam a oferecer uma matéria fina semelhante à música.

16

Tudo se transforma em matéria-prima, uma Alquimia ao reverso. Que desfaz todas as unidades e todas as densidades das pretensas pedras filosofais.

17

Tornar o som uma idéia, sem conteúdo, pura forma. Um ato de memória atirado sobre o fluxo, um gesto de conservação, parar o tempo, criar um objeto intemporal a partir do fluxo temporal. O *sample* repete, o *sample* volta atrás, o *sample*.

18

A audição detectiva procede por avanços e recuos, desfazendo a trama unilinear da música. Ela volta atrás, ela se rebobina a cada instante, reagindo como detecção. Ela recua e repete, mesmo que o som detectado não se repita no que se está efetivamente ouvindo. Quando detectamos alguma coisa que valha a pena samplear, a audição aplica sobre tudo que vem depois a imagem do som detectado, o seu fantasma. Algo ali torna o resto do fluxo sonoro uma espécie de silêncio virtual, apesar do barulho que prossegue, porque nada mais interessa a não ser o som escolhido para ser sampleado, é como a eleição paradoxal de um imperador. Somente os samples eleitos flutuam no ar, somente a sua memória persiste e atua na audição do presente, tudo o mais se borra numa pasta acinzentada.

19

O que vem depois não interessa, o fantasma brilha como a única coisa sólida. O resto é mundo degradado, é apenas música. Há uma forte compulsão de voltar atrás e repetir. O que pode ser feito concretamente no aparelho, ou a repetição se dá na mente, e mais que repetição, é a própria imagem da insistência, ou a insistência de uma imagem, micro-obsessão localizada.

20

É como na caça. A detecção da presença do animal é a única realidade. Não se matam sons no sampleamento, apenas se *detectam* trechos, pedaços, fragmentos, como se nessa caça as espingardas não tivessem canos nem carregassem munição, mas fossem apenas miras telescópicas suspensas diante dos nossos olhos. Samplear é uma caça invertida. Na caça, um som leva à procura de alguma coisa, aqui, alguma coisa leva à caça de um som.

21

Trata-se não de composição no sentido tradicional, mas de audição em novo sentido. A audição como composição. E trata-se tanto, que se torna necessário produzir um tratado do ouvido, ou um tratado da audição. No ato de samplear, na tarefa, no combate, é preciso saber o que se quer. Reconhecer o seu desejo. Estar próximo do desejo de ouvir e ouvi-lo diretamente, se é que é possível. Lutar para ficar nele. ter a capacidade de atenção necessária. Realizando e irrealizando, sístole e diástole.

22

Pense que cada *sample* é uma chave. Sem garantia de porta. Você experimenta a chave, e vê se você gira com ela, se o mecanismo da fechadura se destrava. Isso é o sampleamento bem sucedido.

23

Samplear é como estar diante de uma porta feita só de fechaduras, sem madeira, nem substância. Apenas fechaduras, centenas de fechaduras, grandes e pequenas, colocadas lado a lado e umas sobre as outras, formando uma superfície maciça, exatamente do tamanho de uma porta. O sampleador, com a chave disponível naquele momento, vai experimentando uma a uma as fechaduras, em movimentos rápidos e quase desesperados de quem sabe que o tempo é curto. Até que, de repente, uma fechadura se abre. E ele então leva para casa um pedaço da porta.

24

De fato, ele não atravessa do outro lado da porta, porque a música já é o outro lado. Ele queria apenas entrar numa fechadura, e ali ficar, desde que ela lhe permita girar em torno de si mesma, e destravar o mecanismo. Esse é o prazer do som em si, fora do tempo, imagem mental, pedra brilhante cravada num anel de tempo.

25

Samplear não se refere ao conhecimento da música. É apenas o reconhecimento de um movimento nosso em relação a ela. Como toda arte, samplear trata de reconhecimento, *re*-conhecer, onde o *re* implica numa volta, mais uma volta do parafuso, apertando-o de encontro à nossa superfície. *Meconhecimento*. O interior do ouvido também é espiral, já reconhecia o barroco Athanasius Kircher (séc. XVII).

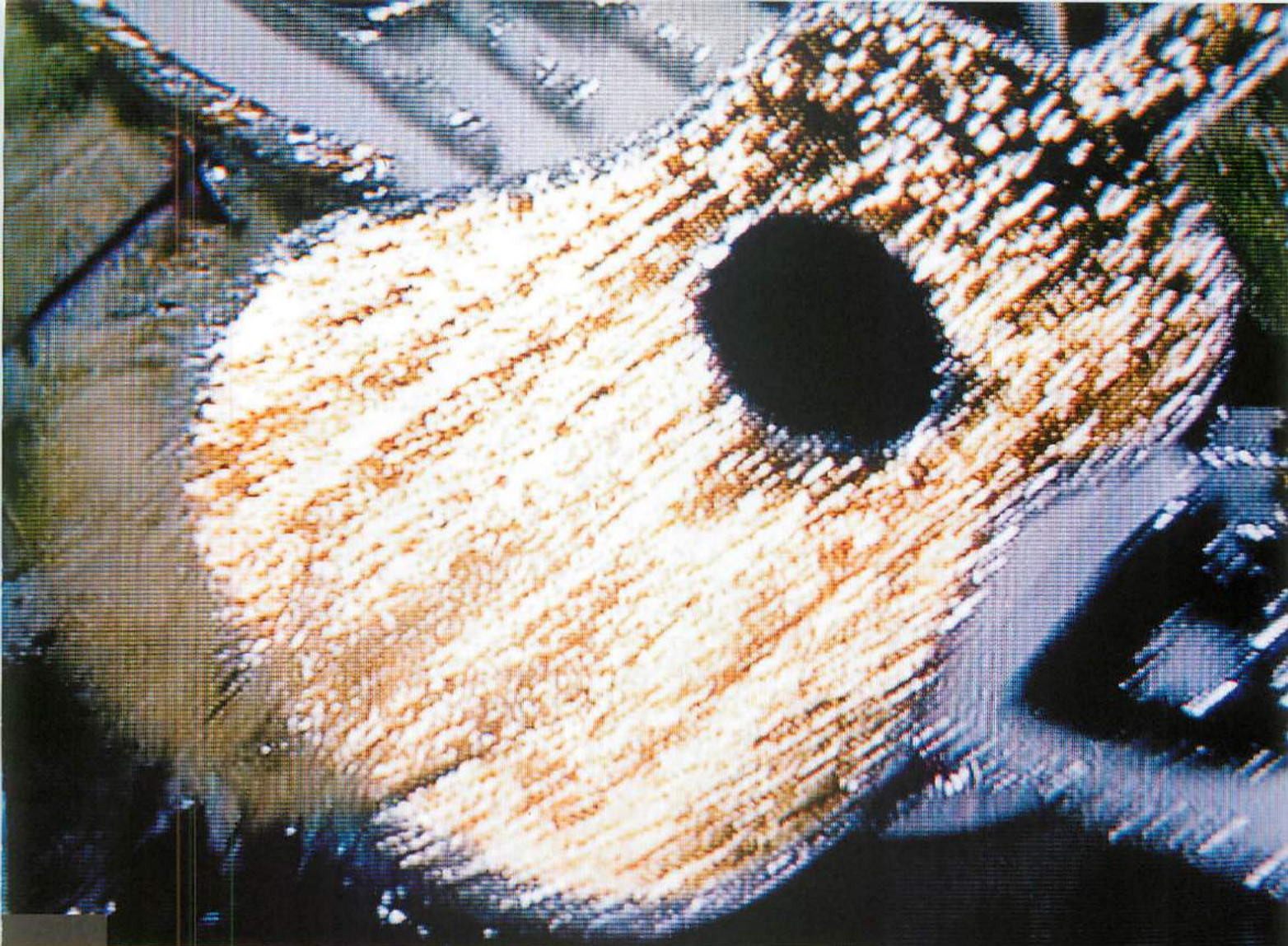
26

Samplear tem a vantagem de desbaratar a unidade da obra, a intenção dos discursos, a dança dos autores, o rito macabro da cultura, a mumificação da duração, a repetição da expressividade, o trenzinho das escolas, e todos os blá-blá-blás sobre o mito da influência. Samplear não é se influenciar, é liberar a ex-donzela de um único som prisioneira dentro de um castelo de discurso sonoro, e torná-la *virgen again*. O que se tomou não tem qualquer obrigação com o que ficou para trás. Com os meus samples, eu faço o que quiser, não sou discípulo das minhas vítimas.

27

Eu gosto de *samplers*. Eu quero chegar a Deus por amostragem. Afinal foi assim que ele chegou até mim...

Arthur Omar
FOTOGRAFIAS











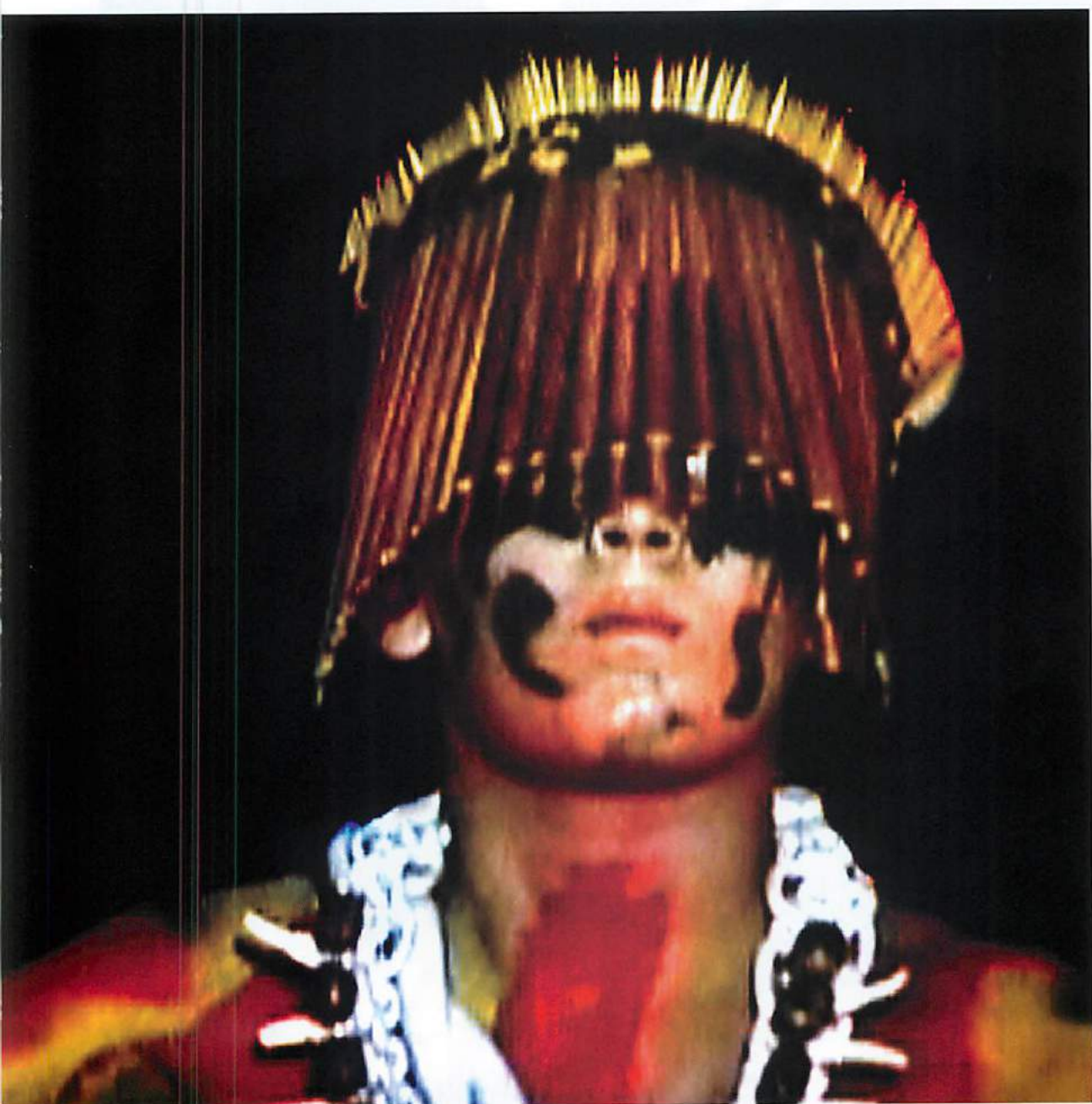




















Buenos Aires
junio 1973



mi admirado
Auroran Dourado:



Desde "la barca de los hombres" tengo con usted una deuda de gratitud, mejor dicho de ingratitud por no haberle escrito entonces. Me fascinó esa historia, el calor, la crepitante luz de América que la ilumina, y sobre todo el secreto y siempre presente susurro de infancia que la recorre de algún modo aunque no sea evidente en primer plano. Luego le propuse a mi editor, Lospada, "O Risco do bordado". Desgraciadamente no fue posible editarla entonces y la recomendé a "Centro-Editor", una empresa no muy ortodoxa en cuanto a derechos...

Ahora, hace poco, acabo de recibir "Uma poética de romance". Tanto me interesó el tema que leí todo el libro sin saber el idioma, con el asombro de entenderlo todo. Es usted ahora mi maestro, y no imaginario. Nunca había intentado narrar algo. De pronto se me impuso hacerlo con la historia de una mujer del siglo pasado, de este país, asesinada por la sociedad por atreverse a amar. Fugó con un sacerdote en



tiempos de la dictadura de Rosas y este ordenó su muerte. Escribí el libro de una manera casi automática. Después he leído "Uma poética de romance" y me llené de terror respecto a mi relato, comencé a enterecer con huidos el rigor de una construcción, se abrieron abismos ante mí, pero de todos modos usted es un gran guía para circular por los misterios de la escritura y las estructuras, aunque no quiero perder mi fe del todo en los poderes del inconsciente. En una próxima carta quisiera comentar algunos conceptos que me ha sugerido su ensayo, tan rico de experiencia elaborados con plena claridad.

Le envío mi libro. lamentablemente su tema, como las alusiones históricas son demasiado locales y sin duda limitan su comunicación para un extranjero. Ahora estoy estudiando portugués con el deseo de poder conocer más a fondo la riquísima literatura brasileira.

Con mi más profundo agradecimiento por sus libros, le reitero mi sincera amistad y lo abraza

Enrique Molina

"Mi admirado Autran Dourado"

Presentación y transcripción de Álvaro Fernández Bravo

Enrique Molina (1910-1996), poeta argentino surrealista ligado a Aldo Pellegrini, Oliverio Girondo, y a la generación de 1940. Fue abogado, marinero y funcionario municipal en Buenos Aires. Dirigió la revista *A partir de cero* y publicó ocho libros de poesía, entre otros *Las cosas y el delirio* (1941), *Pasiones terrestres* (1946) y *Monzón Napalm* (1968). También escribió ensayos y una novela, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973), inspirada en un acontecimiento histórico, el amor prohibido entre una joven de la elite y un sacerdote en tiempos de Rosas. A ese libro se refiere en la carta a Autran Dourado. En sus viajes trabó contacto con distintos escritores de América y en 1981 se estableció por algunos meses en Brasil. En una entrevista de 1987 dijo: "Tengo ese sentido un poco animista del mundo. Para mí toda la realidad parece un poco sacralizada. Por eso me gusta mucho el Brasil. Qué país extraño. Tan violento, tan cruel, y sin embargo no existe el sentimiento de la muerte. Hay una religiosidad muy particular. Pese al catolicismo oficial, existe un imperialismo mágico brasileño que se está expandiendo por toda Sudamérica: el culto Umbanda. Aquí, en Buenos Aires, está lleno de terreiros...". En este interés un poco exotista por la cultura brasileña también puede leerse una huella del surrealismo al que Molina adhirió.

Buenos Aires
Junio 1973

Mi admirado Autran Dourado:

Desde "La Barca de los hombres" tengo con usted una deuda de gratitud, mejor dicho de ingratitud por no haberle escrito entonces. Me fascinó esa historia, el calor, la crepitante luz de América que la ilumina, y sobre todo el secreto y siempre presente susurro de infancia que la recorre de algún modo aunque no sea evidente en primer plano. Luego le propuse a mi editor, Losada, "O Risco do bordado". Desgraciadamente no fue posible editarla entonces y la recomendó a "Centro-Editor", una empresa no muy ortodoxa en cuanto a derechos...

Ahora, hace poco, acabo de recibir "Uma poética do romance". Tanto me interesó el tema que leí todo el libro sin saber el idioma, con el asombro de entenderlo todo. Es usted ahora mi maestro, y no imaginario. Nunca había intentado narrar algo. De pronto se me impuso hacerlo con la historia de una mujer del siglo pasado, de este país, asesinada por la sociedad por atreverse a amar. Fugó con un sacer-

dote en tiempos de la dictadura de Rosas y éste ordenó su muerte. Escribí el libro de una manera casi automática. Después he leído "Uma poética do romance" y me llené de terror respecto a mi relato, comencé a entrever con lucidez el rigor de una construcción, se abrieron abismos ante mí, pero de todos modos usted es un gran guía para circular por los misterios de la escritura y las estructuras, aunque no quiero perder mi fe del todo en los procesos del inconciente. En una próxima carta quisiera comentarle algunos conceptos que me ha sugerido su ensayo, tan rico de experiencias elaboradas con plena claridad.

Le envío mi libro. Lamentablemente su tema, como las alusiones históricas, son demasiado locales y sin duda limitan su comunicación para un extranjero. Ahora estoy estudiando portugués con el deseo de poder conocer más a fondo la riquísima literatura brasileira.

Con mi más profundo agradecimiento por sus libros, le reitero mi sincera amistad y lo abraza
Enrique Molina



Jairo Moreno

'LATIN JAZZ'

COMO GRAMÁTICA POLÍTICA

Género musical paradójico y conflictivo, el "Latin-Jazz" debe ser pensado en términos de una co-presencia de fenómenos como constelación de elementos mutuamente determinantes. No se trata de pensar una autonomía estética desinteresada sino más bien de exigir formas de reconocimiento que no impliquen deudas impagables, que no pierdan de vista las historias que hacen la historia, y que deben re-conocer (aprender de nuevo) la complicidad de sus estrategias hegemónicas.

Par-Impar

'Rock' n' Roll,' 'Rhythm & Blues,' 'Country & Western,' 'Heavy Metal,' 'Drum and Bass': estos son algunos de los rótulos bifurcados que hoy en día acumulan cierto reconocimiento, convocando, aunque susceptibles a los vacilos significativos a los que todos los signos son sujetos, constelaciones sonoras de géneros, formas, y estilos musicales más o menos precisas. En comparación, el rótulo 'Latin Jazz' se muestra menos discernible, y no solamente porque, sea lo que sea (y aviso de antemano que no hemos de esperar que haya una respuesta final y conclusiva al respecto), es un fenómeno minoritario, con una audiencia relativamente limitada y todo lo que aquello conlleva: un ámbito restringido dentro de la circulación global musical y bajas ventas discográficas. Creo que el reto de la indiscernibilidad del 'Latin Jazz' es inseparable de una historiografía que me atrevería – claro está, de manera provisional – a llamar de cabisbaja, murmurante. La suya es una historia que en sí depende de otras historias, especialmente de la ya muy compleja historia del jazz; y también es suya una existencia que se confirma en relación a un otro, un otro que lo autoriza y que este, inadvertidamente, lo legitima como autorizador. No obstante, dado que como práctica actual y llevadera el mismo nombre 'Latin Jazz' adquiere una condición crítica frente a cada uno de sus términos – 'Latin,' 'Jazz' – es necesario hablar de un género musical como medio de intersección conflictivo y paradójico, y de su historia como campo de acción. Para abordar esta intersección conflictiva, sugiero interrogar la estructura gramática del rótulo 'Latin Jazz' como manifestación de poder, como política, y con un oído para la advertencia de Wittgenstein: "la gramática nos dice de todo qué clase de objeto es."

'Latin' como adjetivo, de entrada secundario, no indispensable, es algo que asume la existencia *a priori* de lo que él modifica, el 'jazz.' No sólo adjetivo, sino además huella gramática de una historia y, por ende, vestigio de una cierta cronología, un 'haber llegado después,' el "time lag" de Bhabha, marca indisputable de lo tardío, de lo condenado a siempre tener que perseguir, a un 'ir detrás de.' Ya regresaremos a este acertijo inaplazable y exquisito de la temporalidad.

Basta por ahora con continuar nuestra pesquisa con modestia, a través de las palabras y del silencio que las rodea. ¿Habría que entender 'Latin' como descripción – nunca libre de ideología, por supuesto – de propiedades formales *sobre* la música o, en el peor de los casos, *en* la música? Entendamos aquí el aparato descriptivo del ritmo (la síncopa y el polirritmo, ejemplarmente) o el timbre (los colores brillantes, una abundancia de percusión a mano), en fin, toda aquella parafernalia conceptual a las que algunos quisieran reducir la combinación sonora de lo musical pero 'sin ton ni son,' como dice el dicho. ¿'Latin' como código étnico-cultural, también ontopológico (el ser entendido en base a un lugar), bajo el cual la sociedad norteamericana cobija todo aquello proveniente de *su* Sur? ¿Y no es éste un doble desplazamiento, un hábito lingüístico perezoso? Quiero decir, se trata del eco de una asignación de origen francés (*l'Amérique Latine*) en el ámbito etno-cultural anglosajón y, de forma crucial, afro-norteamericano: 'Latin Jazz,' y no 'Latino Jazz' o, usando la designación oficial del gobierno de los Estados Unidos desde la administración de Lyndon B. Johnson (i.e., Hispanic), 'Hispanic Jazz.' ¿Y qué responder frente al pasaje migratorio constante y en flujo de gentes provenientes de Centro y Sur América hacia los Estados Unidos? Obviamente, allí opera también una reducción humana a favor de la semántica. Vislumbramos dentro de 'Latin' el paradigmático 'significante vacío' derridiano, una singularidad tratando en vano de contener una pluralidad siempre en proceso de cambio y transformación.

¿Y qué diríamos de 'Jazz'? ¿Que también es un ensamble de aspectos musicales? Así lo ha descrito el vocal e influyente canonizador del jazz en los Estados Unidos, Wynton Marsalis, invocando una trinidad sonora: el sentido rítmico del 'swing,' la presencia esencial del 'blues,' y la improvisación como práctica fundamental. Como registro etno-racial, 'jazz' ha jugado un papel fundamental en la articulación de la expresión creativa sonora afro-americana, lo cual es al mismo tiempo indisputable tanto como algo a lo cual la amplia y compleja red histórica y sonora que abarca la palabra 'jazz' no puede ser reducida sin cierta violencia. Y como veremos, en el mismo momento en el cual se consolida una fusión entre idiomas afro-cubanos y afro-americanos (a mitad de los años 40), el 'jazz,' en su forma be-bop, representa el pasaje a la modernidad de ciertas comunidades musicales negras progresistas. (Se trata más precisamente de concebir la modernidad como un proceso de modernización de lo técnico-material en la música, oyendo en la complejidad lo moderno.) Adentrándonos en el espacio nacional estadounidense, el 'jazz' constituye una forma musical clásica que sólo se podría haber realizado bajo la agencia de los encuentros culturales autóctonos a un terreno nacional y del estado, es decir dentro de un horizonte multi-cultural que pontifica sobre la diversidad mientras refuerza y mantiene las diferencias. Simbólicamente, el 'jazz' pasa a ser considerado como la forma musical democrática por excelencia, encarnando sonoramente los ideales democráticos republicanos de los E.E.U.U. y de paso realizando estos ideales en un registro estético que logra un balance perfecto y sin excedente entre individualismo y colectivismo. En palabras de la historiadora Penny Von Eschen: "aunque un combo de jazz no puede haber sido un modelo de gobierno, simbolizó las cualidades de una democracia vibrante. Los artistas de jazz manifestaron excelencia individual dentro de una dependencia profunda de, y un dar cuentas a, un colectivo."

De hecho, ésta última fue la tesis básica de *Jazz* (2001), un ambicioso documental en diez partes ampliamente diseminado en los E.U.A., y realizado por Ken Burns con la participación central de Wynton Marsalis, varios intelectuales afro-americanos, e historiadores del jazz. Surge de esta tesis, sin embargo, una profunda contradicción a la vez conceptual y práctica: al mismo tiempo que se reclamaba para los afro-americanos una práctica auténtica de la democracia por medio de una estética de participación (y no la forma inauténtica del aparato estatal blanco y predominantemente anglosajón), se convertía este argumento en cómplice de las prácticas de exclusión que criticaba, haciendo mención mínima de la participación de otras etnias y culturas en la trayectoria del jazz (hubo silencios inexplicables alrededor de ciertas generaciones, además). Pero no se trata de dirigir un dedo acusatorio hacia Burns y Marsalis; se trata más bien de reconocer un modo de pensar la política de lo estético (y lo estético como política) que sea menos contradictorio. Pensar, ya de hecho, que lo estético, por un lado, es un arreglo precario y que, por el otro lado, como recurso hermenéutico, debemos mantener cierta precaución con la facilidad con la cual podemos oír – ¡oir! – homologías (Adorno) o correspondencias (Benjamin) entre estos registros. Recordemos que estamos hablando del sonido, de una esfera de acción en la cual todo – y por tanto nada – se permite. No implica esto sin embargo que debemos sumirnos en el silencio. Al contrario, implica que es precisamente porque todo – y nada – se puede decir acerca de él que nos peleamos lo sonoro, en lo sonoro, y, sobre todo, a través de nuestras algarabías discursivas. Y así y ahí mismo nos encontramos o no.

Latin Jazz entonces puede pensarse como ocasión para un encuentro en el que podemos presenciar milagrosos puntos de contacto entre personas y sus códigos. Poniendo énfasis en una historia singular posiblemente nos acerquemos al enigma de 'Latin Jazz.' Tratemos pues de escuchar una vida a través de su muerte.

Uno que nunca es uno

En febrero de este año murió en Nueva York Ray Barretto (1929-2006), músico cuya trayectoria profesional abarca casi seis décadas, coincidiendo con la era triunfalista de la posguerra norteamericana durante la cual el jazz alcanza varios apogeos creativos (bebop, hard bop, cool, free jazz, jazz fusion, mainstream, neo-bop, neo-classicism, entre otros). Barretto, un conguero y líder de orquesta de origen puertorriqueño nacido y criado en Nueva York, epitomiza el encuentro de estas músicas. Su acto público final tuvo lugar en enero cuando la National Endowment for the Arts, la organización gubernamental de artes de mayor prestigio en los Estados Unidos, le otorgó el honor de Jazz Master por su enorme contribución a dicho arte. Sin duda alguna, siendo el conguero más grabado en la historia del jazz, Barretto mereció un lugar en el panteón jazzístico, aunque a los 76 años llegó un poco tarde: en vida, Barretto libró una guerra constante por ser reconocido como músico de jazz.

A pesar de haber sido un baluarte en la escena latina en Nueva York desde el comienzo de la década de 1950, de haber logrado éxitos en los años 60 con la pachanga y el boogaloo, y de haber sido un ícono de la era de oro de la salsa en los años 70 y 80, su carrera comenzó en el jazz, o precisamente en el bebop, cuando siendo aún un adolescente participó en jam sessions con Charlie Parker.

Fue también Barretto quien en 1958 iniciara su carrera como el sideman latino de mayor ámbito en el jazz, inventando – como dirían muchos cuando murió – un estilo de tocar las congas que se interpenetraba de forma acerrada pero simultáneamente transparente con las sutiles exigencias rítmicas del jazz post-bop. Aquella grabación, *Manteca*, con el pianista Red Garland, lo

mostraba como invitado especial, una distinción poco común para un joven aun desconocido fuera de los círculos musicales latinos de Nueva York en los años 50 y tocando un instrumento marginal a la tradicional sección rítmica del combo de jazz (batería, contrabajo, y piano). Cerca de su muerte, Barretto decía que si desde la década de 1990 tocaba exclusivamente con un grupo más jazzístico que 'latino', era porque significaba un retorno a sus raíces y no una negación de su verdadera identidad como puertorriqueño nacido en los EE.UU., lo que muchas veces le reclamaron. (Debo revelar, en pro de la 'objetividad,' que fui bajista y arreglista de Barretto desde 1989 hasta 1997.) En entrevistas ampliamente transmitidas por la cadena Radio Pública Nacional (también la emisora de mayor alcance nacional en los EE.UU. y de corte progresista, Barretto contó que en su niñez escuchaba durante el día música puertorriqueña y cubana en la radio en español y que en la noche, cuando su madre salía a tomar clases de inglés para inmigrantes hispanohablantes, decía Barretto, escuchaba absorto en la radio en inglés, donde el repertorio incluía Duke Ellington, Count Basie, y Benny Goodman. Estos hombres, sus orquestas, y sus músicas se convirtieron en sus niños (tan pronto su madre regresaba a casa, dijo, él apagaba la radio y pretendía dormir bajo el arrullo secreto de las armonías

líquidas de Ellington, el ritmo sinuoso pero avasallante de Basie, y los aires aterciopelados del clarinete de Goodman), le ofrecieron compañía, y lo iniciaron en las sutilezas sonoras del jazz; le proporcionaron en sonido, en otras palabras, lo que él algún día reclamaría como raíces. Cabe añadir que tuvo responsabilidad en esta historia sentimental la poco sentimental economía radial de los años 1930 y los 1940 en Nueva York: las emisoras en español cesaban su transmisión a la caída del sol.

Esta historia, sin duda conmovedora, daría sustento a comentaristas que años después, a la luz de su muerte, verían en ella una formación bi-cultural que había preparado a Barretto para su carrera prolífica en los mundos del jazz y la música latina. Ray Vega, un trompetista de amplia trayectoria por los ámbitos jazzísticos y latinos en Nueva York y sideman de Barretto a mediados de los 90, declararía horas después que muriera: "Ray Barretto era la quintaesencia del Nuyorican, un puertorriqueño nacido en Nueva York," concluyendo que por esta razón "Barretto tenía una ventaja sobre sus colegas de origen cubano en los 1940s y 1950s."

Muchos son estos colegas "en desventaja," según el criterio de Vega, pero ninguno más que Luciano 'Chano' Pozo. En Pozo, el conguero cubano en cuyas manos, y junto al trompetista John 'Dizzy' Gillespie, cae la enorme responsabilidad de haber consolidado la fusión de lo afro-cubano con el bebop. En los años 40 Gillespie recluta a Pozo y, cuenta la historia, hacen historia en un concierto en Carnegie Hall presentando por primera vez su trabajo incorporando ritmos afro-cubanos mezclados con el complejo idioma musical del bebop. Parece injusto y hasta erróneo tildar de en desventaja a quien la historia oficial del jazz, sobretodo aquella cuya historiografía se basa en una fe absoluta en los mitos de origen, ya consagró como fundador. Mas opera en la relación Pozo-Gillespie un cálculo diferencial dentro del cual Pozo, afro-cubano, representa para Gillespie, afro-americano, una fuente de reencuentro con un polirritmo ancestral de la "madre África" que se había extraviado durante el 'Middle Passage,' el pasaje a través del Atlántico hacia Norte América – en esta narrativa, a los esclavos en Norte América les fue borrada su principal fuente de identidad sonora: el tambor y su ritmo. Desde este punto de vista, sí existe una desventaja en la estructura de una relación en la cual Pozo es un agente, pero un agente parcial, simultáneamente validado y neutralizado por ser el objeto de deseo de una historiografía recuperativa, melancólica, y en última instancia imposible de Gillespie. Gillespie mismo lo decía: "'Chano' no tenía nuestro ritmo [de jazz] . . . a veces perdía el pulso y yo me acercaba a su oído y le cantaba una melodía . . . era increíble, inmediatamente volvía al pulso." Pero fue en una composición hoy icónica – "Manteca" – donde Pozo sembró una inquietud en el modernismo desarrollista del bebop. En dicha composición, la porción creada por Pozo – basada en una estética de repetición e insistencia – rehusa comprometerse con la parte añadida por Gillespie – que obedece a una estética de cambio constante. El contraste es marcado y por ello exquisito.

El encuentro entre Pozo y Gillespie que gesta el llamado 'Cubop' es tanto contraposición como mezcla. En otro escrito he propuesto que aquel proyecto, que representa una afirmación racial sumamente valorada en el espacio político identitario afro-norteamericano, queda comprometido por una estética diferencial étnica cuyas condiciones de posibilidad están dadas precisamente en una sociedad norteamericana intensamente racializada.

Hablamos pues del encuentro como asíndota entre curva y línea que, aunque cerca, nunca se entrelazan. Así, celebrar una fraternidad sonora africano-diaspórica, como lo hacen en la academia norteamericana actual algunos pontífices de la llamada 'inter-culturalidad' y sus acólitos sin escrúpulos, es asfixiar bajo el pretexto de un abrazo estético y universalista la compleja realidad socio-económica y política que es hacer música. Es esta inter-culturalidad un proyecto simplón que no se molesta en pensar lo que sería un requisito: una inter-epistemología. En resumen, entonces, *lo que se oye* está marcado por *la forma en que se oye*. La auralidad tiene sus intereses, por

así decirlo, jamás es inocente, jamás una simple realidad disponible a la percepción transparente. La noción de desventaja que implica Vega constituye entonces un hecho en y de la genealogía de ambos términos en la ecuación 'Latin Jazz.'

¿Qué decir entonces de la ventaja de Barretto a la que se refiere Vega? ¿Es esa bi-culturalidad de la que dispone un hijo de inmigrantes el boleto de entrada a la modernidad del jazz bajo términos más equitativos? ¿Es posible que una vicisitud, como por ejemplo el hecho que la radio no transmitiera música latina por la noche en Nueva York en los 30s y comienzos de los 40s, lo que en última instancia significa que un Nuyorican sea algún día un Jazz Master? La historia está llena de minimalismos de estos, de singularidades cotidianas e imprevistas que rayan los grandes diseños de la narrativa historiográfica.

Cuando escuchamos "Manteca" en versión de Red Garland, se percibe una cierta ligereza sonora donde sobresalen las congas de Barretto. Es como si el gesto de promoción del joven conguero nuyorican en la carátula del disco se trasladara a la misma textura de la música en una presencia sonora constante, no intermitente como fuera la de Pozo. Cabe resaltar que no sabemos si Garland tuvo una intención identitaria como la tuvo Gillespie. Y tampoco importa saberlo, porque si la música es en sí campo de acción, el acto allí se remonta a un cambio en las coordenadas del encuentro 'Latin' y 'Jazz.' Sobre estas coordenadas 'Latin,' creo, se sitúa menos como adjetivo que como adverbio. Maniobra interpretativa muy delicada esta, porque, a pesar de continuar siendo un modificador, 'Latin' se manifiesta como cierta manera de permear el jazz. En lugar de 'Latin Jazz' quisiéramos decir 'Jazz Latin-ly,' en una construcción inexistente en inglés pero imaginable en Español: 'Latinamente Jazz.' Claro, pasa a ser el conjunto además un verbo ('tocar Jazz Latinamente'), lo cual refuerza el pensar a la música como campo de acción, evitando así la seductora pero perniciosa tendencia de pensar lo sonoro como sustantivo. Quizás debiésemos nosotros decirle a la gramática qué clase de cosas pueden ser las cosas, *pace* Wittgenstein.

Mas no podemos ignorar contingencias de preciso carácter histórico (ventajas sobre las cuales Vega mantiene silencio) que nos llevan por senderos diferentes y más allá de la gramática. En 1958, cuando se realiza el proyecto de Garland, no sólo ha intervenido Pozo; también numerosos músicos latinos, y no sólo percusionistas, han tocado con orquestas de jazz, y jazzistas con orquestas latinas. Y es que en la posguerra nuyorquina aumenta exponencialmente la presencia de músicas afro-cubana, cubana, y puertorriqueña, aunque, de hecho, a medida que aumenta la presencia musico-cultural puertorriqueña, se atenúa la cubana y afro-cubana. Emerge en el medio de la euforia triunfalista un sector cultural como el solidificado en *The Palladium*, salón de baile multitudinario que convoca a todos aquellos que se llaman bailadores. (Dicen quienes asistían que las diferencias raciales y étnicas se dejaban a la entrada; otros, cínicamente comentan que los colores se hacían invisibles alrededor del 'verde' — el dólar.) Situado en el centro de Nueva York, era vecino de los mejores jazz clubs, lugares como *Birdland*, donde una euforia creativa subía a escena cada noche, dicen los que asistían.

¿Vicisitud, o economía socio-cultural informal? ¿Primero el huevo, o la gallina? Preguntas sordas. Sin entrar en detalles de cómo la ecología urbana de Nueva York en los años 50 y los estatutos municipales que gobernaban la conducta de los clubes y cabarets hizo posible encuentros como aquellos, podríamos observar que en la década del 50 surge una dominante-cultural que en sí está constituida por culturas emergentes, trastrocando el código lineal propuesto por Raymond Williams. Quiero decir que culturas sonoras afro-americanas y latin-americanas, particularmente la puertorriqueña, se encuentran en un momento de surgimiento (ya no se limita su ámbito

urbano cultural a la zona norte de la ciudad, como en los años 20, 30 y comienzo de los 40) al mismo tiempo que se establecen como un nexo cultural dominante. Parte de estos procesos es una monumentalización de lo sonoro mediada por los espacios donde se realiza y, sin duda alguna, la formación de héroes que lo realizan: nombres como "Tito Puente," "Tito Rodríguez," o "Machito." (No olvidemos que es aquel un mundo machista.) La industria discográfica, en tanto, realiza sus mediaciones, grabando y promoviendo música a paso acelerado. No obstante, me negaría a afirmar que de este contexto general surge, como efecto, un "Ray Barretto" o lo que he llamado "Latinamente Jazz," como también negaría una simple inversión de esta fórmula. Insisto en pensar en términos de una co-presencia de estos fenómenos como parte de una constelación de elementos mutuamente determinantes, un pensar fuera de la linealidad, un pensar que reclama que tengamos seriamente en cuenta las decisiones a corto plazo que se toman

en la cotidianidad de una vida como la de Barretto. Pensar, con un Deleuze tardío, en una vida como ensamble de empiricismos singulares, un devenir sin grandes anticipaciones, mas añadiendo a Deleuze las contingencias de un sujeto políticamente situado: uno que nunca es uno. Por ejemplo, a pesar de ser protagonista de incomparables proyectos con músicos de la talla de Gene Ammons, Art Blakey, y Lou Donaldson, entre otros, Barretto no se beneficiaría por hacer giras de conciertos con ellos o presentaciones en vivo. En palabras de Donaldson: "Y ya ve, en esa época yo tenía un cuarteto, no quinteto, cuarteto. Y si yo hubiera añadido a Ray, hubiéramos sido cinco, y yo no hubiera tenido dinero para hacerlo. Vea ud., en esos tiempos no ganábamos nada de dinero, teníamos que viajar a costo mínimo, tan barato como pudiéramos; no era como hoy, cuando tenemos muchos medios de transporte." La hospitalidad, como bien sabemos, no es un arreglo mutuo, aun cuando se trate de un nivel tan local como lo es el realizar giras con un grupo. En otros niveles la situación es más compleja. Por ejemplo, hacia esos años (1956) Gillespie visita Brazil (y no Brasil) por primera vez, parte de la primera gira de los 'Embajadores de Jazz' patrocinada por el Departamento de Estado de los E.E. U.U. (El jazz desarrolla un papel importante en la diplomacia norteamericana durante la 'Guerra Fría,' como lo ha elaborado la historiadora Von Eschen.) Tendría Gillespie en esa ocasión revelaciones acerca de la diversidad sonora de la diáspora Africana, lo cual aumentaba gradualmente su deseo de recuperar una autoctonía musical. Naturalmente, facilitaba este proceso su privilegiada perspectiva panóptica norteamericana. (A su crédito, esta trayectoria lo llevaría a Cuba en los años 70, contra la posición oficial de los E.E. U.U., y a dirigir, en las últimas

décadas de su vida, una orquesta que llamó, sin ironía alguna, 'United Nations Orchestra.') Hacia esos años también llegó 'Brasil' a los E.E. U.U., en las voces afelpadas y melodías serpenteantes de la Bossa-Nova. (Que los invitados hayan sido de piel blanca (João Gilberto, Antonio Jobim) y el anfitrión también (Stan Getz) sugiere un tema poco abordado en la historiografía del jazz.) Y como ejemplo final, en esos años se trasladan hacia la costa oeste

músicos como Mongo Santamaría y Willie Bobo, estrellas de la escena afrocubana y latina nuyorquina, a trabajar con el vibrafonista de origen sueco, Cal Tjader, quien desarrollaría con ellos un estilo con influencia del jazz cool californiano. Mientras tanto, Ray Barretto, incapaz de sostenerse exclusivamente como músico de jazz, encontraría fama en géneros como la charanga y el boogaloo. Eran ya los sesenta. Cuba vivía su revolución. Pasarían más de veinte años antes que músicos cubanos regresaran – me refiero aquí a la defección de Paquito D'Rivera, el virtuoso saxofonista y radical anti-castrista quien, incidentalmente, junto a Barretto, es el único otro músico 'latino' nombrado como 'Jazz Master' por el establishment cultural norte americano.

El movimiento de derechos civiles tomaba fuerza y las razas y etnias se auto-definían y con ellas sus estéticas. Los encuentros entre 'Latin' y 'Jazz' se harían escasos. Desde los años 90, músicos de una nueva generación (David Sánchez, Miguel Zenón, Claudia Acuña, Luciana Souza, Danilo Pérez, Edward Simon, Avishai Cohen, Yosvani Terry, entre otros) desempeñarán una labor musical mucho menos preocupada por el nombre bajo el cual se identifica. En su última década, Barretto propondría una simple inversión gramática: 'Jazz Latin.' Nadie lo escucharía.

La Monotonía del "Mismo Cambiante"

Hice mención al fenómeno de 'co-presencia' en referencia a una constelación de elementos constituyentes de un momento histórico, los años 50, y en un lugar claramente demarcado, el centro de Nueva York. Aparece también este fenómeno específicamente en una de esas leyendas que el jazz no puede olvidar. Me refiero a una frase de Jerry 'Roll' Morton, el pianista y compositor criollo de Nueva Orleans, donde afirma que para tocar el jazz auténticamente hay que poseer un 'Spanish Tinge' ('Matiz Español'). Su testimonio nunca fue puesto en duda: la heterogenidad no marcada de las prácticas musicales en Nueva Orleans a fines de siglo diecinueve es un hecho. Por 'heterogenidad no marcada' quiero decir que la diversidad musical de Nueva Orleans no aparece dentro de un marco epistemológico de diferenciación, y menos aun de homogenización. (Se acentuaría la diferencia en vista del aparato político instalado con la legislación separatista racial 'Jim

Crow.) ¿Qué decir entonces de esta presencia de un 'matiz' en el centro del jazz como praxis? ¿No elimina ello la necesidad de conceptualizar el 'Latin Jazz' como una co-presencia? No, porque la formación de la categoría 'Latin Jazz' genera una relación centro-margen que no existía conceptualmente en el 'Tinge' de Morton. A éste se le asigna el papel secundario, de anécdota histórica, mientras que 'Latin Jazz' recibe el rol principal, historiográfico. De ahí que nombrar el 'Latin Jazz' constituya formar un centro en el acto mismo del enunciamiento – la gramática como autopoiesis. Intuimos así la aparición de un vector especial (centro-margen), y coordinaríamos éste con un eje temporal con respecto al cual 'Latin Jazz' significa un

andar atrás. Representa este doble movimiento una “monopolización del uso de categorías y del poder de interpretar,” como lo afirma Mary Louise Pratt hablando de la modernidad eurocentrista, que también marca el compás donde se localizan las relaciones del centro con los demás. Los 'demás' entran en un sistema económico donde incurren en una deuda automática y perenne (deuda que llamaría 'etno-cultural') bajo términos dictados por el centro.

Observa Néstor García Canclini que la modernidad es un proceso “mediante el cual las élites se hacen cargo de la intersección de las varias temporalidades históricas y tratan de elaborar un proyecto global con ellas.” Difícil imaginar riendas más efectivas que las dadas en las categorías de tiempo y espacio, que, creo yo, son las que la enunciación de un 'Latin Jazz' monopoliza para los hablantes. Cabe entonces entender el gesto modernista de Gillespie como movilización de diferencias temporales y espaciales: Pozo constituye la primordialidad africana que nunca cambia (el tiempo inamovible de un lugar fijo) que le provee a lo afro-norteamericano una primordialidad que este tiene libertad para desarrollar. LeRoi Jones

(Amiri Baraka) conceptualiza este proceso bajo el apóstrofe en partes brillante y exasperante de “changing same” ('mismo cambiante'), principio identitario fundamental dentro del cual la afro-americanía reclama un pasado fijo que constantemente se renueva y transforma. La manifestación más certera de dicho principio es lo musical. He aquí entonces el acertijo de la temporalidad de 'Latin Jazz': ¿cómo enfrentar una historiografía transcendentalista e identitaria que, atendiendo a las demandas de su principio fundamental de un “mismo cambiante,” lo somete a un constante proceso de re-semantización pero lo fija dentro de un orden gramático incambiable?

Doy un ejemplo contemporáneo en lugar de una respuesta. Las historias entrelazadas del jazz y el Latin Jazz alcanzan un momento significativo con la creación, en 2002, de la Lincoln Center Afro-Latin Jazz Orchestra, bajo la tutela de Jazz at Lincoln Center, un masivo programa institucional (el presupuesto anual es de treina y cinco millones de dólares) bajo la dirección de Wynton Marsalis y dedicado a la canonización y diseminación del jazz de corte tradicional y con un enfoque afro-americano. No es éste el lugar para ofrecer un análisis detallado de la política cultural detrás de este proyecto.

Quisiera sólo resaltar el nombre bajo el cual se lleva a cabo: Afro-Latin Jazz. La referencia es obvia para los que conocen la trayectoria de la música latina en Nueva York en los años 40, pues fue la orquesta Machito and his Afro-Cubans, dirigida por Mario Bauzá, quien realizó el experimento más significativo de fusión entre idiomas cubanos (predominantemente afro-cubanos) y aquellos del big-band de fines de los años 30. Bauzá, de gran erudición musical, se deslizaba cómodamente entre los círculos de élite del jazz y del ambiente latino y se auto-definió como la persona ideal para abrir un espacio inexistente en aquella época para músicos latinos de color. El resto es historia, aunque en realidad la historiografía del jazz, igual a como noté anteriormente, ha sido poco generosa con Bauzá, quizás considerando su contribución más 'afro-cubana' que jazzística. El Jazz at Lincoln Center hace una gestión similar a la de Bauzá medio siglo atrás, re-insertando en su gramática una africanía que es indisputable en el 'Latin Jazz'; pero, simultáneamente, realiza una gestión inversa en la cual la latinidad sonora (sea lo que sea) queda restringida a un marco racial. Es esta la ansiedad de reforzar la dependencia a la que el jazz somete al 'Afro-Latin Jazz,' la ansiedad de nombrar un origen, de renovar el control bajo la agencia de la formalización cultural de lo sonoro. Se trata de una política cultural como gesto democrático interesado, una democracia cultural como praxis de reconocimiento: reconocer, por un lado, algo llamado 'Latin,' y, por el otro, re-conocerse, en el fiel espejo acústico del "mismo cambiante," en una gramática narcisista como la imagen que lo sonoro debe reflejar. Es esta la monótona inercia de la historia, el devenir en círculos de los espirales que Vico reconoció siglos atrás y que nos remontan repetitivamente a un lugar similar pero nunca idéntico.

¿Cómo salir del espiral de Vico? ¿Cómo hacer un diagnóstico de la continua dependencia de algo llamado 'Latin' en relación a algo llamado 'jazz'? Primero, cabe destacar que hay un impulso hoy en día hacia la apertura de marcos hasta ahora relativamente estrechos dentro de los cuales se ha desempeñado la labor canonizante de la cultura polífrica del jazz. Esta apertura tiene un aire democrático en cuanto a que abre un campo de representación anteriormente inexistente.

En segundo lugar, hay que resaltar que es este un gesto democrático según términos específicamente determinados, democracia interesada, y que por tanto representa en sí la imposibilidad de una participación no-hegemónica mientras sea el identitarianismo quien dibuje las coordenadas donde se sitúa el hacer musical, y mientras sea la gramática quien nos dicte qué clase de cosas son las cosas. Claro, no se trata de pensar una autonomía estética desinteresada con miras a la utopía de libertad improvisatoria que promete el jazz. Se trata más bien de exigir formas de reconocimiento que no impliquen deudas impagables, formas de reconocimiento que no pierdan de vista las historias que hacen la historia, y formas de reconocimiento que deben re-conocer (aprender de nuevo) la complicidad de sus estrategias hegemónicas. ¿Reconocerá alguien esto?



Jairo Moreno es profesor
en la New York University.

Ramiro Musotto

Martín Paz

LA BATUCADA GLOBAL

Quizás una pequeña anécdota sirva como introducción al extraño caso del músico argentino Ramiro Musotto. La historia de la sorpresa, y el desconcierto, de un grupo de músicos argentinos que había sido enviado por su discográfica a Río de Janeiro para grabar la percusión de un nuevo trabajo y de cómo el día acordado para realizar las sesiones, el que se presenta en el estudio es el mismísimo Musotto. Los argentinos, al ver sólo a su coterráneo dónde tendría que haber, por ejemplo, percusionistas de las favelas, le dicen con cierta perplejidad: ¿Vos pensás que vinimos hasta acá para grabar con un argento? Y sí, naturalmente, Musotto empezó a tocar y grabó con ellos de la misma manera que lo venía haciendo y del modo en el que este músico construyó una carrera que lo llevó a convertirse en una especie de sesionista obligado de cuanto disco se produjese y que lo llevó a colaborar con Caetano Veloso, Gilberto Gil, Marisa Monte, Carlinhos Brown, Adriana Calcanhoto, Daniela Mercuri, Lenine, Lulu Santos, por citar apenas algunos nombres de una lista tan impresionante como numerosa. Y el relato toma fuerza cuando se sabe que hace más de veinte años, el bahiense se volvió bahiano y cambió la aridez y el viento de su Bahía Blanca (Argentina) en las puertas de la Patagonia, por sol de San Salvador de Bahía (Brasil). Ahora otras cosas también están tomando nueva forma en la carrera de Musotto: de ser conocido en el ambiente de los músicos se ha proyectado a un mercado global y *Sudaka*, (Los años luz, 2004), su primer disco, es la prueba. Un trabajo que amalgama en forma virtuosa los materiales sónicos más diversos y exhibe de manera cabal su formación, deudora tanto de los estudios sistemáticos del conservatorio como de las batucadas de la calle.

Martín Paz: ¿Cómo empezó tu interés por la percusión y con quiénes te formaste antes de viajar a Brasil?

Roberto Musotto: Mi interés empezó por el bombo legüero. Cuando tenía 10 años y vivía en Bahía Blanca, mi viejo me regaló uno para el día del niño. Más tarde, empecé a estudiar batería, que era lo más parecido a la percusión. Mi viejo había vivido en Brasil en su juventud, antes de casarse con mi vieja, y en su casa de La Plata siempre había discos de música brasileña. Durante mi preadolescencia pasé un par de temporadas en Buzios. Ya con 15 años, comencé a estudiar en Bahía Blanca con mi gran maestro Carlos "Biafra" Giménez, que falleció hace algunos años y era hermano de Mario Giménez, quien tocó conmigo el kultrín como invitado en prácticamente todos los shows que hice en Argentina. Esta gente, que afortunadamente vivía en Bahía Blanca, me influenció muchísimo, aprendí muy rápido a leer música (también estudiaba en el conservatorio) y por eso entré en la orquesta sinfónica de Bahía Blanca, paralelamente a otros trabajos que ya hacía, siempre de la mano de Carlos. Él fue el primero que me dijo que yo iba a tener un futuro como músico, como percusionista, fue la persona más importante en mi vida musical, como mi padre musical. Él me hizo viajar a Buenos Aires a tomar clases con otros profesores (Varela y Sanguinetti) y también a ver recitales. En esa época vi tocar en vivo a Hermeto Pascoal, Gismonti, Nana, Rada, Piazzolla, Gillespie, al Trío Opa con los Fattorusso, Wagner Tiso, Milton, entre otros. Asistí además a larguísimas jams en Jazz&Pop cuando tenía 17, 18 años, gracias a mis viajes a Buenos Aires siempre incentivados por Carlos.

Siempre fui bastante estudioso e interesado y me esforcé para destacarme en mis clases y en los conciertos. Para mí era algo natural, siempre me fascinó la percusión.

¿Por qué decidiste radicarte en Bahía? ¿Cuáles son las diferencias que ofrece Bahía respecto de las otras grandes ciudades brasileñas para un músico en general y para un percusionista en particular?

En realidad yo me voy a San Pablo, antes de cumplir los 19, porque allí fui a estudiar con Zé Eduardo Nazario, percusionista y baterista que terminaba de grabar dos LPs que por esa época escuchaba todo el día: "Nó Caipira", de Egberto Gismonti y "Clube da Esquina 2", de Milton Nascimento. Hasta ese entonces junto con percusión también tocaba la batería, lo que me ayudó muchísimo en mi formación como percusionista, aunque luego no me haya dedicado a ese instrumento. Pero después de pasar un par

de años en Brasil, el universo de la percusión me pareció tan vasto que decidí enfocarme solamente en él, y largar la batería, que me requería un entrenamiento diario arduo simplemente para mantener una técnica básica. Era un tiempo del que no disponía ante el universo de percusión en el que me sumergí un año más tarde, cuando me mudé a Bahía.

Entre tus influencias señalás a Nana Vasconcelos, Carlinhos Brown y a Neguinho do Samba. ¿Qué fue lo que te atrajo de cada uno de ellos?

De Nana, el berimbau, naturalmente, y la entrega, la cosa casi poética, la concentración, el ruidito y lo simple como forma de arte y de expresión, lo opuesto a los percusionistas cubanos, por ejemplo. La idea de que la sensación que un sonido produce en el oyente es todo lo que importa, más allá de la técnica. La capacidad de transportarse con música, de "volar", la cosa ligada a lo espiritual, a las sensaciones mas sublimes que puedan alcanzarse con la música. La honestidad artística, la dignidad de ser lo que uno es, la originalidad, la ruptura, la modernidad, la osadía, el cambio.

Con Carlinhos Brown conviví muchísimo cuando me mude a Salvador. Tocamos juntos en la misma banda en 1984 (banda Camaleão), tocamos en los carnavales, ensayábamos todos los días. Después, en 1985, pasábamos juntos mucho tiempo. Ya tocábamos en bandas diferentes, pero por la noche frecuentábamos el bar Vagão, donde todos los músicos de mi generación aprendían salsa y se encontraban con otros músicos que pasaban por aquí, una especie de Jazz & Pop baiano. También en el estudio WR lo vi grabar muchísimo, lo seguía. Él grababa todo lo que se producía en Salvador y cuando se mudo a Rio a tocar con Caetano, yo cubrí en gran parte el lugar vacío que dejó en el estudio. Empecé a grabar los discos que él hubiera grabado, a los 23 años empecé a ser el percusionista de sesión más requerido de Salvador.

Con Brown aprendí como ser un músico de estudio, cosa que me marcó tremendamente, ya que viví de las grabaciones durante mucho tiempo, y siempre fue como una especie de estigma: Ramiro = músico de estudio. Carlinhos daba un show en el estudio, es una persona inteligentísima y rapidísima, como el "maradona" de la percusión, sabía hacer todo y sin practicar casi, decía que lo importante era la "manha" y no estudiar horas. La malandragem, la viveza, era todo, estudiar horas era para los "tontos". En realidad el estudiaba 24 horas por día, pero a su manera, porque estaba todo el día batucando cosas y pensando, y haciendo e inventando, y ensayando y grabando, pero no se sentaba a estudiar de la manera convencional. De él

tuve el privilegio de aprender el respeto a los viejos, a las tradiciones, la fascinación por las cosas simples que funcionan bien musicalmente, la manera de grabar, el pandeiro, el samba baiano, la percusión pop, la inventiva, la afinación de los instrumentos, el sonido de cada cosa, el hacer hincapié en las diferencias estilísticas de cada género.

Con Neguinho do Samba tenía una relación vecinal. Él dirigía el grupo Olodum, tocaba repique y ensayaba casi todos los días en la calle en Pelourinho, a pocos metros de donde yo vivía. Un genio. Si yo no bajaba a ver el ensayo, lo escuchaba desde mi casa. Comandó una revolución rítmica en Salvador, y nada volvió a ser como antes después del éxito de sus grabaciones con Olodum. Tuve el privilegio de ver todo su proceso creativo, y al mismo tiempo interactuar con él, porque yo en ese tiempo grababa muchísimo con artistas baianos y estaba totalmente influenciado por su música. A veces, pienso que él también tuvo alguna influencia mía, como en la introducción del tema "Elejibo" de Margareth Menezes, en el que hago un redoble de casi tres compases en fusas. Después de esa grabación, los redobles largos de fusas empiezan a aparecer mucho en sus solos. Coincidencia o un sano proceso de la interactividad.

En tu música conviven con naturalidad ritmos antiguos, tradicionales, con samples y bases programadas. ¿Cómo lográs esa fusión? ¿Cuáles son las posibilidades expresivas que te brinda la música electrónica?

En 1986 compré en Nueva York dos baterías electrónicas (drum machines, cajas de ritmo) que son la base de los actuales sequencers y programas de computador. Mi familiaridad con la partitura desde chico me llevo a tomar con gran interés ese lado organizado, ese análisis estructural que la música electrónica propone. Desde ese entonces me interesa la música electrónica y uso la electrónica para grabar, para shows, para arreglos, para producir. Soy como un pionero en el uso de la batería electrónica en Brasil. En esa época no había gente en Brasil que programara samba, samba reagge, música para carnavales. Yo programaba y tocaba todo eso. Entonces la mezcla de ser programador y percusionista al mismo tiempo y vivir en Pelourinho, Salvador y estar fascinado por las tradiciones y por la música electrónica al mismo tiempo, se dio naturalmente. Sentí que allí había algo nuevo, y un tiempo después empecé a crear mis cosas, a coleccionar pequeñas piezas que después se transformarían en "Sudaka", mi primer CD.

¿Cómo congenian el tradicionalismo de la cultura afrobrasileña con el sonido de diseño de la música electrónica, o cuál es la línea que une al tambor tribal y la computadora?

Son muchas estas líneas de unión. El camino que la música electrónica ha tomado cada vez encaja más con el tambor tribal: lo repetitivo, lo hipnótico, el ritmo como principal elemento. La fusión llega a ser obvia. Creo que esta fusión no sucede más frecuentemente porque no hay mucha gente que domine ambos mundos. Los percusionistas y músicos interesados en música étnica o popular, tradicionalmente no manejaban máquinas y hasta tenían rechazo a ellas. Los "electrónicos" simplemente no sabían que era aquello. Hoy en día ya hay mucho más interés de ambas partes. El grupo Deep Forest fue tal vez el primero en unir estos mundos. Si bien no lo hacían con tambores, el elemento de unión eran cantos étnicos. Desde entonces el universo a explorar es gigante, infinito.

Referido al tema de tu disco en el que incluí un coro de niños xavantes, let que lo definías como música jungiana. Pensás que existen ritmos arquetípicos que se repiten en culturas musicales diferentes. ¿Esto tiene algo que ver con tu teoría sobre la relación de la música africana y las matemáticas?

Por supuesto, hay ritmos arquetípicos que se repiten en culturas diferentes. Lo de música jungiana es una frase que creo formuló un periodista, pero de cualquier manera refleja un poco mi idea de los ritmos arquetípicos, claro.

La relación entre la matemática y la música existe y ha sido objeto de reflexión desde la antigüedad. La naturaleza es una matemática inmensa, y la música es totalmente traducible en términos matemáticos, o casi, porque al arte siempre le descubrimos algo más, algo intraducible todo el tiempo. Pero en líneas generales me fascina esta relación, que fui descubriendo y aprendiendo cuando empecé a programar, a traducir y adaptar ritmos étnicos a las máquinas. Ahí te das cuenta de cómo la música étnica responde a reglas matemáticas precisas y también aprendés a hacer que la máquina haga lo que le pedís para encontrar donde están los puntos de coincidencia y donde no.

La música africana en especial es una compleja red de reglas matemáticas, y toda su percusión se basa en el respeto a leyes y reglas, que no están explicitadas por la gente que practica esta música en su forma natural, pero son claramente identificables si le das un enfoque más académico.

¿Tuvo alguna influencia tu formación clásica en tu forma de componer e interpretar el berimbau?

Siempre hay una influencia de todo sobre todo, y la influencia clásica y académica a veces es buena, por la lectura y el entrenamiento que tenés, pero al mismo tiempo te condiciona a una manera de pensar que es opuesta a la

manera africana. Por ejemplo, las apogiaturas clásicas son antes, las afro después. Las digitaciones clásicas dependen de la comodidad rítmica, las afro de su sonido. Las interpretaciones clásicas siguen las divisiones rítmicas perfectamente *cuantizadas* o sea, cosas que se tienen que poder escribir. Lo afro (no sólo lo afro, lo no-clásico de una manera general), usa y abusa de los microritmos, maneras rítmicas que no se pueden escribir de la manera occidental, que nos fuerzan a olvidarnos de esto. Cuando vamos a programar, ponemos a las máquinas a tocar fuera de los lugares obvios de las corcheas y semicorcheas, porque el swing está fuera de esos lugares. Las máquinas pueden hacer esto perfectamente. Las máquinas pueden *swingar*, pero tenemos que saber cómo hacer para que esto suceda. Conclusión: la influencia clásica al tocar el berimbau u otro instrumento no clásico, tanto ayuda como complica.

¿Cuáles son las características y posibilidades del instrumento?

El berimbau es un instrumento básicamente monocorde, de una sola nota, al que se le saca otra nota, que varía entre un semitono y un tono. Por ser monocorde, es pariente musical (no estructural) del digeridoo, también de la trutruka, el erke, instrumentos de una sola nota que trabajan sus armónicos. En compensación, las posibilidades tímbricas del berimbau son enormes. Por ejemplo, el piano puede hacer 88 notas o más, pero una sola nota produce básicamente el mismo timbre si es tocada aisladamente. Es muy difícil hacer música en el piano con una sola nota, pero sí es posible en el berimbau, porque con una sola nota podés lograr muchísimos timbres, y trabajás los armónicos y se consiguen degrados de colores hermosos, ruidos, sonidos diferentes que van más allá de "notas".

Contanos algo del proyecto de una orquesta de berimbaus.

En la orquesta de berimbaos (BMO, Berimbau Modern Orchestra), utilizamos por primera vez el capotraste para berimbaus que es como un ganchito que inventé que se adapta al berimbau. El capotraste te permite controlar la segunda nota, que ya no es aleatoriamente un semitono o tono dependiendo de la longitud del berimbau, sino un tono exactamente afinado. De esta manera podés armonizar con los berimbaus, y tocando con 12 o mas personas, hacer melodías y acordes usando berimbaus de diferentes alturas. Nosotros usamos en la BMO berimbaus desde 45 cm. hasta 2 metros y sesenta cm. de altura. Es muy excitante porque todo el tiempo sentís que estás haciendo algo que nadie hizo antes, como abriendo puertas, explo-

rando cosas inéditas. La música para orquesta de berimbaus afinados es algo totalmente nuevo.

El próximo 21 de mayo tocaré acá en Salvador en el festival de música instrumental con mi grupo y abriremos el show con la orquesta Sudaka de berimbaus afinados, la versión baiana de la BMO. La BMO fue fundada en Francia ya que fue un proyecto bancado por los franceses. Ahora sigo la idea aquí, en la tierra del berimbau. Veremos que pasa.

¿Qué opinás de los proyectos que fusionan la música electrónica y el tango?

Bajo Fondo y Gotan Project me encantan y ya era hora que esto pase. Me parece resaludable, genial. Yo no lo podría hacer como base de mi trabajo, tal vez porque no conozco el bandoneón, pero me encantaría arriesgar a hacer cosas con este tipo de música, con este "electrotango".

La comercialización de productos culturales a escala mundial en algunos casos tiende a homogeneizar el sonido y el gusto, en otros lleva a una búsqueda que rescata lo original. ¿El estar inserto en el mercado global tiene alguna influencia en alguno de los aspectos de tu música?

Estar inserto en el mercado global, entendido como que mis CDs y DVDs se vendan en Japón, Usa, Europa, y que tenga críticas escritas por gente de muchas partes del mundo es algo posterior al hecho de escribir música. Hago mi música independiente de esta repercusión. De hecho, a pesar de tener mucha aceptación en varios lugares, es aquí, en Salvador, donde la gente más habla conmigo después del show, donde más se emociona. Es porque en mi trabajo la música de acá esta presente todo el tiempo, con el berimbau, el repique y los ritmos afrobaianos. Al mismo tiempo, busco que una persona de una cultura ajena a lo que estoy usando como base para mis temas pueda identificarse, y este proceso es posible gracias a la globalización. Entonces desde ese punto de vista sí me influencia el hecho de estar inserto en el mercado global. El saber que mi CD puede ser escuchado en Rusia me influencia. Yo quiero usar elementos que este pibe de Rusia conoce, como el punchi (bum-bum de los boliches) o sonidos de teclados, para hacer que le guste una batukada, o un canto de niños indígenas. De esta manera voy atrás de los ritmos arquetípicos de cosas que me gustan a mí y le pueden gustar a todo el planeta, pero fusionando las cosas mas inconcebibles culturalmente.



Leão

(1997/2007)

(. . .)

É da ordem do Ser a Sensação
Do
Leon
E Sim e Certo Só me aproximo
Do
Seu Som
Para dizer Ser fim enfim Só Ser Ser

Do Seu Ser Sempre

Guilherme Zarvos

E do meio da selva mais escura onde meu coração flechado sentia-se num charco um grito de um gato selvagem era mais do que isto o poder do felino maior no devaneio de esperma com sua presa e o escuro da sombra negro e negro turvava o bosque e a lua já não dava abrigo e o ensurdecido urro e a exclamação do cio me paralisavam e só ele podia aplacar meu medo pois nada era verdade: só o som do Leon.

O som de uma manhã bonita se comum deixou de ser Notre Dame e o órgão. E uma tarde cinza não era comum Bach na longínqua Oxford na desnuda capela. E deitado nos tapetes de Varanasi ou em casa olhando Woodstock e Ravi Shankar e o vento e o céu e o mar e mesmo a terra roxa cada um com seu som que só me permito quando o barulho do meu choro ou o entusiasmo do caos não tornam tudo tão igual já que completamente intercambiáveis.

Vem manhã bonita de homens e mulheres que fizeram cantando um país
Esquece a dor dos soldados morrendo não os que morreram com honra e sem pavor
Os que se foram deixando suas casas famílias burguesas e uma vitrola escurecendo
Pensa no dedilhar e nas palmas das mãos do sul da Espanha ou do Marrocos
Nos rituais do Tibet de Buda se fundindo com o canto de Benin
Lê em minhas linhas que já dancei no rock pulei carnaval e maracatu
E cada um dos acordes fortaleceram meus ouvidos rudes

Admirei Manoel concentrado no ônibus descansando das provas de economia
 Lendo ouvindo a partitura. Luciana cantando cada vez mais perfeito pretendendo
 Curar a menina com doença terminal. Carlos ao sabor de Mário subindo favela
 Sabendo que o caminho de ensinar e de dividir faz a igualdade tocar
 E o elefante no palco na ópera e o papagaio da sorte e minha mãe a me ninar
 Vai Hermes foi-te dado o nome e não ache que só o queriam guilhotinado
 No final a mensagem era de união mesmo que seu pescoço tombasse
 O anjo negro de asas douradas e olhos verdes apenas sorria para o descaminho

Leon. Quando beijei-lhe os pés e ia subindo pela perna e você estancou minha
 Cabeça com doçura e sem susto me estarreceu" não serei mais músico"voltei
 Para casa e olhei a flanela do piano já sabia que a história era para mim mesmo
 Mais importante do que seu som abandonado. Nunca mais levei um instrumento
 Tão a sério. E a melopéia deu-me esperança que todos os dias retornaríamos
 No seu silêncio de monge nos sinos de um cavalgante nas magias da palavra
 No papel salvador do mundo de barcos de banheira e livros como portos
 Deixei que os sons dos instrumentos musicais se afastassem que a
 Paixão se fosse e calado entrei para a caverna dos surdos e das teias

Hoje mudou. Mudei. Começo no meio de hora sem ordem a retornar aos discos vinis
 As décadas se misturam e já posso ouvir música sozinho mesmo que ainda não quando
 Escrevo. Tenho um espaço novo ajeitando meu corpo e o silêncio som já não é minha
 Sina. Desembrulhei-me de seu som amor mudei de cidade e de classe social. Não vivo
 Num barril nem correndo com a flauta na boca de dentes podres. O rugido da mata
 E seu grito de desejo o mais profundo da mata escura estão sendo passados para meus
 Três filhos. Um deles a maior pianista virtuosa. Descobrir enfim ser só ser é nunca ser só
 Seu e quando necessitar o objeto livro e o silêncio da cama ou da árvore tombada que me Dará
 pouso e renegar a possibilidade do encontro duradouro do apolíneo e do dionisíaco
 Mesmo assim urrarei a cada êxtase que aprendi com seu som e com as canetas de algum

GRANDE MESTRE

Obs – Esta composição foi escrita no ano que vem.

Sônia Queiroz

VISSUNGOS: cantos afro-descendentes de morte e vida

Os negros cantam ao nascer do sol, ao final do dia, saudando a lua que fura um burquinho no céu. No meio do trabalho, percutindo as ferramentas, saudando o passante, que pode trazer uma oferenda. Pedindo e agradecendo o alimento, e o descanso, eles cantam alegria e tristeza. Carregando em rede um corpo morto, os homens cantam ao espírito do companheiro que vai se juntar aos mais velhos e pedem a ele que maneire o corpo, que pesa sobre os vivos que o carregam morro acima. Os morros das terras diamantinas são altos, as distâncias são caminhadas em lentos cantos: *oia amundá/ oia amundá...*

Dorindondim, dorindondá
 ô soma Tinguê,
 ôi ngongo vitá
 Dorindoi! ai, auê!
 Dorindondim ôi dorindondá!
 soma Tinguê, oi!
 nagongo vitá

Canto entoado pelos negros de Quartel do Indaiá (MG, Brasil)

Abrir minha escuta para outras vozes, cantando palavras do meu desconhecido. Mal amanhece o dia e os negros cantam para o sol que nasce ainda longe, longe, fina luz no alto das montanhas, furando o escuro da noite diamantina:

ai, senhê!
 ai, senhê!
 dô imbanda...
 fura buraquim, senhê...
 O mestre chama:
 – purru, acoêto!
 Os homens respondem:
 – caveia?

E seguem caminho, para o garimpo de ouro e pedras preciosas. Durante o trabalho, se algum outro homem se aproxima, o grupo canta saudando o “freguês”:

ai! ovê, iô,
 soma ti querê
 ai! ovê, iô,
 soma candamburo!
 ai! ovê, iô,
 soma ti quere!

Em seguida à saudação, canta cobrando “multa” do forasteiro:

otchaviê otchaviê
 tuca rira com jomarê
 pra cum jom maiuê, ê,
 aiuê, congo verá, á
 sarandi di verê,
 ê... êrerê, ê.

Após receber um pedaço de rapadura, de queijo, um gole de cachaça, os cantores agradecem em coro:

oi mã carumina já ganhou
 oi mã carumina já ganhou
 oi mã carumina já ganhou
 oi mã carumina já ganhou



O sol no alto do céu claro, quando a fome aperta, os homens cantam, invocando a comida que as mulheres preparam:

andambi ucumbi u atundá,
sequerendê,
ucumbi a uariá...
andambi, ucumbi u atundá!

E ao final do dia, eles deixam o trabalho cantando ao sol que se põe:

oenda auê, a, a!
ucumbi oenda, auê, a...
oenda auê, a, a!
ucumbi oenda, auê, no calunga.

O dia, a vida, o trabalho, os encontros, tudo é canto, poesia. Na morte de um companheiro, também se reunirão os homens, para carregar, cantando, o corpo estendido numa rede. E no caminho muitas vezes longo, as subidas, águas, os vizinhos, cada acontecimento é motivo de canto – vissungo.

Os vissungos, “cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração”, foram identificados pelo pesquisador Aires da Mata Machado Filho em 1928 nos povoados de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, no município de Diamantina, em Minas Gerais. Entre 1939 e 1940, Aires publicou em capítulos, na *Revista do Arquivo Municipal*, de São Paulo, o resultado de sua pesquisa sobre esses cantos de tradição banto: 65 cantigas, com “letra, música e tradução, ou antes ‘fundamento’,” além de dois glossários da “língua banguela” (que ele também nomeia, equivocadamente, “dialeto crioulo”) – um extraído dos cantos e o outro, do linguajar local; e 8 capítulos de estudo sobre a cultura afro-brasileira no contexto do trabalho da mineração de diamantes. A primeira edição em livro saiu em pela Civilização Brasileira, em 1943, e a segunda, em 1964. Em 1985, a editora Itatiaia publicou uma co-edição com a EDUSP, que ainda se encontra no mercado.

Segundo Aires da Mata Machado Filho, “dividem-se os vissungos em *boiado*, que é solo, tirado pelo *mestre* sem acompanhamento nenhum, e o *dobrado*, que é a resposta dos outros em cânto, às vezes com acompanhamento de ruídos feitos com os próprios instrumentos usados na tarefa.” Na apresentação das “letras” e das músicas, os vissungos foram agrupados por em: padre-nossos, cantos da manhã (ou: ao nascer do dia), canto do meio-dia, cantigas de multa, cantigas de caminho, cantigas de rede e de caminho, cantiga pedindo licença para cantar, cantigas gabando qualidades (talvez um equivalente banto do *oriki*, da tradição nagô-iorubá), cantos de negro enfeitado, cantiga de ninar, canto do companheiro manhoso, e há ainda um grupo de cantigas diversas. Alguns vissungos “parecem cantos religiosos adaptados à ocasião”, talvez pelo esquecimento de seu significado original, observa o pesquisador. Mas outros conservam seu sentido místico-religioso: “Há cantigas especiais para conduzir defuntos a cemitérios distantes” e há cantigas, como os padre-nossos, usadas na mineração e também nas cerimônias de levantamento do mastro, nas festas religiosas.

Aires ressalta “a necessidade universal de trabalhar cantando”. E associa à prática dos negros de São João da Chapada e Quartel do Indaiá os cantos das colheitas de uvas em Portugal, das fiandeiras, dos capinadores de roça

e dos mutirões. “Muito interessante era a multa. Quando alguma pessoa chegava à lavra, era logo multada pelos mineradores, com uma cantiga apropriada (...), exigiam alguma coisa do recém-chegado. Uma vez satisfeito o pedido, seguia-se à multa o agradecimento com danças, ritmo de carumbés e enxadas”.¹ Segundo depoimento dos estudantes angolanos Taho e Chitacumula, que têm nos auxiliado na identificação de palavras dos remanescentes de línguas africanas em Minas Gerais, a palavra *ovisungo*, em quimbundo, significa ‘canto’ em geral, e os angolanos, na zona rural, cantam nas mais diversas circunstâncias.

Dos 65 vissungos registrados em livro pelo Prof. Aires 14 foram gravados nos estúdios da Eldorado, em 1982, por Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme, no LP *O Canto dos Escravo*. Nessa gravação, hoje disponível em CD, percebe-se uma leitura “nagô” dos cantos de tradição banto: “a base rítmica escolhida não repetiu o padrão rítmico original – comenta o etnomusicólogo José Jorge de Carvalho, em *Um panorama da música afro-brasileira* –, mas usou um tipo de ritmos binários generalizados de umbanda, tais como o barravento, que ouvimos em casas de umbanda, macumba e jurema por todo o país”. Cerca de quinze anos depois dessa primeira gravação, o músico Gil Amâncio e o poeta e músico Ricardo Aleixo (de Minas Gerais) incluíram um desses 14 vissungos no espetáculo e CD *Quilombos urbanos*: “Muriquinho piquinino”, o canto 62 do livro de Aires.

solo

Muriquinho piquinino,
ô parente,
muriquinho piquinino
de quissamba na cacunda.
Purugunta adonde vai,
ô parente.
Purugunta adonde vai
Pru quilombo do Dumbá:

coro

Ei, chora-chora mgongo é de vera
chora, mgongo, chora
Ei, chora-chora mgongo é cambada
chora, mgongo, chora

(Fundamento fornecido por Aires: “O moleque, de trouxa às costas, vai fugindo para o quilombo do Dumbá. Os outros que ficam choram não poder ir também.”)

Também na releitura dos *Quilombos urbanos*, os tambores não choram como pede o coro, mas se aceleram num ritmo que deságua no carnavalesco de “Maracangalha”, canção que se segue ao vissungo, em *pot-pourri*, na mesma faixa 7 do CD. Os dois músicos, Ricardo Aleixo e Gil Amâncio, estiveram em Diamantina em 2001, e puderam ir a São João da Chapada e Quartel do Indaiá, conhecer os irmãos Pedro e Paulo – últimos cantadores de vissungos dali. O contato foi transformador. Eis o relato que dele fez Ricardo Aleixo à época, na coluna que publicava no jornal *O Tempo*:

Nunca mais esqueço: o mais velho dos irmãos cantadores, Paulo, ainda não havia chegado para o encontro conosco. Pedro gritou, com uma espécie de aboio, o “mano” (ele, por sua vez, é o “maninho”), projetando o som por sobre o pequeno vale que separa a morada de um da do outro. O que vimos/ouvimos, ali, foi, mais que um mero ato de comunicação, uma invo-

¹ O *carumbé* é o recipiente usado no garimpo de ouro e diamante para pôr o cascalho a ser lavado. Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, a palavra é de origem tupi e designa também espécie de tartaruga cuja carapaça é usada como vasilha.

cação de forças situadas aquém e além da ordem objetiva do cotidiano. Nossa ignorância nem deixou que o rito se cumprisse em seu tempo próprio. Entre fascinados com a beleza do som entoado e ansiosos pela chegada de Paulo, insistimos com nosso anfitrião para que repetisse o grito. Por uns dez minutos, ele só desconversou. Percorrendo, com sua voz acariciante, em enredos entrecortados, inflexões plenamente relacionadas aos movimentos curtos e medidos de seu corpo de velho, olhava, a espaços, o caminho por onde deveria surgir o irmão. Até que: “Oooooooooo!!!!”. E a resposta veio logo, grudada no eco do chamado: “Oooooooooo!!!!”. Estava dito tudo.²

E o poeta conclui:

E agora posso dizer que já ouvi um vissungo – e não apenas sua representação gráfica ou sonora. Concluí que um vissungo não pode ser entendido só como música – principalmente se o ouvimos a partir de um “ponto de escuta” formado pelas culturas do Ocidente, ainda presas ao conceito de “arte de organização dos sons”.

Vissungo é a voz que sai do corpo e recorta o ar e o espaço, até um tempo anterior ao Tempo.

Ao final da década de 90, a Associação Cultural Cachuera! gravou, na voz de Ivo Silvério da Rocha, contramestre do Catopê de Milho Verde (distrito do Serro), três “cantos para carregar defuntos em redes”, que constituem a primeira faixa do CD *Congado Mineiro*, lançado pela Itaú Cultural, na série Documentos Sonoros Brasileiros. Juntamente com as gravações que constituem as faixas 12 a 17 do CD *Festa do Rosário–Serro*, lançado por Caxi Rajão em 2002, e uma participação no DVD *A Sede do Peixe*, do cantor Milton Nascimento,³ esses são os únicos registros sonoros (e visuais) dos Catopês de Milho Verde, grupo que mantém vivos ainda hoje, em seu repertório ritual, alguns cantos da tradição banto. Dentre os membros do catopê de Milho Verde, a pesquisadora Lúcia Valéria Nascimento, que investigou a sobrevivência dos vissungos na região de Diamantina e Serro nos últimos anos do séc. XX, identificou, além do contramestre, outro cantador proficiente: Antônio Crispim Veríssimo, que demonstra ainda algum conhecimento ativo da “língua d’ Angola”, como a designavam os falantes à época dos registros feitos por Aires da Mata Machado Filho. Observa-se, aqui, a força do canto (e da dança) na preservação do patrimônio lingüístico e cultural. Em outras palavras: desaparecido o ritual dos funerais feitos a pé e o trabalho coletivo, as festas religiosas de cronograma fixo passam a desempenhar um papel essencial na preservação dos cantos de tradição africana em nosso estado.

O interesse na preservação desse patrimônio histórico e cultural brasileiro e o reconhecimento do papel relevante da Arte – em especial do canto e da dança – nesse processo levou-me a reunir em Diamantina os dois cantadores de vissungos do Serro – Ivo Silvério da Rocha e Antônio Crispim Veríssimo – e o grupo Tamboelê, de Belo Horizonte – constituído por músicos negros que trabalham com a poética afro-brasileira – Geovanne Sassá, Santonne Lobato e Sérgio Pererê – numa proposta de criação coletiva que integrasse a tradição e a experimentação. O resultado foi o espetáculo *Macuco Canengue*, cujo ensaio geral aconteceu na gruta do Salitre e a primeira apresentação pública, no adro da igreja do Rosário, em Diamantina, no dia 13 de julho de 2002. O processo de criação do espetáculo e suas duas apresentações iniciais foram filmados em vídeo por Pedro Guimarães, antropólogo e *videomaker*, resultando no documentário que recebeu o mesmo título do espetáculo. O videofilme foi mostrado ao grande público inicialmente em Belo Horizonte, no Centro Cultural Tamboelê, em dezembro de 2002, e posteriormente na sala Humberto Mauro, no Palácio das Artes; em julho de 2003, o documentário foi projetado no largo da igreja do Rosário do povoado de Milho Verde, onde todo ano se encontram Ivo e Crispim no canto e na dança dos catopês.

Em 2004, realizamos algumas experiências de transcrição de vissungos, de cujos resultados reproduzo a seguir uma seleção. A transcrição desses cantos ancestrais, já quase mortos, esquecidos, seguiu o caminho da transtextualidade – ou transcendência textual do texto⁴, o exercício de procedimentos que o colocam em relação com outros textos, de outro tempo, outras paisagens, trazendo-os uma vez mais à cena. Assim, o vissungo 33 dos registros de Aires da Mata Machado se transfigurou no Canto da tarde, na escuta escrita por Adriana Melo.

² ALEIXO. Vissungos.

³ O grupo de Catopês toca e canta com Milton Nascimento a música 18, “Zamba Catumba Zambi”, e há um especial sobre os Catopês, em que o grupo se apresenta na rua e se reproduz um fragmento de entrevista com moradora de Milho Verde sobre os negros da comunidade do Baú.

⁴ GENETTE. *Palimpsestos*, p. 3. *Palimpsestes*, p. 7. “O objeto da poética (...) não é o texto, considerado na sua singularidade (este é antes, tarefa da crítica), mas (...) a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’.”

Solo
Oenda auê, a a!
Ucumbi oenda, auê, a...
Oenda auê, a a!
Ucumbi oenda, auê, no calunga.

Coro 1º
Ucumbi oenda, ondoró onjó
Ucumbi oenda ondoró onjó (bis)

Coro 2º
lô vou oendá pu curima auê
ló vou oendá pu curima auê (bis)

(Fundamento fornecido por Aires: “— O sol está entrando, vamo-nos embora para o rancho.”/— ‘O sol entrou, vamos para o rancho.’ — ‘Eu vou entrar é para minha faisqueira.’” O pesquisador comenta como é “admirável a permanência da idéia de mar. Perguntados, todos os informantes traduziram por *mar* a palavra *calunga*.”)

Canto da tarde
Cai a tarde, auê
a luz vai se apagando, auê, a.
Cai a tarde, auê
o sol se recolhe no mar.

Coro 1
Apaga-se o sol, vamos nos recolher à cafua, onjó.
Apaga-se o sol, vamos nos recolher à cafua, onjó.

Coro 2
Eu vou me recolher é no lume da mina, auê.
Eu vou me recolher é no lume da mina, auê.

Adriana Melo se valeu da classificação adotada por Aires na apresentação da partitura do vissungo 33 para dar título à sua transcrição: “Canto da tarde”. No texto, manteve certa sonoridade banto, na vocalidade do lamento *auê/auê, a* e nos vocábulos *cafua* e *onjó*, o primeiro, um africanismo incorporado ao português do Brasil, o segundo, um estrangeirismo que garante mais radicalmente a memória do outro na tradução.

Na transcrição do canto 53, o poeta paulo de andrade buscou manter a vocalidade em *ô/ê* do texto africano. E enfrentou a dificuldade da tradução do verso *Curima aiô mdambi*, optando por explorar a literalidade do fundamento fornecido por Aires em “fazer ‘serviço’ com mulher”, revertendo a frase ao campo metafórico: “o trabalho do amor”.

Iô mbô
Combaro, auê
Ucumbi quendê,
Curima, aiô ‘mdambi,
Iô mbô combaro, auê.
Ucumbi quendê,
Curima aiô mdambi.

(Fundamento fornecido por Aires: “Quando o sol entrar vou ao comércio procurar mulher—fazer ‘serviço’ com mulher.”)

Canjerê

sol me vou
feira afora, ê
mulher ah, cadê
o trabalho do amor
sol me vou feira afora, ê
mulher ah, cadê
o trabalho do amor

Nesses movimentos de escuta e tradução, os cantos atravessam os tempos, as culturas, as línguas, as semioses. Do campo à página, da voz à letra impressa no papel. Do livro à cena, ao palco, à tela, a palavra embala em rede a morte e a vida – o trabalho do amor.

Sônia Queiroz é poeta, professora e pesquisadora da Faculdade de Letras da UFMG.



Hélio Oiticica

Apresentação e transcrição de
Frederico Oliveira Coelho

1973 at 12:15 PM: PROPOSIÇÃO: SILVIANO SANTIAGO

para ser elaborado durante sua próxima estadia
no RIO DE JANEIRO → como homenagem e homenagem
ao seu talento e atuação inventiva e pelo poeta 75:
with love:

ho
n/yh
31 dez. 73

VIGÍLIA

73 * não ser espectador

quero propor SIMULTANETZGAO
7 sem investigação e 9 não se amane ao
conceito de VIGÍLIA somente de modo semântico
mas mais prático como se um event fosse
disso crescer:

como bloco-experiência 9 no
COSMOCOSA-programa progress:

em princípio em abstrato me
fiz pensar no PAXA/COPY e cujos antecedentes
eram APOCALIPSE e EX-POSIÇÃO (de VERONICA) e
9 diferenciavam-se em oposição à experiência dos
HAPPENINGS nos quais o event fecha o 9 há de
improvisado/acidente/planejado numa totalidade
obra em 9 os participantes ficam ainda
espectadores: atores de situações-para fora do palco:
espectadores de obra-HAPPENING —

O que abre o jogo são as regras do jogo

Na virada de 1973 para 1974, exatamente no dia 31 de dezembro de 1973, Hélio Oiticica inicia na página 108 de seu caderno a escrita de mais uma das suas *Proposições*. Nas próprias palavras do criador do conceito, as *Proposições* eram propostas de trabalho que funcionavam como “anotações-sugestões-idéias” para serem executadas por pessoas escolhidas por ele. Dessa vez, a proposição planejada e intitulada *VÍGILIA* era endereçada a um dos seus amigos do período americano, o professor, crítico e poeta mineiro Silviano Santiago.

Após passar o ano de 1969 na *swinging London* e permanecer durante 1970 no sufocado clima político e cultural do Rio de Janeiro, Hélio obtém em 1971 uma bolsa da Fundação Guggenheim para permanecer por dois anos em Manhattan. Revisitando uma trajetória que também foi de seu pai – José Oiticica Filho obtém a mesma bolsa entre 1948 e 1950 para estudar fotografia em Washington – ele se estabelece em uma cidade em que alguns brasileiros já estavam atuando. Um de seus amigos, o artista plástico Rubens Gerchman, já trabalhava nos Estados Unidos nesse período. É Gerchman que conhece Silviano Santiago e é através do pintor que Oiticica e Silviano se aproximam e iniciam sua amizade e parcerias. Um contato que ocorre através de uma espécie de “nó” nas trajetórias de artistas brasileiros vivendo no exterior – cujos encontros fortuitos e determinantes de diferentes percursos desencadeiam transformações na arte e na vida.

Esse nó, apertado ainda mais com *VIGÍLIA*, ganha seu primeiro laço em Manhattan durante o início da década de 70. Silviano Santiago era, desde 1969, professor de Literatura Francesa da Universidade de Buffalo. Permanece lá até 1972, lecionando e organizando uma série de eventos com artistas e intelectuais brasileiros. É a partir do interesse de Rubens Gerchman pela presença da “palavra poética” em sua obra plástica que o pintor procura o poeta Silviano Santiago para parcerias de trabalho. Tornam-se amigos. Em 1971, numa visita de Silviano ao *loft* e atelier de Gerchman – onde também se encontrava o crítico Roberto Schwarz – Hélio aparece com seu grupo e são apresentados. Segundo o próprio Silviano, os contatos com Oiticica foram breves porém constantes, até selarem uma amizade pessoal e intelectual que marca a trajetória criativa de ambos. Em 1973, época do texto a seguir, Oiticica ainda morava no seu “Babylonest”, apartamento localizado no East Village, 81, Second Avenue, ao lado do famoso palco de shows da época, Filmore Theater. É nesse cenário entre seus *ninhos*, câmeras, telefone, gravadores, entre convidados constantes e *gadgets* diversos funcionando de forma permanente que Silviano e Hélio constroem sua amizade e suas contribuições teóricas e estéticas. Além de trocarem livros, cartas e idéias, Silviano organiza um evento para Oiticica expor sua obra na conceituada Albright-Knox Gallery. Por sua vez, Oiticica passa a citar Silviano em alguns dos seus principais textos/trabalhos do período na *Babylon* e escreve especialmente essa *VIGÍLIA*.

O texto a seguir reproduz o texto original da proposição, respeitando o ritmo e a métrica utilizada por Oiticica. Ele foi escrito em um de seus inúmeros cadernos, preenchidos dia e noite durante esse período. O objetivo do texto é propor a execução de um evento em que Silviano Santiago, após cumprir uma série de especificações, deveria ler o poema *Über Coca*, de autoria de Hélio e dedicado a ele. Junto da leitura, uma série de interferências visuais e um ambiente especialmente arranjado para o evento. Influenciado pelas leituras e usos que ambos fizeram nesse período da obra de Rimbaud (principalmente dos poemas “*Matinée D’Ivresse*” e “*Veillées*”), o tema principal do texto – e o cerne da proposta para Silviano executar – é a idéia de “vigília” não como estado de atenção permanente, mas como o momento entre o sono e o despertar, como uma “indiferença atenta”. *VIGÍLIA* é, para Oiticica, “um estado q estaria permanentemente a serviço de uma condição de produção”.

Nesse estado criativo permanente, Oiticica escreve as instruções de execução e sua reflexão teórico-poética sobre o tema proposto. Ao longo do texto, encontramos uma série de informações cruzadas, numa espécie de escrita telegráfica que apresenta para o leitor um microcosmo do pensamento e ação de Oiticica nesse período: seu interesse permanente pelas informações de suas obra através de registros e cópias, sua valorização intransigente da *invenção* como princípio motor de qualquer trabalho artístico e intelectual, suas críticas abertas ao domínio e a banalização da idéia de *happening* nas artes plásticas, sua aposta na idéia do *jogo* como elemento aberto e fundamental da arte, a percepção das ambigüidades existentes nos usos das palavras (*cura/veneno*) e suas apropriações das leituras (indicadas por Silviano) dos *Cocaine Papers* de Sigmund Freud.

VIGÍLIA – escrita na mesma época em que Oiticica produzia sua série *Cosmococas* – é um *Programa in progress*, isto é, uma proposta de trabalho poeticamente aberta, nunca fechada ou pré-determinada. Nunca executada antes, ela permanece aberta até hoje e, agora, é apresentada publicamente. Seu percurso tinha um endereço certo: um amigo cujo contato através de um “nó” fez sua obra expandir fronteiras, leituras e propostas. Para Hélio, o valor e admiração a um amigo eram expressas através do diálogo aberto e constante e de uma cumplicidade criativa. Ao lado de Silviano, outros amigos-artistas como Carlos Vergara, Waly Salomão, Lygia Pape e Antônio Dias receberam suas *Proposições* e as devidas instruções para seguir. Através delas, criava-se uma união indissolúvel entre Oiticica e o outro, já que era através desse “outro” que o artista plástico realizava suas idéias, numa simbiose entre teórico, proponente e executor. Ele enxergava nesse outro um potencial que apenas sua sensibilidade percebia, traçando para si e para todos novas possibilidades de ação. Levava ao limite a idéia de trabalho coletivo, sugerindo – ou exigindo, em alguns casos – a realização de um projeto cuja criação é vinculada ao que Hélio espera do outro. A obra só existe, assim, na junção coletiva e perfeita entre propositor e executor, como se ambos fossem portas distintas do mesmo labirinto. Há uma frase de Silviano Santiago que resume e finaliza poeticamente essa relação ora profícua, ora tensa, entre Hélio, seus amigos e seus trabalhos: “Hélio era capaz de faiscar no outro o seu próprio ouro”.

PROPOSIÇÃO:

- 1 – fornecer XEROX de ÜBER COCA
marcado COPY 1 e mandado por mim
- 2 – propor q ele reinvente e faça-fale
ÜBER numa fita-tape de 60 min
num lado só: 30 min
 - a) rádio brasileiro ou
 - b) tv brasileira ou
 - c) ler-inventar incidentalmente
os itens a) e b)
- 3 – quanto à INVENÇÃO no TAPE a
a introdução de outros elementos
e/ou pessoas no contexto-TAPE
fica ao livre inventar dele
- 4 – todos os dados de data lugar
relato da sessão devem ser tomados
e devem estar anotados no label
do cassete-tape e um

O

visível na parte lateral direita
(marcando o TAPE como ORIGINAL)

- 5 – esse TAPE ORIGINAL deve ser
mantido em seu poder e uma
COPY 1 feita por THOMAS VALENTIN
ou ANDREAS VALENTIN e no
lugar do O q havia no original
marcar:

COPY 1

e me enviar um cópia!

- 6 – ANOTAÇÕES e GRAFISMOS no
XEROX de ÜBER COCA dado para
a experiência feitos por SILVIANO
devem fazer desse XEROX um
ORIGINAL TRASMUTAÇÃO 1
SILVIANO SANTIAGO e mantido
pelo poeta como tal e junto o com
o TAPE gravado –

NOTA: anexar a estas instruções um xerox das
faces 1 e 2 com rótulos dos tapes
cassetes de 60 minutos – rótulos em
branco: claro! E exemplificar itens 4
e 5 –

31 dez. 73 at 12:15 PM : PROPOSIÇÃO: SILVIANO SANTIAGO

para ser elaborado durante sua próxima estadia
no RIO DE JANEIRO ? como homenagem e admiração
ao seu talento e a atuação inventiva e pelo poeta q. é:

ho

nyk

31 dez 73

VIGÍLIA

6 jan. 73 * não ser espectador

quero propor SIMULTANEIZAÇÃO

que seja invenção e que não se amarre ao
conceito de VIGÍLIA somente de modo semântico
mas mais poético como se um event possa
disso causar:

como bloco-experiência q no
COSMOCOCA – program in progress :

Em princípio em abstrato me
faz pensar no PARANGLOPLAY cujos antecedentes
foram APOCALIPOPÓTESE e EX-POSIÇÃO (de VERGARA) e
q diferenciam-se em oposição à experiência dos
HAPPENINGS nos quais o event fecha o que há de
obra em que os participantes ficam ainda
espectadores : atores de situação-peça fora do palco:
espectadores de obra-HAPPENING

*os itens q são lançados no decorrer da PROPOSIÇÃO são como
anotações-sugestões-idéias

não quero dizer q PLANEJAR ou

PRECONCEBER situações-events seja "fechar" em

obra : pelo contrário : o que abre o jogo são as

as regras do jogo : o q acontece com o HAPPENING

é o que é "improvisado" ou tido como "acontecendo"

são elementos concebidos como resultado-

obra e não soltos como jogo : o HAPPENING

se fechou numa completação cíclica em cada

experimentação levada a cabo : o que seria

(ou teria sido) um HAPPENING aberto talvez

fosse a intencional "atitude" de Dali ao jogar

um carro espatifando as vitrines do MACY'S

por ele montadas : DUCHAMP-urinol : extremo-limite

da "obra como display" : diante disso como parecem

"Met" e acadêmicos de HAPPENINGS relatados a

nós dos anos 60 (NYK-PARIS) !!! Só o jogo

abre o ciclo fechado da obra-representação :

por isso quando proponho essa

PROPOSIÇÃO a SILVIANO digo:

VIGÍLIA

q deve agir como

semente prum programa-INVENÇÃO de SIMULTANEIDADES

no qual quero dar sugestões:

1 – essa proposição abre outra vez a questão

PROPOR-PROPOR : SILVIANO não só é solicitado a inventar

como a adiantar-se em PROPOR jogos/situações/

absurdidades q nada tem com o "bom senso" q parece

estar sempre rondando "iniciativas experimentais

artísticas" etc. : de tanto querer "achar sentido"

"mensagem", "justificação para a gratuidade – invenção"

etc. muita coisa desembocou numa espécie de

moralismo de teatro russo do começo do século 19

romantismo peasant-cristão (místico) que situa

"bem" oposto a "mal" e coisas q morreram no

século 19 e q nunca seriam

VÍGILIA

q SIMULTANEIZA

7 jan 74 considerações:

por que VIGÍLIA? Porque sonho determina algo preciso como "estado" e condição de situação: assim como FOCALIZAR outra – porque VIGÍLIA ? porque VIGÍLIA como "estado" não é VIGIAR → é exatamente o oposto de VIGIAR (VIGIAR enquanto modo de manter constante ATENÇÃO dirigida a determinado objeto-situação-condição geral etc.) – Também desvirtuadamente identificada com DAYDREAMING q pior do q tudo envolve uma espécie de consideração moralista: DAYDREAMING é igual a IDLENESS: isto é "wasted time" (tempo desperdiçado) em "preguiça não-produtiva" etc → com isso VIGÍLIA passou a ser visto como um estranho "estado" indefinido e gerado por inúmeros meios "drogas etc. – e daí? – well: de um modo ligeiro vê-se VIGÍLIA como q um "estado indefinido" nem SONO nem acordado: algo especial : mágico: meditações (?): intermediação: algo q de tão inocuamente considerado nem sequer se pensa em considerar digno de discussão: patológico: o moralismo mesquinho classemediano coloca-o como algo de "gente q não tem o q fazer": superstição: algo q deve ser evitado por gente de "bom senso": e daí?

Well: se cura e veneno são dois "estados" de uma mesma coisa: se a cobra engole o próprio rabo: se esses fatos foram sempre evitados como itens a considerar e mistificados sob moralismo de polaridades tais como "bem" e "mal": PECADOS: não seria VIGÍLIA o q de mais próximo estaria isso tudo? : a questão de um "estado" q estaria permanentemente a serviço de uma condição de produção (q condiciona dormir e acordar : dias/horas/meses/anos: comportamento e horário: "normalidade") : etc : well: SIMULTANEIZAR não seria a única premissa: VIGÍLIA não seria "ver dois lados ao mesmo tempo" – ou "ver tudo ao mesmo tempo" – ou "estar acordado dormindo ou vice-versa" – : o q me vem à mente é q a meu ver me faz PROPOR VIGÍLIA é q o q parece tão "anormal" e "estranho" nessa consideração de q VIGÍLIA seja "estado" e seja palpável enquanto possibilidade de comportamento: situação viável: é que há uma pré-condição de "releasement" : indiferença atenta : quando se pensa em VIGÍLIA – : e que essa pré-condição é o que de mais semelhante possa haver com um "comportamento de artista" : aberto às descobertas e invenções: indiferença q não é distanciamento da vida mas condição de abertura para situações q favorecem descobertas : indiferença porque não se está pré-ocupado em querer "saber" nada: VIGÍLIA é deixar de ser espectador em busca de migalhas de saber acumulado: flutuar acima das limitações da terrinha/cultura:

e daí?

well: claro q a comparação óbvia com "estado de droga" faz-se chegar: irrelevância existe num ponto → droga/criatividade/"estados de espírito"

não quero dizer q PLANESAR um
PRECONCEBER situações-events seja "fechar" em
obra: pelo contrário: o q abre o JOGO. São as
regras do jogo: o q acontece com o HAPPENING
é q o q é (improvisado) ou tudo como 'acontecendo'
seus elementos concebidos como resultado -
obra e não só como jogo: o HAPPENING
se fecha numa completação cíclica em cada
experimentação levada a cabo: o q seria
(ou teria sido) um HAPPENING aberto talvez
fora a "intencional atitude" de DALL ao jogar
num caso espatifando as vitrines do MEXIS
por ele montadas: DUCHAMP-origem: extremo-limite
da obra como display: diante disso como parecem
"met" e académicos os HAPPENINGS relatados a
vós dos anos 60 (NYK-PARIS!)!!!! Só o JOGO
abre o ciclo fechado da obra-representação:
porisso quando propomos essa
PROPOSIÇÃO a SILVANO diz:

VIGÍLIA

q deve agir como
semente num programa - INVENÇÃO de SIMULTANEIDADES
no qual quero dar sugestões:

1- essa PROPOSIÇÃO abre outra vez a questão
PROPOR-PROPOR: SILVANO não só é solicitado a inventar
como a adiantar-se um PROPOR jogos/situações/
absurdidades q nada tem com o "bom senso" q parece
estar sempre rondando "iniciativas experimentais
artísticas" etc.: de facto querer "achar sentido"
"mensagem" "justificação" para a gratificação - "marketing"
etc. muita coisa desemboca numa espécie de
aventalismo de teatro MESSO do começo do século):
romanticismo peasant-cristão (místico) q situa
"bem" oposto a "mal" e coisas q morriam no
século 19 e q nunca seriam

VIGÍLIA

q SIMULTANEIZA

Considerações:

porque VIGÍLIA? porque SONHO determina algo preciso como 'estado' e condições de situação: assim como FOCALIZAR outra — porque VIGÍLIA? porque VIGÍLIA como 'estado' não é VIGIAR → é exatamente o oposto de VIGIAR (VIGIAR é um modo de manter constantemente ATENÇÃO dirigida a determinado objeto — situações — condições gerais etc.) — Também distintivamente identificada com DAYDREAMING e que põe de lado e tudo envolve numa espécie de consideração moralista: DAYDREAMING é igual a IDLENESS: isto é "wasted time" (tempo desperdiçado) em "preguiça, inatividade, procrastinação" etc. → com isso VIGÍLIA passou a ser visto como um 'estranho' 'estado' indefinido e gerado por mistérios mais ou menos 'divinos' etc. — e daí? — well: de um modo ligeiro vê-se VIGÍLIA como um 'estado' indefinido, nem sonhar nem acordado: algo especial; místico; meditativo (?); intermedial; algo q de tão incertamente considerado nem sequer se pensa em considerar digno de discussão; patológico; o moralismo mesmo que de imediato coloca-o como algo de "gente q não tem o q fazer" supersticiosa; algo q deve ser evitado por gente de "bom senso"; e daí?

well: se cada e veremos ser dois 'estados' de uma mesma coisa: se a cobra engole o próprio rabo: se em cada fator sempre evitados como itens a considerar e justificadores sob moralismo de polaridades tais como "bem" e "mal". PELAÍAS: não seria VIGÍLIA o q de mais próximo estaria disso tudo?: a questão de um 'estado' q estaria permanentemente a ser de uma condição de produção (q condiciona dormir e acordar: dias/noites/anos; comportamento e horários: "normalidade"); etc.; well: SIMULTANETAR não seria a única premissa: VIGÍLIA não seria "ver dois lados ao mesmo tempo" — ou "ver tudo ao mesmo tempo" — ou "estar acordado dormindo ou vice-versa" —: o q me vem à mente é q a men ver um POPOLO VIGÍLIA é q o q parece ter "anormal" e "estranho" nessa consideração de VIGÍLIA seja 'estado' e seja palpável enquanto possibilidade de comportamento: situação viável! é q há uma pré-condição de "relaxamento": indiferença atenta: quando se pensa em VIGÍLIA — i.e. q essa pré-condição é o q de mais semelhante para haver com um 'comportamento de artista': aberto às descobertas e invenções: indiferença q não é distanciamento da vida, mas condição de abertura para situações q provocam descobertas: indiferença porque não se está pré-ocupado em querer "saber" nada: VIGÍLIA é deixar de ser espectador em busca de um palcos de serem acumulados: flutua acima das limitações da técnica/cultura. e daí?

well: claro q a compreensão óbvia com um 'estado de chaga' faz-se chaga: intervenção existe num ponto → droga/cenário/idade/estados de espírito etc. são generalidades naturais q não determinam nada

etc. são generalidades naturalistas q não determinam nada por si mesmos: possuir criatividade não implica em ser artista ou em inventar ou descobrir : como uma condição de artista (como aposta a de espectador) não é um "fim atingido pelo estado de criatividade inerente ao indivíduo": "releasement" não é afastar-se por indiferença, mas soltar-se da vontade de querer: suspensão: assim como a condição de descoberta e invenção é produzida pelo artista (ou provocada de modo intencional e como algo q não é dirigido com necessidade de "obter um fim") VIGÍLIA também o é: como retomada da disponibilidade
Perdida do dormir-acordar não-condicionado:

e daí?

all right: na verdade quando me veio essa razão de PROPOR VIGÍLIA – programa in progress a SILVIANO o q de início Queria era q o q fosse proposto fosse algo aberto Poeticamente → RIMBAUD-VEILLÉS na mente → VEILLÉS-COSMOCOCA → queria q o q eu desse a SILVIANO tivesse uma razão de ser q fosse dirigida somente (ou especificamente) a ele: abrir algo q não o "obrigasse" a nada → poetizar e não burocratizar (no sentido de "ter q levar algo a cabo") → SILVIANO : ótimo em situar condições-soluções faz-se crítico porque é poeta para quem precisar condições críticas conduz a condições de INVENTAR : abrir e não estancar: e por isso PROPOR VIGÍLIA me vem como um atigamento de absurdidades poéticas não esperadas quando se pensa em PROPOR algo → como os bloco-experiências q nasceram comigo e NEVILLE de um tipo de trivialidade absurda (quem levaria aquilo a sério!) essa PROPOSIÇÃO quero-a poética e caprichosa como um amor à primeira vista: prescende-se dela mas ela bateu com a irremediabilidade de um raio:

e agora

João?

well: PROPONDO VIGÍLIA (o q é isso?

claro q não há condição de "explicar" nada) sinto q dou algo q seja digno de SILVIANO : por isso absurdo! q sentido tem em PROPOR algo "morno ou sensato" (?!)
well: that's it!

19 jan. 74

sobre ÜBER COCA : (ver o original no bloco amarelo)

ÜBER COCA já na origem não se destinava a incorporar

COSMOCOCA programa:

é NÃO NARRAÇÃO

poema freudfalado

tão individual e isolado quanto a

magnífica obra-descoberta de FREUD:

obra prima gerada com tanto amor e

dedicação quanto fulgurante como

descoberta: o ponto chave de um grande

gênio q desponta! : e banido e relegado pra

fora das “obras completas” freudianas

por instituições q só da muito corruptas

e indecentes poderiam cogitar tal censura:

FREUD e os COCAINE PAPERS estão

acima de qualquer julgamento moral

ou estético : na área da descoberta –

invenção do inventor perene!

artista ou um inventar ou descobrir: como uma condição
de artista (como oposta a de espectador) não é uma "fine"
atingido pelo estado de criatividade inerente ao indivíduo":
"relaxement" não é afastar-se por indiferença mas
soltar-se da vontade de querer: suspensas: assim como
a condição de descoberta e invenção é produzida pelo
artista (ou provocada de modo intencional e como
algo q não é dirigido com necessidade de "obter um fim")
VICÍLIA também o é: como retomada da disponibilidade
perdida do ~~obter~~ acordar não-condicionado! e daí?:

alright: na verdade quando me veio essa ideia de PROPOR
VICÍLIA - propor in progress a SILVANO o q de invenção
queria era q o q fosse propósito (ou algo aberto
poeticamente) → MINARD-VETLÉS ou mente →
VETLÉS-COSMOLOGIA → queria q o q se desse a
SILVANO tivesse uma ideia de ser q fosse dirigida
somente (ou especificamente) a ele: abrir algo
q não o "obrigasse" a nada → poetizar e não
burocratizar (no sentido de "ter q levar algo a cabo")
→ SILVANO: obtinso um situado condições - soluções
faz-se crítico porque é poeta para quem precisas
condições críticas conduza a condições de INVENTAR:
abrir e não estancar: e porisso PROPOR VICÍLIA
me vem como um aticamento de absurdidades
páticas nas esperanças quando se pensa em
PROPOR algo → como os olhos-experiências
quaseiram comigo e NEVILLE de um tipo
de trivialidade absurda (quem levaria aquilo
a sério!) essa PROPOR SIGA quero-a pública e
expressiva como um amor a primeira vista!
prescende-se dela mas ela batem com a
imediatez da ideia de um raio: e agora
tudo?:

well: PROPONDO VICÍLIA (o q é isso?)
claro q não há condições de "explicar" nada) sinto q
dou algo q se. diálogo de SILVANO: porisso absurdo!
q sentido tem em PROPOR algo "monstruoso" ou "sensato" (?!):
well: that's it!

ÜBER COCA tem então como experimento-PROPOSIÇÃO

Isolado e único suas INSTRUÇÕES PARA
PERFORMANCES:

- 1 – o tape é tocado na sua ½ HORA
integral numa sala escura –
- 2 – aos 12 minutos do início acende-se
um projetor de slides 35 mm q projeta
luz branca por um frame vazado –
- 3 – essa projeção estática dura 3 minutos
ao fim dos quais apaga-se o projetor –
- 4 – a escuridão permanece até o fim do tape
- 5 – nail files (polidores de unha de aço
inoxidável) são passados aos
pacificadores para uso durante
a performance
- 6 – os participantes sentam-se sobre
espuma grossa posada no chão e impregnada
de um perfume ácido (isto é: o menos
doce possível): estes devem-se tocar com o
corpo acidentalmente ou intencionalmente
com prazer.

De la MPB a los BPM

Diane Irene Klinger

Santuza Naves Cambraia, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal (orgs.).
A MPB em discussão. Entrevistas. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2006.

Este libro de entrevistas organizado por investigadores del Núcleo de Estudios Musicales de la Universidad Candido Mendes, puede pensarse como un muestreo de los puntos de encuentro entre la música popular brasileira y los sonidos modernos de la actualidad o, en otras palabras, como un retrato de la transformación de la MPB en BPM a través del reciclaje tecnológico. La primera sigla, MPB, no requiere aclaración alguna; ya el significado de la segunda no es tan evidente: BPM, que en algunos contextos se usa para hacer referencia a la *British Popular Music*, en este caso indica las "batidas por minuto", expresión que define el pulso de la música, lenguaje adaptado de la tecnología de programas para composición digital, fundamental para entender algo de las tendencias actuales como el *rap*, el *funk* o el *hip hop*. "A partir de los años noventa el pulso está alterando la propia canción", dicen los organizadores del volumen. Entre estos encuentros y desencuentros se redefine constantemente el alcance de la noción de MPB, como resultado de la "voluntad de deconstruirla o reconstruirla". En realidad, en Brasil nunca hubo un consenso sobre qué es exactamente la MPB. Si, "para la mayoría de las personas es algo tan amplio como todo lo que tenga letra en portugués" (Dapieve, p. 479), cualquier música popular producida en Brasil, cuyos orígenes estarían en los sambas de los años 20 y 30, de Chiquinha Gonzaga y Ernesto Nazareth ("a MPB virou uma grande prateleira de loja de CDs", dice Frederico Oliveira Coelho, p. 479), para otros es algo tan restringido, que llegan a afirmar que la MPB nació con el primer disco de Nara Leão, (*Nara*, de 1964) "la musa de la *bossa*".

Sin que sea explícito, es esta última acepción la que el libro parece sostener: apenas al pasar, los entrevistados afirman que el origen de la MPB está relacionado a un momento específico, entre los años 60 y 70 (Santuza Naves y Dapieve, p. 479) y que llega hasta hoy a través de múltiples transformaciones. El libro está dividido en dos partes: la creación de la MPB y la crítica a sus excesos en la primera, y la negación de la MPB y su retomada en la segunda. El recorrido que trazan las entrevistas parte de la *bossa nova*, que aparece al final de los años 50 como una innovación radical en el universo de la música popular y alrededor del 65 ya es vista como tradición por los compositores que surgen en ese momento, como Edu Lobo o Chico Buarque, que reverencian su legado estético. En el 68, apenas diez años después de su surgimiento oficial, el tropicalismo retoma la *bossa* a partir de una propuesta de renovación de la MPB, incorporando referencias más amplias: "la contribución millonaria de todos los géneros", en palabras de José Miguel Wisnik. Ya en el inicio del nuevo milenio la *bossa* resurge como manantial estético de innovación en el campo de la música electrónica brasileira.

Abarcando todas estas variaciones, el libro tiene la ventaja de no defender ningún purismo esencialista, sino mostrar la MPB como un sistema abierto: "um caldeirão, mercado pululante onde várias tradições vieram a se confundir", dijo alguna vez Wisnik. Y, en ese mismo sentido, dice Chico Buarque que "a força da música brasileira é o poder que ela tem de assimilar essas influências todas que vêm de fora" (p. 180). Las entrevistas incluyen desde músicos populares de la primera ge-

neración de la MPB (además de Chico Buarque, Carlos Lyra, João Donato, Edu Lobo y Wanda Sá), a DJs (Marcelino da Lua, Calbuque, Camilo Rocha), pasando por vocalistas de tendencias contemporáneas (Anderson Sá, de AfroReggae y los *rappers* B Negão y Guastavo Black Alien), productores (Nelson Motta), críticos musicales (Arthur Dapieve) y teóricos de la cultura (Hermano Vianna, Silviano Santiago y José Miguel Wisnik).

Sin embargo, no todos se definen tan claramente dentro de cada una de las categorías. De hecho, el problema de la identidad es uno de los puntos que destacan los entrevistados. Es el caso, por ejemplo, de Hermano Vianna, que es antropólogo pero produjo diversos trabajos musicales en cine y televisión; Calbuque y Camilo Rocha, que son DJs, productores musicales y periodistas; Nelson Motta que es compositor, productor y periodista; o Anderson Sá, vocalista de AfroReggae que se define, antes que como músico, como "emprendedor social" (p.327).

La dificultad de definir el propio trabajo parece ser inherente a la forma de producción de la música electrónica desarrollada por los DJs, que no requiere ninguna de las habilidades que tradicionalmente se asocian con el compositor o el instrumentista y, por eso, se plantea como paradójica: "Eu não sei se me considero músico, porque músico eu não sou. Mas eu faço música, então pode ser que eu seja um músico", dice Marcelinho da Lua (p.508).

También el *rapper* B Negão se define en un *entre lugar*, aunque en otro sentido: "muito do que eu faço é isso mesmo, um mix entre a rua e os livros" (p. 397). Y esa es otra de las características de la MPB que aparece

recurrentemente en los entrevistados: la ruptura de las murallas de la reflexión crítica que separaba en la modernidad lo erudito de lo popular. “A massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico”, dijo una vez Oswald de Andrade, frase que puede ser interpretada tanto en un sentido elitista como en un sentido democrático. En *A MPB em discussão* los entrevistados asumen posiciones al respecto. La “mistura do fino com o grosso” (“a massa com o biscoito”) es lo que habría hecho la *bossa* a partir de los años 60. Augusto de Campos llegó a afirmar, en *Balanço da Bossa*, que “las barreras formales entre música erudita y música popular ya no existen”, es lo que ocurrió con Tom Jobim, con Vinicius de Moraes, con Chico Buarque y con Caetano Veloso.

A MPB em discussão surge en un momento especial de la escena cultural brasileira de hoy, que cuenta con dos recientes documentales que discuten también la *bossa* y la MPB, *Vinicius* y

Coisa mais linda, ambos filmes basados en entrevistas. Por otro lado, en las últimas décadas se ha producido un notable incremento de los llamados métodos biográficos en las ciencias sociales, que apuntan a la producción de relatos de vida. Carácter dialógico, conversacional, interactivo, que hace del encuentro entre sujetos una escena fundante de la investigación. En Brasil, los años ochenta marcaron un punto de inflexión en lo que Silviano Santiago llamó de dominante antropológica en la escena intelectual de fin de siglo y un pasaje del ensayo a la entrevista (p. 149). El retorno a lo biográfico no ha dejado de intensificarse, casi en paralelo con lo que ocurre en los medios masivos, pero con una lógica diferente a la espectacularización del sujeto que caracteriza a la comunicación de masas. Las entrevistas de este libro se parecen más a lo que puede ser una mesa redonda, en la que los entrevistadores debaten, asumen posiciones, y sus in-

tervenciones a veces son tan extensas como las de los entrevistados.

Otro de los temas que retorna en casi todas las entrevistas es el papel crítico que la canción viene ejerciendo en Brasil a partir del momento en que se instituye como MPB. Y es evidente que el asunto continúa generando polémica: “eu acho que a MPB, hoje em dia, é morna, porque parece que só muda o cantor, mas o arranjo é o mesmo”, dice Marcelinho da Lua (p. 498) y “as pessoas deram uma encaretada violenta”, opina Arthur Dapieve (p.476). Atravesando las transformaciones estéticas que oscilan entre ruptura y continuidad, los diálogos de *A MPB em discussão* muestran la densidad de la reflexión que sigue suscitando en Brasil la música popular.



Diana Irene Klinger é Doutora em Literatura Comparada pela UERJ

Interjeções
jan.-jun.
2006

livros/libros

Rego Monteiro, Amazonas e Paris

Vicente do Rego Monteiro. *Do Amazonas a Paris*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2005. Edição ilustrada fac-similar com tradução para o português de *Legendes Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie* (Paris: Tolmer, 1923) e *Quelques legendes de Paris* (Paris: Juan Dura, 1925). Org. de Jorge Schwartz.

Roberto Zular

Do Amazonas a Paris é mais uma das raridades significativas do modernismo brasileiro que Jorge Schwartz vem dando a público desde a aclamada *Caixa modernista*. Trata-se de uma belíssima edição fac-similar de dois livros publicados na França e em francês por Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), acompanhados de uma esclarecedora introdução e de um encarte com a tradução dos textos.

Desde o título, uma clara direcionalidade se delineia – do Brasil para a França – ainda que os dois livros se-

jam tão diferentes em suas propostas. *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie* (*Lendas, crenças e talismãs dos índios do Amazonas*), de 1923, é uma compilação de lendas e canções do repertório indígena, selecionadas e ilustradas por Rego Monteiro, e adaptadas ao francês por P. L. Duchartre. Já o livro de 1925, *Quelques visages de Paris* (*Algumas vistas de Paris*), traz desenhos e textos que narram a visada irônica de um chefe indígena diante dos principais monumentos parisienses.

E o caminho traçado pelo título se reforça desde o prefácio de *Lendas...*, claramente construído tendo como norte o público europeu. Ali se percebe um esforço de preparação da imaginação européia para as invenções “mais loucas e desmedidas da alma indígena”. Rego Monteiro coloca o leitor no denso clima da floresta, da noite na floresta, em que vozes e cantos, ruídos e sons, criam a atmosfera selvagem e noturna que deu origem tanto ao sonho magnífico de artistas europeus como Paul Claudel e Darius

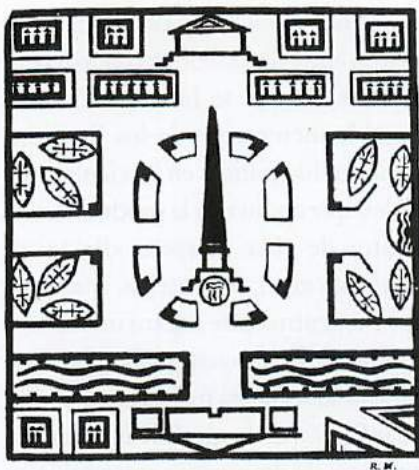
Milhaud, quanto às narrativas que fundam a cultura indígena.

As lendas seriam para Rego Monteiro a busca dessa voz da floresta, um grande poema noturno que traduziria o suspiro dos cachos perfumados em Caapora, os grandes temores em pequenos curupiras e a suave modulação do rio em canto de Uiara. Nessa toada, soam ainda vivas as lendas tupis e tapuias ali coletadas. Elas encantam quando narram o nascimento da noite de dentro do caroço de tucumã ou quando nos levam ao nascimento da lua pela tristeza incestuosa de uma índia que, para impedir ser descoberta como amante de seu irmão, atira flechas para o céu formando um traço imenso pelo qual ela sobe e se transforma em lua. E assim ouvimos histórias sobre o mar, os icamiabas, o velho das mil mulheres, além de canções e descrições de crenças.

Ironia da história, dessas histórias ou da história desse livro é o fato de a leitura dessas narrativas em francês lhes dar um certo ar de novidade, realçado pela configuração artística do livro. Daí que se perdemos esse frescor na leitura do encarte (que traz pequenas reproduções em preto e branco das páginas fac-similadas), somos recompensados pelas notas da tradutora, Regina Salgado Campos, que vão tecendo uma rede intertextual e reativando a memória das referências como o *Dicionário do folclore brasileiro* de Câmara Cascudo ou *O selvagem* de Couto de Magalhães.

Ainda no campo da intertextualidade, é inevitável a sensação de antecipação que salta da leitura de inúmeros temas e formas que fariam escola no modernismo brasileiro, desde lendas que veríamos mais tarde em *Macunaíma* (basta lembrar que o exemplar de *Lendas...* que serviu de base para a re-edição pertence à Biblioteca de Mário de Andrade) até a busca de raízes nativas como ancoragem para o projeto modernista e certos traços que se tornariam marcantes na produção do próprio Rego Monteiro.

Mas não nos adiantemos já que aqui o norte é Paris e o meio - o forma-



to "livro" - torna-se objeto prenhe por pela força com que opera a articulação dos seus elementos. Essa dupla direção (de público e de objeto), justifica o cuidado com a reprodução fac-similar.

O traço mais radical dos livros é o fato de Rego Monteiro, pintor e poeta, tornar quase indissociável o desenho da escrita. E a tradição gráfica marajoara cai como uma luva para esse propósito. Há mesmo um esforço didático de mostrar esse uso do desenho, como se vê em um quadro comparativo do valor simbólico de imagens produzidas no Brasil (Marajó), México, China e Egito.

Sem entrar na validade antropológica da comparação (que o próprio Rego Monteiro chama de "hipóteses apaixonantes" embora pautadas em pesquisa no Museu Nacional no Rio de Janeiro e em um amplo conhecimento de várias tradições indígenas), evidencia-se um valor escritural do desenho que busca uma articulação simbólica. Mais do que isso, vê-se aqui uma outra via de inter-relação entre palavra e imagem tão cara aos procedimentos cubistas ou ao projeto de Magritte, destrinchado por Michel Foucault em *Isto não é um cachimbo*. A separação entre imagem e letra fica perturbada pela imagem que a escrita constrói e pela escritura que o desenho procura.

Também *Algumas vistas* se abre com uma explicação de certos símbolos "para facilitar a leitura dos desenhos" (g. n.). Todas as "vistas" de Paris são reduzidas a apenas quatro caracteres: residências; árvores; edificações à beira d'água;

e água. Essa redução simbólica reforça a ironia do livro e se coaduna com a geometria da construção dos desenhos. O olhar do cacique opera tanto nos breves relatos quanto nos "breves" desenhos: como, por exemplo, quando a torre Eiffel se torna uma grande chaminé, a Sacré-coeur um pássaro pousado na colina e a Concórdia um relógio solar. Para além do choque de culturas, que não apresenta a força crítica que Montaigne traz à tona no famoso capítulo XXXI dos *Ensaio*s, a ironia desse olhar revela a monotonia abstrata da cidade projetada. Como se a cidade já fosse a escritura que a arte marajoara tenta ferozmente arrancar da floresta.

Mas a pregnância dos livros como objetos, verdadeiros "livros de artista", e mesmo a clareza do projeto, com seus olhos voltados para Paris, não apagam um certo desconforto que resulta da facilidade com que Rego Monteiro coloca, lado a lado, a força da grafia marajoara e o figurativismo *art nouveau* com traços orientais das imagens dos índios; desconforto que surge também no modo com que ele transforma a visão do índio em algo mais ingênuo do que propriamente indígena (algo parecido se dá no prefácio de *Lendas...* quando se refere a uma "alma indígena" ou à "busca da chave que todas as raças humanas tentam possuir", sem perceber quão problemática é, nesse contexto, a utilização de concepções como "alma", "raça" ou "humano").

Lidos quase um século depois, os livros trazem ao mesmo tempo uma sensação de novidade e de envelhecimento. Eles mostram o quanto Paris e um certo ar modernista vão ficando distantes... Mas mostram também quanto há para descobrir, quanto essa distância se dobra pela força do traço de Rego Monteiro. Essas contorções, no espaço e no tempo, como na escrita e na imagem, valem a leitura. Ou melhor, as muitas possibilidades de leitura.



Roberto Zular é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP

"A minha Brasília tem sertão"

Flavio Barbeitas

Sérgio de Sá. *Roberto Corrêa: caipira extremo*. Brasília: Ed.do Autor, 2006.

Continua de uso corrente a frase que cristalizou uma visão negativa de Brasília, caracterizando-a como "uma cidade plantada no meio do *nada*". A crítica embutida nesse lugar-comum atinge a capital e a experiência de sua construção, apoiando-se claramente no preconceito contra o Brasil Central e contra o que ele representa, de certa forma ainda hoje, num imaginário "sudestino": atraso das relações sócio-econômicas, mentalidade rural e conservadora, falta de cultura etc. Não custa para perceber, no entanto, que atacar Brasília nesses termos significa manter-se, paradoxalmente, dentro da mesma lógica que fez surgir a cidade, com aquela célebre busca de expandir a modernidade e interiorizar o desenvolvimento brasileiro. Para os seus defensores, Brasília funcionaria como posto avançado a irradiar o progresso em todo o território nacional; para os seus críticos, seria uma aberração, uma experiência inviável, até pela falta de um entorno "civilizado" que lhe garantisse as trocas necessárias à sobrevivência. Num caso e no outro, olhos e ouvidos concentram-se num mesmo e único valor, ou seja, o moderno e suas realizações. O resto? Ora, o resto é irreconhecível, indigno, sequer existe; é o *nada*, o deserto, o lugar nenhum.

Um belo contraponto a esse bordão interpretativo pode ser lido e ouvido em *Roberto Corrêa: caipira extremo*, livro organizado e publicado pelo jornalista Sérgio de Sá. Trata-se, aliás, do segundo volume da série *Brasilienses* (o primeiro fora dedicado ao poeta Nicolas Behr) cujo objetivo principal é justamente indagar a identidade cultural da capital brasileira que, em 2010, completará cinquenta anos. Roberto Corrêa é músico – violeiro e compositor. A leitura de sua trajetória artística indica que no pavimento de Brasília, que tantos queriam impermeável, já há muito se abriram fendas por onde hoje crescem, vigorosamente, os frutos do antigo solo sertanejo. In-

dica, também, que a busca da identidade cultural da cidade, diante da impossibilidade de plantá-la exclusivamente num ideal moderno, passa pela abertura ao cerrado e às suas manifestações. É verdade, por outro lado, que essa abertura não equivale a nenhuma renúncia nem a uma rendição do projeto de Brasília: a música de Roberto Corrêa não corresponde a um sertão originário e puro que, agora, num resgate idealizador, finalmente estaria sobrepunhando a cidade de concreto. Não, a sua música é já o fruto de um diálogo cultural, é contaminada pelo urbano, pela modernidade da cidade; e o próprio Roberto Corrêa é muito mais um mediador do que um representante direto do universo rural. As suas composições, como ele mesmo afirma, "são extremamente diferenciadas desse tipo de música [tradicional]. São praticamente eruditas, mas não porque eu quis. Porque elas são assim. Talvez por conta de não ter acontecido essa transmissão real, a minha música tenha ficado livre. Sei que tenho raiz. E pronto, posso fazer o que quiser com a viola".

O livro é uma vasta cobertura da vida e da obra do músico. A espinha dorsal é formada pelo saboroso *Perfil*, escrito por Sérgio de Sá, e pela *Entre-vista* que, em passagens preciosas, revela o compromisso absoluto que Roberto Corrêa assumiu com a música, fundado no tradicional pacto que todo violeiro estabelece com o seu instrumento. O luxuoso volume inclui também um ensaio fotográfico de Ricardo Labastier, que valoriza a simbiose do compositor com o elemento natural do cerrado ("não sou da montanha nem do mar: sou do Brasil Central"), e textos críticos sobre o seu percurso

musical e discográfico. Não falta, obviamente, um Cd com uma pequena amostra do trabalho de Roberto Corrêa: quarenta minutos de música, divididos em doze faixas – dez delas recolhidas de discos anteriores e duas especialmente gravadas para a ocasião.

Na entrevista, percebe-se muito bem o duplo pertencimento de Roberto, condição para o seu papel de mediador. De um lado, há a afirmação constante de uma identidade local, rural, caipira; de outro, a luta incansável para se inserir num circuito musical de elite, por assim dizer, e para superar o papel secundário a que a viola e o violeiro estão normalmente relegados numa certa faixa de mercado e na academia.

As relações de Roberto Corrêa com o mundo do sertão estavam dadas apenas parcialmente na cidade natal, Campina Verde, no Triângulo Mineiro. A sua identidade musical "caipira" precisou passar, já quando ele morava em Brasília e em meio à decisão de trocar a Física pela Música, por uma espécie de reconstrução tardia da genealogia artística familiar, na qual ressalta a figura do avô, violeiro, cuja morte trágica ocorreu bem antes de Roberto nascer. "Em Campina Verde existe um conceito: violeiro é cachaceiro, um perdido na vida", conta o compositor, dando mostras claras de que o seu caminho em direção à música não era exatamente natural, mas se fez como um resgate de origens, num processo de reelaboração da própria identidade. Mesmo a viola surgiria definitivamente na sua vida, já em Brasília, numa opção crucial que o obrigou a deixar para trás o violão que aprendera a tocar em Minas.

Eis que é possível traçar uma analogia da vida do músico com a da capital federal: nos dois casos, um corte com a tradição pré-existente ao mesmo tempo em que impõe a necessidade de buscar retroativamente a identidade, possibilita, em última análise, a liberdade que aponta para o *novo*. E se Roberto Corrêa, o compositor, é um dos protagonistas brasilienses desse segundo processo, um outro Roberto Corrêa, pesquisador, ajuda a cidade a reencontrar a música ancestral, “pré-Brasília”, que, cada vez mais, tende a acolher a moderna capital no seu leito sonoro. Juntamente com a esposa, Juliana Saenger, também musicista, Roberto assina, no livro, uma valiosa *Reflexão* que testemunha o exaustivo, paciente e, acima de tudo, responsável trabalho de pesquisa sobre os aspectos musicais das manifestações populares tradicionais.

Sem dúvida, a atividade como pesquisador seria, por si só, suficiente para sinalizar o lado “erudito” de Roberto Corrêa. Mas há outros indícios. Não estamos diante de um músico intuitivo, espontâneo, expressão natural da musicalidade da terra; ao menos não “somente” isso. Em Roberto Corrêa, a regra é, basicamente, estudar, planejar e medir. O músico formado pela Universidade de Brasília não esconde uma relação estética com a música que é bastante próxima daquela presente no mundo do concerto: um processo solitário de criação; a ambição de escrever para trios, quartetos, orquestras; a atuação instrumental que se dá preferencialmente em recitais solo; o estudo da viola com um caráter de constante aprimoramento técnico, comparável à rotina dos grandes nomes da música erudita; a própria luta para tornar a viola caipira um instrumento aceito na academia e nos círculos da chamada música “cult”. Quanto a esse último aspecto, aliás, a batalha deve ter sido realmente dura. “Você vai tocar essa merda?”, chegaram a lhe perguntar, grosseira e preconceituosamente, num de seus primeiros recitais.

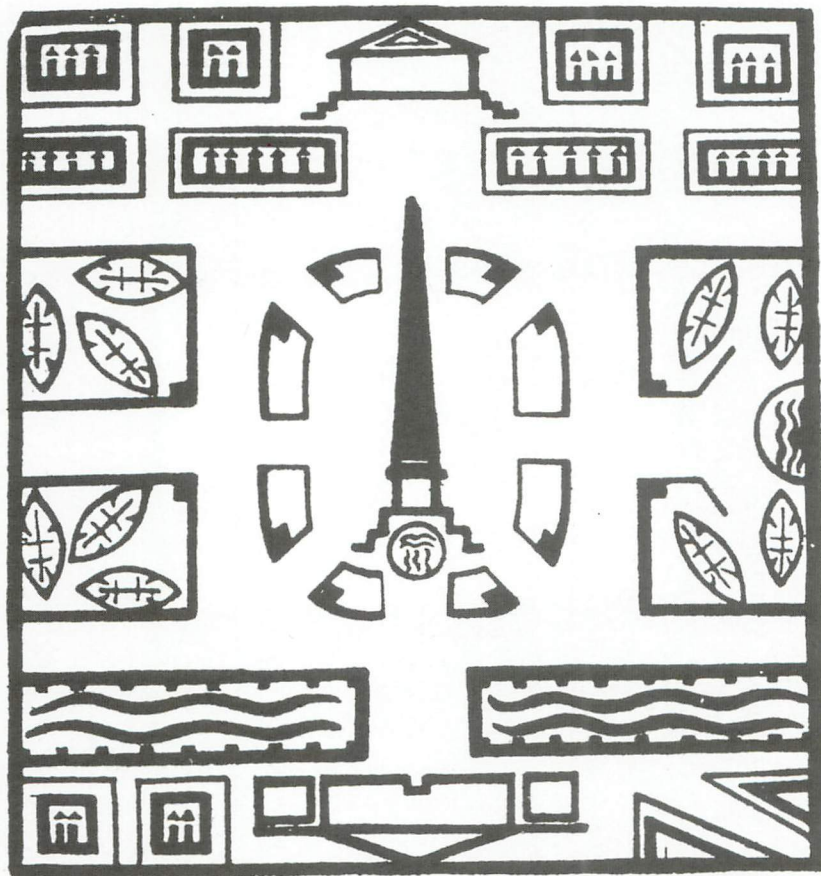
Mas o grande ideal estético parece ter sido desvelado ao final da entrevista. Explicando como a viola, no Brasil, necessariamente se associa a diferentes contextos, característicos das várias regiões do país, Roberto Corrêa anuncia que preferiria ver o instrumento um pouco mais afastado dessas realidades culturais: “Espero que a viola percorra o caminho do violão, que hoje é da pátria. O violão está desvinculado culturalmente”. Ora, entende-se que a vontade é, senão eliminar, ao menos flexibilizar a completa aderência da viola ao folclore, às manifestações tradicionais ou mesmo à categoria de “sertanejo” – hoje uma etiqueta tomada pelo mercado fonográfico para identificar um tipo de música que certamente não é a de Roberto Corrêa. O desejo do músico é liberar a viola para incursões em áreas que ainda lhe parecem interditas. É nesse sentido, aliás, que pode ser interpretado o seu grande esforço para a ampliação do repertório do instrumento, não apenas com composições de próprio punho, mas incentivando outros compositores (dentre eles, grandes nomes como Paulo Belinatti, Jorge Antunes, Marco Pereira) a fazerem o mesmo.

Roberto Corrêa, no entanto, é, e se considera mesmo, um músico popular. A sua música o revela. Quando não estão em jogo as canções, em que a forma, de alguma maneira, decorre ou se atrela ao texto, as músicas se apresentam em formas livres ou então, como fala o compositor, são elaboradas no estilo de uma suíte. Isso significa que não conta tanto aqui a lógica discursiva que impera na grande música de origem européia, na música conhecida como “clássica”. Roberto Corrêa é muito mais um rapsodo; compõe não uma obra amarrada por um raciocínio lógico, mas uma seqüência de anotações musicais, de idéias curtas, de sensações passageiras recheadas por efeitos e adornos instrumentais. Em outras palavras, os motivos não se transformam nunca em um “tema” a ser exaustivamente desenvolvido de acordo com as técnicas compositivas sedimentadas

pela tradição erudita; apresentam-se em sucessão, como se fosse a sonorização de um “causo”. Uma peça como *Peleja de siriema com cobra*, poderia ser um exemplo disso, muito embora o seu caráter descritivo já imponha o estilo da composição. Mas mesmo uma obra como *Sobressalto* – cuja partitura vem reproduzida no livro, precedida de um comentário do compositor – com um título bem menos denotativo, é também ilustrativa desse procedimento não causal, livremente aglutinador. Orelhas adestradas apenas para um discurso musical mais “costurado” podem perceber aqui uma limitação. Talvez seja melhor, contudo, afastando-se de critérios comparativos, submeter a audição àquela realidade musical que Roberto Corrêa, como muito poucos, consegue expressar. E abrir os ouvidos para acolher o refinamento musical presente na sonoridade arcaizante, belíssima, de uma viola magistralmente tocada.

De mais a mais, toda a interface do nosso compositor com o mundo erudito e acadêmico, ainda que realmente exista, é também saudavelmente mantida sob suspeita, fugindo à formalidade e à rigidez pela estrada da voz: “quando eu canto no recital, sinto que as pessoas entram mais dentro do universo de onde venho. Mostro mais meu lugar, esse Brasil Central, o cerrado, a música caipira. Não fica um recital só erudito. Conto causos, porque mostra o imaginário. Faço isso por falta de conhecimentos das pessoas sobre esse universo”. Aqui está delineado, portanto, o papel do mediador. Não importa até que ponto a qualidade de “caipira”, em Roberto Corrêa, seja “genuína”, “radical”, “incondicionada”. Importa que ela tem vigor, é real; e que é dessa maneira que ele é capaz de construir uma ponte. Por isso, talvez, já o tenham chamado de “o Guimarães Rosa encordado”.





R. M.



Arthur Omar