

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Políticas e performances da diversidade
Etnografia de um circuito musical intercultural em São Paulo

Paulo Ricardo Müller

CAMPINAS
Fevereiro 2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Políticas e performances da diversidade
Etnografia de um circuito musical intercultural em São Paulo

Paulo Ricardo Müller

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social da
Universidade Estadual de Campinas como
requisito para obtenção do título de mestre
em Antropologia Social.

Orientadora: Prof. Dra. Bela Feldman-Bianco

CAMPINAS
Fevereiro 2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

M915p Müller, Paulo Ricardo
**Políticas e performances da diversidade: etnografia de um
circuito musical intercultural em São Paulo / Paulo Ricardo
Müller. - - Campinas, SP : [s. n.], 2009.**

Orientador: Bela Feldman-Bianco.
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Diversidade cultural. 2. Política cultural. 3. Relações
interculturais. 4. Música mundial – História e crítica. I. Feldman-
Bianco, Bela. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

(cn\ifch)

**Título em inglês: Politics and performances of diversity: ethnography of an
intercultural musical scene in São Paulo**

Palavras chaves em inglês (keywords) : Cultural diversity
Cultural policy
Intercultural relations
World music – History and criticism

Área de Concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestre em Antropologia

**Banca examinadora: Bela Feldman-Bianco, Alberto Tsuyoshi Ikeda, Omar
Ribeiro Thomaz**

Data da defesa: 27-02-2009

Programa de Pós-Graduação: Antropologia

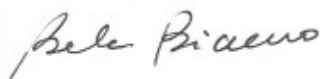
PAULO RICARDO MÜLLER

**"POLÍTICAS E PERFORMANCES DA DIVERSIDADE:
Etnografia de um circuito musical intercultural em São Paulo"**

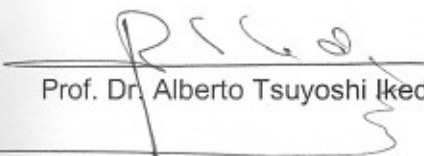
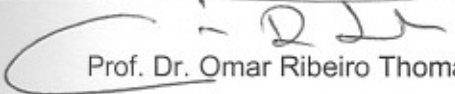
Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social sob orientação da Profa. Dra. Bela Bianco.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/02/2009.

Comissão Julgadora:



Profa. Dra. Bela Bianco (Presidente)


Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz

Suplentes

Prof. Dr. Igor José de Reno Machado

Prof. Dr. Mauro William Barbosa de Almeida

Campinas
Fevereiro/2009

AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer a toda minha família, mas em especial a meus pais, pelo apoio e suporte a todos os estágios – disciplinas, pesquisa e escrita – que compuseram meu caminho até esta dissertação. A minha querida Juceli por todo cuidado e carinho.

A minha orientadora, prof. Dra. Bela Feldman-Bianco, pela paciência e estímulo ao questionamento e à busca por novas respostas. Também pelas sugestões de contatos que fizeram parte de meu trabalho de campo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), John Manuel Monteiro, pelas ótimas aulas e pela troca intelectual, Mauro William Barbosa de Almeida e Rita de Cássia Lahoz Morelli pela leitura crítica da versão prévia desta dissertação. Aos professores Alberto Tsuyoshi Ikeda e Omar Ribeiro Thomaz por aceitarem fazer parte da comissão julgadora, trazendo novas questões a serem refletidas.

Ao grupo de pesquisadores do Centro de Estudos em Migrações Internacionais (CEMI) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP pelo incentivo ao meu trabalho. A todos os participantes do *workshop* “Circulação transnacional, fronteiras, identidades” pelos comentários. À professora Denise Fagundes Jardim, e aos professores Igor José de Renó Machado e Ramon Sarró, pelo interesse e curiosidade demonstrados por este trabalho. Ao Grupo de Estudos Musicais (GEM) do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DEMUS/UFRGS) pela manutenção do vínculo intelectual. À prof. Dra. Maria Elizabeth Lucas pela confiança e interesse por minhas questões acadêmicas.

A todos os amigos que, de uma forma ou de outra, fizeram de tudo para estarem presentes neste processo. A Gustavo Senger, Gustavo Zambiasi, Janaína Campos Lobo e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral por estarem sempre lá. A Ana Severiano pela companhia em minhas incursões etnográficas. A Grazielle Ramos Schweig por dividir comigo inquietações acadêmicas, intelectuais, sociais e existenciais, fundamentais no momento derradeiro de construção deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) pela bolsa de mestrado.

Agradeço a todos os músicos relacionados nesta dissertação, que lutam pela construção de uma esfera cultural plural e inclusiva. Aos imigrantes e refugiados que compartilharam comigo sua vontade de seguir em frente. A estes dedico meu trabalho.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a constituição de um circuito de produção e consumo de “músicas do mundo” na cidade de São Paulo a partir da formação de uma rede de músicos e grupos musicais dedicados à prática de instrumentos e linguagens musicais de “outras culturas”, assim definidas em relação ao *mainstream* do mercado musical internacional e brasileiro. Esta rede é composta tanto por grupos especializados em linguagens musicais, cujo produto musical é classificado largamente como “música étnica”, quanto por grupos de abordagem generalista, cujo produto musical é classificado como “encontro” ou “fusão” de diferentes linguagens musicais. O trabalho de campo que subsidia as interpretações aqui presentes combina o acompanhamento do circuito de performances comerciais dos grupos desta rede com minha participação como cantor em um coral destinado à participação de migrantes transnacionais residentes em São Paulo, além de entrevistas formais e informais com músicos e produtores. Com estas observações presentes, busco explicitar a lógica de produção e incorporação de “músicas do mundo” aos repertórios locais atentando para o uso da noção de *diversidade cultural* como um princípio do fazer musical.

Palavras-chave: diversidade cultural, política cultural, relações interculturais, música mundial.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to analyze the constitution of a world music production and consumption scene in São Paulo (Brazil) by a network of musical groups and musicians dedicated to the practice of non-western and non-Brazilian musical instruments and languages. This network is formed both by groups that are specialized in specific musical cultures – which sound is largely classified as *ethnic music* – and groups with a generalist approach to music – which sound is classified as “encounter” or “fusion” of many musical cultures. The fieldwork that provides the observations and interpretations herein combines the assistance of the circuit of commercial performances and my participation in a choir destined to transnational immigrants dwelling in São Paulo, as well as formal and informal interviews with musicians and musical producers. Through these observations I intend to clarify the logics of production and incorporation of “world musics” to local repertoires and how *cultural diversity* is used as a rationale of music-making.

Keywords: cultural diversity, cultural politics, intercultural relations, world music.

SUMÁRIO

Agradecimentos	vii
Resumo	ix
Abstract	xi
Sumário	xiii
1. INTRODUÇÃO	15
1.1. “Músicas do mundo” ou <i>world music</i> : problemas conceituais	22
2. O CIRCUITO PAULISTANO DE PRODUÇÃO E CONSUMO DE “MÚSICAS DO MUNDO”	33
2.1. O cenário cultural paulistano	33
2.2. Redes e contatos	45
3. ENCONTROS E FUSÕES: ESTRATÉGIAS DE AGENCIAMENTO E MEDIAÇÃO MUSICAL	63
3.1. Construções de África como fontes de “músicas étnicas”	68
3.1.1. O oeste africano através do <i>djembe</i>	68
3.1.2. O sul africano através da <i>kalimba</i>	74
3.2. A abordagem musical generalista	77
3.2.1. Encontros de trajetórias	77
3.2.2. Fusões sonoras	82
4. “CORAIIS COM IMIGRANTES”: ENTRE A ASSISTÊNCIA E A INCLUSÃO	86
4.1. O “coro dos refugiados”: entre o sigilo e a auto-estima	93
4.2. Da africanidade à diversidade cultural	99
4.3. De Quatro Cantos do Mundo a Falamundo	106
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
6. REFERÊNCIAS	129

1. INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação nasce de um movimento de afastamento e aproximação entre os universos sociais da antropologia e da música durante minha formação acadêmica. Ao me afastar da prática musical em função dos estudos sociológicos, pude refletir sobre o universo da música informado por uma perspectiva mais relativista. Através da antropologia da música/etnomusicologia, me deparei com uma gama de possibilidades estéticas que não são dadas ao músico iniciado na tradição ocidental a não ser como ilustrações exóticas das discrepâncias encontradas na música de “outras culturas” quando comparadas com o modelo iluminista de organização “racional” dos sons a que chamamos *música*. A busca por compreender como a “nossa” música é construída passa, então, pelo entendimento de como os “outros” organizam os sons e que tipo de relação os sujeitos estabelecem com este processo. Nesse sentido, a questão que motiva o direcionamento de meu olhar para a “música do outro” é escrita mudando-se a pontuação na afirmação de um dos valores fundadores da cultura musical ocidental: a música é uma linguagem universal? Mais do que uma resposta definitiva, esta pergunta busca compreender a partir de que pontos de vista diferentes respostas lhe podem ser dadas.

Nesta dissertação procurarei analisar esta questão a partir de uma etnografia das práticas musicais e representações sobre o fazer musical de uma rede de músicos praticantes de “músicas de diferentes regiões do mundo” na cidade de São Paulo. Esta rede é formada a partir de diferentes situações de contato entre músicos brasileiros e “outras músicas” – códigos e linguagens musicais que não fazem parte dos processos e narrativas dominantes de constituição da “música brasileira” e da “música internacional” neste contexto – inseridas no circuito musical classificadas como “música étnica”, “músicas do mundo”, conforme origens nacionais (música indiana, música japonesa), étnico-linguísticas (música mandinga, música árabe, música cigana), regionais ou continentais (música africana, música do leste europeu, música do mediterrâneo), ou ainda como *world music*.

Este trabalho tem como principal objetivo explicitar os modos pelos quais estes sons são agenciados por músicos e musicistas a partir de diferentes fontes – imigrantes residentes em São Paulo, contatos e shows realizados com músicos estrangeiros em passagem pelo Brasil, participação em festivais internacionais e circuitos transnacionais de intercâmbio e colaboração entre músicos, discos de música étnica, tradicional ou de *world music* – e inseridos no circuito musical através de combinações concebidas como processos de “encontro” entre diferentes culturas e “fusões” entre diferentes sons musicais, contribuindo

para a diferenciação desta rede dentro da cena musical paulistana.

Meu primeiro contato com este circuito em São Paulo foi através dos catálogos de *world music* das distribuidoras fonográficas MCD e Azul Music. Assumindo a existência da oferta como um indicador da procura, ou seja, a existência de selos de comercialização de discos sob o rótulo *world music* como indicador da existência de um mercado consumidor para estas músicas, a etapa seguinte consistiu na exploração do cardápio cultural da cidade de São Paulo em busca de shows e eventos com este caráter, a fim de estabelecer uma relação concreta e contínua com músicos e grupos atuantes neste cenário.

Ao mesmo tempo, obtive fontes de potenciais contatos com este campo através de uma pesquisa em andamento sobre a memória cultural de refugiados e solicitantes de refúgio em São Paulo¹, no contexto do projeto conhecido como “coro dos refugiados”, implementado no âmbito do SESC Carmo (unidade do Serviço Social do Comércio sediada à rua Carmo, no centro da cidade), com direção artística dos músicos Carlinhos Antunes e Magda Pucci, reconhecidos pelo público paulistano como *performers* de “músicas de diferentes regiões do mundo”.

A indicação de Magda Pucci como uma possível protagonista em uma pesquisa sobre *world music* estabeleceu uma primeira conexão entre a hipótese inicial – da emergência de um mercado paulistano de “músicas do mundo” – e minhas primeiras observações, já que seu grupo, o Mawaca, tem os discos revendidos no segmento *world music* da Azul Music. No entanto, foi Carlinhos Antunes com quem primeiro conversei sobre a intenção desta pesquisa, e foi a partir desta conversa que vislumbrei a possibilidade de realizar uma etnografia da rede de relações sociais entre músicos que compartilham a posição de praticantes de “músicas de diferentes regiões do mundo”. No caso específico destes dois músicos, a abordagem em rede deste universo de práticas musicais mostrou-se adequada não somente por possibilitar a expansão do escopo da pesquisa – partindo da trajetória particular de Carlinhos Antunes para em seguida buscar as trajetórias dos músicos com quem ele se relaciona e indica como novos contatos – mas por evidenciar o papel deste, assim como o de Magda Pucci, como articuladores ao mesmo tempo dos sons e músicas que utilizam para compor seus repertórios e de sujeitos que se responsabilizam por produzir estes sons em performances públicas, ensaios e gravações dos grupos liderados por eles.

Ao buscar minha inserção nestas redes de relações, encontrei duas possibilidades de

¹ Conduzida pela prof. Dra. Bela Feldman-Bianco, que foi executora de um aditivo estabelecido entre o Centro de Estudos de Migrações Internacionais (CEMI) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e o SESC-Carmo para desenvolver este projeto no âmbito de um convênio institucional existente entre a UNICAMP e o SESC.

observação destas estratégias. A primeira emerge do contato com músicos e musicistas profissionais estabelecidos neste circuito, dos quais pude ouvir e registrar narrativas sobre suas carreiras e trajetórias bem sucedidas no objetivo de se inserir no mercado, mas também projetos profissionais visando a manutenção e o aprofundamento destas relações. A segunda surge quando fico sabendo da existência do Coral Falamundo, formado a partir da proposta de uma política pública de “inclusão cultural” no âmbito municipal, que tem como propósito reunir migrantes, refugiados e solicitantes de refúgio residentes em São Paulo, além do público em geral interessado em cantar em um coral. Através de minha participação como cantor deste coral pude observar a elaboração e implementação de planos de ação voltados para a projeção do grupo no cenário cultural paulistano não apenas como uma oficina de cunho “social”, mas também como um grupo “artístico”. Ao longo deste processo um grupo de imigrantes congoleses destaca-se do coral, formando um grupo vocal à parte, com projetos e estratégias próprias de profissionalização e inserção no mercado musical paulistano. O acompanhamento de ambos os casos – do Coral Falamundo e do grupo vocal de imigrantes congoleses – abre possibilidades de compreensão da lógica e dos valores que orientam a produção e a recepção de “músicas do mundo” na medida em que têm a construção de relações entre diferentes culturas musicais, representadas por relações entre sujeitos provenientes de diferentes “lugares” socioculturais e geopolíticos, como uma característica constitutiva e como sua razão de ser.

O acompanhamento do circuito comercial de performances musicais e a participação no Coral Falamundo apresentam-se, assim, como dimensões complementares de condução da pesquisa ligadas pela própria rede a que me propus pesquisar. O conceito de “coral com imigrantes e refugiados” utilizado pelo Coral Falamundo é herdeiro do projeto conhecido como “coro dos refugiados”, conduzido até 2006 por Carlinhos Antunes, Magda Pucci e pelo percussionista e musicoterapeuta Luis Kinugawa, dentro do programa de “assistência cultural” realizada pelo SESC Carmo a refugiados e solicitantes de refúgio. Ao longo daquele ano, Magda Pucci precisou ser substituída de sua função pelo regente Júlio Maluf, e ao fim, o coral foi desativado por decisão da administração da instituição. Júlio Maluf e Luis Kinugawa juntaram-se ao músico e educador artístico Alexandre Santos, no ano seguinte, para a condução do Coral Falamundo, que manteve o caráter “assistencial” ampliando o foco da busca por participantes para imigrantes de forma geral, assim como uma abertura incondicional para brasileiros que tinham interesse em cantar. Luis Kinugawa, que conheci por indicação de Carlinhos Antunes, foi quem me alertou para a retomada dos trabalhos do coral, onde conheci outras pessoas que fazem parte do cenário pesquisado. Dessas pessoas

recebi novas indicações que me levaram novamente a músicos, projetos, festivais e shows que estavam acontecendo ou por acontecer na cidade.

A etnografia desta rede é realizada em um constante movimento entre o coral, as cadeiras nas platéias de shows, os camarins e as casas de meus colaboradores, representando, para os mesmos, um elo de contato com outros músicos e grupos com os quais não têm uma relação cotidiana, e uma fonte de informações atualizadas sobre o que anda acontecendo na cena da “música étnica” ou de “músicas do mundo” em São Paulo. O agenciamento, não só da figura do pesquisador, mas de argumentos e conhecimentos acadêmicos e científicos por parte de músicos, produtores e apreciadores de “músicas do mundo” é representativo de uma postura intelectualizada que acompanha os processos de produção, difusão e consumo neste circuito, e cria bases para a emergência de um discurso *multiculturalista* no cenário em questão. Este discurso é articulado sobretudo na forma de contextualizações e explanações verbais, realizadas nos intervalos entre músicas durante as apresentações, em conversas particulares após os shows e em entrevistas concedidas à mídia, acerca das relações entre diferentes lugares culturais – povos, etnias, países – estabelecidos musicalmente através da combinação de elementos atribuídos a uma ou outra cultura musical em seus arranjos e repertórios. Ao final de um show onde tocaram a Troupe Djembedon (grupo de Luis Kinugawa) e o Sexteto Mundano (de Carlinhos Antunes), em meio a pessoas querendo ir embora ou falar com os músicos, os *roadies* e músicos desmontando o palco, pude ouvir um diálogo de Carlinhos Antunes em que este afirmava: “*eu gosto dessa cena aqui de São Paulo porque ela é multi... multi...*”. Mesmo sem terminar a frase, com ela o músico resume uma forma de enxergar o cenário que me propus pesquisar ao definir a cena musical paulistana a partir não de uma linguagem ou característica própria, mas como a junção de linguagens e características de diferentes “lugares musicais” entrecruzadas pelo campo musical local.

O reconhecimento de uma “multiculturalidade” paulistana explicita uma forma de representação da identidade da cidade a partir de um imaginário cosmopolita construído historicamente pela concentração de contingentes significativos de imigrantes originários de diversos países, assim como de migrantes nacionais provenientes de outras regiões do Brasil e do interior do próprio estado de São Paulo, consequência da concentração de investimentos estatais na agricultura e indústria desta região sobretudo ao longo do século XX. São Paulo é, assim, a cidade brasileira conhecida como aquela que reúne diferentes povos, culturas, nacionalidades e etnias, onde se pode provar comidas “típicas” de diversos países de todos os continentes, assim como praticar suas religiões, conhecer seus “costumes” e se apreciar sua arte. O discurso *multiculturalista* articulado pelo circuito de “músicas do mundo” busca

aprofundar a idéia de cosmopolitismo, largamente utilizada para falar de uma “vocação histórica” da cidade para o convívio entre diferentes povos e culturas, como uma forma de agenciamento da diversidade cultural global através do reconhecimento de suas expressões no cenário cultural local.

A transversalidade do campo de atuação dos músicos desta rede por linguagens musicais caracterizadoras de diferentes culturas conduz a etnografia através de vários universos sociais passíveis de serem tomados como recortes ou focos específicos de pesquisa, remetendo a estratégias de inserção etnográfica, temas e modelos distintos de análise. Ao tomar contato e buscar sugestões com músicos e produtores musicais paulistanos, fui freqüentemente questionado sobre os objetivos desta pesquisa, afinal não demonstrava interesse por nenhum “objeto” específico, ou seja, por nenhuma música – linguagem musical particular. As diferentes expectativas em torno de meu propósito e objetivos na cena musical paulistana colocam em evidência um conceito particular de pesquisa derivado das experiências de músicos e apreciadores de “músicas do mundo” em buscas por gêneros, estilos, instrumentos, músicos e grupos musicais representativos de lugares musicais pouco conhecidos no circuito paulistano. A pesquisa é caracterizada, neste caso, por uma escuta que tem como objetivo “descobrir” novas formas musicais a serem incorporadas aos repertórios dos grupos, programas de rádio, catálogos de discos e discotecas particulares, acompanhada de uma busca por referências bibliográficas que forneçam uma base para os discursos de contextualização do papel das músicas em seus “lugares” de origem. Nesse sentido, a “pesquisa musical” operante nos discursos que descrevem as trajetórias de grupos de “músicas de diferentes regiões do mundo” implica não só na tomada de conhecimento de outras linguagens musicais ou no estabelecimento de relações sociais com grupos e músicos representantes dessas culturas, mas principalmente no aprendizado dos modos de tocar, cantar e escutar que as caracteriza e diferencia em sua inserção no cenário musical paulistano.

As pesquisas musicais desenvolvidas pelos atores deste campo revelam uma tensão entre diferentes lógicas de representação da noção de cultura. Por um lado, a cultura aparece como “lugar de origem” da música, reunindo um conjunto de características imaginadas como patrimônios dos povos aos quais ela se vincula, servindo de referência para os discursos de contextualização das pesquisas e dos repertórios dos grupos. Por outro, a “cultura” também é apresentada como o processo de construção da cena da “música étnica” ou de “músicas do mundo” em São Paulo, nesse sentido uma “cultura da diversidade” ou mesmo uma cultura musical cosmopolita que apreende o “outro” através do consumo de produtos culturais que tenham como referência as culturas – características de diferentes povos e lugares – do

mundo. As pesquisas musicais realizadas por atores da rede de “músicas do mundo” abordam dialeticamente os aspectos distintivos e conectivos de diferentes culturas musicais, articulando ao mesmo tempo uma valoração da diferença e um projeto de síntese da diversidade cultural através da música. O sentido prático desta abordagem é representado pela relação entre os grupos articuladores – Sexteto Mundano, Mawaca e Coral Falamundo – com os grupos especialistas na música de determinados povos/lugares, onde os últimos operam como “fornecedores” de sonoridades e práticas musicais características das culturas que representam, enquanto os primeiros atuam como “processadores” dessa diversidade, produzindo músicas e repertórios resultantes do cruzamento de aspectos similares ou afins entre as culturas agenciadas.

Minha inserção na rede social de praticantes de “músicas do mundo” é mediada pela projeção de um mercado consumidor de *world music* na cidade. Embora as produções vendidas sob o rótulo *world music* pelas distribuidoras paulistanas Azul Music e MCD agencie as mesmas fontes de sonoridades “étnicas” utilizadas pelos músicos desta rede, *world music* e “músicas do mundo” são percebidas de forma diferenciada no circuito de shows e eventos musicais da cidade. Carlinhos Antunes é crítico em relação ao uso da categoria *world music* como forma de classificação de sonoridades étnicas, caracterizando-a, antes, como um mecanismo de reserva de mercado. Ou seja, enquanto um grande número de gêneros, estilos e formas musicais disputam espaços no mercado de *world music*, outros segmentos do mercado internacional são definidos conforme gêneros e estilos musicais via de regra produzidos por músicos norte-americanos e oeste-europeus.

A diferenciação entre o mercado de *world music* e o circuito paulistano de “músicas do mundo” também contribui para compreendermos as diferentes estratégias de colocação de grupos e músicos no mercado fonográfico e nos circuitos de shows. A crítica de Magda Pucci é dirigida às lojas e *megastores* que revendem os CDs e DVDs do Mawaca nas prateleiras de “música brasileira”.

Por quê? Porque é feita por músicos brasileiros. A gente tem que sair de lá. A gente tem a ver com *world music*. Quem gosta de música africana, árabe, talvez goste do Mawaca. Mas a banda é formada por brasileiros, tem que ficar dentro da MPB, do lado da Marisa Monte, da Maysa, fica lá. Eu já briguei um monte com essas lojas, ia na gerência, “pelo amor de deus, moço, muda a gente de lugar”. “Não, vocês são brasileiros, tem que ser aí” (Magda Pucci, comunicação pessoal, 15/05/2007).

Magda Pucci sustenta, assim, haver uma indefinição deste segmento e falta de espaços apropriados no mercado e na mídia brasileiras para o tipo de música que produz. O Mawaca

busca se vincular a *world music* de diversas formas. Foi o primeiro grupo formado inteiramente por músicos brasileiros a participar do festival Womex (*World Music Exposition*) em Sevilha, e veicula em seus *releases* de imprensa a declaração do músico paraibano Chico César – ganhador de dois *Grammy Awards* na categoria *world music* – que afirma que “*o Mawaca é o único grupo no Brasil que faz world music de verdade. E bem*”. Por outro lado, o Mawaca é reconhecido pelo público paulistano, sobretudo, como um grupo que canta “música étnica” em diversas línguas, ou como um grupo que canta “músicas de diferentes regiões do mundo”.

A expressão *world music*, por si só, não diz nada além do que classifica na experiência do mercado musical contemporâneo. Os tipos de música abarcados por esta categoria em catálogos de gravadoras, selos de distribuição fonográfica e festivais de shows são tão diferentes entre si quanto o são em relação aos gêneros construídos no universo da música ocidental. Com isso, entendo que as diferenças e semelhanças entre tipos de músicas não podem ser percebidos a não ser através da imersão do olhar que as classifica em um sistema de valores que privilegia determinados aspectos do processo de produção e organização dos sons como marcadores de fronteiras entre um e outro tipo de música, como propõe Weber:

“A questão que em última instância realmente nos interessa, de até que ponto afinidades sonoras ‘naturais’ puras se constituíram enquanto tais como elemento dinâmico de desenvolvimento eficaz, só poderia ser respondida hoje, mesmo em casos concretos analisados por especialistas, com a maior cautela e com a recusa de todas as generalizações” (Weber, 1995:79).

Assim, para entender como se constituem circuitos específicos de produção e consumo de “outras músicas”, é preciso levar em conta o que é considerada a música “própria” do contexto em que se dá esta relação. No caso, as “outras músicas” são pensadas tanto em relação à representação dominante de “música brasileira”, vinculada principalmente ao samba e gêneros derivados que se sobressaem como símbolos da identidade brasileira, quanto do *mainstream* da “música internacional”, centrada nos gêneros populares anglo-americanos de alta vendagem, em especial o *pop* e o *rock*.

A *world music* deve, assim, ser analisada como uma “zona de contatos de ações e representações” (Feld 2000, p. 154) que nos permite observar diferentes fluxos e movimentos de músicos e sonoridades através de fronteiras políticas e culturais que engendram disputas e conflitos sociais atrelados à questão da incorporação de “outras músicas” ao mercado e aos circuitos musicais. Casos particulares mostram diferentes significados emergentes do uso da expressão *world music* como categoria de apreensão de sons e sujeitos implicados em

processos que caracterizam questões e cenários de pesquisa etnomusicológica e antropológica. Ou seja, a *world music* não se constitui como um objeto de pesquisa *per se*, mas como uma estrutura conceitual que permite compreender a relação entre diferentes atores sociais que fazem parte de circuitos musicais em diferentes âmbitos: músicos, produtores, gravadoras e distribuidoras, consumidores, comunidades étnicas e tradicionais, o turismo, o cinema, etc. (Post, 2005).

1.1. *World music* ou “músicas do mundo”: problemas conceituais

A *world music* vem sendo tematizada enquanto fenômeno sociocultural principalmente por musicólogos e etnomusicólogos e, em menor escala, por antropólogos e sociólogos. Em comum, estes trabalhos têm a definição de *world music* como um rótulo comercial, forjado por gravadoras e distribuidoras de discos, com o objetivo de estabelecer um nicho de mercado para sonoridades que não se encaixam nos gêneros e estilos musicais já sedimentados no mercado. Problematizar a *world music* corresponde, então, a problematizar esta política de classificação – que separa a música ocidental da música “dos outros” – a partir da análise das relações estabelecidas entre os sons, os grupos sociais nos quais estes são produzidos e consumidos, e as políticas e mercados culturais nas quais se inserem.

O mito de origem do rótulo *world music* remete ao ano de 1987, quando um grupo de executivos de gravadoras de discos reunidos em Londres teria discutido uma forma de enquadramento de uma série de músicos e sons vindos do “terceiro mundo” que adentravam os circuitos de produção e consumo musicais de países da Europa ocidental e dos Estados Unidos (Frith, 2000:305; Ochoa, 2003:30 e Stokes, 2004:52). A *world music* passou a designar, desde então, as músicas populares realizadas por músicos não-ocidentais comercializadas nos circuitos musicais do “primeiro mundo”. Mais do que um ponto de origem, este episódio funciona como uma alegoria do papel legitimador que a *world music* ocupa no cenário musical internacional, ao consagrar determinadas expressões musicais como representação sonora “globalizada” de países e sistemas culturais do mundo não-ocidental, em detrimento de uma diversidade de outras expressões que não ganham a mesma visibilidade, e portanto, são escamoteadas da formação da imagem e da identidade internacionais dos mesmos.

A *world music* é utilizada no mercado fonográfico internacional para descrever as músicas resultantes de situações de contato entre diferentes lógicas de produção cultural, no qual o “outro” é percebido e classificado a partir de elementos e símbolos que evidenciam seu

contraste com o “nós”. Para entender a emergência da *world music* e sua relevância como marco de interpretação das dinâmicas culturais contemporâneas é preciso ir além do sentido prático que a classificação assume nas relações entre músicos e indústria fonográfica, e atentar para como a *world music* reproduz padrões de relações de poder caudatárias de formas anteriores de classificação do “outro” pela sociedade ocidental, explicitando não somente os efeitos do uso desta categoria sobre as produções musicais a que se refere no contexto atual, mas também a *política classificatória* que perpassa os processos produtores de situações de contato entre um sistema cultural ocidental e capitalista e outros sistemas de produção cultural. Ou seja, a análise da emergência de mercados de *world music* implica em uma crítica aos fundamentos do pensamento que confere eficácia social ao ato classificatório, e que torna operacional a divisão conceitual entre música ocidental e *world music*.

Na análise sobre a música popular feita por Adorno (1986:121), a idéia de *standardização* é utilizada para representar o processo de racionalização da produção musical como uma das decorrências, no campo da cultura, do prevalecimento de um ideário iluminista no processo de unificação e industrialização das nações na transição para o século XX. Para Adorno, assim como na produção industrial, a racionalidade técnica que fundamenta o pensamento iluminista (*aufklärung*) passa a informar o processo criativo musical, individualizando os produtos obtidos em momentos distintos deste processo, caracterizando, assim, a fetichização da música (Adorno, 1983:170) como parte de uma obra (como um item de uma série de composições), e como obra decomponível em partes (sessões, movimentos, versos, estrofes, refrões). A teoria crítica alia, assim, as preocupações com a alienação do produto-mercadoria em relação ao produtor à preocupação com a racionalização (burocratização) das esferas de produção. A “reprodutibilidade técnica” dos produtos culturais é caracterizada por Benjamin (1983) como uma condensação destas características da produção em escala industrial, incisos sobre o mundo da arte: “*a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico*” (Benjamin, 1993:11). Ou seja, para Benjamin as técnicas de reprodução destituem os objetos artísticos de funções específicas determinadas pelos contextos práticos aos quais eram destinados desde sua concepção². O ponto de vista crítico sobre a indústria cultural, desenvolvido a partir destas perspectivas, estabelece a separação entre diferentes tipos de sensibilidades marcadamente anteriores ou posteriores à industrialização dos meios de

² A função da obra de arte no mundo pré-capitalista, segundo Benjamin, era expressa pelo culto à forma. À indissociabilidade entre culto e apreciação, o autor chamou “aura” (1983:10), da qual as obras de arte são destituídas diante da possibilidade de sua reprodução mecânica

produção.

As diferenças entre os tipos de sensibilidade se definem a partir de relações específicas entre espaço e tempo nas experiências sociais. A repetição de padrões convencionados é apontada por Adorno (1985:128) como um aspecto totalizante da vida social na sociedade capitalista. Assim como na produção industrial, a produção cultural assume um ideal de adequação a esferas de vida dos atores sociais estabelecidas como momentos, ou espaços, de consumo cultural, associadas ao lazer e ao entretenimento em oposição à esfera do trabalho. Os recursos tecnológicos de gravação e performance de diversos gêneros musicais passam a constituir a própria forma como a música é percebida pelos ouvidos ocidentais. Os procedimentos e técnicas de estúdio relativos à amplificação e equalização do som buscam a reprodução de estéticas sonoras mais “palatáveis” e melhor recebidas pelo público consumidor, gerando uma tendência à homogeneização da sensibilidade musical aplicada à diversidade de gêneros e formas musicais disponíveis no mercado musical contemporâneo (Carvalho, 1999).

As transformações na organização política e econômica engendradas pela emergência do capitalismo no início do século XX são acompanhadas por transformações nos estilos de vida e práticas culturais pautadas na necessidade de sua atualização em relação a essas novas formas de racionalização do tempo e do espaço, transformações que tiveram como suporte ideológico a idéia de “modernidade” e os movimentos “modernistas” observados em diferentes contextos. A idéia de modernidade como representação da organização social emergente na primeira metade do século XX ganha eficácia por possibilitar a concentração nos circuitos urbanos da produção e do consumo de expressões culturais representativas de contextos sociais distintos, gerando demandas por novas formas de representação do real que pudessem conferir um diferencial para as produções ligadas à esfera da cultura, como as artes plásticas, a literatura, a arquitetura e a música (Harvey, 1992:237-256) em oposição à tendência padronizadora observada na produção industrial e comercial. As vanguardas artísticas atuaram tanto no sentido de produzir “novas tendências” quanto no sentido de “recuperar” tradições, inscrevendo as narrativas históricas de formação de sistemas culturais ocidentais nos ideais de progresso e desenvolvimento dos Estados em direção à “modernidade”.

A disseminação das formas de industrialização e formação do Estado-nação a partir do eixo Europa ocidental-Estados Unidos, onde estes processos tiveram lugar inicialmente, estabelece um modelo que restringe as possibilidades de construção nacional em períodos históricos posteriores (Wolf, 2001:186), produzindo um senso de universalidade das formas

ocidentais de produção e sua associação com a noção de “moderno”. A expansão deste modelo para fora do mundo ocidental produz situações de conflito com as formas de desenvolvimento nativas ou autóctones, nas quais a estrutura de poder implantada pelos mecanismos de controle e dominação estatal opera como fator de transformação das relações entre diferentes grupos sociais. Estudos etnográficos dessas situações compõem um arcabouço crítico para a análise do processo de expansão do capitalismo e a produção de cruzamentos entre diferentes lógicas sociais que conduzem a novas configurações sociais ao redor do mundo.

Estas situações de contato trazem à tona estratégias de agenciamento das diferentes lógicas socioculturais em jogo, através das quais os atores assumem posições de poder político e simbólico. A análise de Mitchell (1956) sobre a dança Kalela no contexto do colonialismo inglês na Rodésia do Norte (hoje Zimbábue) mostra como as formas corporais e musicais dessa dança são reelaboradas a partir da incorporação de símbolos europeus de prestígio – vestimentas, insígnias militares, expressões verbais – por líderes de equipes em competições de dança entre grupos étnicos.

A análise musicológica/etnomusicológica/antropológica da *world music* baseia-se, dessa forma, em críticas a seus fundamentos sociais, e busca explicitar o caráter discriminatório da categoria através da análise do discurso da mídia musical, da confecção de álbuns e da promoção de festivais de *world music* na Europa e nos Estados Unidos. A observação da recorrência de determinadas características para descrever a *world music* sugere, para os pesquisadores que seguem esta linha de análise, a constituição de um gênero *world music* delineado pelo processo de rotulagem comercial, que diferencia as músicas assim classificadas dos gêneros estabelecidos no mercado fonográfico internacional (Frith, 2000, Bohlman, 2002, Feld, 2000). Ou seja, como um discurso, a *world music* faz referência a um modelo de globalização que aponta o mercado internacional como espaço de inclusão das músicas (e seus/suas praticantes) não-ocidentais em um projeto de modernidade (Stokes, 2004:55). Este processo deve-se não somente à ação orientada de *managers* e músicos ocidentais em busca de elementos de composição “diferentes” para suas músicas, mas por uma valoração moral e política da “diferença”, associada aos direitos humanos e ao discurso do desenvolvimento, pelos programas de “salvaguarda” de patrimônios culturais da humanidade e preservação da “diversidade cultural” (Ribeiro, 2007).

Com suporte institucional de agências nacionais e internacionais, a noção de patrimônio cultural difunde-se como um mecanismo de naturalização de vínculos entre determinados grupos sociais e suas produções culturais, que buscam neste reconhecimento um

capital social que legitime reivindicações políticas e econômicas sobre seus produtos, técnicas e práticas culturais. A trajetória da noção de patrimônio cultural inicia-se em programas de preservação de patrimônios tangíveis, como construções, utensílios e obras de arte representativas de períodos históricos de cidades e países ao redor do mundo como forma de preservação de sua história e da história da humanidade. A política “patrimonialista” tem impulso especialmente a partir da metade do século XX em função dos resultados destrutivos da Segunda Guerra Mundial sobre a aparelhagem cultural de cidades européias, concluída sobre destroços de museus, teatros, conservatórios, etc. A UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) é criada no âmbito da ONU (Organização das Nações Unidas), para orientar o concerto internacional a respeito das questões relativas à restauração e preservação do patrimônio das nações inicialmente em um sentido estrito – prédios – criando um sistema de reconhecimento e tombamento de sítios históricos, considerados, por um corpo de consultores, “patrimônio cultural da humanidade”.

A partir dos anos 1980, o conceito de patrimônio cultural passa a abranger os “patrimônios intangíveis”, ou seja, “modos de fazer e de agir” transmitidos oralmente no âmbito de sociedades tradicionais supostamente em risco de desaparecimento diante da homogeneização cultural provocada pela globalização de mercado. As ações de “salvaguarda” dos patrimônios intangíveis consistem no registro destas práticas por historiadores, museólogos, antropólogos, etnomusicólogos, onde conste o atestado da “tradicionalidade” destas práticas nas comunidades que as reivindicam, atribuindo-lhes a autoria e o direito coletivos sobre estas expressões. Ao fazê-lo, as políticas patrimonialistas estabelecem um parâmetro de julgamento sobre a autenticidade das mesmas, relegando às práticas culturais circundantes o *status* de variações do modelo oficializado. A percepção destas consequências do processo de reconhecimento dos patrimônios nacionais e “patrimônios da humanidade” leva a uma reformulação da ação institucional sobre as reivindicações por este reconhecimento, que passa a considerar a globalização e o mercado fatores históricos irreversíveis da produção cultural em contextos tradicionais, e não fatores “externos”. Com isso, as transformações nos “modos de fazer” das comunidades, resultando em características que diferenciam as produções culturais atuais de seus registros históricos, passam a fazer parte dos itens inventariados pelos dossiês encomendados pelas instituições, alargando o sentido da “tradicionalidade” aplicada por estas políticas (Arantes, 1984).

As políticas patrimonialistas fundam-se sobre uma diferenciação entre culturas locais/tradicionais e uma cultura global/moderna. A idéia de preservação baseia-se no pressuposto do englobamento das primeiras pela segunda, processo do qual resultaria a

ocidentalização e conseqüente padronização das práticas culturais *vis-a-vis* sua inserção no mercado capitalista, controlado pelos modos ocidentais de produção cultural. Assim, o preservacionismo das políticas patrimonialistas tem como bandeira a manutenção de uma diversidade de modos de produção cultural supostamente ameaçados de extinção por este processo, produzindo uma valoração moral da idéia de *diversidade cultural*. Sob esta perspectiva, a coleta e catalogação de expressões associada à projeção no mercado, operariam como um mecanismo que confere visibilidade às mesmas, criando condições estruturais para sua reprodução.

“Apoiar a criação ou consolidação de indústrias culturais nos países em desenvolvimento e nos países em transição e, com este propósito, cooperar para o desenvolvimento de infra-estruturas e competências necessárias, apoiar a criação de mercados locais viáveis e facilitar o acesso dos bens culturais desses países ao mercado mundial e aos circuitos de distribuição internacional” (Recomendação 17 das “Linhas principais de um plano de ação para a implementação da Declaração Universal da UNESCO sobre Diversidade Cultural”, tradução minha).

A propagação dos valores que orientam as políticas de promoção da “diversidade cultural” propicia o surgimento de nichos específicos de mercado voltados para a difusão de expressões culturais não-ocidentais, onde as idéias de preservação e visibilidade cumprem papel estratégico na comercialização das mesmas. Na medida em que a idéia de “diversidade cultural” difunde-se como um valor politicamente correto, gravadoras e distribuidoras fonográficas investem na produção de álbuns e grupos musicais de forma a retratar esta diversidade, atraindo um público consumidor identificado com essa questão. A própria UNESCO passa a editar coleções de pesquisas realizadas por etnomusicólogos na forma de álbuns sob títulos como *Musical Sources* e *Musiques du Monde*.

Este raciocínio coloca luz sobre a problemática da “apropriação musical” ensejada pela imersão de músicos ocidentais nos sistemas musicais do mundo em desenvolvimento para em seguida “levarem” estas músicas para o mercado e o mundo desenvolvido, gerando uma reflexão acerca do papel da própria etnomusicologia no estabelecimento de discursos e representações sobre as “músicas do mundo” como o “outro” da música ocidental. A etnomusicologia institucionaliza-se em universidades e centros de pesquisa estadunidenses a partir dos anos 1950 como uma área de aplicação de métodos de análise musical a músicas e performances abordadas em pesquisas etnográficas, diferenciando-se, dentro do campo musical acadêmico, da musicologia histórica ou comparada, dedicada à análise de obras e músicos em sua relação com os contextos históricos como forma de dedução de possibilidades

de execução musical, e inserindo-se no campo da análise social, sobretudo da antropologia, oferecendo o recurso da escuta como ferramenta etnográfica (Merriam, 1963).

O debate que diferencia a etnomusicologia da musicologia histórica tem como base a sistematização da música ocidental em um código escrito que a opõe às músicas de outras partes do mundo que não passam por este processo. Desde esta perspectiva a criação musical é entendida como a própria escrita da música, individualizando as escolhas estéticas indicadas nas partituras como as escolhas feitas pelo compositor. Assim, a composição musical ocidental apresenta-se sobretudo como um processo racional, diferentemente da música em contextos não-ocidentais, transmitida oralmente e produzida coletivamente em função de ritos e práticas cotidianas das sociedades tradicionais. Essa oposição estabelece o objeto de pesquisa como marco da diferenciação acadêmica entre musicólogos, voltados para a análise da gênese e estrutura de formas musicais, concentrando-se nas técnicas da música como reflexos ou expressões do processo criativo do músico a partir de opções estéticas disponíveis em diferentes períodos históricos; e etnomusicólogos, voltados para a análise de discursos, representações e práticas musicais, buscando compreender como os fatores socioculturais agem coercitivamente sobre códigos musicais em diferentes contextos. Assim, a música ocidental constitui-se como território da musicologia histórica e da história da música, enquanto os etnomusicólogos voltam-se para a “música do mundo não-ocidental”, ou simplesmente “músicas do mundo” (Merriam, 1977).

A concepção de uma dualidade constitutiva da etnomusicologia (Merriam, 1964:17) conduz, a partir da década de 1980, à reformulação do objeto e das metodologias de pesquisa, que deixam de operar como fronteiras disciplinares. O debate epistemológico volta-se para a relação dialética entre estrutura musical e estrutura social como forma de orientar a pesquisa etnomusicológica a atuar na interface entre a etnografia e a análise musical (Feld, 1984). O desenvolvimento combinado entre etnomusicologia e antropologia contribui para a elaboração de representações etnográficas fundamentadas na destituição das oposições entre estrutura, função e ação dos sujeitos das pesquisas, sobretudo a partir da emergência de uma teoria da prática, que resulta na formulação de campos de estudos de performance como meio de compreensão de códigos não discursivos compartilhados pelos mesmos. Turino (1999:25) e Chernoff (1989) enfatizam esta abordagem dialética como forma de visualizar as dinâmicas e transformações dos sistemas musicais dentro de relações de poder entre diferentes lógicas de produção cultural, onde os meios ocidentais ocupam o papel de legitimadores da inserção das sonoridades “locais” no sistema capitalista, mediados pela própria coleta de “músicas do mundo” empreendida por folcloristas, musicólogos, etnomusicólogos e antropólogos em seus

trabalhos de campo.³

O caso analisado por Feld (2000) é ilustrativo do processo de “enredamento” entre a pesquisa etnomusicológica, as políticas culturais e o mercado musical. Utilizando *samples* da canção *Rorogwela* – coletada pelo etnomusicólogo Hugo Zemp nas Ilhas Salomão, e publicada no disco *Solomon Islands: Fateleka and Baegu Music from Malaita* lançado pela UNESCO ainda nos anos 1970 e reeditado nos 1990 – o grupo Deep Forest compôs a música *Sweet Lullaby* combinando-os com recursos eletrônicos de multiplicação de vozes sobre uma sequência de vocalizações coletadas pelo etnomusicólogo Simha Arom entre os pigmeus da África central. Sem citar a fonte da *Rorogwela*, o Deep Forest licenciou *Sweet Lullaby* para diversos usos comerciais, como trilha sonora para propagandas televisivas e filmes. O saxofonista Jan Garbarek conheceu a *Rorogwela* ouvindo Deep Forest, que apontava o “som dos pigmeu” como a principal influência sobre o disco, sem creditar a origem da *Rorogwela*. Baseado nesta indicação, Garbarek gravou uma versão instrumental da melodia da *Rorogwela* sob o título *Pigmy Lullaby*, creditando-a como “melodia africana tradicional”. Formaram-se, neste processo, contendas judiciais acerca da permissão – não concedida por Zemp ao Deep Forest – e dos direitos autorais referentes ao uso e licenciamento da *Rorogwela* – requisitados por Zemp em favor dos Baegu das Ilhas Salomão – em função de sua transmissão e registro oral, o que sinaliza para os meios ocidentais de produção musical seu pertencimento ao domínio público⁴.

O surgimento da *world music* paralelamente à emergência dos discursos de valorização da “diversidade cultural” evidencia, dessa forma a concepção de pertencimento do mercado internacional aos modos ocidentais de produção cultural, englobando os mercados locais/nacionais através da hierarquização entre música universal/moderna e músicas locais/tradicionais. Mesmo os gêneros ocidentais como o *rock*, o *jazz* ou o *rap*, quando praticados por músicos de países “em desenvolvimento” são vistos como variações locais ou étnicas da música ocidental globalizada. Por exemplo, ainda que na mídia musical se auto-identifiquem e sejam socialmente reconhecidos pelo universo do *blues*, o músico malinês Ali Farka Touré – cuja estréia no mercado internacional foi feita em parceria com o músico norte-americano de *blues* Ry Cooder – e a banda nigerense Etran Finatawa – cujo slogan é *nomad blues from Niger* – são inseridos nos sistemas de distribuição comercial, assim como em espaços de consagração internacional, como o *Grammy Awards*, sob o rótulo *world music*.

³ Para um histórico completo deste processo, ver Lortat-Jacob & Olsen (2005), Pelinsky (2004) e Bastos (1995).

⁴ Ao ser notificado sobre a celeuma judicial, Garbarek alegou utilizar melodias e canções “folclóricas” como “inspiração” para suas composições, e comprometeu-se a corrigir os créditos da canção caso tocasse a música em seus concertos (Feld 2000, p. 161).

Dilema semelhante é vivenciado, por exemplo, pelo grupo Mawaca, que fica entre a revenda de seus discos nas prateleiras de “música brasileira” e a divulgação de seus shows como “músicas do mundo”.

* * *

O trânsito dos músicos paulistanos de “música étnica” por diferentes formas de classificação e campos de atuação permite a visualização de diferentes recortes de universos de pesquisa. A primeira possibilidade é a de aprofundar meu contato com grupos especialistas em determinadas culturas musicais. Inicialmente, minha inserção neste meio musical dirigiu-se a praticantes/pesquisadores de músicas da etnia mandinga, da Guiné, em São Paulo. A noção estrita de “música étnica” como a música atribuída a um grupo étnico africano me levou a conhecer praticantes de músicas de outros grupos africanos, tanto em suas formas tradicionais quanto contemporâneas, e se expandiu a partir do momento em que meus contatos no universo da música africana me indicaram conhecer praticantes de música afro-brasileira, árabe, indiana, indígena, japonesa, andina, entre outros.

Por outro lado, através do contato com os grupos articuladores, vislumbrei recortes transversais às identidades étnico-nacionais-regionais fornecidas por repertórios pautados em outras formas de identificação musical e social. Um destes recortes é pautado pelos instrumentos utilizados. Por exemplo, festivais de percussionistas ou repertórios de música vocal de diversas partes do mundo, assim como músicos que adaptam o mesmo instrumento para tocar músicas de diferentes povos e lugares do mundo. O segundo recorte transversal é o de gênero, sugerido, por exemplo, pelo Mawaca, que no início da carreira dedicava-se unicamente a músicas cantadas por mulheres em seus contextos tradicionais, ou pela pesquisa da percussionista Valéria Zeidan sobre instrumentos de percussão tocados originalmente por mulheres em contextos rituais. O terceiro recorte transversal é o da relação entre música e migração, possibilitado por minha participação nos corais de imigrantes e refugiados, através dos quais tive contato com práticas e experiências culturais trazidas de diferentes contextos étnico-nacionais condensados nos ensaios e repertórios destes grupos. O quarto recorte transversal é indicado por grupos identificados com o universo da música eletrônica que utilizam instrumentos de diferentes culturas como fontes de sonoridades que, combinados e modificados, resultam em timbres únicos, utilizados como recursos para suas composições.

Estes recortes se articulam tanto através do circuito de eventos e performances musicais quanto da rede de músicos que agenciam estes aspectos como identidade musical.

Falar sobre este circuito significa abordar um campo de agenciamentos de símbolos de “outras culturas” através dos quais os atores sociais buscam se diferenciar de uma “cultura globalizada” e de uma “cultura brasileira” reificadas sobretudo na música *pop* internacional e nos segmentos identificados com a MPB, respectivamente, e a produção de discursos, práticas e políticas públicas de valorização do conceito de “diversidade cultural”. Esta dissertação objetiva estabelecer relações que permitam compreender e explicar a emergência deste circuito intercultural tendo em vista sua inter-relação com processos sociais mais amplos como as migrações internacionais, a influência dos “discursos globais” sobre a cultura e a incorporação de culturas musicais “não-ocidentais” pelo mercado musical. Buscarei analisar as formas de inserção das “músicas de diferentes regiões do mundo” no campo cultural paulistano atentando para as diversas formas de representação das relações interculturais como um discurso ao mesmo tempo musical e social, a partir do qual são forjados os argumentos que estabelecem as particularidades do agenciamento de “músicas do mundo” como uma prática sistemática e diferenciada de outras práticas musicais/culturais.

Baseio-me em uma abordagem “panorâmica” deste campo a partir do seguimento das redes de relações dos contatos que estabeleci, ao longo do ano de 2007, com músicos, produtores e apreciadores de “músicas do mundo”, “música étnica”, *world music*, etc. Este panorama não tem o intuito de esgotar os contatos com este universo empírico, mas sim sugerir caminhos possíveis para se pesquisar e analisar relações entre a música, o mercado, a globalização e as políticas culturais, como forma de produzir uma representação antropológica/etnomusicológica destes cenários. Ao optar pelo panorama, abro mão de aprofundar-me no conhecimento dos códigos e linguagens das diferentes músicas e culturas agenciadas pelos colaboradores desta pesquisa, privilegiando a compreensão das formas de articulação e constituição deste cenário. Durante o trabalho de campo assisti a cerca de quarenta shows divulgados como de “músicas de diferentes lugares do mundo”. Foram realizadas onze entrevistas formais gravadas, de cerca de duas horas cada uma, com treze pessoas diferentes, entre músicos e produtores dos grupos, eventos e projetos analisados aqui, além de diversas entrevistas e diálogos informais registrados em anotações de campo.

No **primeiro capítulo** apresento a rede de praticantes de “músicas do mundo” no contexto a partir de minha participação em eventos – shows, festivais, oficinas – e de contatos realizados com os colaboradores desta pesquisa.

No **segundo capítulo** analiso as concepções e práticas de pesquisa-aprendizado de linguagens musicais por músicos de “música étnica” e as estratégias de agenciamento e incorporação de sonoridades étnicas pelos grupos articuladores da rede de praticantes de

“músicas do mundo”.

No **terceiro capítulo** busco reconstituir a trajetória da política de “assistência cultural” a imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio desde sua concepção como política institucional do SESC até sua transferência para o âmbito das políticas públicas municipais, na forma de um “coral com imigrantes”, problematizando, ao final, as noções de inclusão e “integração” social articuladas em seu âmbito.

Na **conclusão** pretendo refletir acerca das possibilidades de abordagem dos diferentes universos temáticos sobre os quais esta pesquisa versa, atentando para os diferentes campos de possibilidade de atuação social dos músicos e dos participantes do circuito de “músicas do mundo” e dos corais com imigrantes.

2. O CIRCUITO PAULISTANO DE PRODUÇÃO E CONSUMO DE “MÚSICAS DO MUNDO”

2.1 O cenário cultural paulistano

Meus primeiros dias como etnógrafo em São Paulo foram marcados por duas preocupações principais: estabelecer uma agenda de shows, festivais e eventos aos quais deveria assistir ou participar, de alguma forma, para me familiarizar com a vida cultural da cidade; e procurar grupos ou projetos musicais dos quais eu pudesse participar como um músico amador, estabelecendo uma base cotidiana que pudesse prover meu caderno de campo com anotações regularmente. A gama de possibilidades que se abriram a partir destas preocupações foi gradualmente recortada através de indicações pessoais sobre grupos musicais, espetáculos e eventos que pudessem interessar mais ou menos a uma pesquisa sobre “músicas de diferentes regiões do mundo”. Após alguns contatos exploratórios, passei a ter alguns grupos e músicos como indicadores da relevância dos eventos que participavam para a pesquisa. Da mesma forma, soube do funcionamento de um coral destinado à participação e “inclusão social” de migrantes residentes em São Paulo, mas aberto à participação do público em geral, no qual enxerguei a oportunidade de observar e participar efetivamente da produção de “músicas do mundo”.

Não por acaso, os grupos pelos quais me guiei para acompanhar o circuito de shows estão ligados à história do coral, e ambos foram fontes de novos contatos através dos quais pude percorrer uma rede de relações sociais travadas em torno do objetivo de produzir, tocar e cantar “músicas de diferentes regiões do mundo”. Minha inserção etnográfica nesta rede pode ser considerada, então, um misto de minha participação localizada no Coral Falamundo com minha perseguição aos shows de Carlinhos Antunes & Sexteto Mundano e do grupo Mawaca. A delimitação do universo de pesquisa, a partir destes contatos iniciais, não é aleatória. Pelo contrário, é indicativa da evidência destes grupos na cena cultural paulistana e de seu papel como articuladores e mediadores dessa rede social, aos quais fui remetido constantemente por pessoas entrevistadas ao longo do período de pesquisa como fontes privilegiadas para se compreender a emergência e a dinâmica de funcionamento do campo de produção de “músicas do mundo” em São Paulo. Como em todo processo de familiarização, parti do que é mais evidente para o que é menos evidente, conhecendo grupos e músicos inseridos no circuito comercial, porém ainda não consolidados no mercado, bem como grupos que ainda buscam esta inserção, permitindo compreender as regras do jogo entre estabelecidos e

outsiders neste contexto.

Assim como Elias (2000), minha familiarização com o contexto me fez perceber que determinadas formas de falar sobre a música e a cultura dentro desta rede, embora divergentes, não exprimiam unicamente as posições individuais dos músicos, mas sim “crenças e atitudes comuns” (Elias, 2000:54) percebidas não só no conjunto dos depoimentos, mas também nos discursos políticos, midiáticos e comerciais. Uma dessas crenças é a da relação de pertencimento das músicas às culturas, e das culturas aos indivíduos. Falar em “música étnica”, “músicas do mundo” ou mesmo *world music* significa falar de um campo de agenciamentos de determinados sons que, nos contextos onde são articulados, representam “a” cultura do grupo social do qual é extraída, seja este grupo delimitado por fronteiras nacionais, regionais, étnicas ou sociais. Assim, o campo de práticas de “músicas do mundo” abrange diversas formas de classificação da música, tais como “música étnica”, “música tradicional” e por nacionalidades (por exemplo, “música brasileira”, “música indiana”).

As crenças e atitudes comuns tornam-se ainda mais familiares na medida em que percebo, também, os “lugares comuns” dos grupos e músicos desta rede. Ao longo do trabalho de campo, percebi que as salas de espetáculos das unidades do SESC (Serviço Social do Comércio) são locais preferenciais para se encontrar os músicos de “músicas do mundo”, estejam estes no palco, se apresentando, ou na platéia, assistindo. Obviamente, estes são lugares comuns, mas não únicos. O mapa que localiza as unidades do SESC, juntamente com outros palcos relevantes e o local de ensaios do Coral Falamundo, na cidade de São Paulo, oferece uma idéia aproximada do itinerário etnográfico percorrido em perseguição aos espetáculos e eventos de “músicas do mundo” em São Paulo⁵.

A assistência aos shows dos grupos abordados neste trabalho tem uma dupla função. Assim como fazem críticos e fãs, assistir aos shows é, também, uma forma de “ser lembrado”, estabelecendo uma relação de troca entre pesquisador e pesquisados, onde a observação dos shows pelo primeiro é entendida pelos músicos como uma manifestação da importância de suas músicas para a esfera cultural, enquanto que a atenção dispensada pelos últimos ao etnógrafo também é entendida como uma manifestação da relevância da pesquisa para a

⁵ A Galeria Olido – local de ensaios do Coral Falamundo – posicionada no centro do mapa localiza-se, de fato, no centro da cidade, a poucos quilômetros da Praça da Sé, considerada seu marco zero. Os pontos nomeados de A a G encontram-se no que é considerado administrativamente como o centro expandido da cidade, estando o restante dos locais situados fora dessa área. Uma única unidade do SESC por mim freqüentada durante a pesquisa – o SESC Itaquera – não se encontra neste mapa por motivos de espaço. O SESC Itaquera localiza-se no bairro Itaquera, extremo leste da cidade.



A: Galeria Olido, B: SESC Carmo, C: SESC Consolação, D: SESC Vila Mariana, E: SESC Avenida Paulista, F: Centro Cultural São Paulo, G: SESC Pinheiros, H: SESC Santana, I: SESC Pompéia, J: Museu Afro-Brasileiro, K: SESC Ipiranga.

produção musical. Ocupados com suas agendas de shows e ensaios, muitos músicos encontram nas entrevistas momentos de elaboração verbal dos conceitos e propostas que expressam musicalmente no dia-a-dia.

A segunda função do acompanhamento do circuito de shows decorre justamente do efeito ilocucionário que a expressão musical destas propostas têm sobre a opinião pública. Entendidos a partir da noção antropológica de *performance* – como contextos expressivos, e, portanto, criativos de valores e representações, mas também circunscritos às condições objetivas de enunciação destes mesmos valores⁶ – os shows não apenas apresentam, mas também instituem os sons aos quais ficam associados, no imaginário social, as noções de “diversidade”, “músicas do mundo” ou *world music*. As performances de “músicas do mundo” não são pensadas como uma esfera à parte, mas como uma fonte de novos recursos

⁶ Esta definição de *performance* é derivada de meu entendimento do conceito a partir da “teoria da prática”, sobretudo a partir de Bourdieu (1983) e Sahlins (1990), voltada para o entendimento de contextos performáticos como chaves para a compreensão do campo de ação dos sujeitos a partir de estruturas prescritivas.

de composição, prática e consumo musical dentro do circuito musical paulistano. Entendo, dessa forma, que as performances de “músicas do mundo” não apenas operam como uma superfície de emergência de uma diversidade preexistente e historicamente invisibilizada na formação do que se conhece como música brasileira, mas também produzem esta diversidade a partir das experiências individuais e coletivas dos atores que realizam essa mediação. Nesse contexto, as *performances da diversidade* assumem dois sentidos. Um prático, que define o ato de realizar os sons “étnicos” ou “de diferentes regiões do mundo” através da prática musical; o outro simbólico, que, ao enunciá-las, cria ou torna explícitas relações inexistentes ou latentes no imaginário do público que recebe esses sons.

Minha participação no Coral Falamundo me colocou em contato com outra faceta da produção de “músicas do mundo”. Criado para agregar migrantes transnacionais de diferentes origens em torno do objetivo de cantar, como um meio de promover sua “integração” à sociedade paulistana e brasileira, o coral atraía também participantes brasileiros de outras regiões do país (dentre os quais me encontro) e de cidades do interior de São Paulo. Em grande parte desempregados, alguns dos migrantes tem o *status* de refugiados ou são solicitantes de refúgio junto ao Estado brasileiro e as organizações internacionais de assistência a refugiados atuantes em São Paulo (ACNUR e Cáritas). Entre estes se encontravam três congoleses que se reuniram para formar um grupo vocal independente do coral e buscar espaços no mercado musical paulistano. Acompanhando-os em parte desta trajetória, como pesquisador e, também, como fotógrafo e auxiliar geral do grupo, pude observar as dificuldades impostas pelas condições econômico-sociais de produção de música étnica “de baixo”, ou seja, a partir da ausência de recursos financeiros e das dificuldades de inserção a um novo contexto sociocultural.

A relação música-cultura-indivíduo se mostrou mais claramente no coral, onde cada cantor era visto como um autêntico representante da cultura de seu lugar de origem, e era convidado a propor músicas desta cultura para compor o repertório do grupo. O campo de práticas de “músicas do mundo” e suas variações terminológicas constituiu-se então como um campo de disputa pela legitimidade na representação musical do “outro”. Sob esta ótica, as diferentes formas e estratégias de produção de repertórios de “músicas do mundo” como representações de diferentes “culturas locais” apresentam-se como tomadas de posição nesta disputa, onde determinados valores políticos e estéticos jogam o papel de capital social na formação dos argumentos que defendem a legitimidade de determinadas abordagens do som musical como mais ou menos apropriadas para este propósito (Bourdieu, 1993). A crença comum na música e no indivíduo como veículos de uma cultura local traduz-se na elaboração

de uma perspectiva *multicultural* baseada na formação de grupos e repertórios a partir de músicos especializados em diferentes culturas musicais. Dessa forma, o mapa da rede de relações sociais entre praticantes de “músicas do mundo” é um indicador, também, do mapa das relações sonoras estabelecidas nestes contatos.

Meu ponto de partida para entender como se forma esta rede foram exatamente os músicos Carlinhos Antunes e Magda Pucci. Sua centralidade para esta pesquisa advém do fato não só de serem os primeiros e os mais acessíveis contatos realizados, mas também por incorporarem o papel de articuladores musicais e políticos. Tanto o Mawaca quanto o Sexteto Mundano realizam bricolagens de linguagens musicais agrupadas separadamente pelo senso comum musical. As composições de Carlinhos Antunes e os arranjos de Magda Pucci respondem a perguntas colocadas a partir de suas experiências profissionais em viagens e pesquisas sobre músicas de diferentes culturas do mundo. O que tem a ver a música árabe com a música nordestina do Brasil? O que tem a ver a música japonesa com a música indígena do Brasil? O que tem a ver a música indiana com o tango argentino? Magda Pucci e Carlinhos Antunes partem dessas perguntas que parecem inusitadas, propondo conexões musicais entre sociedades distantes geopoliticamente, para produzir músicas que aproximam os “povos” e as “culturas” destas sociedades.

Carlinhos Antunes realiza esta aproximação convidando para participar de seus shows e discos músicos especialistas em instrumentos e linguagens musicais de diferentes culturas. O álbum *Orquestra Mundana*, lançado em 2004, tem como convidados: Sami Bordokan, paulistano descendente de libaneses que se dedica à pesquisa e performance da música árabe clássica, folclórica e contemporânea, utilizando como instrumento o alaúde; William Bordokan, que realiza trabalho similar utilizando o *derbak*, instrumento de percussão árabe; Luis Kinugawa, pesquisador da música e da cultura da etnia mandinga, característica do oeste africano em países tais como Serra Leoa, Senegal, Gâmbia, Guiné-Bissau e Guiné, praticante e professor de *djembe*, *dununs* e outros instrumentos de percussão da cultura *mandinga*; Fanta Konate, dançarina e cantora *mandinga*, esposa de Luis Kinugawa e filha de seu mestre de *djembe* na Guiné, Famoudou Konate; Otávio Jr., construtor e praticante de *kalimba*, instrumento de percussão melódica também conhecido como *m'bira*, característica de países da África meridional como a África do Sul e Zimbábue; e o violonista Thomas Howard, dedicado à prática do violão de sete cordas, característico do choro brasileiro.

O espetáculo *Latcho Drom*, elaborado especificamente para constar no Projeto Visto Livre, do SESC Santana, cuja temática foi a “cultura dos povos nômades”, teve como convidados de Carlinhos Antunes o violinista Florean Cristea, romeno radicado no Brasil e

componente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) como um representante da cultura cigana do leste europeu; o violonista Louis Plessier, francês do grupo étnico *manuche*, denominação pela qual são conhecidos os ciganos daquele país; os tocadores de sítar indiano, Krucis, e de tablas indianas, Edgard Silva, representando a música indiana; e a cantora Sol Brasil, brasileira radicada na Espanha, representando gêneros musicais da Espanha inseridos no eixo cultural do mediterrâneo (o flamenco e a “cultura da Andaluzia”). Além das participações especiais nos shows do Sexteto Mundano, que assim se constitui como Orquestra Mundana, o grupo conta com os membros fixos Thomas Rohrer, suíço radicado no Brasil, saxofonista e tocador de rabeca, que representa ao mesmo tempo a música popular medieval dos trovadores e o repente nordestino; e o acordeonista Gabriel Levy, que pesquisa músicas de diferentes regiões do mundo baseado na adaptabilidade do acordeom a diferentes linguagens musicais. Este último também tem o grupo Mutrib, de música dos Bálcãs, o grupo Tangelomango, do qual Carlinhos Antunes também participa, dedicado ao tango argentino, e é acordeonista do grupo Mawaca.

O Mawaca é formado por sete cantoras e sete instrumentistas. Além de Magda Pucci e Gabriel Levy, também se apresenta como pesquisadora a percussionista Valéria Zeidan, dedicada aos instrumentos de percussão tradicionalmente tocados por mulheres em diferentes culturas, especialmente os diferentes tipos de pandeiros, como os pandeirões do Maranhão e os adufes de Portugal. Junto com a cantora Angélica Leutwiller, também componente do Mawaca, forma a dupla Fogueira das Rosas, dedicada à performance do repertório obtido a partir desta pesquisa. Nas performances do Mawaca ao longo do período da pesquisa também fizeram participações especiais o violonista Thomas Howard, o músico Ricardo Dias no bouzouki, instrumento de cordas da família do alaúde associado à música popular grega, e o músico Sérgio Serrano na gaita de foles, instrumento associado contemporaneamente à cultura celta de regiões da Irlanda, Escócia e País de Gales⁷. Através do Mawaca também tomei conhecimento dos trabalhos de dois ex-integrantes do grupo: o percussionista Décio Gioielli, pesquisador, compositor e *performer* da kalimba ou *m'bira*, e a cantora e regente coral, Kitty Pereira, co-fundadora do Mawaca, e que atualmente se dedica, paralelamente ao trabalho como regente e professora de música, ao aprendizado e à prática do *koto*, instrumento da música tradicional japonesa.

⁷ As “origens” exatas da gaita de fole motivam debates e discussões entre praticantes e pesquisadores, sendo considerada falaciosa a “origem celta” do instrumento devido à inexatidão das descrições da própria cultura celta, frequentemente representada a partir de elementos gerais das sociedades européias medievais. Interessa, para esta pesquisa, o papel do instrumento na relação do mercado de músicas do mundo com o público consumidor da “diversidade cultural”, onde, a partir do senso comum, a associação do instrumento com a música celta é operacional.

Conforme foram aparecendo, estas conexões tornaram mais claro o funcionamento em rede do campo de produção de músicas do mundo. Quanto mais me aproximava dos músicos, seja através de conversas informais após os shows, seja em entrevistas programadas, mais possibilidades simultâneas apareciam como contextos de observação. Na impossibilidade de empreender uma “perseguição” aos meios de atuação de todos os músicos implicados nesta rede, concentrei-me no que Joan Vincent (1987) chamou de *turf yard* etnográfico, ou seja, o “lugar comum” de convívio entre músicos, produtores e apreciadores de “músicas do mundo”: o circuito SESC de espetáculos musicais.

O SESC fornece os palcos e apoio técnico para a realização dos shows. Em São Paulo, a imagem institucional do SESC é diretamente associada a eventos culturais e à promoção do bem-estar social, construída sobre uma base de ações voltadas para um público de classe média, formadas por programações artísticas, educacionais e esportivas que incluem palestras, oficinas, seminários, cursos regulares de curta e média duração, exposições, peças de teatro e dança e shows musicais.

O diretor-regional do SESC, Danilo Santos de Miranda, é tido como um representante oficioso da esfera cultural paulistana⁸, visto que é dentro de sua gestão que se amplia a efervescência de atrações artísticas devido à distribuição e qualificação das unidades do SESC em diferentes bairros, como lugares de convívio comunitário e de acesso a salas de teatro e cinema, academias esportivas, *internet* e alimentação a preços acessíveis. Dessa forma, o SESC configura-se como uma rede de aparelhagens culturais ao mesmo tempo padronizada por diretrizes de qualidade empresarial e diversificada pelas identidades que cada unidade assume em relação às outras e ao público que as frequenta, buscando, com isso, tornar-se representativo de uma diversidade social e territorial da cidade de São Paulo.

“Nós procuramos, no SESC, seja do ponto de vista da produção que fazemos no dia-a-dia, ter, assim, a contemplação de todas as tendências. Respeitar a diversidade e respeitar todas as tendências. Significa dizer que nós não somos uma entidade que lida só com a música popular, com a música erudita, ou chamada erudita, ou com a música. Lidamos com a qualidade, lidamos com a procura do melhor possível, em qualquer linguagem”. (Danilo Miranda, entrevista à rádio USP, www.radio.usp.br/especial.php?id=13, acessada em 20/04/2007).

A noção de qualidade aplica-se, sobretudo, à forma como são construídas as propostas de espetáculos para suas unidades. A seleção dos espetáculos, em princípio a cargo da direção

⁸ Em programa apresentado no dia 15 de maio de 2008 na Rede Globo, o apresentador Jô Soares apresenta Danilo Santos de Miranda como “um ministro da cultura que não foi descoberto”.

de cada unidade, também se reporta a este critério central, medido pela formalização de propostas onde constem *portfólios* que qualifiquem os grupos que pretendem realizar shows no SESC, bem como sua adequação aos espaços e aos recursos técnicos de áudio e iluminação disponíveis para isso. Os palcos principais de cada unidade são do tipo italiano, formatado para abrigar espetáculos cênico-musicais, com projeção frontal para o público. Há, também, espaços secundários onde é possível a montagem de palcos, nos saguões e nos cafés de algumas unidades. A distribuição dos espetáculos por estes espaços parece seguir uma estratégia global do SESC, onde as apresentações de maior qualidade têm acesso aos palcos principais. A qualidade, nesse sentido, é indicada tanto por aspectos artísticos indicados na formulação de projetos de espetáculo (onde são reproduzidos, por exemplo, comentários e críticas a seu respeito, e indicados o tipo de equipamento necessário para a realização do show, o posicionamento dos músicos no palco, etc.) e do perfil artístico dos grupos, quanto pelo potencial retorno que estes espetáculos representam, sobretudo em termos de atração de público.

Ao formular uma política institucional a partir dos conceitos de qualidade e diversidade, o SESC trava uma relação ambígua com músicos e produtores culturais. Por um lado, isso denota uma abertura para que músicos atuantes em circuitos alternativos ou experimentais acessem os meios de divulgação e performance para um público amplo e diversificado, criando condições para sua profissionalização. Por outro lado, a noção difusa de “qualidade” empregada para falar dos espetáculos que o SESC acolhe e promove, é criticada por operar como um argumento que limita o acesso de músicos a seus palcos, gerando uma redução de diferentes formatos e estéticas de shows ao ideal concebido pela instituição. Dessa forma, ao mediar o acesso de expressões da “diversidade” ao mercado, o SESC institucionaliza e define a forma como esta diversidade é percebida pelo público, tornando-a um valor associado ao “padrão SESC de qualidade”.

A combinação entre qualidade e diversidade articulada pelo SESC é uma forma institucionalizada da relação entre o campo artístico-cultural e a elite econômica e empresarial paulistana. Durante a implantação do regime republicano no Brasil (ou a “Primeira República”, 1889-1930), o estado de São Paulo foi inserido na federação como pólo de produção de matéria-prima *comoditizada*, ou seja, destinada ao comércio internacional em larga escala, sobretudo o café, cujas fazendas eram lavoradas por contingentes de migrantes provenientes da Europa e da Ásia, migração estimulada pelo Estado brasileiro em função da necessidade de substituição da mão-de-obra escrava recém libertada por mão-de-obra assalariada. Esta substituição foi regida principalmente por princípios eugenistas que

orientavam o pensamento social da época e que tornavam incompatível a noção de modernidade transplantada dos ideais civilizatórios europeus para o Brasil com o assalariamento e inserção do negro no sistema capitalista.

A cidade de São Paulo, encontrando-se na rota de escoamento da produção cafeeira em direção ao porto de Santos, tornou-se local de convívio e estabelecimento de relações entre produtores e compradores do mercado internacional, que vinham ao encontro das remessas de produtos a serem embarcados principalmente em direção aos Estados Unidos e à Europa. Assim, a cidade de São Paulo passa a ter o papel de lugar de negociação econômica na relação do Brasil com o mundo, enquanto a capital brasileira, e maior cidade à época, Rio de Janeiro, consolidava-se como centro de poder político-administrativo e de produção artístico-cultural. O período seguinte, o “Estado Novo” (1930-1945) governado ditatorialmente a partir de 1937 por Getúlio Vargas, é apontado como o momento de maior efervescência do debate sobre a identidade nacional brasileira, sobretudo em função do embate da sociedade capitalista em expansão no território com a formação de aglomerados de desempregados, sobretudo negros escamoteados do projeto modernizador do início do século, no entorno destes centros; e da colonização do interior pelas expedições das “entradas” e “bandeiras” rumo à fronteira leste do país, nas quais se produziu o contato sistemático com as populações indígenas, e conseqüente transformação de suas dinâmicas culturais e territoriais em função da instalação de postos representativos de instituições estatais e a posterior construção de vias de acesso terrestre para o transporte de produtos da indústria extrativa (madeira, ouro) e da nascente produção agropecuária para o centro comercial.

A partir da década de 1950 o Brasil passa por um processo de abertura política e econômica que se manifesta na abertura do mercado para a instalação de indústrias de manufatura pesada de capital estrangeiro, levando à conversão de escritórios comerciais em sedes das linhas de produção destas empresas, instaladas majoritariamente em São Paulo. Junto com as empresas, uma segunda leva de imigrantes chega a São Paulo associando-se ao contingente chegado no início do século XX formando uma elite dirigente baseada no capital econômico. A orientação pelo planejamento urbano adotado pelo poder público e o aumento do poder de consumo levam à reconfiguração da organização espacial e social dessa elite, que deixa de se agrupar em “bairros de imigrantes” onde concentravam-se práticas culturais tradicionais dos países de origem, representando uma relação com o passado, para agruparem-se em zonas “nobres” diferenciadas das zonas de residência de trabalhadores, de onde passam a financiar a vida cultural não só circunscrita às comunidades de imigrantes, mas da cidade como um todo. O mercado cultural paulistano institucionaliza-se, assim, a partir de uma visão

empresarial que tem na arte um ramo de investimentos que permite a difusão de padrões de qualidade associados à profissionalização e diversificação dos meios de produção (ver Arruda, 2005).

Favorecida pelo deslocamento da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, São Paulo assume o *status* de pólo de atração cultural no Brasil, sobretudo em termos de disponibilidade de recursos e de abertura do mercado para novas tendências artísticas, diferente da orientação aristocrática da esfera cultural fluminense do início do século, herdeira do sistema de financiamento oficial à “cultura da corte”. A tendência à diversificação da produção cultural em São Paulo é observada na emergência do movimento modernista brasileiro no primeiro quarto do século XX, cujos debates denotam a preocupação com a incorporação de noções e representações de brasilidade ao processo criativo dos campos artísticos ocidentais.

Naves (1998) observa com relação ao projeto modernista no campo da música, sua fundamentação na distinção entre o erudito e o popular, onde o primeiro é representado pela música escrita estabelecida dentro da “alta cultura” européia, e o segundo representado por manifestações musicais transmitidas oralmente características de contextos sociais afastados dos centros urbanos. O modernismo se vincula ao nacionalismo pela “inclusividade” do popular em composições “mais elaboradas”⁹ como uma tentativa de constituição de uma cultura musical nacional, tanto no sentido da identificação do “povo brasileiro” com esta música, como no sentido da representatividade desta música em relação à diversidade social e territorial do Estado brasileiro. O tradicional ao qual se contrapõe o modernismo no Brasil refere-se a um “outro” interno à nação, mas periférico em relação aos ideais civilizatórios com os quais se identifica a ideologia do desenvolvimento, que pressupõe a busca pela integração territorial do Estado. A incorporação de expressões “populares” pela música considerada “artística” teve como eminente praticante o compositor Heitor Villa-Lobos. Ausentes de sua produção de início de carreira, a despeito de seu convívio com sambistas e chorões na juventude, os temas populares passaram a figurar formalmente em suas composições após a Semana de Arte Moderna em São Paulo (1922), que buscava um rompimento com o paradigma da música erudita européia como padrão de superioridade em termos de refinamento e elaboração. Por outro lado, é a formação erudita e a ambientação de Villa-

⁹ A música erudita deixou de ser percebida como única expressão musical elevada culturalmente com a entrada do *jazz* no cenário musical influenciando as formas de composição do choro e do samba, que mais tarde foram associadas à constituição do gênero/movimento bossa-nova.

Lobos à cultura musical européia¹⁰ que explicita a necessidade de síntese das culturas popular e indígena brasileiras para o projeto de música nacional/nacionalista, incorporando noções estéticas de exotismo e bucolismo, características de uma visão européia de Brasil¹¹.

Esta busca pela síntese de diferentes realidades sociais na produção cultural modernista consagra a pesquisa folclórica como principal fonte de recursos técnicos e estéticos para a criação musical. A expressão mais evidente da importância que a pesquisa folclórica assumiu para o modernismo, que posteriormente constitui um movimento folclorista¹², foram as missões de pesquisas folclóricas empreendidas por Mário de Andrade, um dos principais articuladores da Semana de Arte Moderna, e ao qual é atribuída a gênese do movimento modernista no Brasil, juntamente com Oswald de Andrade. Entre os anos 1920 e 1940, Mário de Andrade realizou duas expedições pelas regiões norte e nordeste brasileiras, com o intuito de registrar e inventariar músicas “tradicionais” de diversas localidades, fornecendo subsídios para a criação de listagens oficiais de expressões culturais a serem incluídas em políticas de preservação e integração à “cultura nacional”. Dessa forma, o folclorismo adiciona um termo à oposição erudito/popular, diferenciando a música popular produzida em contextos urbanos – marcada por influências estrangeiras, sobretudo da música norte-americana – da música folclórica característica do interior do Brasil, onde ainda cumpriria um papel funcional nos cotidianos das populações tradicionais.

Empreendimento similar ao de Mário de Andrade é realizado, no mesmo período histórico, pelo músico húngaro Béla Bartók em relação às músicas folclóricas e tradicionais de países do leste europeu, em especial expressões relacionadas com a cultura camponesa, ou *magiar*, daquela região. A comparação da prática folclorista de ambos mostra diferentes correlações de objetivos dos projetos modernistas brasileiro – calcado na busca pela produção do nacional com vistas à sedimentação deste nacional na cultura ocidental “civilizada” – e leste-europeu – focado na promoção da música magiar como novidade no universo da música como um todo e, portanto, concorrente das formas e estilos da cultura musical européia¹³. A pesquisa folclórica, entendida como a prática de coleta e catalogação de expressões culturais em contextos classificados como “tradicionais”, preocupava-se sobretudo com a preservação da *autenticidade* dessas expressões em face dos processos de homogeneização das produções culturais diante da expansão do mercado capitalista sobre estes contextos.

A homogeneização é colocada em pauta pelos estudos sobre a relação entre indústria

¹⁰ Villa-Lobos viajou a Paris pouco tempo após a Semana de Arte Moderna. Cf Guérios (2003).

¹¹ Cf. Guérios (2003)

¹² Cf. Vilhena, (1997)

¹³ Cf. Travassos (1997)

cultural, cultura popular e cultura nacional no Brasil a partir da discussão do conceito de *cultura de massa* e da aplicação da noção de *mercado de bens simbólicos* como forma de compreender a interdependência entre os circuitos de distribuição internacional e a produção da “cultura brasileira”. Como aponta Ortiz (1994:119), durante os anos 1960, a matriz da indústria cultural brasileira passa por um processo de substituição de um conceito de nacional-popular pra um conceito internacional-popular. Esta substituição implica na transformação do modo de inserção do Brasil no sistema internacional através da adoção de matrizes de montagem e formatação de produtos culturais segundo padrões internacionais de “qualidade” e rentabilidade.

Essa transformação na matriz fabril não implica, no entanto, em uma reorientação das formas de representação do nacional-popular pelos conteúdos e mensagens dos produtos culturais brasileiros. No caso da música, por exemplo, Morelli (2008) sugere compreendermos este processo como uma reconfiguração do mercado fonográfico brasileiro na direção de uma multiplicidade de tendências de produção e consumo, fragmentando os segmentos previamente existentes de acordo com variações regionais e sociais dos gêneros e estilos musicais (por exemplo, o *rock* urbano, o *rock* urbano nordestino, o samba carioca de morro ou o samba do recôncavo baiano).

A partir dos anos 1970, com a continuidade do regime ditatorial militar, os interesses corporativos de empresas, sobretudo transnacionais, da área cultural e os interesses disciplinadores do Estado autoritário convergem no sentido da despolitização dos produtos culturais difundidos pela mídia, mas que se torna um conflito diante da limitação de temáticas e formas de expressão causada pela censura, gerando uma defasagem do perfil dos produtos culturais em oferta em relação às expectativas de um crescente público consumidor.

No campo da música, esse descompasso favorece a constituição de circuitos independentes de produção, distribuição e consumo de shows e fonogramas (LPs), que se colocam como “alternativa” ao cânone estabelecido pela mídia oficial como música comercial. Em São Paulo este processo decorre da formação, ainda na década de 1970, de grupos de discussão sobre música popular brasileira nas universidades paulistas, especialmente na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo (ECA-USP). O conceito de “independência” aplica-se, nesse caso, à posição divergente de músicos e produtores musicais em relação não somente à política estatal repressora, mas também à política mercadológica das *major*s de incentivo à reprodução de “fórmulas de sucesso”. A “vanguarda” da música popular paulistana apresenta, assim, mais do que um novo gênero musical, uma reflexão acerca do papel social da música popular brasileira,

colocando-se como crítica ao mesmo tempo da “cultura de massa” e da erudição acadêmica das escolas de artes nas universidades (Guimarães, 1985; Ghezzi, 2003).

A partir dos anos 1980 e, sobretudo, nos anos 1990, a segmentação e fragmentação do mercado fonográfico brasileiro se conectam a um processo mais abrangente de redefinição de estratégias comerciais e de divisão do trabalho na indústria de discos. A emergência e popularização de recursos tecnológicos informacionais de gravação e difusão dos repertórios e propostas musicais restringe a relação de dependência entre artistas e *majors* aos contratos de prensagem, distribuição e comercialização, e não mais à gravação e mixagem de discos. Nessa relação, as transformações e inovações das linguagens musicais tornam-se estratégias de diferenciação dos produtos na própria estrutura segmentar do mercado, cooptando parcialmente as propostas musicais dos circuitos independentes identificados como “vanguardas artísticas”.

A partir deste processo é possível relacionar algumas condições sociais para a emergência de um circuito paulistano de produção e consumo de “músicas de diferentes regiões do mundo”. A tendência à diversificação da produção cultural, o “cosmopolitismo” da elite cultural paulistana e a consolidação de circuitos musicais independentes se associam, durante os anos 1990, à emergência dos discursos da globalização e de valorização do conceito de “diversidade cultural” e à emergência de um mercado internacional de *world music*, propiciando o surgimento de um campo de produção de “músicas do mundo” que aprofunda e interconecta estes aspectos do mercado. O cosmopolitismo, antes uma visão de mundo associada às elites econômicas “viajadas”, passa a ser incorporada pela classe média e mesmo por classes populares diante da disponibilidade de referências de manifestações culturais de outros países dentro da cidade, seja nas práticas culturais de imigrantes ou no aumento da oferta de CDs de música árabe, cigana, africana, indígena, seja através de catálogos de *world music* nas lojas e pela internet, seja pelo interesse pela “música étnica” ou “tradicional”. Ao mesmo tempo, a substituição das políticas nacionalistas por políticas de incentivo e valorização da diversidade cultural modifica a opinião pública sobre estas manifestações, que passam de “estrangeiras” para “étnicas”, e portanto formadoras da diversidade da sociedade paulistana.

2.2 Redes e contatos

A inserção de músicas e sonoridades que representem esta diversidade é construída pelo acúmulo de eventos e projetos voltados para a difusão dos princípios estéticos, culturais e

políticos que norteiam este campo de produção, inserindo-as continuamente no rol de atrações culturais da cidade e formando um público consumidor que se identifica com os valores associados ao mesmo. Este processo é estruturado pelas instâncias que dão visibilidade aos produtos culturais, recortando as “músicas do mundo” de acordo com estratégias de projeção de determinadas músicas no mercado cultural da cidade, gerando um campo de tomadas de posição acerca das formas de representação social das “músicas do mundo” e da noção de diversidade cultural. Embora os termos *world music* e “músicas do mundo” sejam pouco utilizados como definidores de um tipo de música – um gênero, um estilo ou uma “tradição” musical – os discursos que apresentam músicos e shows desta rede contêm a frase “músicas de várias regiões do mundo”, que acompanha conceitos que expressam unidades socioculturais como “etnias”, “povos”, “culturas” aplicados a países e regiões localizadas geopoliticamente.

A noção de cultura como unidade política e territorial é frequentemente relativizada por músicos, produtores e pelo público que participam deste circuito. A formação acadêmica, o contato com a literatura antropológica e etnomusicológica, e as experiências de viagens e pesquisas sobre as ditas “culturas” nas quais são produzidos originalmente os sons e os instrumentos articulados nesta rede são acionadas como uma forma de “consciência antropológica” da historicidade da formação dos “povos” aos quais se referem. Assim, os relatos e explanações sobre os processos de incorporação da música de “outras culturas” aos repertórios dos grupos implicados neste cenário são frequentemente acompanhados de contextualizações históricas e ressalvas sobre as transformações que essas culturas sofrem ao longo do tempo diante do contato com outras culturas, com o mercado, com a modernidade e com a globalização. O mundo imaginado a partir das práticas de “músicas do mundo” é construído com base, então, nas culturas que servem de fontes de músicos, sons e instrumentos para a formação dos grupos e repertórios neste mercado, organizados na forma de “lugares culturais” localizados no mapa-mundi.

O mapa a seguir, proposto pelo programa Planeta Som, da Rádio USP FM, apresentado e produzido por Magda Pucci, exemplifica esta construção de mundo a partir de “regiões” das culturas agenciadas.



Fonte: www.psom.com.br (com adaptações)

A *world music* apresentada no programa Planeta Som é definida como a “música étnica mundial”, ou seja, a música de diferentes “povos” incorporada ao mercado musical internacional sob o rótulo *world music*, implicada em processos de circulação transnacional e em contato com formas musicais características de outras culturas. A *world music* é descrita, dessa forma, como um campo de fusões, mesclas, misturas e encontros entre diferentes linguagens musicais representadas pelas regiões culturais como origens dos sons neste processo. Além dos programas de rádio, as distribuidoras de discos e o próprio SESC são responsáveis pela definição das tendências ao agenciamento de determinadas culturas musicais.

No *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*, escrito por Newton Cunha, a definição para o verbete “Música mundial”, ao qual é remetido o leitor que procura o verbete *world music*, traz a seguinte interpretação:

Sob a designação de música mundial ou *world music*, criada artificialmente pela indústria fonográfica inglesa, há pelo menos duas idéias relativas a músicas populares. A primeira delas diz respeito a canções ou peças instrumentais que ainda mantêm, de modo predominante, as raízes sonoras típicas de regiões culturais relativamente bem delineadas, sejam elas urbanas ou rurais [...]. É a vertente por vezes chamada de “música étnica” ou “música de raiz”. A segunda, mais complexa, refere-se às sonoridades híbridas ou miscigenadas, obtidas por meio de fusões de dois ou mais ritmos, aproveitamento de escalas e tonalidades diferenciadas, mescla de formas harmônicas ou de timbres instrumentais, às quais compositores populares de diferentes países e origens aderiram, tanto como esforço de renovação da música, quanto de ampliação do mercado internacional [...]. A música

mundial lida, simultaneamente portanto com a unidade, isto é, com as características musicais de países e regiões periféricas ou menos desenvolvidas, e com a diversidade, ou seja, com as interações e as influências mútuas entre gêneros mais antigos ou tradicionais e a dominância da música *pop* e de seus recursos eletrônicos provenientes dos mercados centrais (*mainstream*) (Cunha, 2003:449).

Há, em São Paulo, duas distribuidoras de discos com catálogos específicos de *world music*, cujos textos de apresentação dos álbuns e das trajetórias dos músicos exemplificam o discurso sobre a fusão/encontro entre expressões de diferentes fontes musicais.

Uma eclética e surpreendente fusão musical das tradições africanas, portuguesas, indígenas, árabes, japonesas e italianas. (Sobre o CD Astrolábio.Tucupira.com.Brasil do grupo Mawaca, Azul Music)

Sem tirar os pés da música tradicional judaica que a celebrizou, a cantora e compositora Fortuna mergulha na música popular brasileira. E esta imersão não é gratuita, e sim para mostrar os pontos comuns entre essas duas culturas musicais. Afinal de contas, com mais de três séculos de imigração judaica no Brasil, os frutos dessa troca estão pulverizados pela música brasileira. Fortuna apenas iluminou alguns deles, como o parentesco do choro com o Lamento Idiche (Sobre o CD Novo Mundo da cantora Fortuna, MCD)

“(...) desenvolveu em seu sitar, com a ajuda do professor Ravi Shankar, uma técnica própria, na qual funde elementos da guitarra flamenca e alaúde acrescentando outras mudanças no instrumento para conseguir uma escala musical e um campo harmônico dentro dos padrões ocidentais. (Sobre o músico Marcus Santurys, MCD)

No todo, o cenário complexo – que mescla instrumentos tradicionais e modernos – formam um cartão postal perfeito para as vozes celestiais (sobre o CD Ilmatar, do grupo finlandês Värttinä, MCD)

As regiões-fonte de músicas do mundo operam então como categorias compreensivas da visão de mundo estabelecida de forma fluida pela prática de músicas e instrumentos de diferentes regiões do mundo por diferentes indivíduos que formam eixos nos quais se realizam os encontros e fusões musicais, propondo uma forma de organização geográfica da “diversidade cultural” incorporada ao mercado musical. As regiões e eixos de músicas do mundo operam não somente como fontes de elementos musicais para a composição dos repertórios dos músicos e bandas, mas também como referências que permitem a formação de um público consumidor identificado com o valor da diversidade a partir do reconhecimento das conexões entre os sons articulados nos discos e shows, as regiões/culturas/etnias/povos do mundo de onde estes provêm, e os indivíduos que produzem estes sons.

Dando prosseguimento à perseguição da rede de praticantes de “músicas do mundo” a

partir das indicações iniciais, frequentei quatro séries de shows promovidas pelo SESC ao longo de 2007. O Projeto Visto Livre (SESC Santana) em março, o festival Mundo Percussivo (SESC Consolação) de abril a junho, a série Etnomúsica (SESC Itaquera) e o festival Misturasom (SESC Ipiranga) em setembro. O primeiro consistiu em um festival dedicado à divulgação da cultura de povos nômades de diferentes regiões do mundo através de exposições fotográficas, espetáculos cênicos e shows musicais. Carlinhos Antunes com a Orquestra Mundana, formada pelos músicos já relacionados acima, trouxe para o palco a performance do itinerário apresentado pelo filme *Latcho Drom*, onde povos nômades se deslocam desde a Índia até a Espanha, passando pelo leste europeu e pelo norte do continente africano, dando origem ao povo cigano conhecido como *rom* ou *romani*, cujas características condensam-se, hoje, nos grupos ciganos originários da Romênia e de outros países do leste europeu. Com os trechos deste itinerário representados pelas participações de músicos especialistas na música indiana, romena, e na música dos descendentes franceses dos ciganos (*manuche*).

A cantora Fortuna realiza o segundo show da série baseada no cancionário sefaradita (denominação da parcela da diáspora judia assentada na Espanha), apresentando-o como influência que se soma à influência cigana na formação do flamenco, gênero musical associado à região espanhola da Andaluzia, banhada pelo Mar Mediterrâneo. Fortuna intercala canções de ciganos com repertório sefaradita, estabelecendo a convergência destas duas culturas musicais através de sua presença na região do Mediterrâneo, definido pela cantora como um “caldeirão musical sem fronteiras”. O leste europeu também aparece na performance do Mawaca, no terceiro show da série, como o “lugar” do cigano, cantado em músicas da Romênia, Sérvia e Macedônia, ao lado de músicas com elementos do flamenco, da música indiana, espanhola e indígena.

O grupo Mio Vacite e o Encanto Cigano é responsável pelo quarto show do Projeto Visto Livre, que se baseia em características estereotipadas da imagem do cigano, veiculadas de forma exemplar pela novela *Explode Coração*, de 1997, na Rede Globo de Televisão, cuja trilha sonora é produzida por Mio Vacite. O quinto e último show da série é do grupo Etran Finatawa, formado por músicos dos grupos tuaregues e *peuls*, povos nômades do Níger, representando o “encontro” da África árabe “branca” com a África subsaariana “negra”.

O festival Mundo Percussivo teve na programação cursos de percussão brasileira, percussão latino-americana, improvisação e tecnologia aplicadas à percussão, além de shows divididos entre o palco do Teatro Anchieta e o palco do saguão de entrada da unidade. Os shows que encerram o evento apresentaram “encontros” entre músicos brasileiros e

convidados internacionais vindos da Índia, Argentina, Estados Unidos e Armênia. Fizeram parte da programação ao longo do evento o músico Décio Gioielli, a dupla Fogueira das Rosas, e os grupos Fanta Konate & Troupe Djembedon e Wadaiko Sho-Taiko (de música tradicional japonesa).

A série Etnomúsica apresentou três shows no bar do SESC Itaquera. O SESC Itaquera diferencia-se do restante das unidades do SESC abordadas nesta pesquisa por localizar-se em uma região periférica e comportar um parque aquático e grandes áreas a céu aberto com livre acesso para os usuários mediante um ingresso de, no máximo, quinze reais. O bar onde ocorreram os shows localiza-se ao lado do espaço para lazer infantil “Orquestra Mágica”, onde os brinquedos são réplicas aumentadas de instrumentos de orquestra. O ambiente dos shows incluía, assim, o movimento de pessoas saindo e entrando no local, além dos sons advindos das áreas de lazer.

No primeiro e terceiro shows, apresentações do grupo Tuanda Trio e do músico Luciano Sallun, ambos ligados ao Grupo Experimental de Música (GEM) sediado na cidade de Santo André, grande São Paulo. O líder do Tuanda Trio, Bira Azevedo, define o trabalho do GEM como uma pesquisa de sonoridades através da confecção e invenção de instrumentos de diferentes culturas com materiais disponíveis “ao redor”, cujo resultado mais expressivo é a “instalação sonora” denominada Dessintetizador. O segundo show da série Etnomúsica foi realizado por Décio Gioielli. O último festival observado foi o Misturasom, no qual conheci a performance do grupo Pedra Branca, referência, entre os praticantes de “músicas do mundo”, na produção de fusões de sonoridades étnicas com elementos da música eletrônica. Luciano Sallun, que havia participado também do Etnomúsica, lidera este grupo tocando a sítara indiana, que conta ainda com a musicista Ana Elisa Collomar, flautista e violoncelista do Mawaca.

O Coral Falamundo se liga ao circuito comercial de diversas formas. A primeira e mais flagrante é a atuação de Magda Pucci e Carlinhos Antunes como coordenadores do extinto “coro dos refugiados” do SESC Carmo. O “coro dos refugiados” ou Coral Quatro Cantos do Mundo (doravante Coral Quatro Cantos) teve início no ano de 2002, por iniciativa da administração do SESC Carmo, com vistas a incentivar o convívio e a socialização de refugiados e solicitantes de refúgio residentes em São Paulo. Inicialmente regido pelo músico e educador artístico Júlio D’Zambê, o coral passou a ser regido por Magda Pucci e Carlinhos Antunes a partir de 2005, contando também com Luis Kinugawa como percussionista acompanhador. Em meados de 2006, Magda Pucci retirou-se da função, convidando o regente Júlio Maluf para substituí-la, que permaneceu no cargo até o fim daquele ano, quando o coral

foi desativado.

Em 2007 Júlio Maluf e Luis Kinugawa deram início aos trabalhos do coral Falamundo, estendendo o perfil dos participantes para imigrantes (sejam ou não refugiados ou solicitantes de refúgio) e para participações de brasileiros como, aliás, era também o caso do Coral Quatro Cantos. O projeto do Coral Falamundo foi acolhido pelo programa Ofício Social da Prefeitura Municipal de São Paulo, ação de política pública voltada para a “inclusão sociocultural” de grupos em situação de “vulnerabilidade social”. O músico Alexandre Santos somou-se a Júlio Maluf e Luis Kinugawa na coordenação do Coral Falamundo, que funcionou até meados de 2007 com subsídios oficiais que pagavam aos coordenadores um cachê mensal, além de despesas operacionais como cópias de partituras para serem distribuídas aos participantes. Desde então o órgão responsável retirou-se do programa Ofício Social, deixando de repassar subsídios ao coral e a todas as outras atividades incluídas no programa. Júlio Maluf continuou regendo o grupo voluntariamente até o fim do ano.

Alain, Bernard e Caesar, congoleses cantores do coral Falamundo, destacam-se do grupo, formando o grupo vocal Nkanda wa Mbote wa Mpa (traduzida pelos congoleses como *Igreja da Boa Nova*), que passa a buscar espaços no mercado musical, começando pela abertura do show da Troupe Djembendon no festival Mundo Percussivo e cantando em restaurantes. Nessa busca conhecem o músico Júlio D’Zambê, e passam a fazer parte de um projeto chamado Sansakroma de palestras e eventos voltados para o ensino de cultura africana e afro-brasileira em escolas de ensino fundamental e médio baseados na lei 10.639 de 2003, onde atuam como “ilustrações vivas” do “africano autêntico”.

Outras relações menos evidentes puderam ser captadas ao longo de minha participação no coral e das entrevistas. O músico Alexandre Santos, que atualmente se dedica ao *charango* e a *zampoña*, instrumentos da cultura andina, estudou o sitar e as tablas indianas em workshops com músicos vindos da Índia, e após isso com os músicos Krucis e Edgar Silva. Após algum tempo, foi professor de sitar de Luciano Sallun, que hoje insere o som do sitar na música eletrônica do Pedra Branca. Magda Pucci, Júlio Maluf, Kitty Pereira e Gabriel Levy compartilham a formação acadêmica em composição e regência, a primeira pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo (ECA-USP) e os três últimos pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). Júlio Maluf é regente do Coral Cidadãos Cantantes, trabalho calcado na inclusão social de pessoas portadoras de necessidades especiais, que promove encontros anuais entre grupos com propósitos semelhantes. Na edição de 2005, o Coral Quatro Cantos foi convidado desse encontro, episódio apontado como contexto em que se trava o conhecimento mútuo das concepções

musicais de Magda Pucci e Júlio Maluf, resultando na indicação deste último para substituí-la no mesmo.

O circuito comercial de performances de músicas que representem a “diversidade cultural global” é construído ao longo do tempo pelo acúmulo de eventos – festivais, shows, debates, congressos – que inserem músicos, sons e instrumentos no vocabulário e no campo de possibilidades de consumo cultural. Diversos shows e festivais podem ser incluídos no rol de eventos que contribuem para a configuração atual deste mercado, como o Festival de Música Mundial, de 1998, realizado no SESC Vila Mariana, ou a Mostra SESC de Artes - Latinidades, de 2003. Para enxergar a tendência mercadológica que o agenciamento dessa diversidade representa, parto dos dados sobre o festival Todos os Cantos do Mundo, com curadoria da cantora Fortuna, realizado em seis edições entre 1998 e 2005, pelo SESC Pompéia.

Em 1998, com o nome Festival de Música Étnica, participaram músicos do Brasil, Espanha, Senegal, Hungria, Botsuana, Sudão e Peru. O *slogan* do evento – “o artista e suas raízes” – é uma amostra da preocupação em se definir o perfil dos participantes como representantes de diferentes culturas, estabelecendo um vínculo lógico entre sua origem geográfica e sua música: “(...) *se apresentariam apenas artistas ligados às suas raízes. Artistas realmente identificados com sua origem, sua gente, seu tempo, e que, devido a isso, fizessem música de maneira a soar como um retrato original de uma determinada realidade*”.

O Festival de Música Étnica teve seu nome mudado para Festival de Todos os Cantos do Mundo, que teve mais cinco edições entre 1999 e 2005. A filosofia de valorização da identidade do músico com “suas origens” e “seu tempo” é traduzida pela caracterização da maioria das atrações do festival, assim como o festival como um todo, como a realização do “encontro” da tradição com a modernidade. O quadro a seguir mostra algumas das categorias associadas a essa idéia, tais como as de “fusão” e “mistura” de culturas, utilizadas para descrever os repertórios e os músicos participantes do Festival de Música Étnica.

A noção de encontro entre tradição e modernidade e entre diferentes culturas é recorrente em todas as edições do festival. Na segunda edição, em 1999, são convidados músicos brasileiros renomados, como João Bosco, Hermeto Pascoal e Ed Motta, vistos desde um olhar que identifica, em suas biografias, o trânsito por cenários musicais de outros países como um indicador da síntese das influências vindas “de fora” com sua formação dentro da música brasileira.

Quadro 1. Origem e característica de repertório de músicos e grupos musicais participantes do Festival de Música Étnica, SESC Pompéia, 1998

Músico ou Grupo	Origem	Repertório
Antúlio Madureira	Brasil, Pernambuco	"...promove o encontro do rústico e do sofisticado dando uma linguagem popular às músicas eruditas e fazendo o oposto com as músicas populares"
Carlos Núñez	Espanha, Galícia	"... herdeiro da tradição musical da Galícia, região da costa noroeste da Espanha. (...) Seu repertório é formado por canções celtas festivas e religiosas"
Helena Meirelles	Brasil, Mato Grosso	"Reconhecida pela técnica própria e única de tocar a sua viola caipira, possui um grande repertório do cancioneiro regionalista (...) do Mato Grosso"
Ismael Lo	Senegal, Rufisque	"Mesclando os ritmos africanos com os ritmos do Ocidente, (...)conquistou uma bem sucedida carreira internacional..."
Kalyi Jag	Hungria	"O grupo molda seu repertório aprendendo as músicas e os estilos de outros grupos ciganos e criando arranjos contemporâneos o que os difere dos demais grupos folclóricos."
Map Marimbas	Botsuana	"O grupo vem traçando uma carreira internacional ao fazer soar suas marimbas com exímia perfeição, tão contemporâneas quanto um moderno teclado."
Radio Tarifa	Espanha, Tarifa	"... tem como característica criar uma nova fusão musical: o flamenco, música medieval europeia mesclada com a música árabe..."
Rasha	Sudão, Cartum	"Aos elementos árabes e africanos de suas músicas ela incorpora influências jazzísticas e pop tornando-a vibrante."
Renato Borghetti	Brasil, Porto Alegre	"Ao longo da carreira incorporou elementos do jazz, da música erudita e da música folclórica de outros cantos do país, sempre se mantendo firme na condição de defensor da música tradicional gaúcha."
Suzana Baca	Peru, Lima	"[suas músicas] possuem raízes antigas, ancestrais mas ao mesmo tempo moderna. Sua sonoridade tem influências caribenhas e da América Latina e os temas abordam a cultura e o povo negro, desde os escravos até os dias atuais."
The Karnak	Brasil, São Paulo	"(...) misturando instrumentos asiáticos com o pop, a banda vem aos poucos conquistando seu lugar dentro do cenário da world music."
Tom Zé	Brasil, Bahia, Ipirá	"(...) mesclando o pop com a música experimental, Tom Zé amplia os limites da canção popular expressando a um só tempo rudimentaridade aliado à alta tecnologia (...)"
Uakti	Brasil, Minas Gerais	"Sua música caracteriza-se pela instrumentação original transformando raízes brasileiras em sonoridades universais por meio de instrumentos não convencionais."

Fonte: www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/todososcantos

Ainda na segunda edição, a cantora indiana radicada na Inglaterra Najma Akhtar é apontada como um nome da *world music*, consagrada por uma participação em um show da renomada dupla de *rock* britânica Robert Plant e Jimmy Page (componentes originais do grupo Led Zeppelin); e o Quarteto Romançal (ex-Quinteto Armorial) é chamado a participar por “*manifestar a influência ibérica em nossa música e cultura mesclando com elementos de vertente indígena e africana*” cujo resultado “*é antes de mais nada brasileiro*”.

Na quarta edição (2001), o músico malinês Habib Koité aparece como estrela da *world music* por ser “*considerado uma das mais bem sucedidas combinações de guitarra acústica com instrumentos tradicionais já gravados*”, e na edição seguinte (2004) Todos os Cantos do Mundo é apresentado como festival de *world music*, o que se repete em sua última edição, em 2005.

“Todos os Cantos do Mundo é um projeto de world music que possibilita o intercâmbio entre culturas divergentes e confluentes que, sincronizadas na necessidade de se expressar, propõe um engajamento musical baseado na diferença, unindo musicalmente credos, nações e atitudes” (Apresentação da 6ª edição do festival Todos os Cantos do Mundo, www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/todososcantos).

O festival Todos os Cantos do Mundo traça uma tendência à relativização da oposição entre autenticidade e globalização, interpretando a “modernização” da música como uma forma de manter sua originalidade e reforçar sua ligação com as raízes. A noção de “encontro” e a sucessão de sonoridades de diferentes origens nacionais/culturais em uma mesma série de shows, ou contidas nos repertórios dos grupos, cumprem a função de enfatizar diferenças entre elas, não só mostrando uma diversidade pré-existente desconhecida, mas produzindo esta diversidade aos olhos e ouvidos do público destes shows.

Juntamente com as duas últimas edições de Todos os Cantos do Mundo, ocorrem dois eventos significativos que impulsionam a formação da rede de praticantes de “músicas do mundo” em sua configuração atual, apontados pelos músicos como ápices do reconhecimento do valor da diversidade cultural para a produção musical. Em junho de 2004 acontece em São Paulo o primeiro Fórum Cultural Mundial, evento de caráter político e artístico do qual participam representantes governamentais, intelectuais e artistas de diversas nacionalidades, em que é celebrado o alinhamento dos participantes às diretrizes da Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural¹⁴. Dentro da programação musical do evento, o grupo

¹⁴ Cf. “Carta de São Paulo” lançada pelo I Encontro de Ministros da Cultura do Fórum Cultural Mundial, disponível no site do evento.

paulistano Mawaca e o músico turco-curdo Sivan Perwer realizam um show conjunto, contando, ainda, com a “participação especial” de um grupo de índios *waujá* (Xingu) tocando o “Ritual das Flautas da Taquara”. Perwer é conhecido pelo conteúdo político de suas músicas, que fazem menção à opressão sofrida pela nação curda nos territórios que habita dentro dos estados da Turquia e do Iraque, o que o levou ao exílio na Suécia. Este show teve direção artística de Carlinhos Antunes. O encontro “inusitado”¹⁵ entre os índios *waujá* e Perwer, mediados pela participação do Mawaca como grupo dedicado à “pesquisa de etnias do mundo”, é tido como um evento que celebra o caráter de resistência da “diversidade cultural” a processos políticos e econômicos – como a questão territorial que liga as causas políticas de Perwer e dos índios – que potencialmente conduziriam estas culturas à extinção.

No ano seguinte é realizada a Mostra SESC de Artes, evento anual promovido pelo SESC que reúne diferentes formas de expressão cultural (artes, multimídia, literatura, etc.) em torno de eixos temáticos sugeridos especificamente para cada edição. Em 2005, a Mostra teve como tema o “Mediterrâneo” como um eixo cultural, buscando representar, através da participação de artistas das regiões e países banhados pelo Mar Mediterrâneo, a unidade e a diversidade de práticas culturais associadas ao mesmo e suas semelhanças com aspectos da cultura brasileira. A Mostra SESC de Artes Mediterrâneo foi encerrada com a formação da Orquestra Mediterrânea, reunindo vinte e um músicos que participavam do evento individualmente, e que nunca haviam tocado juntos anteriormente, conduzidos pelos músicos paulistanos Carlinhos Antunes, Magda Pucci e Lívio Tragtenberg. A experiência da Orquestra Mediterrânea opera como um marco para o campo de músicas do mundo por simbolizar a concretização do ideal de comunicabilidade entre culturas *“conjugadas num espírito de mundialização, [que] soavam como defesa contra aquilo que hoje soa sempre igual, nos mais variados lugares (...), quase um sinal da nossa capacidade de aceitar o outro, sem exotismo nem pretensão, num conquistado espírito de festa”*¹⁶.

Destes eventos resulta a formação do Trio Atlântico por Carlinhos Antunes, pelo francês Pascal Lefeuvre tocando viola-de-roda, e João Parahyba na percussão, ambos participantes da Orquestra Mediterrânea. O resultado destes eventos para o Mawaca aparece na forma das músicas Min Berya, de Sivan Perwer, e Kalajdzijsko Kolo, trazida pela cantora Bilja Krstic do folclore da Macedônia para o repertório da Orquestra Mediterrânea, ambas incorporadas ao repertório do grupo. Com estas formações, completa-se a rede de contatos que estiveram ao alcance de minha perseguição ao campo de produção de “músicas do

¹⁵ Cf. Rocha, *Folha de São Paulo*, 4 de julho de 2004.

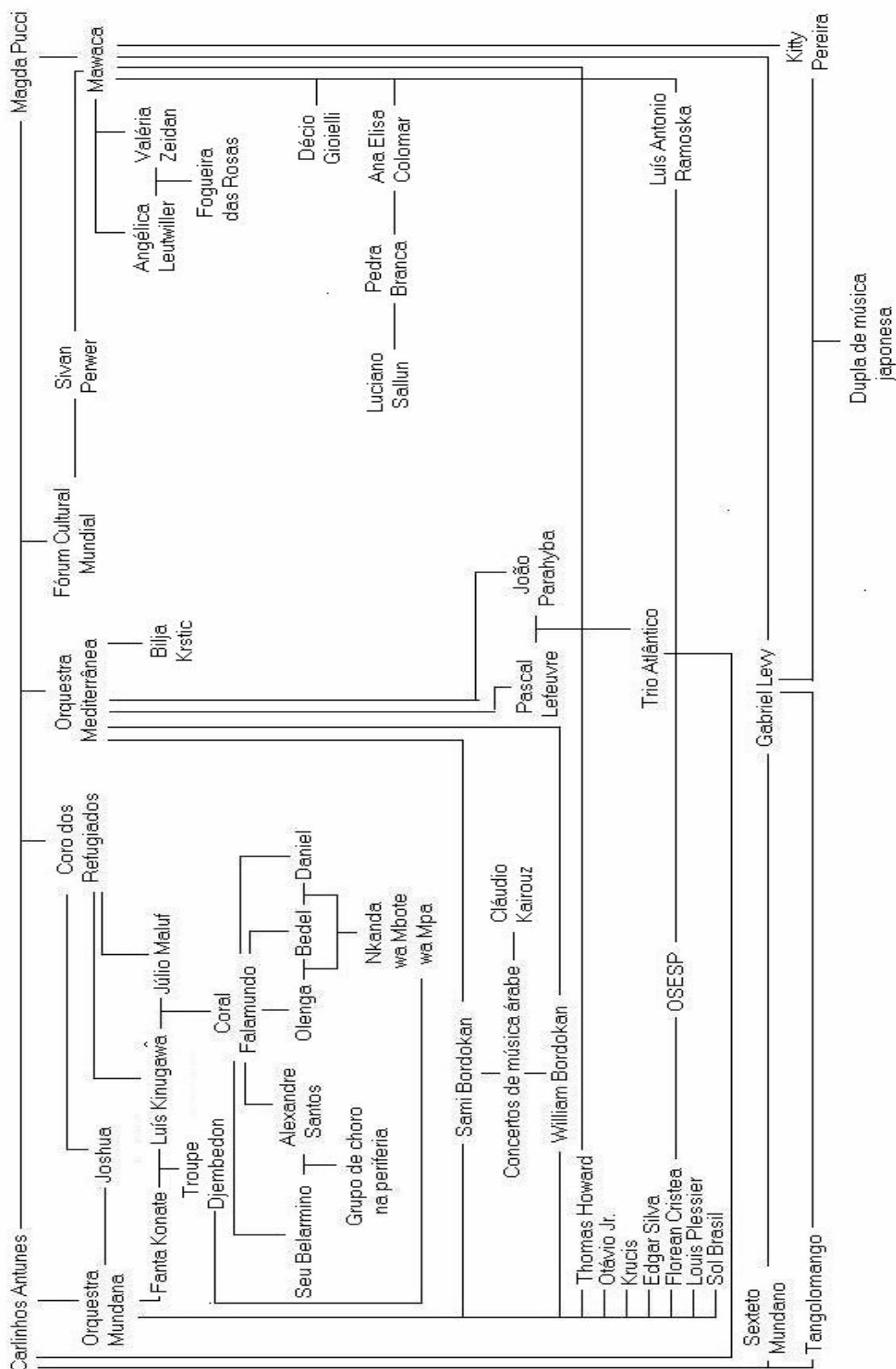
¹⁶ Cf. Netrovski, *Folha de São Paulo*, 29 de agosto de 2005.

mundo”.

O gráfico abaixo é uma proposta de mapeamento da rede de relações entre músicos e grupos de “músicas do mundo” no cenário paulistano, tendo como parâmetro as participações de músicos em formações diversas, bem como participações especiais. As relações entre músicos são mediadas pelos grupos dos quais são membros ou realizam participações, e excetuando a participação do grupo Nkanda wa Mbote wa Mpa no show da Troupe Djembedon, todas as outras conexões alternam músicos e grupos. Com isso, busco explicitar não apenas as relações pessoais entre músicos, mas as relações estabelecidas entre as linguagens musicais e as culturas das quais os músicos são especialistas e representantes no cenário apresentado, permitindo uma análise dos modos de inserção de símbolos de diferentes culturas/etnias/povos no circuito musical.

O Fórum Cultural Mundial e a Orquestra Mediterrânea são celebrados publicamente como eventos que atestam simbolicamente um avanço no desenvolvimento de uma “tolerância cultural” estimulada por políticas e performances que difundem a “diferença” ou a “diversidade cultural” ao mesmo tempo como um valor político-moral e como um valor de mercado, credenciando os protagonistas destes eventos a atuarem como agenciadores e articuladores dessas diferenças, e tornando-os referência da prática de “músicas de diferentes regiões do mundo” neste cenário. Como valor político-moral, a “diversidade cultural” é apresentada como contexto de produção de relações interculturais a partir de discursos que pregam a “união entre os povos” e a fraternidade global. Como valor de mercado, a diversidade cultural aparece como estratégia de diferenciação das identidades musicais de diferentes grupos em relação a outros segmentos do mercado musical e em relação às propostas de trabalho de outros grupos de “músicas do mundo”.

Para compreender como se constituem as identidades musicais coletivas e individuais nesta rede, é preciso entender a lógica de organização desta diversidade no cenário local, já sugerida pela definição de “música mundial” do dicionário de cultura do SESC a partir de uma divisão entre a “música étnica” e as *fusões* musicais. As diferenças mais evidentes dizem respeito às *especialidades* de diferentes grupos e sua relação com grupos *articuladores*. O foco em uma cultura específica – como nos casos de Sami Bordokan, Luis Kinugawa, Décio Gioielli, Alexandre Santos, Krucis, Edgar Silva entre outros, especialistas na música árabe, mandinga, chona, andina e indiana, respectivamente – é conotada pela busca da reprodução dos “modos de tocar e cantar” que caracterizam as linguagens musicais desenvolvidas pelos povos destas culturas ao longo do tempo, revelando uma preocupação com a *autenticidade* de suas práticas musicais.



O principal indicador desta autenticidade são as pesquisas e os processos de imersão nas culturas de origem dos instrumentos empreendidos pelos músicos em viagens aos países e cidades nos quais estas se localizam, apreendendo, assim, as linguagens musicais pretendidas da forma que consideram a mais apropriada, ou seja, seguindo as prescrições tradicionais que marcam o processo de “tornar-se músico” nessas culturas. A inserção destes músicos no campo de “músicas do mundo” de São Paulo ocorre a partir de sua diferenciação em relação aos músicos e grupos articuladores, e em relação a grupos concorrentes no uso dos sons e instrumentos destas culturas.

Com relação aos grupos articuladores, grupos e músicos especialistas em culturas musicais específicas diferenciam-se a partir de uma relação de colaboração estabelecida nos termos de troca entre fornecedores de linguagens musicais tradicionais e elaboradores das relações entre diferentes linguagens musicais. As participações de músicos especialistas em apresentações dos grupos articuladores são indicativas dessa relação de troca, onde os primeiros atuam como autenticadores dos cruzamentos, fusões e encontros musicais processados pelos últimos; e estes atuam como difusores e divulgadores das atividades dos primeiros.

A relação com formas concorrentes de uso das linguagens musicais “étnicas” traduz-se na rivalidade entre grupos, na qual as práticas musicais dos grupos externos a esta rede de praticantes de “músicas do mundo” são apontados como modos indevidos de uso dos sons e instrumentos de diferentes culturas, sugerindo a não-autenticidade destas práticas. Por oposição aos argumentos que sustentam a autenticidade das práticas dos grupos especialistas desta rede, as práticas de grupos concorrentes são consideradas inapropriadas, sobretudo em função de não decorrerem dos mesmos processos de produção de identidade dos músicos com as culturas abordadas a partir de pesquisas *in loco* e permanências prolongadas nos locais de origem dessas músicas e instrumentos, estabelecendo uma relação de agenciamento estético descontextualizado das relações de produção originais dessas músicas que prescinde destes procedimentos.

Diferente do discurso atribuído a um folclorismo ingênuo, que associa a noção de tradicional ao “puro”, o campo de músicas do mundo parte de uma noção de autenticidade ligada ao conceito de “tradicional contemporâneo”, ou seja, da música produzida de acordo com os “modos de tocar e cantar” de cada cultura, transformados por diferentes situações de contato com o mercado musical internacional, com linguagens musicais “modernas”, com outros grupos étnicos ou sociais, com imigrantes, etc. As pesquisas e contextualizações utilizadas como forma de legitimação do agenciamento de determinadas linguagens musicais

para o circuito musical comercial operam, assim, como ações de salvaguarda destas linguagens que permitem aos grupos atuantes neste circuito distinguir o que soa do que não soa “étnico”, mesmo nos repertórios formados a partir de processos de “fusão”, “mistura” ou “encontro” entre diferentes linguagens musicais.

Seguindo essa mesma orientação, os grupos articuladores buscam diferenciar-se de outras formas de agenciamento e bricolagem de sonoridades étnicas que disputam espaços no circuito paulistano de performances de “músicas do mundo”. Essa disputa fica evidente nas descrições que músicos desta rede fazem das músicas e discos vendidos sob o rótulo *world music* pelas distribuidoras paulistanas MCD e Azul Music, que buscam diferenciar a “verdadeira” *world music* de outros gêneros incluídos neste segmento. Esta distinção é voltada especialmente aos discos de “sons da natureza”, “música para relaxamento” ou “música de ambiente”, constituintes de um circuito diferenciado de práticas musicais classificadas por categorias como *new age* e *lounge music* caracterizadas pela sobreposição de amostras de sons de origens diversas (como cantos de pássaros, sons de água corrente ou de folhas balançadas ao vento, juntamente com cantos e sons de instrumentos da música indiana, japonesa, indígena e africana, principalmente) a sonoridades produzidas por sintetizadores.

A pesquisa como uma ação de *salvaguarda* das linguagens e culturas musicais inseridas no mercado coloca a rede de praticantes de “músicas do mundo” em uma relação ao mesmo tempo de colaboração e disputa com grupos dedicados ao resgate, preservação e divulgação da “música popular tradicional brasileira” representados institucionalmente pela Associação Cultura Cachuêra!, cuja linha de ação consiste na coleta, arquivamento e difusão de manifestações artísticas populares de comunidades negras marginalizadas da região sudeste brasileira, com o intuito de promover o reconhecimento destas manifestações como parte do “patrimônio imaterial brasileiro”. Um dos resultados destas pesquisas é a constituição de um acervo audiovisual que opera como fonte de músicas para edição de CDs e DVDs comercializados pela instituição e revertidos em pagamento de direitos coletivos autorais e de interpretação para as comunidades pesquisadas.

A noção de preservação apresentada pela Associação Cachuêra refere-se à criação de condições de projeção dos grupos artísticos dessas comunidades no mercado de forma autônoma, ou seja, isentos do papel da instituição como mediadora desse movimento e contando com recursos financeiros próprios, tendo no lançamento dos CDs pela Associação Cachuêra um incentivo inicial para este processo. Nesse sentido, a valorização da “cultura popular tradicional brasileira” consiste no desenvolvimento de mecanismos de *salvaguarda*, ou seja, que procuram garantir não somente a reprodução das linguagens artísticas praticadas

pelos grupos em questão, mas também o reconhecimento da possibilidade de transformações e adaptações dessas linguagens a novos contextos de atuação sem que isto implique em representações sobre a “perda” ou “extinção” da identidade cultural dos grupos e, portanto, de seus direitos sobre o uso destas linguagens no mercado.

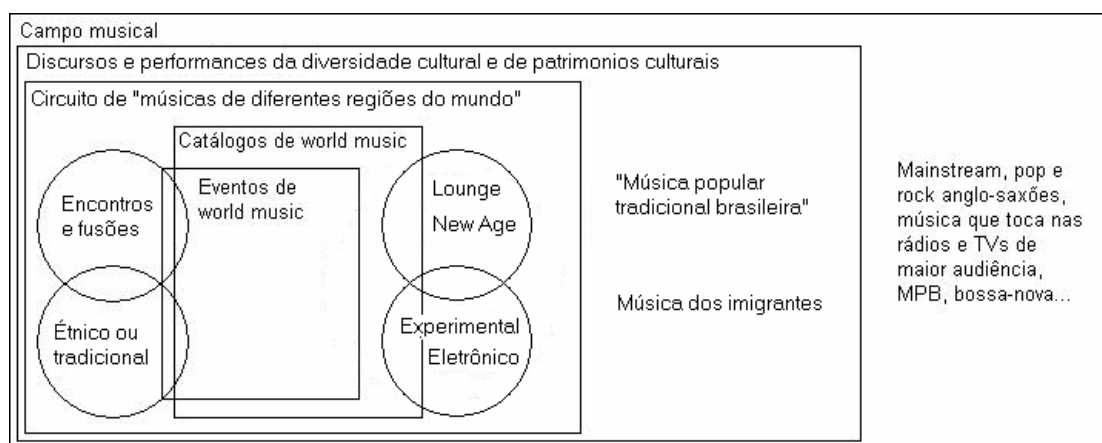
A posição da Associação Cachuêra! na disputa pela legitimidade na representação de patrimônios culturais brasileiros prende-se ao próprio conceito de “música popular tradicional brasileira”, elaborada no processo de formação da instituição, e presente em seus estatutos. Através deste conceito, se diferenciam as manifestações abordadas por suas pesquisas da categoria “Música Popular Brasileira”, institucionalizada pela mídia de massa a partir de gêneros populares urbanos como representação dominante da identidade musical nacional. Por outro lado, “música popular tradicional brasileira” também permite diferenciar as músicas das comunidades pesquisadas pela Cachuera da noção de música tradicional ou étnica utilizada no mercado internacional de *world music* e no circuito paulistano de “músicas do mundo”. Esta diferenciação é construída com base em interpretações divergentes acerca da própria noção de patrimônio cultural. Por um lado, a posição representada pela Associação Cachuera tende a representar os patrimônios das comunidades tradicionais através de seu direito coletivo sobre o uso de seus “modos de fazer” artístico, denotando o senso de propriedade das músicas pelos grupos que as produzem originalmente e implicando em uma limitação ao agenciamento destes modos de fazer por atores sociais que não fazem parte daqueles sistemas culturais.

Do ponto de vista dos grupos inseridos no circuito comercial de “músicas do mundo”, sobretudo os grupos articuladores de “encontros” culturais, o agenciamento de patrimônios musicais de comunidades, países ou regiões específicas é constitutivo do próprio “fazer musical”, possibilitado pela intangibilidade destes “modos de fazer”, denotando processos de “intercâmbio” e troca de linguagens musicais. Ao produzirem contextualizações das influências de culturas musicais que não aparecem no mito de formação da cultura caracteristicamente brasileira, como as músicas árabe, indiana e mediterrânea, estes grupos colocam-se igualmente como divulgadores das raízes da cultura brasileira através da diversidade cultural por oposição à “unidade cultural” representada pela idéia reificada de “cultura brasileira”.

O mesmo argumento é construído na relação com a “música dos imigrantes” de São Paulo. Embora sociologicamente se observe uma reconfiguração da distribuição territorial e social dos contingentes de migrantes ou descendentes de migrantes transnacionais, a atuação de instituições – clubes, sociedades, associações, casas de cultura – construídas como centros

de memória social dos migrantes em diferentes bairros, onde no início do século havia concentração significativa de pessoas de determinadas nacionalidades, favorece a permanência de um imaginário sobre a imigração fundamentado nas “comunidades de imigrantes” caracterizadas por hábitos culturais – alimentares, artísticos, comportamentais – próprios, diferenciados da “sociedade envolvente”. Dessa forma, o “cancioneiro da imigração” opera como uma fonte de sonoridades étnicas para a composição de repertórios multiculturais, onde o deslocamento da música se dá no sentido imigração-mercado (por exemplo, a participação de Sami e William Bordokan na Orquestra Mundana como representantes da música árabe e da contribuição libanesa para a formação da sociedade paulistana). No sentido contrário, a emissão dessas sonoridades por grupos de “músicas do mundo” busca o reconhecimento das comunidades de imigrantes da “etnicidade” dos sons inseridos nestes repertórios, trazendo para “dentro” das comunidades de imigrantes novas roupagens e *layouts* da música étnica e/ou tradicional.

A configuração da rede de músicos e instituições ligados à produção de discursos e performances com base na valorização dos conceitos de diversidade cultural e patrimônio cultural permite compreender a emergência do mercado de “músicas do mundo” a partir das relações de interdependência com diferentes campos de produção cultural. A figura a seguir oferece um mapeamento dessas relações tendo em vista a inserção das diferentes “propostas de trabalho” dessa rede em diferentes circuitos musicais tanto no mercado de “músicas do mundo” quanto no campo mais amplo de produção de expressões da diversidade e dos patrimônios culturais.



As figuras retangulares representam diferentes campos de produção musical sobrepostos, enquanto as figuras circulares representam redes de músicos que compartilham estratégias de formação de repertórios inseridos no circuito de “músicas de diferentes regiões

do mundo”. As intersecções entre os tipos de repertórios se referem ao compartilhamento de espaços de performance e de comercialização. Embora o processo de diferenciação entre o que soa e o que não soa étnico indique o reconhecimento de alguns grupos de música experimental/eletrônica como produtores de “músicas do mundo”, a inserção comercial das performances destes últimos é orientada pela identidade com a música eletrônica, fazendo parte mais frequentemente de circuitos especificamente voltados para este elemento, assim como os grupos de *lounge* e *new age*.

O rol de músicos e musicistas, instrumentos musicais, shows, festivais, eventos e instituições aqui apresentado permite visualizar diferentes sentidos atribuídos ao agenciamento e prática de sonoridades étnicas na cena paulistana. O destaque da rede de músicos que abordo nesta pesquisa decorre principalmente de uma configuração específica deste cenário, no qual as tendências temáticas dos eventos e projetos promovidos por instituições de difusão cultural – especialmente o SESC – são, em parte informadas pelos próprios articuladores desta rede. Carlinhos Antunes e Magda Pucci atuam, também, como consultores de promotores e administradores de eventos das unidades do SESC. Assim, o próximo capítulo faz uma análise das concepções e práticas de agenciamento e produção de “encontros” e “fusões” de músicas étnicas como formas de mediação da “diversidade cultural”, definindo tendências ao agenciamento de determinadas expressões musicais em detrimento de outras.

3. ENCONTROS E FUSÕES: ESTRATÉGIAS DE AGENCIAMENTO E MEDIAÇÃO MUSICAL

Ao explicitar o objetivo desta pesquisa – o de compreender os processos de inserção de músicas étnicas na cena musical paulistana – para meus colaboradores, tive acesso a diversas histórias que contam as trajetórias de diferentes músicos no processo de aprendizagem da linguagem musical e imersão na cultura de “outros povos”. Neste capítulo, procurarei reproduzir estas histórias a partir dos depoimentos e relatos captados em entrevistas formais e informais, ensaios, performances e discursos midiáticos, que auxiliam a caracterizar o processo de incorporação de “músicas de diferentes regiões do mundo” aos repertórios da rede de praticantes de “músicas do mundo” em São Paulo.

Falar da inserção de “músicas do mundo” em um circuito local significa falar de um processo de re-localização das práticas características de linguagens musicais específicas que servem como referência para as culturas de outros países/regiões. Dessa forma, as narrativas sobre a formação do circuito de “músicas do mundo” em São Paulo têm como base a contextualização dessas linguagens musicais nos contextos socioculturais que servem de fonte de agenciamentos para grupos e músicos de música étnica e de “músicas do mundo” neste contexto. Tomando os grupos Sexteto Mundano e Mawaca como pólos de articulação de diferentes linguagens musicais “étnicas”, temos um cenário de “músicas do mundo” formado por combinações entre as diferentes especialidades dos músicos que participam destes grupos, caracterizando os “encontros” entre culturas a partir das relações sociais entre diferentes indivíduos que representam as linguagens que caracterizam as mesmas, combinações igualmente observadas nos produtos sonoros resultantes destes contextos de interação.

As trajetórias dessas linguagens até chegarem ao cenário paulistano – tanto através dos saberes aprendidos pelos músicos quanto por instrumentos e outros elementos associados às performances tradicionais dessas músicas em seus contextos originais – são narradas a partir do movimento realizado pelos músicos paulistanos em direção a “outras culturas”, tanto no sentido prático – em viagens a diferentes regiões do mundo – quanto no sentido figurado – na inclusão de discos e shows de música étnica e *world music* em seus horizontes de escuta. As descrições das culturas e músicas nas quais determinados grupos são especialistas, operativas no cenário paulistano, resultam de combinações entre os discursos comerciais, midiáticos e acadêmicos acerca das mesmas. É importante enfatizar que estes discursos não se apresentam de forma dissociada. Como já visto, a publicidade de shows, discos e grupos de “músicas do mundo” incorpora uma noção antropológica de cultura, onde a música é apresentada como um

veículo de processos de diferenciação social, permitindo a classificação da música a partir de sua relação de pertencimento a determinados povos ou regiões. Por outro lado, o campo de estudos acadêmicos sobre as músicas “não-ocidentais” é balizado, em grande parte, pelo agenciamento de determinados gêneros representativos de regiões, países ou grupos culturais através de processos de “colaboração” entre músicos e produtores inseridos no mercado internacional e músicos oriundos destes contextos.

A discussão do caráter “colaborativo” das produções resultantes destes processos mostra o papel mediador ocupado por grupos articuladores de músicos e linguagens musicais étnicas ou tradicionais. Para compreender esta relação Vianna (1999) propõe uma comparação entre as trajetórias dos músicos pernambucanos Luis Gonzaga e Bezerra da Silva. Ambos saem do Recife e vão para o Rio de Janeiro durante os anos 1950 e 1960, onde tornam-se referências de gêneros musicais. Luis Gonzaga se inseriu no circuito musical urbano, difundindo símbolos da cultura sertaneja nordestina como a sanfona e o chapéu, e cantando um repertório que, em sua cidade natal – Exu, interior de Pernambuco – era de domínio público. Incorporado ao mercado fonográfico, esse repertório foi creditado a Luis Gonzaga, que ficou, assim conhecido como o “inventor” do baião. Bezerra da Silva residiu grande parte da vida em uma comunidade pobre de um morro carioca e viveu períodos em extrema pobreza. Quando começou a ganhar notoriedade como músico, Bezerra da Silva cantava músicas que havia aprendido em rodas de samba que aconteciam nos morros aos quais somente as comunidades tinham acesso, dando crédito autoral aos sambistas das rodas. Passou, assim, a ser conhecido como a “voz do morro”.

A incorporação do gênero musical afro-caribenho *zouk* ao mercado internacional é exemplar do processo de construção de circuitos transnacionais de produção musical. O *zouk* é construído como gênero a partir de percussões e cantos de praticantes de ritmos tradicionais (*soca*, *mambo*) de países do Caribe, às quais são adicionadas sessões de metais em estúdios na Europa, de onde é distribuído de volta para as Antilhas e outros países, transformado em ritmo dançante para festas jovens em contextos urbanos (Guilbault, 1996). Com o sucesso comercial, o *zouk* passa a figurar nos repertórios de grupos que não o praticavam anteriormente, gerando a sub-valorização de uma diversidade de gêneros que concorrem com o *zouk* como “música caribenha”.

Meintjes (1990) analisa o exemplo da criação do álbum *Graceland*, do músico norte-americano Paul Simon, no qual são apresentadas músicas que combinam letras e partes tocadas pelo próprio Simon e sua banda e por grupos musicais de países da América Latina e África. A idéia de colaboração é problematizada a partir do processo criativo, onde alguns dos

grupos que participam do disco não se vêem como colaboradores, mas como coadjuvantes (Meintjes, 1990:40); e a partir da recepção do disco na África do Sul, que gera uma polêmica entre duas visões acerca deste processo: por um lado, ao incorporar um gênero musical sul-africano, através da participação do grupo Ladysmith Black Mambazo ao álbum, Simon estaria interferindo na dinâmica de diferenciação e concorrência entre grupos praticantes de outros gêneros na África do Sul, projetando o gênero *isycathamya* no mercado fonográfico como representação dominante da identidade musical sul-africana no cenário internacional. A posição contrária a esta enxerga a projeção da *isycathamya* no mercado internacional a partir de *Graceland* como algo positivo, que deverá permitir que um número maior de músicos se beneficie da visibilidade que a “música sul-africana” recebe.

Em todos estes casos, a mediação consiste em um processo dinâmico de evidenciação e exclusão de músicos e expressões musicais dos mecanismos de divulgação e distribuição. A relação entre fornecedores e processadores na rede de praticantes de “músicas do mundo” em São Paulo caracteriza-se, dessa forma, como um processo de mediação. Por um lado, os músicos de “música étnica” realizam uma etapa desta mediação definindo suas práticas a partir de uma especialidade. Esta especialidade se define não somente como a música de um lugar específico em oposição a outros lugares, mas também como um modo específico de representá-la e performatizá-la no cenário paulistano por oposição a outros grupos que tenham a mesma especialidade “étnica”. Entre os diferentes modos existentes de fazê-lo, os grupos articuladores selecionam alguns em detrimento de outros, seguindo o critério já explicitado de buscar sempre o que “soa étnico”.

A música dos grupos articuladores, de orientação “generalista”, por assim dizer, não é resultado unicamente da soma de diversas músicas étnicas, mas também de uma síntese sonora produzida pelo “encontro”, onde se desenvolve uma linguagem musical particular que não é nenhuma das duas (ou mais) culturas envolvidas, nem tampouco a mera justaposição destas. Assim, além de articuladores das linguagens de diferentes culturas musicais, a Orquestra Mundana, Mawaca e o Coral Falamundo são produtores de uma *linguagem da diversidade*, construída a partir de elementos específicos das músicas agenciadas em determinados momentos de suas trajetórias, mas de forma a criar músicas e arranjos que permitam a inserção e incorporação de novos instrumentos e formas de cantar obtidos em pesquisas sobre músicas de diferentes regiões do mundo. Exemplos disso são as músicas *Latina*, composta por Carlinhos Antunes, e a música *Siete modos de guisar las berenjenas*, canto tradicional sefaradita performatizado pelo Mawaca no show Inquilinos do Mundo.

A versão original de *Latina*, registrada no disco *Mundano*, de 2003, conta com a

formação instrumental básica do Sexteto Mundano, que à época se apresentava como Carlinhos Antunes Quinteto: violão, viola, saxofone, acordeom e percussão. Embora possam ser apontadas trocas de músicos e a adição de instrumentos como a flauta e o contrabaixo acústico, as versões tocadas por essa formação básica são tidas como similares, como é o caso da registrada no álbum ao vivo *Orquestra Mundana*, também de 2003, e em diversos shows realizados pelo grupo, incluindo aquele que foi realizado no âmbito do Projeto Visto Livre e outros observados ao longo da pesquisa. Mudança sonora significativa é observada com relação às versões de Latina performatizadas no show do Projeto Atlântico, dentro da programação da série Instrumental SESC Brasil, realizada no SESC Avenida Paulista; e no espetáculo *Moio de Pavio*, realizado no SESC Vila Mariana. No Projeto Atlântico, a música recebe a adição da viola-de-roda (fra: *vieille-a-roue*, ing: *hurdy-gurdy*) de Pascal Lefeuvre à formação básica; e em *Moio de Pavio*, Carlinhos Antunes é acompanhado unicamente por Gabriel Levy e pela cantora Fernanda de Paula, que vocaliza o tema normalmente tocado pelo saxofone e pelo acordeom na versão base.

Já a música *Siete modos de guisar la berenjena* foi performatizada pela primeira vez pelo Mawaca dentro da programação da Mostra SESC de Artes Mediterrâneo, em 2005, quando o Mawaca propôs-se a realizar um repertório baseado em canções com referências à culinária característica daquela região. A música foi apresentada pelo programa Planeta Som, em 12 de março de 2005, na versão da cantora Maria Salgado, junto a músicas de países da África e do Caribe. No show do Mawaca dentro do Projeto Visto Livre, o convidado Thomas Howard abre a música tocando a melodia principal e estabelecendo uma relação contrapontística com a mesma melodia cantada pelas cantoras do grupo. A mesma função é desempenhada pelo músico Ricardo Dias com o *bouzouki*, no show de lançamento oficial da temporada *Inquilinos do Mundo*, no Centro Cultural São Paulo nos dias 26 e 27 de maio, e pelo baixista do grupo, Paulo Bira, no show acústico realizado no Instituto Capobianco, em 28 de outubro.

Para além das observações casuísticas acerca das mudanças na formação instrumental dos grupos, a constatação do uso de instrumentos com variadas origens socioculturais para realizar as mesmas estruturas melódicas e harmônicas dos repertórios de músicas do mundo permite enxergar a “intenção étnica” atribuída por estes instrumentos às músicas e aos repertórios nos quais são inseridos. A escolha de um instrumento para fazer parte de uma música, disco ou show é uma escolha ao mesmo tempo estética e política. Esteticamente, o timbre de um instrumento precisa “encaixar” na música e na proposta do grupo que o utiliza, processo desencadeado pela sensibilidade do músico às possibilidades de uso dos

instrumentos com que tem contato ao longo de sua carreira, propiciando a ocorrência de *insights* criativos que levam às combinações inusitadas observadas no campo de produção de músicas do mundo. Politicamente, a escolha dos instrumentos refere-se, também, à afinidade pessoal entre os músicos que os tocam e que dividirão o palco ou o estúdio tocando juntos as músicas que compõem seu repertório. A complementaridade entre os instrumentos – o “encaixe” dos timbres – passa, nesse sentido, também pela compreensão mútua e convergência de idéias sobre o fazer musical na comunicação entre os músicos durante uma performance musical.

Ambos aspectos do “encaixe” dos instrumentos, timbres e músicos nas propostas dos grupos são determinantes do campo de possibilidades de arranjos e composições. Ou seja, compor ou arranjar uma música tem uma dupla limitação – e as escolhas realizadas dentro deste processo um duplo critério – definida pelos instrumentos que os principais músicos relacionados com determinado grupo tocam; e pelos contatos que tocam os principais instrumentos pretendidos pelo compositor/arranjador para determinadas performances. Por outro lado, o que é limitação também se apresenta como um incentivo à criatividade, que busca fugir de determinados padrões definidores da afinidade timbrística e da formação de conjuntos. É a aparente impossibilidade de encaixar um instrumento medieval – a viola-de-roda – em uma música de caráter latino-americano – *Latina* – que motiva Carlinhos Antunes a fazer esta combinação, buscando em pesquisas históricas sobre os movimentos dos “povos” e na imaginação musical acerca dos instrumentos a relação que fundamenta combinações “inusitadas” como possibilidades lógicas¹⁷.

Buscarei, a seguir, situar estes processos de mediação no cenário pesquisado a partir de duas trajetórias de pesquisa-aprendizagem de instrumentos e repertórios étnicos e de sua inserção no circuito paulistano de “músicas do mundo”: Luis Kinugawa com o *djembe* e Décio Gioielli com a *kalimba*. Em seguida analisarei as diferentes estratégias de agenciamento de sonoridades étnicas pelos grupos Orquestra Mundana e Mawaca tomando como exemplo a promoção do “encontro” entre o músico turco-curdo Sivan Perwer, os índios Waujá e o Mawaca na ocasião do Fórum Cultural Mundial em 2004, e a posterior incorporação de uma canção de Sivan Perwer ao repertório do Mawaca.

¹⁷ Um dos exemplos utilizados por Carlinhos Antunes como fundamento histórico para as combinações entre músicas de diferentes continentes é o livro do folclorista Manoelito de Ornellas intitulado *Gaúchos e Beduínos* (Ornellas, 1956), que traça um contínuo histórico entre a cultura nômade de povos árabes e a cultura “a cavalo” da região dos pampas gaúchos no Brasil, via influência ibérica na formação social do Rio Grande do Sul.

3.1. Construções de África como fontes de “músicas étnicas”

3.1.1. O oeste africano através do *djembe*

O *djembe* é um instrumento de percussão – um tambor em forma de cálice – característico da região do *Mande*, situada no que hoje são os territórios da Guiné, Senegal, Gâmbia, Mali e em menor parte da Guiné-Bissau e Serra Leoa. O termo *Mande* refere-se a um reino constituído entre os séculos XIII e XVI naquela região, sob forte influência islâmica, que deu origem à etnia *mandinga* ou *malinke*, que hoje tem presença populacional significativa no oeste africano. Em São Paulo, dois grupos concorrem pelo papel de representantes da cultura mandinga no Brasil: a Troupe Djembedon e o grupo *Kamberimba*. Ambos foram criados em meados dos anos 1990, formados por músicos interessados e curiosos pela “cultura africana” e impactados pela “força” e “energia” do *djembe*. Em dezembro de 2000, os músicos Luis Kinugawa e Fábio Mello partem para a Guiné, onde realizam um curso anual de vivência da cultura mandinga, onde aprendem as técnicas dos instrumentos que a caracterizam e participam de festas populares e eventos sociais tradicionais tanto em aldeias do interior quanto na capital do país, Conacri. De volta ao Brasil, esta experiência de “vivência” é utilizada para consolidar seus grupos – a Troupe Djembedon de Luis Kinugawa e o *Kamberimba* de Fábio Mello – no cenário musical paulistano como referências da prática do *djembe*, *dununs* e outros instrumentos que formam os conjuntos de música mandinga, bem como da música e da cultura do oeste africano como um todo.

A música mandinga apresentada por estes grupos resulta de uma combinação de elementos tradicionais aprendidos nas aldeias do interior da Guiné com elementos modernos aprendidos na capital. A distinção entre o tradicional e o moderno, neste caso, refere-se ao processo de estatização e aparelhamento de determinados gêneros de música e dança pela propaganda governamental da Guiné pós-independência. A independência administrativa em relação à França foi obtida em 1958, ano em que o país começou a ser governado pelo líder revolucionário Sékou Touré, que instalou um regime autoritário e de orientação socialista. Com vistas a inserir a Guiné no sistema internacional, Touré investiu e incentivou a formação de grupos artísticos compiladores de músicos, dançarinos(as) e gêneros musicais de diversas regiões e etnias, procurando divulgar a imagem de uma Guiné unificada – simbolizada pela união das etnias que compõem o país – através da música. Os assim chamados *Ballets Africaines de la Republique de la Guinée* realizaram turnês internacionais pela África e Europa durante uma década, difundindo os elementos que compunham estas performances

para as cenas musicais de outros países e regiões. Ao mesmo tempo, os próprios *Ballets* incorporaram a suas práticas instrumentos associados à cultura musical ocidental, sobretudo o violão e a guitarra, representando, também, a inserção da “música da Guiné” no mercado musical internacional¹⁸.

A Troupe Djembedon e o Kamberimba identificam-se, cada um, com um mestre de *djembe* diferente. Os *djembefolas* (mandinga para “mestre de *djembe*”) Famoudou Konate e Mamady Keita atuaram nos *Ballets* durante os anos 1970, o que os permitiu projetarem-se no cenário europeu como referências da prática e do ensino da música mandinga fora da Guiné, divulgados através de álbuns gravados em coleções de *world music* distribuídos inicialmente na Europa e nos Estados Unidos durante os anos 1980 e 1990, onde estabelecem um circuito de shows e *workshops* especificamente voltados para músicos interessados na “música da Guiné”, e mais recentemente alcançando os mercados de outros continentes. Luis Kinugawa permaneceu no continente africano por cerca de dois anos. Após o curso de verão, aprofundou sua relação com a cultura musical mandinga orientado por Famoudou Konate, que o ensinou as técnicas do *djembe* e a relação dos instrumentos mandinga com as narrativas mítico-históricas acerca da formação da etnia. Luis Kinugawa viajou para outros países do oeste africano em busca de conhecimentos acerca de outros instrumentos, como o tantan e o balafon, ambos utilizados nas performances da Troupe Djembedon. Em Serra Leoa, atuou em um campo de refugiados guineanos, promovendo a participação dos refugiados em atividades culturais centradas na prática do *djembe* e sua relação com a Guiné. Ainda na Guiné, casou-se com a dançarina Fanta Konate, filha de Famoudou Konate, com quem retornou ao Brasil, em 2002, e fundou a prática da *biomúsica* e o grupo Troupe Djembedon, institucionalmente ancorados no Instituto Famoudou Konate.

Fábio Mello tocava em “rodas de percussão” em parques de São Paulo, numa das quais conheceu o músico e jornalista Pedro Mendes. Estudante de percussão voltado para o *jazz* e a música brasileira, Pedro passou a pesquisar a música africana como uma forma de encontrar elos com as origens dos gêneros que tocava, estabelecendo contato com músicos especializados em linguagens musicais e regiões específicas do continente. Após conhecerem o *djembe* nas “rodas de percussão”, Fábio Mello e Pedro Mendes conhecem o músico alemão Rale Dominique, pupilo de Mamady Keita na prática do *djembe* e dos *dununs*, que promove a viagem de músicos de diversas partes do mundo para a Guiné, para realizar os cursos de verão com os *folas* guineanos. O grupo Kamberimba é formado após a volta de Fábio Mello deste

¹⁸ Cf. Charry (2000)

curso, ao fim de fevereiro de 2001, período em que é lançado, também, o website Djembe Brasil, dedicado à divulgação do universo das práticas do *djembe* e à comercialização de *djembes* e de discos de músicos guineanos de vários instrumentos da etnia mandinga e de países do oeste africano, concentrando-se no material produzido por Mamady Keita – CDs, DVDs, livros-método e camisetas – principal referência do grupo em termos de técnicas de execução do *djembe*.

Em 2004, o grupo promove a vinda do próprio Mamady Keita a São Paulo, onde realiza shows, palestras e *workshops* e se hospeda na casa de Pedro Mendes. Fábio e Pedro atuam, nestes *workshops*, como músicos de base, sobre as quais Mamady Keita demonstra as formas de tocar o *djembe* para os alunos inscritos. Os *workshops* e a convivência tanto com Mamady Keita quanto com Rale Dominique no Brasil permitem aos músicos do Kamberimba aprofundarem o conhecimento da “linguagem” do *djembe*. Em entrevista, Pedro Mendes afirma que é do próprio Mamady Keita a afirmação de que o Kamberimba é o autêntico representante da cultura mandinga no Brasil.

A concorrência por espaços no mercado musical paulistano reflete, dessa forma, uma disputa por legitimidade na representação de outra cultura no contexto brasileiro, expressa pela relação estabelecida com a Guiné e as origens do *djembe* mediada pelo aprendizado do instrumento com os *djembefolas*. A noção de representatividade é construída pelos grupos a partir da forma como “trazem” a cultura mandinga para o Brasil, orientados por estratégias diferenciadas de inserção no mercado. A Troupe Djembedon tem como carro-chefe de suas performances a cantora e dançarina Fanta Konate. Após a formação do grupo, sua irmã, Fadima Konate, somou-se ao grupo ocupando o posto de *backing vocal* e dançarina. Durante o período da pesquisa, a Troupe Djembedon trouxe para o Brasil o virtuose Petit Mamady Keita a São Paulo, discípulo de Famoudou Konate desde criança¹⁹, que passa a integrar o grupo como “primeiro *djembe*”. O Instituto Famoudou Konate é convertido à organização não-governamental África Viva, na qual Fanta Konate, Fadima Konate e Petit Mamady Keita dão aulas de “dança e música da Guiné” e promovem “jantares africanos”, entre outros tipos de eventos.

O grupo Kamberimba é formado exclusivamente por músicos brasileiros, e traz a Guiné ao Brasil sobretudo através da realização do *Djembekan* (“encontro de *djembe*”), com shows e workshops de Mamady Keita em 2003 – uma nova vinda de Mamady Keita a São Paulo chegou a ser confirmada para o fim de 2006, mas cancelada por motivos de saúde do

¹⁹ Petit Mamady Keita aparece no filme *Djembefola* (1991), de Laurent Chevalier, com três anos de idade, tocando *djembe*.

músico – da venda de discos deste e de outros *djembefolas*, assim como de músicos de outros instrumentos ou de outras regiões da África, e das aulas de *djembe* ministradas por Fábio Mello. O *Djembekan* é apontado pelo grupo como o principal mecanismo de publicização de suas atividades. Tanto a procura por aulas de *djembe* como por shows do Kamberimba tem seu pico nos anos subseqüentes ao evento (2004 e 2005), e diminuem nos anos seguintes, até a desativação do site Djembe Brasil em 2007, dando lugar à divulgação e comercialização de *djembes*, CDs, DVDs e demais artigos relacionados, através do site de relacionamentos Orkut, e do site de publicação de vídeos You Tube, a cargo de Pedro Mendes.

O local de ensaios, sede de reuniões, e base do site Djembe Brasil é a casa de Pedro Mendes, localizada na Vila Madalena, bairro da zona oeste de São Paulo. Escala obrigatória para quem vem de outras regiões da cidade em direção à Universidade Estadual de São Paulo (USP) ou para bairros da zona sul, a Vila Madalena concentra grande quantidade de bares e casas noturnas freqüentadas por universitários. Além disso, o bairro também concentra, na rua Teodoro Sampaio, grande número de estúdios e lojas de instrumentos musicais, onde o Kamberimba realiza atividades como mostras de filmes sobre a Guiné e o *djembe* e eventos de divulgação das aulas e dos shows que o grupo oferece.

Antes de dedicar-se ao *djembe*, Pedro Mendes estudava bateria e percussão de *jazz* e “música brasileira” com o percussionista Zé Eduardo Nazário. Segundo Pedro, o contato com a música mandinga é resultado da busca pelas raízes da percussão utilizada nos gêneros que vinha estudando, sendo particularmente atraído pelo *djembe* devido ao “impacto” e à “força” que percebe no instrumento. Pedro incorpora o *djembe* a sua identidade musical por acreditar na relação de ancestralidade da música mandinga em relação ao *jazz* e outros gêneros afro-americanos, estabelecendo paralelos entre o desenvolvimento da cultura musical mandinga e o desenvolvimento das culturas musicais afro-americanas. Como forma de ilustração desta relação, Pedro Mendes associa à comercialização de *djembes*, CDs e outros materiais relativos à Guiné e aos mandinga, a venda de CDs de *jazz*, *blues* e gêneros musicais brasileiros como o samba e a bossa-nova. A partir desta relação, o Kamberimba procura inserir o *djembe* no rol de atrações culturais deste cenário, configurando-se como uma tendência do mercado cultural justapondo-se às tendências musicais tocadas em bares e casas de shows da Vila Madalena e arredores, onde predominam expressões do *mainstream* musical como o *rock*, o *jazz*, o samba e a bossa-nova.

A associação com grupos de “músicas do mundo” como a Orquestra Mundana consiste na principal estratégia de inserção da Troupe Djembedon no circuito musical paulistano. Ao fazê-lo, o grupo estabelece-se como representante da música do oeste africano

e como referência da linguagem que deve caracterizar os usos das culturas desta região na realização dos encontros e fusões neste cenário. Ao estabelecer relações de colaboração com músicos especialistas em outras regiões da África e do mundo, a Troupe Djembedon reitera sua própria especificidade neste circuito através do agenciamento dos símbolos da africanidade do grupo. O vínculo familiar com Famoudou Konate através de Fanta Konate e Fadima Konate, a participação destes “autênticos” representantes da cultura mandinga no grupo e a permanência prolongada de Luís Kinugawa na Guiné são apresentados como indicadores de um conhecimento aprofundado não só da música mas da “cultura da Guiné” como um todo, legitimando a Troupe Djembedon como grupo que detém autoridade sobre o assunto.

Ao contrário do Kamberimba, a Troupe Djembedon justapõe-se a uma gama de “outros”, oposta ao *mainstream* musical, e busca estabelecer relações com a cultura brasileira através de hipóteses baseadas em dados históricos. Durante um dos shows de lançamento do primeiro CD da Troupe Djembedon, no SESC Pinheiros, Luis Kinugawa fala ao público: “*a influência da música mandinga na música brasileira nem sempre é reconhecida. Há palavras como ‘samba’, que também existem no dialeto mandinga e tem um significado parecido*”. Outra evidência desta relação apontada pelo músico é o episódio da “revolta dos Malês” na Bahia, apoiada na possível derivação da denominação “Malê” das denominações *malinke* – variação francesa do nome da etnia mandinga – ou Mande – que define a região de predomínio populacional mandinga na África ocidental – e no dado que aponta a revolta dos Malês como um movimento realizado por africanos muçulmanos, como o são grande parte dos grupos da região do Mande.

Os shows da Troupe Djembedon são iniciados por um agradecimento de Luis Kinugawa ao “mestre Irineu”, fundador da doutrina do Santo Daime, na qual os praticantes participam do processo ritual através de alguma prática musical – vocal ou instrumental – que indica o estágio de iniciação dos mesmos aos preceitos religiosos da doutrina²⁰. Outro aspecto desta prática religiosa é a ingestão da bebida chamada Daime²¹, que produz efeitos orgânicos interpretados como meios de purificação dos participantes do ritual, tendo a função de “abrir a mente” para novas formas de atuar na vida social²². Para Luis Kinugawa, essa nova forma foi encontrada na prática do *djembe*, instrumento representativo de uma cultura musical praticamente desconhecida do grande público no Brasil e que ele havia tido contato

²⁰ Para o entendimento do papel do hinário no ritual do Santo Daime, ver Rehen (2007).

²¹ Bebida também conhecida como ayhuasca.

²² O papel da ayahuasca neste contexto provavelmente se insere em um processo de novos usos da ayahuasca em centros urbanos. Ver Labate (2004).

casualmente durante a passagem de um músico senegalês por São Paulo. Musicoterapeuta de formação, Luis Kinugawa utilizou o *djembe* para “abrir a mente” apreendendo uma história e uma cultura que não eram as suas de origem, e se propondo a abrir a mente – através da escuta musical – do público brasileiro, nesse sentido “fechado” em torno do *mainstream* musical comercial, através do ensino e da performance do repertório da música mandinga.

Luis Kinugawa encontra no processo de apreensão da música e da cultura mandinga uma estrutura de iniciação similar à do Santo Daime. A fluência na prática do *djembe* é indicadora de seu aprofundamento não somente nas técnicas de execução do instrumento mas também na familiaridade com as prescrições culturais que orientam a prática musical tradicional da música mandinga, e que lhe são transmitidas oralmente por mestres *griots*, personagens centrais da cosmologia mandinga sobre mitos fundadores do grupo étnico. Luis Kinugawa reelabora a função ritual da música, ligada a festas e eventos sociais tradicionais da cultura mandinga na Guiné, aplicando-a no contexto paulistano como forma de expandir os horizontes de escuta musical do público através do uso do *djembe* em projetos de caráter *social*, ou seja, concorrendo para a formação de coletivos com o objetivo de promoção do “bem estar” de seus participantes.

Este propósito é levado a cabo através do conceito de *biomúsica*, conceito criado por Luís para denominar a relação de influência do som e do ritmo da percussão sobre movimentos corporais. São considerados trabalhos de *biomúsica* a roda de *djembes* com dançarinos de *street dance* e o acompanhamento do coral Falamundo. O primeiro consiste na realização, aos sábados, de uma performance da Troupe Djembedon no Parque Villa-Lobos, à qual se juntam jovens da periferia da zona sul, onde fica o parque, que dançam *break* e *street dance* ao som do repertório da Troupe. O segundo é realizado exclusivamente por Luis Kinugawa, que atuava no Coral Falamundo como um dos coordenadores e responsável pelo treinamento rítmico do grupo, o que fazia utilizando preferencialmente o *djembe*.

A Troupe Djembedon mantém uma relação de colaboração e parceria com Carlinhos Antunes, o qual contribuiu para sua projeção no circuito de “músicas do mundo” através de convite para que Luis Kinugawa e Fanta Konate participassem do show que deu origem ao disco *Orquestra Mundana*. Na faixa Iuna, composição de Carlinhos Antunes, Luis Kinugawa e Fanta Konate fazem um duo de voz e percussão como um prolongamento da base rítmica da música tocada pela Orquestra Mundana. Durante o período desta pesquisa, acompanhei diversos shows de Fanta Konate & Troupe Djembedon, incluindo sua participação no festival Mundo Percussivo, um dos principais festivais de “músicas de diferentes regiões do mundo” realizado pelo SESC ao longo de 2007. No mesmo ano, o grupo gravou e lançou seu primeiro

álbum, *Djubafedea*.

3.1.2 O sul africano através da *kalimba*

A *kalimba* é um lamelofone, instrumento que emite sons a partir da vibração de lâminas de metal instaladas sobre o corpo chato de madeira. Do cenário paulistano de músicas étnicas surgem dois nomes ligados à prática da *kalimba*: Otávio Jr. e Décio Gioielli. O primeiro caracteriza-se sobretudo como um construtor de modelos padronizados de *kalimbas*, comercializadas sob a marca que leva o nome do músico. Sua ligação com o circuito observado decorre de sua participação especial no show que dá origem ao álbum *Orquestra Mundana*, de Carlinhos Antunes, tocando *kalimba* na música *Saci-Pererê*. Décio Gioielli realiza duas apresentações dentro das séries de shows que formam o circuito de músicas do mundo no período da pesquisa: dentro da programação do Festival Mundo Percussivo, no saguão do SESC Consolação, e na série Etnomúsica, no café do SESC Itaquera. Além das performances públicas, Décio Gioielli insere-se neste mercado com a *kalimba* através da gravação de álbuns de música infantil, distribuídos pelo selo MCD Música Infantil²³.

Segundo Décio Gioielli, a *kalimba* é uma versão do instrumento *mbira* denominação na língua do grupo xona (inglês: *shona*), predominante na composição populacional do Zimbábue, e à qual é atribuída a origem do instrumento. Décio Gioielli encontrou uma *kalimba* por acaso, em São Paulo, na sala onde participava de um workshop de percussão com um professor norte-americano de percussão sinfônica. Mais tarde adquiriu uma *kalimba* e, fascinado pelo som do instrumento e desprovido de repertório específico, buscou contatos em outros países que viabilizaram uma viagem ao Zimbábue e a participação em um festival de música naquele país.

A trajetória musical de Décio Gioielli começa com o aprendizado auto-didata de violão e de percussão básica, e direciona-se para a especialização em percussão sinfônica quando da passagem do músico John Boulder pelo Brasil, cujos workshops Décio Gioielli assiste, tomando contato com instrumentos de percussão melódica e de acompanhamento de orquestras. Sua escola é a participação em cursos de curta e média duração, especialmente citados os cursos que integram os festivais anuais de música na cidade de Campos do Jordão, interior de São Paulo, oportunidades únicas em sua experiência para a prática em conjunto com músicos em estágios diferenciados de desenvolvimento técnico. Com esta bagagem,

²³ Décio Gioielli participou da gravação da série Palavra Cantada editada pelo segmento de música infantil da MCD.

Décio Gioielli parte para Cuiabá, onde integra a orquestra sinfônica municipal, retornando para São Paulo dois anos depois, já tocando o vibrafone, instrumento com o qual participa de grupos de *jazz* e começa a participar dos discos da dupla Luli e Lucina. Ao mesmo tempo, conhece “um pessoal da Guiana”, com os quais aprende a tocar o *steel drum*²⁴, formando a Steel Band. Na mesma época, Décio Gioielli começa a tomar contato com o universo sonoro e cultural da *kalimba*.

O etnomusicólogo/colecionador britânico Hugh Tracey é apontado por Décio Gioielli como a principal referência para o conhecimento ocidental da *kalimba*. Tracey realizou, entre os anos 1920 e 1960 um trabalho de coleta e catalogação de instrumentos e músicas de países da região sul-africana, tendo como foco principal a *mbira*²⁵. Este acervo deu origem à Biblioteca Internacional de Música Africana (*International Library of African Music – ILAM*), fundada por Tracey na cidade de Grahamstown, na África do Sul, onde é realizado anualmente o Festival Nacional de Artes, para o qual Décio Gioielli foi convidado pelo filho de Hugh Tracey, Andrew Tracey, à época diretor do ILAM e um dos curadores do festival.

O aprendizado da *kalimba* veio, como o de outros instrumentos, com a prática antecedendo as prescrições técnicas de execução do instrumento.

Você pode ter uma relação com o instrumento sem nem saber o que está tocando. Porque ela tem uma escala diatônica. E ela é alternada, tem uma nota no centro, a próxima está do lado esquerdo, e a outra está do lado direito, ela é dessa maneira, a *kalimba*. E aí você pode jogar os dedos de qualquer jeito, sempre vai soar alguma coisa suave, legal. E eu curtia, eu ficava fazendo isso às vezes, sabe? Aleatoriamente. Eu fiquei muito tempo assim. Até que chegou um dia que eu falei que está na hora de fazer alguma melodia. Porque muita gente enchia o meu saco: toca alguma coisa conhecida ou toca alguma coisa, aquelas coisas. Mas isso não me influenciou muito não. Aí eu comecei a brincar, achar algumas frases que me agradavam, daí depois de quinze anos eu estava com o repertório na mão (Décio Gioielli, comunicação pessoal, 11/09/2007).

Da necessidade de “fazer uma melodia”, Décio Gioielli procura a fonte da *kalimba* que havia encontrado por acaso, em uma sala de aula, e descobre que havia sido produzida por Hugh Tracey. Além do trabalho de recolha e constituição de acervo de instrumentos, este etnomusicólogo foi responsável pelo desenvolvimento de um padrão de *kalimba* a partir da *mbira dza Vadzimu*, versão do instrumento encontrada no entorno da capital Harare, e que ganhou notoriedade por ser utilizado na música popular urbana preferencialmente veiculada

²⁴ O *steel drum* é um instrumento de percussão melódica no formato tambor, feito de aço, com a face côncava, na qual se toca com baquetas em diferentes regiões, emitindo diferentes notas..

²⁵ Parte da produção de Tracey foi analisada por Oliveira (2008), sobre o contexto moçambicano.

pela mídia do país, e posteriormente pelo mercado internacional (Turino, 2000:73). É com relação à *kalimba* “industrializada” difundida internacionalmente que Décio Gioielli estabelece uma diferenciação conferida pelo processo de “estar lá” apreendendo o repertório e as maneiras de tocar autênticas dos xona e da cultura musical do sul da África em geral. O elemento que marca esse diferencial de entendimento da linguagem musical que orienta a execução da *kalimba* é o *bzzz*, onomatopéia que imita o som emitido por pequenos artefatos de metal²⁶ presos em partes do corpo do instrumento, que vibram ao mesmo tempo em que são pressionadas as lâminas que emitem seu som do instrumento. O *bzzz* teria sido retirado do processo de fabricação industrial da *kalimba* por conferir uma sensação de “sujeira” ao som da *kalimba* incompatível com os padrões estético-sonoros do mercado ocidental, que valorizam, em contrapartida, o som “límpido”.

O conhecimento e o uso do *bzzz* coloca Décio Gioielli no papel de interlocutor com a música de *mbira* não somente autêntica, mas também tradicional no sentido temporal, reproduzindo uma forma de tocar atribuída a épocas ancestrais do processo de constituição social do povo xona. Escrito por Décio Gioielli a partir deste aprofundamento na visão de mundo dos xona, o livro “Mbira da beira do rio Zambeze” (Gioielli, 2007) retrata a função social da *mbira* retirada das narrativas mítico-históricas do povo xona, recontada na forma de uma história infantil.

(...) o livro fala muito da cultura dos caras, essa coisa da tradição, o menino aprende com o pai, o pai aprende com o avô, e aí fala dos Vadzimu, que são os espíritos, porque eles tocam a *mbira* pra se comunicar com os antepassados. Daí eu criei uma história em que esse menino sonha, e no sonho ele aprende uma música com os bichos (Décio Gioielli, comunicação pessoal, 11/09/2007).

A história narrada no livro é acompanhada por uma trilha sonora composta por Décio Gioielli²⁷, por ilustrações criadas especialmente para o livro e por reproduções de gravuras de cronistas como Debret e Rugendas, onde aparecem *kalimbas* sendo manuseadas por escravos africanos no Brasil. Essas imagens operam como indícios da difusão da *kalimba* em períodos anteriores ao estabelecimento do capitalismo, caracterizando a tradicionalidade do uso do instrumento também no contexto americano, com modificações das suas aplicações nas culturas musicais lá desenvolvidas. O caribe é apontado como a região onde o uso da *kalimba* teria “sobrevivido”, especialmente em Cuba, “só que lá ela meio que tem função de baixo”.

²⁶ Das *kalimbas* que me mostrou, algumas tinham o *bzzz* produzido por tampas de garrafa de metal, outras por pequenas argolas presas abaixo ou acima das lâminas.

²⁷ Encartada em CD, junto com o livro.

Assim, a prática da *kalimba*, como a do *djembe*, no cenário paulistano explicita a percepção de invisibilidade e escamoteamento de referências a esta linguagem musical na música brasileira, recuperadas, de certa forma, através do estabelecimento do músico brasileiro em um circuito transnacional de circulação deste instrumento e dos saberes que o acompanham.

3.2. A abordagem musical generalista

3.2.1. Encontros de trajetórias

Carlinhos Antunes toca violão, viola caipira, charango, cuatro venezuelano, saz, koni e kora. É acompanhado e participa de grupos com diferentes formações, sendo que alguns músicos participam de mais de uma destas formações. Dentre estas formações estão o Quinteto Mundano, a Orquestra Mundana, o grupo Tangolomango, o Projeto Atlântico, o espetáculo Moio de Pavio e o espetáculo Latcho Drom. Carlinhos Antunes é, também, curador das atrações musicais do Museu da Casa Brasileira. Meu primeiro encontro com o músico coincidiu com uma entrevista concedida a uma jornalista da Agência de Notícias Brasil-Árabe (ANBA), focada em suas experiências de contato com a música e a cultura de países árabes.

Na ocasião, Carlinhos Antunes enfatizou sua atuação, na segunda metade da década de 1980, no grupo Tarancón, de música latino-americana, com o qual viajou pela América latina, Europa e África. No Marrocos, participou do festival “Moussein Culturelle de Asilah” de 1987, cujo mote eram as músicas da região da Andaluzia em seu lado africano e espanhol. A participação neste festival é apontada como um marco em sua trajetória musical por ter se configurado como um “encontro com suas raízes”. Nos anos 90, desligado do Tarancón, Carlinhos Antunes participou de projetos de elaboração de materiais didáticos sobre música e produziu e apresentou um programa de rádio chamado Axis Mundi. Voltou ao Marrocos para trabalhar ensinando danças brasileiras em escolas e fazer shows “para inglês ver” em hotéis, tendo permanecido no país por seis meses, acolhido por amigos franceses e marroquinos.

Outra questão central desta entrevista, tendo em vista a objetivação da relação entre Brasil e países árabes, é o apontamento de semelhanças entre a cultura do Marrocos e a cultura brasileira, especialmente da região nordeste. O encontro com as raízes em território marroquino decorre, segundo o músico, do despertar de uma essência que se manifesta quando do contato com outras culturas. Em um primeiro momento de sua vida, nos anos 70, influenciado por idéias da esquerda política brasileira, buscou o resgate de sua brasilidade

através do contato com a cultura popular do nordeste brasileiro. Com base nessa experiência, a viagem ao Marrocos produz a necessidade de uma nova contextualização das raízes de sua cultura, encontrada durante sua participação no festival de músicas andaluzas.

Após sua estada no Marrocos, foi morar em Madri. “Você se torna mais brasileiro quando está fora”, afirma, durante a entrevista com a jornalista da ANBA. Foi em Madri que Carlinhos Antunes montou seu primeiro grupo com músicos de diferentes culturas, mas com “sotaque brasileiro”, ou seja, tocando músicas brasileiras. Passa a observar, então, os recursos utilizados por músicos de outras nacionalidades para tocar e apreciar a música brasileira, a partir do que passa a entender a música brasileira como “multifacetada” e com raízes “híbridas”. A afinidade da música brasileira com a cultura dos lugares por onde passou, é vista através da narrativa de formação da cultura brasileira a partir de “três raças”. “Nossa latinidade veio da Península Ibérica, que estava impregnada de influência árabe, judaica e cigana”, explicando não apenas a afinidade da música brasileira, mas de toda a América latina com as sonoridades do mediterrâneo. “O modo musical nordestino”, argumenta Carlinhos Antunes, “com a quarta aumentada, é parecido com o dos árabes, mas os árabes têm vários modos”.

Carlinhos Antunes tem todo o cuidado em dizer, ao mesmo tempo, que a semelhança entre esses modos não é mecânica. Ou seja, as semelhanças que aponta refletem raízes comuns, o que não quer dizer que se trate de músicas ou culturas iguais. É baseado nas raízes comuns das músicas de diferentes povos que Carlinhos Antunes compõe seu repertório e grava álbuns que combinam músicos e sonoridades de diferentes culturas. Ao longo da pesquisa, presenciei diversas performances deste músico com o Quinteto Mundano ou com participações de seus componentes em espetáculos com temáticas e objetivos variados, mas tendo em comum a prática de “músicas de diferentes regiões do mundo”. O espetáculo *Latcho Drom* – o nome é inspirado no filme do diretor franco-argelino Tony Gatlif – tem como temática a música e a cultura de povos nômades, especialmente os ciganos do leste europeu. O espetáculo *Moio de Pavio*, com direção de Regina Machado, tem Carlinhos Antunes e Gabriel Levy, acordeonista da Orquestra Mundana, acompanhando a declamação de contos brasileiros, africanos, turcos e afegãos. O Projeto Atlântico, dirigido por Carlinhos Antunes, acompanhado pelo francês Pascal Lefeuvre tocando viola-de-roda e João Parahyba tocando “percussão brasileira”, com participações do baixista Rui Barossi e do saxofonista e tocador de rabeca suíço Thomas Röhrer, ambos membros fixos da Orquestra Mundana, realizou show dentro do festival “Instrumental SESC Brasil”, dedicado a grupos de música instrumental. Após esta performance, o Projeto Atlântico seguiu em turnê para a Europa, onde participaram

do festival *Nuyts Atypiques de Langon*, na França, festival do qual Carlinhos Antunes já havia participado em outras edições, com outras formações. Ainda na França gravaram um álbum e em seguida realizaram shows na Suíça e na Espanha.

O conceito de “mundano” utilizado nos grupos liderados por Carlinhos Antunes (Sexteto Mundano, Orquestra Mundana) é usado para abarcar as diferentes origens geográficas e culturais dos participantes desses espetáculos e definir a própria identidade musical de Carlinhos Antunes, constituída a partir das viagens e pesquisas realizadas em diferentes lugares do mundo. Ao mesmo tempo, o conceito de mundano contém uma referência em sua oposição à categoria “divino”. Ao realizar misturas e encontrar raízes comuns a expressões musicais tidas como culturalmente distantes, Carlinhos Antunes se propõe a “dessacralizar” cânones musicais que determinam as formas apropriadas de tocar e compor em cada cultura abordada. A crítica escrita por Tom Zé, publicada no encarte do álbum Orquestra Mundana retrata essa intenção.

O que é isso, Carlinhos? Assim você acaba ensinando a gente a ter humor. Como é que logo de saída faz a gente rir de nós mesmos e da solenidade com que a maioria de nós gosta de vestir, ou seja, de tocar uma simples escala de dó maior? (Tom Zé em depoimento encartado no álbum Orquestra Mundana [2004], de Carlinhos Antunes).

A irreverência aos cânones é expressa pela concepção de “música visceral”, ou seja, a música como veículo do encontro do ouvinte com suas raízes. Os álbuns, shows e músicas são compostos *vis-a-vis* o sentimento de afinidade entre determinadas sonoridades, averiguada na própria prática: “*Vou sentindo como é, e chamo os músicos para compor este mosaico*”. O sentimento de afinidade entre as músicas é projetado na relação do público com o repertório. Os frequentadores dos shows de Carlinhos Antunes dividem-se entre um público apreciador da música e um público identificado com a música. Seus relatos sobre pessoas que o procuram para demonstrar sua identificação com as sonoridades tocadas nos shows confere eficácia à idéia de “encontro com as raízes” ou “visceralidade” da música composta como um “mosaico”, expresso tanto nas origens dos músicos quanto nas próprias músicas.

A formação Projeto Atlântico resulta da participação de Carlinhos Antunes como diretor musical da Orquestra Mediterrânea, onde conheceu Pascal Lefèvre e João Parahyba. A Orquestra Mediterrânea integra os eventos da Mostra SESC de Artes de 2005, com o tema “Mediterrâneo”. A Orquestra Mediterrânea foi composta por músicos provenientes de países banhados pelo Mar Mediterrâneo (Marrocos, Espanha, Sérvia, França, Romênia, Itália, Turquia e Grécia), Peru, Alemanha e Brasil, dentre os quais alguns descendentes de libaneses.

Formada por vinte e um músicos ao todo, incluindo os regentes, a Orquestra Mediterrânea nunca havia ensaiado anteriormente, e muitos dos músicos sequer conheciam-se. Os relatos sobre a Orquestra Mediterrânea enfatizam este aspecto. Eram muitos músicos, de procedências variadas, poucos ensaios e pouco tempo para mostrar resultados práticos dentro do evento. O repertório foi montado em cima de canções e instrumentos tradicionais ou “característicos” da região sugeridos pelos participantes da Orquestra.

A direção da Orquestra Mediterrânea foi compartilhada por Carlinhos Antunes, Magda Pucci e Lívio Tragtenberg. Lívio Tragtenberg tem sua identidade musical ligada à produção de músicas para trilhas sonoras de peças de teatro e cinema, e se liga ao circuito de “músicas do mundo” por seu trabalho com músicos de rua que incluem imigrantes, registrado no álbum *Neurópolis* (2007)²⁸. Já Magda Pucci, é conhecida por liderar o grupo Mawaca, que toca arranjos de “músicas de diferentes regiões do mundo” pesquisadas e coletadas por ela. Magda Pucci é regente, e se projetou no universo da *world music* durante sua passagem pela Manhattan School of Music, de Nova Iorque, onde conheceu o World Institute of Music e seu acervo de “músicas de várias partes do mundo”. Magda Pucci iniciou-se, então, como pesquisadora de “músicas do mundo” a partir deste contato com registros sonoros. O compêndio *The Rough Guide to World Music*, coletânea de descrições de gêneros e instrumentos musicais organizados por “regiões do mundo” é apontado como a leitura que a fez “cair no mundo”, ao que se seguiu sua busca pela literatura etnomusicológica. Autores como John Blacking, Bruno Nettl, Jaap Kunst e Béla Bartók são apontados como sua introdução ao universo acadêmico da etnomusicologia, mas com interesse voltado para a aplicação da pesquisa à formação de um repertório baseado em músicas do mundo.

Informada pelo viés acadêmico, a imagem de Magda Pucci no cenário musical de São Paulo é a de cantora e pesquisadora de sonoridades “étnicas” ou de “diferentes regiões do mundo”, perfil estendido a seus trabalhos no Mawaca e no programa Planeta Som da Rádio USP FM, do qual é apresentadora. Também é co-autora do livro *Outras terras, outros sons*, de metodologia de ensino musical a partir de “sonoridades étnicas”. Diferentemente de Carlinhos Antunes, Magda Pucci trabalha principalmente com arranjos de músicas pesquisadas e “coletadas” em diferentes contextos, e que se encaixam no repertório do Mawaca. Inicialmente, o Mawaca teve seu repertório baseado em canções que, em seus contextos “originais”, eram performatizadas por mulheres em diferentes contextos sociais e culturais, restrição abolida pelo grupo ao longo do tempo. O Mawaca tem quatro álbuns

²⁸ Editado e comercializado pelo SESC, assim como o CD e o DVD da Orquestra Mediterrânea (2006).

gravados de forma independente e comercializados pela distribuidora Azul Music, assim como o DVD “Pra todo canto”. As performances do Mawaca são compostas por dois percussionistas com *sets* de instrumentos árabes, portugueses, africanos, indianos e brasileiros; acordeonista, contrabaixista, flautista e saxofonista, além da linha de frente com seis cantoras. Além de Magda Pucci, a percussionista Valéria Zeidan e o acordeonista Gabriel Lévy, também se apresentam como pesquisadores, e realizam projetos paralelos onde mostram os resultados de suas pesquisas. Gabriel Levy é componente do Quinteto Mundano e do grupo Mutrib, dedicado à música da região dos bálcãs, e Valéria dedica-se à pesquisa e performance de músicas percussivas performatizadas exclusivamente por mulheres em diferentes contextos sociais.

O interesse de Magda Pucci por “músicas do mundo” foi instigado pela audição de gravações do coros de mulheres búlgaras, a partir do que percebeu diferentes “possibilidades vocais” que não correspondem às classificações ocidentais existentes, ou que essas classificações dão margem para interpretações diversas de cada categoria de canto observada. O interesse pelas sonoridades do leste europeu é ampliada pela leitura de parte da obra de Béla Bartók, músico do início do século XX que percorreu países da região coletando danças e canções consideradas folclóricas. Seguindo as idéias de Bartók, Magda Pucci passa a observar similaridades entre melodias coletadas em diferentes locais que aproveita no repertório do Mawaca.

“Ele [Bartók] tinha encontrado uma melodia lá do deserto do Saara que era igualzinho a um tema da Romênia. Essas similaridades melódicas (...) diziam alguma coisa. E nessa mesma época eu peguei um tema, uma cantiga de orixá de Nanã, que era exatamente igual a um tema que o Bartók tinha recolhido, que era um tema húngaro. Era exatamente a mesma melodia, não tinha o que tirar nem por. E aí eu até fiz um arranjo que se chamava ‘Nanã húngara vai a Bali’” (Magda Pucci, comunicação pessoal, 15/05/2007).

O processo de pesquisa musical, nesse caso, consiste na audição sistemática de sonoridades de diferentes regiões do mundo, atentando para as possíveis similaridades entre elas. Nesse sentido, a composição do repertório e dos espetáculos do Mawaca diferencia-se de Carlinhos Antunes pelo caráter da pesquisa realizada. Segundo Carlinhos Antunes “*a Magda é mais pesquisadora, eu [Carlinhos Antunes] sou mais viajador*”, o que marca a diferença entre duas formas de reconhecimento estético das semelhanças entre sonoridades. O primeiro enfatiza as *afinidades* entre “fazeres musicais”, o despertar da essência e das raízes culturais comuns que informam as maneiras de produzir sons musicais em diferentes contextos; a

segunda parte da observação de *similaridades* entre “formas musicais” a partir do que deduz possibilidades de combinações entre sonoridades e instrumentos de diferentes origens, construindo, nos arranjos, a proximidade entre as culturas abordadas.

3.2.2. Fusões sonoras

A diferença de estilos de abordagem da “diversidade cultural” é pensada em termos de divisão do trabalho musical com a “diversidade”, surgindo daí a complementaridade e a parceria entre Carlinhos Antunes e Magda Pucci na cena musical.

(...) o que eu tento fazer é me diferenciar dos outros trabalhos que eu conheço. Por exemplo, o Mawaca. Qual é a diferença? A Magda pesquisa as músicas, faz o arranjo e as pessoas tocam. Eu não faço isso, eu tento trazer as pessoas, eu tento juntar, eu tento fazer a diversidade, que ela role não como eu, só, o agente disso. Eu quero trazer o cara e mostrar na prática que é possível. Você tem um trabalho, que é difícil esse trabalho, obviamente, de tirar os arranjos. É, também, um trabalho muito difícil, que é o que a Magda faz, por exemplo, e é muito competente pra isso. O que eu tento fazer, que é a grande dificuldade, é em vez de eu cantar a música árabe, é eu trazer o árabe pra cantar. Eu prefiro, entendeu? Então o meu trabalho termina quando o cara vai embora e eu chamo outro. O trabalho dela começa quando ele vai embora, entendeu? Ela ouve. Mais ou menos quando o meu termina o dela começa. (Carlinhos Antunes, comunicação pessoal, 19/07/2007)

O show de “encontro” entre Sivan Perwer²⁹, os índios Waujá e o Mawaca, no âmbito do Fórum Cultural Mundial de 2004, é uma amostra do funcionamento desta proposta de divisão do trabalho. Segundo a programação e os relatos sobre o evento, os Waujá apresentaram seu “ritual das flautas de taquara” como uma prática tradicional que os vincula ao território que ocupam, enquanto Mawaca e Perwer performatizaram, juntos, a música *Min Bêriya te Kiriye*, cujo texto representa uma carta de amor enviada por um prisioneiro de guerra, abordando a relação romântica do povo curdo com a terra e a luta pelo reconhecimento internacional do direito dos curdos ao território que ocupam³⁰.

Min bêriya te kiriye
Bawerke min bêriya te kirye
Jina bê te tu jîn e
Jina bê te ez dijîme
Her ku te bi bira xwe tinim

²⁹ Carlinhos Antunes havia conhecido Sivan Perwer em uma de suas participações no festival *Nuyts Atypiques de Langon*, contato que resultou no convite para o evento em tela.

³⁰ Os curdos reivindicam direito de auto-determinação nacional do Curdistão sobre a região de fronteira entre a Turquia, o Irã e o Iraque.

Hez dide min û dijîme
 Evin nebe jin sin e
 Jina be envin qimet nine
 Dikim doza evine
 Bawerkre min beriya te kirye
 min beriya te kirye
 Ev çend sal in ez firti me
 Zulm u zonri geleke ditime
 Lê bi envina de diiime
 min beriya te kirye
 (Música “Min Bêriya te Kiriye”, de Sivan Perwer)

Eu sinto sua falta...
 Faz muitos anos que eu estou preso
 Eu tenho sofrido muitas torturas cruéis
 Mas através do seu amor, eu sobreviverei
 Eu sinto sua falta...
 (Tradução provisória da música “Min Bêriya te Kiriye”, de Sivan Perwer,
 para o português, fornecida por Magda Pucci).

A música Min Bêriya te Kiriye também foi incorporada ao repertório do Mawaca, primeiramente adaptado à formação instrumental do grupo, e a partir do show de lançamento da temporada “Inquilinos do Mundo”, o Mawaca passou a apresentar um arranjo que estabelece um *pout-pourri* entre Min Bêriya te Kiriye e a música Grande Poder, composição do cantor de *coco* Mestre Verdellino, trazida ao Mawaca, por sua vez, pela cantora Angélica Leutwiller e a percussionista Valéria Zeidan. Paralelamente ao Mawaca, Valéria e Angélica formam o duo de voz e percussão Fogueira das Rosas, cujo repertório baseia-se em pesquisa realizada por Valéria sobre os *frame drums*, dentre os quais inclui os adufes portugueses e os pandeirões do Maranhão.

A conexão entre as canções não é estabelecida necessariamente pela temática dos textos, mas por uma complementaridade entre propriedades sonoras associadas aos contextos aos quais as músicas fazem referência nas experiências de suas arranjadoras e cantoras.

As duas músicas se fortalecem (...).Deu super certo! A conexão entre as duas tem tudo a ver, apesar das temáticas serem diferentes. A canção do Sivan fala de amor entre duas pessoas, mas vi, num vídeo dele, essa música ser cantada num campo de guerra, fronteira entre o Irã e Iraque, onde ele cantava essa canção para os soldados que portavam suas metralhadoras em punho. Cena impressionante, diga-se de passagem (Magda Pucci, comunicação pessoal por *e-mail* enviado em 31 de outubro de 2007).

Já o texto de Grande Poder tem na terra um de seus temas principais.

(...)
 a terra deu, a terra dá, a terra cria

homem a terra cria, a terra deu a terra há
 a terra voga a terra dá o que tirar
 a terra acaba com toda má alegria
 a terra acaba com o inseto que a terra cria
 nascendo em cima da terra nessa terra há de viver
 vivendo na terra que essa terra há de comer
 tudo que vive nessa terra
 pra essa terra é alimento
 Deus corrige o mundo pelo seu domínio
 a terra gira com o seu grande poder
 grande poder, com o seu grande poder
 (...)

(Música “O Grande Poder”, de Mestre Verdelinho.
 Versão cantada pelo duo Fogueira das Rosas)

A criação de vínculos entre diferentes contextos socioculturais através da fusão de horizontes e referências musicais constitui-se, dessa forma, como a prática de “músicas do mundo” para além das práticas musicais étnicas particulares. As perspectivas de Carlinhos Antunes e do Mawaca são complementares nesse sentido ao diferenciarem as *afinidades* das *similaridades* musicais, expressas através de suas propostas de trabalho. A produção do primeiro se caracteriza por ser autoral e instrumental, na qual o agenciamento de linguagens musicais de diferentes culturas ocorre através da síntese de experiências de contato – encontros – com músicos e cenas musicais de diferentes países, povos e regiões, compondo estruturas musicais adaptáveis à “diversidade cultural” desde sua concepção. A produção do Mawaca se caracteriza pelo repertório formado por arranjos e versões de canções que visam representar diferentes países, povos ou regiões, intersectados por aspectos estruturais musicais percebidos pela escuta de Magda Pucci. Nesse caso, o agenciamento e a fusão de linguagens musicais resultam de um processo de análise musical que ressalta estruturas musicais e sociais similares em contextos socioculturais e geopolíticos distintos.

Tanto as disputas pela definição das linguagens musicais étnicas quanto a produção de encontros e fusões de sons incorporados aos repertórios dos grupos que articulam a rede podem ser definidos como processos de mediação onde se estabelece uma dinâmica de evidenciação e exclusão. Os espaços abertos nos circuitos e no mercado cultural funcionam como filtros pelos quais passam apenas os grupos com os quais as instituições e os grupos estabelecidos nestes circuitos realizam uma identificação, seja em termos estéticos ou políticos. A inserção de Fanta Konate & Troupe Djembedon no circuito de produção e consumo de “músicas do mundo” delineado pela política cultural do SESC, por exemplo, projeta o grupo como representante legítimo da cultura mandinga, em contrapartida invisibilizando outras propostas de performance da música mandinga para seu público

consumidor.

A partir do show de “encontro” entre Sivan Perwer, índios Waujá e Mawaca no Fórum Cultural Mundial, Carlinhos Antunes e Magda Pucci se credenciam como facilitadores de encontros interculturais, ganhando destaque também como articuladores e mediadores de contatos entre músicos de diferentes circuitos da cena musical paulistana. Nesse sentido, os encontros e fusões musicais adquirem um sentido político ao formarem unidades a partir da “diversidade cultural” representada por músicos especialistas ou formados em diferentes culturas musicais, como no caso de seus próprios grupos – a Orquestra Mundana e o Mawaca – mas também em outros projetos conjuntos, entre os quais a Orquestra Mediterrânea e o “coro dos refugiados”. Neste último, conforme analisarei no próximo capítulo, o sentido político dos encontros culturais é confrontado pela lógica das políticas sociais e pelos conflitos político-econômicos vivenciados pelos imigrantes beneficiários destas políticas.

4. “CORAIIS COM IMIGRANTES”: ENTRE A ASSISTÊNCIA E A INCLUSÃO

A promoção de “encontros” interculturais no âmbito da rede de praticantes de “músicas do mundo” tem o papel de facilitar a produção de “fusões” de diferentes linguagens musicais, definidas de acordo com suas origens ao mesmo tempo socioculturais e geopolíticas. Ao realizar um arranjo ou uma composição com este propósito, os músicos – notadamente Carlinhos Antunes e Magda Pucci – instituem ou trazem à tona *afinidades* e *similaridades* entre diferentes culturas. Nesse sentido, promovem uma aproximação simbólica entre histórias e visões de mundo de diferentes sociedades narradas e imaginadas pelo senso comum de forma separada e distante umas das outras, e por isso parecem inusitados ou inesperados para o público, a mídia e o mercado.

No circuito comercial, a performance destes encontros sinaliza a possibilidade de transcendência das “diferenças” através de discursos e práticas de valorização da diversidade cultural expressa musicalmente. No entanto, neste circuito os encontros são mediados por estruturas sociais e institucionais niveladoras das condições de participação e interação entre representantes de lugares distintos. A própria rede de praticantes de “músicas do mundo” estabelece critérios de pertença e reconhecimento de valores associados à prática musical, especialmente a “sonoridade étnica”. Atuar no circuito SESC requer uma adequação a uma noção de qualidade avaliada não só a partir de julgamentos estéticos sobre as músicas, mas também a partir da formatação dos grupos e da equalização de instrumentos. Este nivelamento constitui, de certa forma, uma política de seleção de expressões musicais da “diferença” – sobretudo em relação ao *mainstream* e à música brasileira – a serem incorporadas a este circuito e/ou ao mercado musical.

Esta “política da diversidade” contribui para a formação de uma relação entre estabelecidos e *outsiders* neste cenário. Ou seja, a valorização da diversidade não corresponde, necessariamente, a práticas socialmente inclusivas e de inserção profissional, sendo que estas últimas ficam a cargo de políticas públicas e da atuação da sociedade civil. Nesta esfera, os contatos interculturais são agenciados por ações institucionais voltadas para a “inclusão cultural” de imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio residentes na cidade de São Paulo. A música passou a ser um elemento constituinte destas políticas a partir da criação de corais destinados à participação de imigrantes, mas também de brasileiros. Minha inserção na rede social de praticantes de “músicas do mundo” começou através de minha participação, como cantor, de um desses grupos, o Coral Falamundo.

Comecei a participar do Coral Falamundo na primeira semana de março de 2007. Ao

longo de meu primeiro ensaio, fui apresentado a alguns dos imigrantes que participavam do coral, conforme chegavam ao local de ensaios. Dona Alice³¹, uma senhora boliviana, que nasceu e cresceu em La Paz, e Seu Beto, boliviano de Cochabamba, foram os primeiros com quem conversei. Também Bernard, Caesar e Devon, congoleses solicitantes de refúgio no Brasil me foram apresentados nesta ocasião. Por fim, conheci um imigrante uruguaio aposentado que decidiu viver no Brasil em certa época de sua vida. Estas apresentações aconteceram de forma não ordenada, ou seja, fui conhecendo os participantes do coral conforme ocasiões aleatórias, seja sentando-me ao lado de alguns deles durante os ensaios, em rodas de conversas antes do início, nos intervalos e após o término dos ensaios, etc. A maioria, no entanto, não era formada por estrangeiros. Alguns eram de São Paulo – nasceram e cresceram em São Paulo –, outros do interior do estado, como um grupo de amigos oriundos da cidade de Mococa. Entre componentes de outros estados brasileiros nos primeiros meses de atividade do coral estavam uma baiana, uma fluminense, um pernambucano e eu, um sul-riograndense.

O coral era coordenado por três pessoas. O regente, Júlio Maluf, formado em regência coral, tem como principal expressão de seu trabalho o projeto “Cidadãos Cantantes”, uma oficina permanente de “musicalização” de crianças, jovens e adultos portadores de necessidades especiais físicas e mentais de baixa renda. O caráter de “inclusão social” deste trabalho foi fundamental para sua inserção nesse trabalho musical, com imigrantes e refugiados. Alexandre Santos, formado em Educação Artística, atuava no coral como regente auxiliar, apoiador dos naipes masculinos e, sobretudo, como instrumentista acompanhante, tocando violão, bandolim, *charango* a *zampoña*. As mesmas funções eram desempenhadas por Luiz Kinugawa, formado em musicoterapia e percussionista especializado na prática do *djembe*.

Os ensaios do Coral Falamundo aconteciam na Vitrine da Dança, na Galeria Olido, localizada no centro da cidade, em frente ao largo Paissandu, na avenida São João. A Galeria Olido é formada por salas como a Vitrine da Dança, destinadas à realização de atividades didáticas e performances artístico-culturais, como cursos, oficinas, workshops, seminários, recitais e apresentações, salas de exposição de artes visuais, uma sala de cinema com cerca de 200 lugares, um Telecentro – pontos de acesso gratuito à internet subsidiados pela prefeitura –, e é a sede administrativa da Secretaria Municipal de Cultura (SMC). O Coral Falamundo não era vinculado oficialmente à SMC, mas sim à Secretaria Especial de Participações e Parcerias

³¹ Os nomes dos participantes do coral, bem como de outros imigrantes e refugiados, foram substituídos por pseudônimos.

(SEPP), através do Programa Ofício Social (POS). O POS consiste em uma política pública de concessão de subsídios a organizações não-governamentais (ONGs) e pessoas físicas para que estas prestem serviços de natureza artístico-cultural e desportiva a grupos considerados socialmente vulneráveis, ou seja, que passam por processos de discriminação e marginalização social de diversos tipos. As “oficinas”, como são designados os espaços e as atividades realizadas no âmbito do POS, variam entre práticas de esporte, música, artesanato, fotografia, informática, entre outras, e têm como base principalmente os Centros de Convivência e Cooperativa (CECCOs), instalações construídas pelo governo municipal no início dos anos 1990 em bairros periféricos como parte de políticas públicas de descentralização da oferta de serviços públicos.

Em meados de 2007 iniciou-se um processo de desativação do POS em função de mudanças na orientação política da SEPP, que teve seu secretário substituído. Oficineiros, participantes beneficiários das oficinas e atores políticos envolvidos na concepção e operacionalização do POS articularam, nesta ocasião, a I Mostra Ofício Social, evento que buscou chamar a atenção da opinião e do poder públicos para a necessidade de manutenção desta política pela prefeitura independentemente das mudanças em andamento na administração das secretarias. A Mostra Ofício Social foi realizada na Câmara de Vereadores de São Paulo no dia 28 de junho de 2007, e consistiu em demonstrações dos resultados das oficinas do POS através de apresentações musicais, de dança e artesanato preparados nas oficinas – entre as quais a apresentação do coral Falamundo –, e de um debate entre pessoas ligadas à própria SEPP, a outras secretarias como a da saúde e da cultura e ao Ministério da Cultura, defendendo a continuidade dos subsídios ao POS independentemente das mudanças político-administrativas.

Entre as pessoas convidadas a participarem deste debate estava a psicóloga Cris Lopes, a quem atribuíam-se a concepção filosófica do POS. Cris é funcionária da prefeitura e realiza o acompanhamento psicológico de grupos beneficiários de políticas públicas, dentre as quais está o grupo Cidadãos Cantantes, no qual trabalha junto com Júlio Maluf desde sua criação em 1997, vinculado à ONG SOS Saúde Mental, Ecologia e Cultura Mas a criação do Coral Falamundo remete a um processo mais longo de gestação de um conceito de “coral com imigrantes” ligado à inclusão de seus componentes no sistema sociopolítico circundante e entre si. Como já foi mencionado, por um breve período, ao fim do ano de 2006, Júlio Maluf foi regente do “coro dos refugiados”, projeto concebido e executado pelo SESC Carmo desde 2002 no âmbito de um convênio estabelecido com a Cáritas, organização que, por sua vez, atua em parceria com o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) em

São Paulo. Firmado desde 1995, neste convênio o SESC assume o papel de prestador de “assistência cultural”, fornecendo a refugiados e solicitantes de refúgio um cartão de usuário que dá acesso a todos os serviços, produtos e eventos promovidos e executados pelo SESC em suas unidades localizadas na cidade de São Paulo. Com este cartão, refugiados e solicitantes podem realizar refeições, atividades esportivas, excursões turísticas, ter acesso à internet e freqüentar cursos, shows e peças de teatro promovidos pelo SESC com o custo reduzido em 70% em relação aos valores cobrados do público em geral, desconto que é maior, inclusive, do que aqueles oferecidos a estudantes, idosos e comerciários filiados ao SESC, que fica em torno de 50%.

A existência deste mecanismo de acesso aos serviços do SESC não implica, necessariamente, no usufruto deste direito concedido aos solicitantes de refúgio residentes em São Paulo. Dificuldades com a língua e com processos de segregação socioeconômica, racial e territorial estabelecem impedimentos à livre movimentação e comunicação de imigrantes e refugiados com pessoas e instituições na cidade. Estas dificuldades de inserção no novo contexto social são percebidas no campo das políticas públicas estatais e não-estatais como um entrave à “integração” do imigrante à sociedade nacional, visão da qual resultou a proposta do “coro dos refugiados” como um ambiente facilitador da relação intercultural entre os refugiados e os brasileiros, e também entre os refugiados entre si. O foco na imigração e o uso do termo “integração” para caracterizar a inserção social de imigrantes deve ser lida como uma interpretação político-jurídica do lugar do imigrante na sociedade nacional como um problema social que se associa com questões relativas ao desemprego e à moradia, entre outros. Nesse sentido, ao tratar do propósito do coral como a “integração” de imigrantes, ou como uma “política de integração”, busco exprimir o ponto de vista das instituições promotoras destas atividades, e não como um sinônimo para “inclusão social”.

Neste capítulo, pretendo complexificar a idéia de “encontro” cultural, mostrando diferentes formas de perceber as relações de contato entre sujeitos que, no contexto dos “corais com imigrantes”, representam suas sociedades de origem a partir de experiências particulares de socialização em grupos culturais específicos. Os relatos sobre a história e desenvolvimento do “coro dos refugiados” e minha participação no Coral Falamundo são profícuas como fontes de situações em que se reproduzem conflitos políticos, étnicos, religiosos e culturais estabelecidos nas sociedades de origem, recondicionados à estrutura social na qual imigrantes e refugiados se inserem em São Paulo.

O “coro dos refugiados” foi criado em 2002, por iniciativa da administração do SESC Carmo como um projeto diferenciado, a princípio disponível somente para imigrantes

oficialmente reconhecidos como refugiados ou solicitantes de refúgio, embora já contasse com a participação de brasileiros. Além do coro, apenas o curso de português é oferecido exclusivamente para este público, gratuitamente, em parceria com o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), que fornece os professores enquanto o SESC fornece a sala de aula e o relacionamento com os beneficiários. Diferentemente do curso de português, que se apresenta como um recurso utilitário para a inserção dos refugiados na vida social e no mercado de trabalho, a proposta do coro tinha como meta um processo de inclusão mais intangível, articulado a partir de discursos que pregam a tolerância e o respeito às *diferenças* encontradas em suas relações com brasileiros e com outros imigrantes e refugiados. Ou seja, enquanto o aprendizado do português instrumentaliza cada refugiado para comunicar-se na sociedade nacional de acordo com suas próprias concepções, competências e projetos, construindo diferentes campos de possibilidades de inserção social e profissional, o “coro dos refugiados” partia de uma proposta de unificação destes imigrantes em uma mesma coletividade, subsumindo suas diferenças ao *status* de refugiado supostamente compartilhado por todos os participantes.

Inicialmente o “coro dos refugiados”, então batizado como coral Quatro Cantos do Mundo (doravante coral Quatro Cantos), foi regido pelo cantor Júlio D’Zambe, que atuava no coral da Universidade de São Paulo, o Coralusp, onde foi colega de uma funcionária do SESC Carmo, que o indicou para o trabalho. Em todos os anos de atividade, o coral Quatro Cantos sempre teve como componentes mais expressivos cantores oriundos de diferentes países africanos – Camarões, Nigéria, Libéria, Angola, Guiné-Bissau –, mas principalmente cantores congolese da República Democrática do Congo (também referida como RDC, Congo-Kinshasa ou simplesmente Congo). Uma das características transversais às diversas fases do coral foi o fato de o repertório ter como base músicas e temas sugeridos e trazidos pelos participantes. Alguns traziam gravações em fitas ou CDs, outros cantavam as músicas para o coral, ocasiões que geralmente eram gravadas em *ipods* ou outros gravadores amadores para que posteriormente o regente pudesse transcrever estas músicas para a notação musical, e então distribuí-las na forma de partitura para o grupo.

A indicação de Júlio D’Zambe para este trabalho não se deu apenas pela proximidade pessoal com a funcionária do SESC, mas por uma associação de sua figura com a música africana e afro-brasileira construída pela adoção de uma estética “africanizada”. Júlio D’Zambe é negro, alto, freqüentemente veste batas coloridas com motivos “étnicos” e adota a palavra *Zambe* como sobrenome artístico. Seguramente, a palavra *Zambe* é uma das mais freqüentes no repertório musical dos imigrantes congolese e de outros países da África

subsaariana inserido no repertório dos “corais com imigrantes”. Traduzida pelos imigrantes congoleses que fazem parte do coral Falamundo, *Zambe* significa Deus, embora esta tradução não seja feita literalmente mas através de caracterizações de uma entidade divina que “fica acima de tudo”, “deus poderoso”, entre outras. Com o uso do pseudônimo D’Zambê, Júlio visa uma forma de identificação cultural com os imigrantes africanos. Ao sugerirem músicas com teor religioso para constarem nos repertórios dos corais como representações da “cultura do Congo”, os imigrantes manifestavam seu vínculo com sua sociedade de origem através da prática religiosa contemporânea, vínculo que o nome Júlio D’Zambê – Júlio de Zambê – tentou estabelecer identificando-se pessoalmente com os imigrantes, mas tendo como referência um imaginário ligado ao sistema de práticas culturais afro-brasileiras que tem como narrativa de origem uma África mítica pré-colonial.

As diferentes fases do “coro dos refugiados” – as duas primeiras entre 2002 e 2006 como coral Quatro Cantos do Mundo e em 2007 como o “coral com imigrantes” Falamundo – trouxeram à tona um processo de disputa pelo monopólio do relacionamento com refugiados entre diferentes atores sociais. Esta disputa traduziu-se em um ambiente de tensão entre duas perspectivas sobre a “inclusão cultural” através da música, (1) uma que focaliza o coral enquanto um grupo musical, e os refugiados enquanto cantores, estabelecendo uma identidade a partir de um repertório específico e projetos de performances públicas deste repertório, e (2) outra que percebia o coral como uma ação representativa da visão institucional que promove o coral, e os refugiados enquanto um público beneficiário de uma política pública de assistência social. Esta tensão foi modulada de formas diferenciadas nas diferentes fases do coral em função das mudanças de atores nas posições desta disputa.

Na primeira fase (2002-2004) o coral era regido voluntariamente por Júlio D’Zambe, e a política de assistência gerida pelo SESC Carmo, mais especificamente pelo setor de assistência social, responsável pelo acompanhamento das atividades voltadas para refugiados. Na segunda fase (2004-2006) o coral passou a ser regido pela cantora Magda Pucci, com o auxílio e acompanhamento instrumental de Carlinhos Antunes e Luis Kinugawa, formalmente contratados pelo SESC Carmo. Na terceira fase (2007), o coral passa a se chamar Falamundo, regido por Júlio Maluf, auxiliado por Luis Kinugawa e por Alexandre Santos, subsidiados por verbas municipais através do Programa Ofício Social. Ainda em 2007 o SESC Carmo voltou a programar uma “oficina de musicalização”, cujo intento foi reunir imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio em torno da atividade musical, desta vez sob a regência da cantora e atriz Madalena Bernardes. A oficina durou dois meses, com a participação de cinco imigrantes durante dois ensaios.

A composição dos cantores do coral variou mais ainda. Os regentes e auxiliares, ex-integrantes, e a assistente social ressaltam a instabilidade da formação do coral como um fator inerente a este trabalho. Os participantes eram em grande parte pessoas com baixa renda, subempregados ou desempregados. Muitos condicionavam sua participação no coral ao tempo livre que dispunham enquanto não encontravam trabalho, ou à possibilidade física e financeira de se locomoverem até o local de ensaios. Inicialmente a proposta do SESC Carmo era a de que somente imigrantes participassem do coral, o que em função destes fatores passou a inviabilizar as atividades. Ainda na primeira fase começaram a fazer parte do grupo tanto migrantes que eram refugiados ou solicitantes, quanto não-migrantes. Esta medida foi institucionalizada pelo SESC na segunda fase do coral incorporando a perspectiva de que isto poderia contribuir para a efetiva “integração” dos imigrantes à sociedade paulistana e brasileira através do estabelecimento de um contato regular com brasileiros.

Enquanto processos conflituosos, as transições de uma fase a outra do coral apresentam diferentes versões de acordo com as diferentes visões daqueles que os vivenciaram. Os depoimentos dos regentes e da assistente social do SESC Carmo constituem-se como as únicas fontes que permitem estabelecer uma narrativa de formação e evolução da idéia de “coro de refugiados” até a constituição e fim do Coral Falamundo. O contato com ex-integrantes foi dificultado pela falta de registros formais de matrícula ou de inscrição nestas atividades, dificuldade que se agrava no caso dos refugiados ou solicitantes de refúgio. Grande parte da documentação e da informação existentes sobre os mesmos é confidencial por fazer parte de trâmites legais entre o Ministério da Justiça, das Relações Exteriores, a Polícia Federal, o ACNUR, a Cáritas e o SESC. Mesmo quando estas informações não são classificadas, são tratadas sigilosamente sob o pretexto de evitar a “exposição” dos refugiados e/ou solicitantes de refúgio.

Entre os imigrantes que conheci no Coral Falamundo, apenas um deles havia participado do coral no SESC Carmo, e apenas nos últimos meses de 2006. Informações e notícias sobre ex-participantes do coral eram escassas. Por outro lado, se a narrativa da evolução do coral se prende à versão institucional e dos músicos coordenadores, é porque o suporte institucional e a condução artística são as únicas estruturas permanentes do coral, ainda que se modifiquem com o tempo. Muitos participantes estiveram no coral durante alguns meses, ou por apenas alguns ensaios, o que não desqualifica seus relatos. No entanto, o cruzamento dos depoimentos das pessoas que acompanharam o coral ao longo de cada fase fornece uma linha de eventos que permite compreender de que modo estes processos anteriores estruturam as práticas e relações sociais observadas a partir de minha participação

no coral Falamundo. Em ordem cronológica, apresentarei os aspectos ressaltados pelos regentes e auxiliares de cada fase do coral, assim como pela gestora das ações do SESC voltadas para refugiados e solicitantes de refúgio do SESC Carmo,

4.1. O “coro dos refugiados”: entre o sigilo e a auto-estima

Júlio D’Zambe “mexe com música” desde os 14 anos, e durante sua vida dedicou-se a conhecer o folclore brasileiro e as influências africanas sobre o que reconhece como “arte popular brasileira”, especialmente em diferentes estilos de música popular afro-brasileira como o jongo, o maracatu e outros. Este estudo informal das influências africanas sobre a cultura brasileira somada a sua identificação com símbolos estéticos que remetem a uma idéia de “africanidade”, é apontado como um dos fatores que o indicaram a atuar como regente do coro dos refugiados, já que neste havia uma predominância também numérica de cantores oriundos de países africanos que se refletia na constituição do repertório e na identidade musical do grupo. “*Tentamos cantar uma música colombiana, mas não deu certo*”. Para ele, atuar como regente do coral Quatro Cantos funcionou como um complemento aos estudos e pesquisas sobre a cultura africana no Brasil.

Eu estudava, estudo ainda, arte popular brasileira, e com influência também das artes plásticas. E aí juntou com os refugiados. E aí você começa a ter muito mais, você deixa de estar atrás de livros pra pegar um pouco da oralidade, né? (Júlio D’Zambe, comunicação pessoal, 21/09/2007).

A oralidade constituiu-se como uma fonte para o repertório do coral. Os participantes migrantes eram convidados a trazerem músicas que funcionavam como representações de suas culturas, produzindo narrativas que pudessem auxiliar os outros participantes – brasileiros e emigrantes de outros países – a contextualizar estas músicas e outros aspectos históricos e geográficos de suas sociedades de origem. O coral Quatro Cantos constituiu-se, assim, como uma espécie de laboratório no qual determinadas relações interculturais são estabelecidas através da mediação da oralidade tanto musical quanto falada.

Cada um levou a música de seu país. E a intenção mesmo é que fosse cantada na língua nativa. Não a língua do colonizador. Umbundu, quimbundu, lingala, iambasa, que é quando entrou um pessoal do Camarões, Guiné Bissau tinha também. Então todas as músicas eram dentro das suas línguas nativas (Júlio D’Zambe, comunicação pessoal, 21/09/2007).

A “integração” dos imigrantes foi pensada, nesse sentido, como um processo de gênese de uma identidade coletiva que pudesse suplantar diferenças e conflitos relativos às relações entre os povos, etnias ou países dos quais se originavam. Em todos os relatos de coordenadores e ex-coordenadores dos corais com imigrantes constam testemunhos de situações de agressão física entre imigrantes. Um exemplo recorrente foi o de dois refugiados colombianos que se encontraram no coral e começam a brigar acusando-se mutuamente de fazerem parte de grupos rivais dentro dos conflitos civis na Colômbia, responsabilizando-se, também, pela situação de migrantes forçados em que se encontravam. A situação contrária também é apresentada nos relatos.

Uma passagem muito legal é que eu tive o prazer de sentar com protestantes, católicos e muçulmanos, na mesma mesa comendo. No mesmo palco cantando. E isso é legal. Isso não acontece na África. Não acontece em lugar nenhum do mundo. Nenhum dos três, católicos, protestantes e muçulmanos. É uma coisa que é impossível acontecer, e o coral proporcionou isso (Júlio D’Zambe, comunicação pessoal, 21/09/2007).

Na primeira fase, o conflito de perspectivas sobre a “integração” através do coral tornou-se clara a partir da divergência de interpretações acerca da natureza do trabalho social com refugiados. A relação de Júlio D’Zambe com os cantores do coral, especialmente com os imigrantes africanos, traz à tona a disputa pela autoria e propriedade sobre a “política de integração” e os resultados auferidos a partir daí. Esta disputa foi polarizada a partir de quatro questões que geram interpretações e argumentos politicamente opostos: (1) o trabalho voluntário do regente, (2) a exposição pública de imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio, (3) o efetivo apoio institucional fornecido pelo SESC para o andamento da atividade e (4) a efetividade e sustentabilidade da inclusão social dos imigrantes promovida pelo coral. As divergências entre a coordenação técnico-artística do coral e a administração institucional da política pública acerca destes quatro pontos foram desencadeadas por uma gradual autonomização da agenda do coral, negociada entre os participantes e o regente, em relação ao planejamento do SESC, definido a partir de instruções normativas sobre as possibilidades legais de atuação dos imigrantes no Brasil. O cruzamento dos relatos de Júlio D’Zambe e da assistente social chefe do SESC Carmo, sobre o processo de criação do “coro dos refugiados” nos dois primeiros anos ajuda a explicitar como se configurou esta tensão entre diferentes formas de agenciamento político do relacionamento com grupos de imigrantes.

Sobre o trabalho voluntário, a oposição ocorreu a partir da noção de comprometimento emocional com o trabalho social que acabou por gerar uma identificação entre os sujeitos do

coral que extrapolou o ambiente das atividades do SESC para se tornar um projeto particular do grupo.

Qual a diferença entre você fazer um trabalho ganhando e você fazer voluntário? Você ganhando, tem a obrigação de fazer. Voluntário você faz de coração. Então quando as pessoas fazem um trabalho social, mas quando você está ganhando praquilo, é o seu trabalho. Agora, quando você está prestando um serviço social, e você vai como voluntário, as coisas são diferentes. E aí você tem um compromisso. Não é nem com as pessoas, é com você mesmo. Você quer dar o seu resultado, e cada vez mais você quer dar porque tem retorno (Júlio D’Zambe, comunicação pessoal, 21/09/2007).

Vamos pensar assim, você não é pago pra trabalhar com refugiados pra não se envolver emocionalmente, e o SESC tinha um apoio mas ao mesmo tempo não tínhamos nenhum controle. O SESC bancava todas as atividades com transporte mas (...) como nós não pagávamos o professor, não tínhamos muito controle sobre isso. Ao ponto de perceber que eu estava perdendo o controle. Tinha apresentações pipocando aí, e eu não sabia, ficava sabendo depois, e saía o nome do SESC (assistente social do SESC Carmo, comunicação pessoal, 12/09/2007).

A controvérsia entre a autonomia e o controle do coral mostra diferentes concepções do que seja a “integração” de imigrantes e refugiados ao contexto nacional brasileiro, e por consequência diferentes estratégias de promovê-la. Esta divergência foi originada principalmente no âmbito de um debate acerca da exposição pública de refugiados. A “política de integração” através da forma coral estabeleceu uma relação ambígua entre refúgio e inclusão. Os discursos de agenciamento de refugiados enfatizavam o refúgio como uma condição de precariedade, ou seja, de pessoas que estão “fora do lugar” e precisavam se adaptar ao novo local de residência, inserindo-se na sociedade sobretudo através do trabalho.

Mas a precariedade não foi vista somente do ponto de vista objetivo – precariedade de condições financeiras e de comunicação – mas também de um ponto de vista subjetivo. O coral procurava assumir o papel de facilitador da inserção social dos refugiados através da melhoria das condições psicológicas dos refugiados, principalmente da auto-estima abalada por um processo longo e penoso derivado não somente da violência inerente à migração forçada por perseguições políticas ou mesmo da migração voluntária devido à falta de condições econômico-financeiras de sobrevivência em seus países de origem, mas também à bateria de entrevistas e questionamentos pelos quais precisam passar diante das autoridades brasileiras e internacionais como forma de autenticar histórias de vida que justifiquem o pedido de refúgio.

Este processo é vivido por imigrantes africanos e latino-americanos, oriundos de

contextos marcados por guerras civis e por uma grande desigualdade socioeconômica. Não sendo possível determinar causa e consequência destas duas formas de flagelo social, o *status* de refugiado é conferido às pessoas que atestam, neste processo de entrevistas e questionários sobre sua vida pregressa, correrem risco de vida em função de perseguição política, seja de fundo religioso, étnico, cultural, ideológico-partidário ou outras formas de perseguição. Do ponto de vista do Estado, os refugiados diferenciam-se, assim, dos “migrantes econômicos”, pessoas que se valem da imigração em busca de postos de trabalho e obtenção de divisas em outros países em função da dificuldade de obtenção de renda, emprego e condições de vida em seus países de origem. A distinção entre o refugiado e o migrante econômico limita-se quase que totalmente ao campo da oficialidade. Ao ser reconhecido como refugiado, o imigrante tem direito a obter uma série de documentos que lhe outorgam a cidadania, podendo pleitear emprego e o direito à livre participação e associação, com limites para a elegibilidade política e participação nos lucros de algumas categorias de empresas transnacionais. Em São Paulo, somam-se a estes direitos o de tornar-se usuário cadastrado do SESC.

A legalização da situação jurídica do refugiado tem como contrapartida a clandestinização dos solicitantes de refúgio que têm seu pedido negado, e que passam a ser vistos quase que automaticamente como “migrantes econômicos”. No entanto, se juridicamente esta distinção é operacional, deixa de fazer sentido socialmente diante das práticas de aliança entre diferentes grupos de imigrantes e com atores brasileiros. Tendo sua situação jurídica definida e assegurada, alguns refugiados acabam atuando como porta-vozes de seus grupos de amizade ou familiares, podendo se expor publicamente sem correr o risco de deportação ou expulsão compulsória. Por outro lado, a exposição pública de refugiados é teoricamente indesejável, já que isto pode revelar sua localização para rivais políticos que se encontram na origem de sua migração forçada. Invertidas os papéis, também se invertem as relações pois o imigrante indocumentado teoricamente não precisa se preocupar com perseguidores políticos de seu país de origem, mas precisa se preocupar com sua exposição no país em que reside, correndo o risco de se identificar para instâncias oficiais, e assim correr o risco de ser deportado ou expulso do país.

No âmbito do coral, a exposição pública de imigrantes e refugiados gerava controvérsias que opunham diferentes modos de pensar a “inclusão cultural” de refugiados. Por um lado, do ponto de vista do coral propriamente dito, a apresentação pública era não só uma ocasião de performance musical, mas uma oportunidade de confronto com preconceitos detectados na opinião pública em relação aos refugiados. Tanto Júlio D’Zambe quanto a assistente social do SESC reconheceram haver uma associação de refúgio com a idéia de fuga,

ou seja, uma forma de criminalização do refugiado. Nesse sentido, a exposição pública torna-se uma estratégia de inserção social na medida em que combate os efeitos sobre a auto-estima dos imigrantes – causados pela relação de desconfiança estabelecida primeiramente pelo processo de reconhecimento jurídico da condição de refugiado pelo Estado brasileiro, no qual os imigrantes precisam provar a veracidade de seus depoimentos e motivações para a imigração; e uma vez instalados no Brasil, pela desconfiança do olhar do senso-comum que associa refúgio com fuga – permitindo que os próprios refugiados se expressem perante o público.

Em 40 dias eu tava cantando na Praça da Sé, já. O grupo montou, em 40 dias, nos apresentamos ali naquela igreja que tem ali do lado da Sé, atrás do colégio. E aí nós fomos nos apresentando, (...) sempre mostrando um pouco dos refugiados, porque fazíamos a apresentação e junto com a apresentação, uma palestra, um bate-papo sobre o que era refugiado, de onde vieram. E esse coral tinha colombianos, haitianos e africanos (Júlio D’Zambe, comunicação pessoal, 21/09/2007).

Do ponto de vista institucional, no entanto, a exposição pública é vista como uma situação que gera insegurança. Esta insegurança tem uma relação óbvia com o risco de vida causado pela perseguição política, mas também faz referência à representação genérica de refúgio produzida pelo coral, que acaba por atribuir o *status* de refugiado a qualquer participante do coral. O processo de diferenciação jurídica entre o refugiado e o migrante econômico define um tipo de migrante sobre o qual o Estado assume uma responsabilidade ao assinar acordos, protocolos e convenções internacionais de assistência humanitária como uma forma de compensar efeitos de guerras e conflitos armados. Estas convenções definem o refugiado como apenas aqueles que sofrem perseguições de atores concretamente caracterizados, como facções, partidos, instituições, etc, e tendo suas vidas ameaçadas por esta perseguição se vêem forçados a sair de seu país. Ainda que a miséria social – a desigualdade, a fome e doenças – possa ser apresentada como decorrência histórica de guerras civis e militares, esta relação não tem valor do ponto de vista estatal, e portanto cidadãos de outros países que se encontram nesta condição não são responsabilidade do Estado brasileiro segundo o direito internacional.

Embora tivesse um nome específico – Coral Quatro Cantos do Mundo – a alcunha “coro dos refugiados” vinha mostrando forte apelo público, fazendo com que o grupo fosse agenciado por eventos, pessoas e instituições como uma forma de manifestar apoio a uma causa humanitária, beneficente ou simplesmente politicamente correta. Mas, dentro dos

propósitos de uma “política de integração”, o termo “coro dos refugiados” também operava como uma categoria redutora de diferenças identitárias e culturais significativas para os participantes. Em primeiro lugar, a classificação jurídica de refugiados ou solicitantes de refúgio não se traduzia em uma identidade sociocultural adotada pelos imigrantes. Congolese e colombianos continuavam a se apresentar e buscarem reconhecimento como congoleses e colombianos independentemente de seu estatuto jurídico no Brasil e de suas diferentes estratégias de socialização. Em segundo lugar, chamar um grupo musical de “coro dos refugiados” gerava o senso de que o coral era composto, se não completamente, pelo menos em grande parte por refugiados, característica que não podia ser perpetuada em função da mobilidade e incerteza que fazem parte do cotidiano de imigrantes que buscam trabalho diariamente, como já visto antes, condicionando sua participação no coral ao tempo livre de que dispunham enquanto não encontrassem colocação no mercado de trabalho.

(...) a quantidade de apresentações que estavam rolando, (...) começava a preocupar, porque na época eram mais pessoas irregulares do que regulares. Isso é um problema, você não pode falar coral dos refugiados, sendo que só tinha um refugiado e três ou quatro irregulares, e brasileiros no meio (Assistente social do SESC, comunicação pessoal, 12/09/2007).

A oposição entre a proteção e a melhora da auto-estima, que se traduzia em práticas de sigilo e publicidade respectivamente, evidenciou a disputa pelo relacionamento com refugiados como um capital simbólico no campo das políticas culturais. A necessidade do sigilo, por um lado, mas também de expressão política e cultural, era um dilema incorporado por refugiados e solicitantes de refúgio que não encontrava resolução na adoção de uma das duas práticas, mas no equilíbrio entre elas. Nesse sentido, o conflito entre as diferentes concepções aplicadas à política de “assistência cultural” a refugiados através da música também deve ser analisado como um conflito de interesses no qual cada parte buscava agenciar estes sujeitos com propostas que refletissem, de alguma forma, essas necessidades. Assim, o ganho de capital simbólico dentro da disputa pela atenção dos refugiados era expresso pela doação de recursos e prestação de serviços que contribuíssem para a inserção dos refugiados, não somente recursos financeiros, mas, nesse caso principalmente, recursos logísticos e estruturais para o trabalho musical na forma coral: fornecimento de instrumentos musicais, alimentação e transporte em dias de apresentação constituíram, também, um dos pontos divergentes nas narrativas sobre a primeira fase do coral Quatro Cantos.

(...) os instrumentos eram meus. Condução, quando a gente fechava, fazia

um evento, eu ia atrás de condução independente do SESC. (...) O trabalho deixou de ser do SESC pra ser meu trabalho. Nosso trabalho. (...) O espaço físico eles [refugiados] tinham direito porque eles eram sócios [usuários] (Júlio D’Zambe, comunicação pessoal, 21/09/2007).

Durante essa experiência junto ao coral Quatro Cantos, Júlio D’Zambe conheceu a artista plástica Débora – com quem mais tarde se casou – que passou a acompanhar o coral em apresentações em São Paulo realizando pinturas performáticas, ou seja, quadros pintados em concomitância com a evolução da apresentação musical. Segundo Júlio e Débora D’Zambe, em um desses quadros foi pintado um pássaro que um dos refugiados chamou de *Sansakroma*, um pássaro constante da cosmologia de diversas etnias da África do Sul, associado também a narrativas míticas sobre o fim do regime de apartheid sul-africano nos anos 1990. Desde este episódio *Sansakroma* passou a expressar uma identidade coletiva formada por Júlio D’Zambe e Débora D’Zambe acompanhados por alguns imigrantes africanos com quem passaram a realizar, mesmo após o término do coral Quatro Cantos, apresentações musicais em escolas e eventos beneficentes apoiados na lei 10.639 de 2003 que inclui tópicos de história e cultura africana, afro-brasileira e indígena nos componentes curriculares de escolas de ensino fundamental e médio no Brasil. A criação da identidade *Sansakroma* ocorreu paralelamente ao desligamento de Júlio D’Zambe da direção artística do coral Quatro Cantos. O *Sansakroma* passou a atuar independentemente, agenciando imigrantes de países africanos para participarem de suas performances.

4.2. Da africanidade à diversidade cultural

O SESC Carmo deu continuidade ao trabalho contratando a cantora e regente Magda Pucci e o músico Carlinhos Antunes para conduzirem o coral. Junto com estes músicos, entraram em cena novas concepções de “inclusão cultural” de imigrantes através da música colocados em prática nos ensaios, na construção do repertório e nas performances públicas. Magda Pucci e Carlinhos Antunes têm como característica de seus trabalhos na cena musical paulistana a produção de “encontros” entre culturas musicais de diferentes lugares – países, regiões, etnias – do mundo, posicionando-se no mercado musical como *performers* de “música étnica” ou *world music*. Embora parte de suas produções envolva o uso de sonoridades, instrumentos e músicos ligados a culturas musicais africanas e afro-brasileiras, estes aparecem combinados com sons de outras origens geográficas, como a música árabe, a música indiana, a música brasileira, entre outras. Diferentemente de Júlio D’Zambe que havia

se vinculado á proposta do coral a partir de uma identificação com uma estética visual e musical africanizada, Magda Pucci e Carlinhos Antunes se vincularam ao coral através de suas propostas de trabalho com a “diversidade cultural”.

A troca de coordenação do coral aconteceu em 2004, de acordo com Carlinhos Antunes pouco tempo depois de ele e Magda Pucci realizarem o show do Mawaca com o músico Sivan Perwer e os índios Waujá no SESC Vila Mariana, dentro da programação do Fórum Cultural Mundial. Este evento funcionou como uma instância de consagração das posições de Carlinhos Antunes e Magda Pucci no circuito musical paulistano enquanto músicos de “músicas do mundo” e produtores de encontros inusitados e originais entre culturas distantes geográfica e politicamente. Este é o princípio pelo qual ambos se inseriam na “política de integração” de refugiados através do coral Quatro Cantos, tentando promover o “encontro cultural” entre imigrantes de diferentes países, e entre os imigrantes e a sociedade paulistana e brasileira. Um ano depois Luis Kinugawa foi incorporado à coordenação do coral como responsável pela percussão do grupo, enquanto Carlinhos Antunes tocava instrumentos de corda como o violão e a viola caipira, seus principais instrumentos também no circuito musical comercial. O musicoterapeuta Luis Kinugawa já havia trabalhado com grupos de refugiados guineenses em um campo de refugiados na Serra Leoa. Carlinhos Antunes é historiador de formação, mas se dedica à música desde a adolescência, tendo viajado a países da América latina, Europa e África em turnês com diferentes grupos de que fez parte.

A gente teve uma proposta que inicialmente era tocar um pouco, pegar a idéia da cultura que o pessoal vinha. Qual era a questão? Ser refugiado, mas o que a gente podia resgatar deles, dos refugiados, e ao mesmo tempo intercambiar com eles? Ou seja, você apresentar um pouco da cultura brasileira pra eles, mais ou menos pra dar as boas vindas (Carlinhos Antunes, comunicação pessoal, 19/07/2007).

A reflexão sobre o processo de transição da primeira para a segunda fase do coral Quatro Cantos colocou em evidência um conflito entre as condições jurídicas para a “inclusão” de imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio, e a informalidade vivenciada por estes em suas relações com as políticas de assistência e com o mundo do trabalho. A contratação de Magda Pucci, Carlinhos Antunes e Luis Kinugawa para a condução artística do grupo representou um esforço de formalização e profissionalização da assistência cultural a imigrantes e refugiados através da música com implicações para as relações entre o SESC, os coordenadores artísticos e os participantes do coral. Este contrato não foi feito diretamente com as pessoas físicas, mas através de outras instituições que pudessem representá-los

societariamente, como a produtora Ethos, de Magda Pucci, a produtora Mundano Records, de Carlinhos Antunes, e o Instituto Famoudou Konate, de Luis Kinugawa. Nesse sentido, o coral Quatro Cantos foi institucionalizado e passou a ser um representante público e legítimo do SESC Carmo no campo das políticas culturais, sendo os refugiados vistos como *beneficiários* de um serviço prestado pelos coordenadores artísticos e promovido pelo SESC.

A informalidade é caracterizada de diferentes formas. A informalidade documental é relevante para se pensar a relação entre refugiados e solicitantes de refúgio que tiveram seu pedido negado. Estes últimos não dispõem de documentação identificadora brasileira, o que impede o acesso a outros documentos como carteira de trabalho e comprovação de residência. O refugiado, por sua vez, adquire o direito de acesso a estes documentos nacionais, mas seu documento de identificação pessoal faz referência à condição de refugiado. Ou seja, ainda que tenha a situação jurídica legalizada, o refugiado é oficialmente discriminado em relação ao cidadão nacional e ao estrangeiro naturalizado, o que leva muitos destes a permanecerem em circuitos laborais informais. Um dos fatores apontados para isto é a “desconfiança” sistêmica em relação à própria denominação refugiado e sua associação com “fuga” pelo senso comum. Outro fator importante a ser levado em conta são as redes de relações entre imigrantes, suas conexões com seus países de origem e seus processos de territorialização em São Paulo, por exemplo, atuando como compradores de artigos de vestuário em mercados populares de São Paulo e por conseguinte como fornecedores destes artigos para o mercado de seus países de origem com valor agregado.

Nestes circuitos transnacionais de mão-de-obra e mercadorias informais a divisão do trabalho se dá em relação aos tipos de trabalho e produtos a que se dedicam determinados grupos de imigrantes. Coreanos e chineses são famosos por trabalharem no comércio de eletro-eletrônicos, enquanto bolivianos, peruanos e colombianos – por vezes apontados genericamente como “os bolivianos” ou “os peruanos”, ou ainda como os “latinos” – são associados ao mercado do vestuário e também às bandas de música andina que tocam em praças, calçadas e calçadas, formadas por uma *siku* ou *zampoña*, *charango* e violão, com repertório que vai desde temas andinos já conhecidos internacionalmente como o Carnavalito Humauaqueño e El Condor Pasa, até a Guantanamera cubana, músicas dos Beatles e temas eruditos populares como o Ode à Alegria de Beethoven ou Bolero de Ravel. Os diferentes grupos de africanos são apontados genericamente como africanos ou como “os nigerianos”, e são associados a “trabalhos esporádicos” que conseguem diariamente se colocando em praças estratégicas onde são agenciados para fazerem carregamentos, entregas e outros tipos de trabalhos volantes. Africanos também atuam musicalmente formando grupos vocais com

repertório retirado de cultos religiosos protestantes, cantado nas línguas étnicas de seus países.

Estas divisões não são estanques. Pelo contrário, operam como caracterizações generalizantes de cada grupo ou rede de imigrantes, não levando em conta as diferentes estratégias de inserção e mobilidade dos sujeitos. Por outro lado, a reificação destes papéis tem efeito sobre as relações sociais na medida em que é agenciada como uma fonte de legitimidade para o estabelecimento de fronteiras que separam e distribuem desigualmente as possibilidades de inserção laboral para diferentes grupos e redes de imigrantes. Nesse sentido trata-se de um processo de territorialização do mercado de trabalho para imigrantes – tanto os econômicos quanto os refugiados – negociado entre diferentes grupos de imigrantes e a sociedade paulistana. Se, por um lado, a presença maciça de chineses e coreanos no mercado informal de eletrônicos cria um pólo de atração para que outros chineses e coreanos que venham trabalhar no Brasil, também os consumidores paulistanos passam a ter chineses e coreanos como referências para a obtenção destes artigos, tornando imprópria a inserção de outros sujeitos neste mercado.

Algumas alternativas de inserção no mercado de trabalho aparecem na forma de concessões de postos de trabalho por parte de empresas e estabelecimentos comerciais também em outros estados brasileiros. Uma dessas alternativas é o trabalho no abatedouro de aves em um frigorífico no interior do Paraná, para o qual muitos africanos solicitantes de refúgio são indicados por outros imigrantes nos primeiros meses de estadia no Brasil, sendo que imigrantes muçulmanos são encaminhados para trabalhar no abate de animais destinados à exportação para países islâmicos, cujo procedimento é padronizado para obedecer a preceitos desta religião. Já dentro do Programa Ofício Social, quatro congoleses foram convidados para trabalhar no Museu Afro-Brasileiro como mediadores que prestam depoimentos sobre a história, a geografia e a cultura “africanas” e fazem demonstrações faladas e cantadas de idiomas étnicos. Através do diretor do Museu Afro-Brasileiro Alain, Bernard e Caesar, foram convidados a cantar em um restaurante da zona sul de São Paulo mediante o pagamento informal de cachê e a possibilidade de divulgação do trabalho para outros eventos.

O esforço de formalização da “política de integração” na segunda fase do coral Quatro Cantos deu forma à tensão entre as expectativas dos imigrantes e o objetivo institucional relativos à atividade, mostrando, mais uma vez, a oposição entre diferentes concepções de inclusão cultural atreladas separadamente ao trabalho artístico e ao trabalho assistencial. Do ponto de vista artístico, a profissionalização do coral era apresentada como um projeto de divisão do trabalho de acordo com competências específicas manifestadas pelos participantes.

Esse trabalho tem que ser um trabalho de caráter profissional. (...) Vamos imaginar que é um coral, um grupo de música. O que a gente precisa pra um grupo de música? Precisa de músicos, precisa de coreógrafo, precisa de cenógrafo, precisa de auxiliar, então tem que incorporar pessoas pra esse trabalho. E não necessariamente pra ter público. Aí que eu acho que reside uma coisa. Então um cara sabe cantar. O outro não sabe cantar, que que ele sabe fazer bem? Sabe escrever letra, sabe fazer isso, sabe compor, sabe tocar? Então ele vai tocar. Aí tem um outro que não é da música, ele gosta de desenhar. Então é isso, eu acho que tem que ser multimídia esse projeto (Carlinhos Antunes, comunicação pessoal, 19/07/2007).

Do ponto de vista institucional o coral não podia ser apresentado como uma atividade de formação ou capacitação dos participantes, o que diferenciava o “cunho social” ou “inclusivo” do “artístico” ou “profissional”. Esta distinção articulava uma noção de qualidade estética associada à gestão dos espetáculos musicais promovidos pelo SESC. Como o SESC estabelece vínculos contratuais somente através de outras instituições, o coral não era apresentado como um produto artístico, mas como uma ação de responsabilidade social derivada de um compromisso estabelecido entre o SESC e as organizações internacionais de assistência a refugiados. Nesse sentido, a formalização e profissionalização das atividades do coral funcionavam como mecanismo de controle – que falhava quando o trabalho era realizado voluntariamente – sobre o escopo de atuação pública do grupo, condicionando a realização de apresentações à autorização da instituição e à explicitação do “cunho social” da atividade.

Uma coisa é num projeto de inclusão onde você não leva em conta um veio artístico, não leva em conta essa coisa do profissional, mesmo. O SESC teve um grande papel na divulgação desse projeto. Se Deus quiser ano que vem a gente vai dar continuidade, mas vai continuar tendo esse cunho social, mesmo (assistente social do SESC Carmo, comunicação pessoal, 12/09/2007).

As principais ocasiões de performance do coral sob a coordenação de Magda Pucci, Carlinhos Antunes e Luis Kinugawa foram solenidades de abertura e encerramento de eventos – seminários, conferências, congressos – realizados no e pelo próprio SESC, com temáticas relacionadas com as migrações internacionais, o refúgio e políticas culturais de assistência social. Os participantes também participaram de shows do Mawaca como convidados especiais e de eventos promovidos pelo SESC fora de São Paulo, um em Santos e um em Brasília. O cantor congolês Josué chegou a participar do show “Orquestra Mundana”, de Carlinhos Antunes, posteriormente registrado no CD homônimo. Ao estabelecer este controle,

o SESC agenciava a participação dos imigrantes no coral como um capital no campo das políticas culturais, afirmando a eficácia do processo de “integração” através destas performances. Em contrapartida, alguns cantores passam a exigir retorno financeiro por sua participação no coral por entenderem haver um tipo de exploração e exposição de sua imagem nestes eventos. Também neste caso, a informalidade emerge como uma condição de fragilidade e instabilidade que impede a profissionalização e inserção de imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio no mercado de trabalho.

Eu não consigo colocá-los no circuito. Se eles estivessem fazendo parte, já, de uma cooperativa, aí eles poderiam estar circulando em várias unidades do SESC. Mas eu não consigo colocá-los, porque o bandido do PIS, que é o que pega, eles não têm. (...). Eu já falei varias vezes, por que não criam uma cooperativa? Mas essa coisa de você pagar impostos é muito complicada. (...) Acho que tudo é mais difícil pra refugiado. Tudo mais difícil. É a incerteza o tempo todo, eles vivem na incerteza, essa insegurança ela acaba sendo pra tudo o que eles fazem. Então mais do que isso, ninguém tem a documentação, ninguém tem caminhos, não conseguem sair dessa (assistente social do SESC, comunicação pessoal, 12/09/2007).

A distinção entre o cunho social e o cunho artístico das práticas musicais do coral Quatro Cantos colocava os coordenadores do grupo na posição de mediadores entre a lógica do controle institucional e a lógica da informalidade dos participantes imigrantes. O conflito entre a profissionalização e a informalidade na relação entre imigrantes e o SESC traduzia-se em uma separação entre o “encontro” cultural/musical e o processo de inserção socioeconômica.

(...) é isso que eu quero dizer: do ponto de vista musical, cultural, não tem problema nenhum, tudo se resolve. O grande problema é situação econômica, situação do refugiado aqui que mora lá na casa da igreja, da Cáritas, tem hora pra entrar, hora pra sair, se perde o horário não pode entrar, perde o horário da janta e não tem dinheiro pra jantar. Isso tudo são limites, tem muitos limitadores, entendeu? Esse é o problema, porque musicalmente era fácil. O repertório eles traziam, a gente compunha, eu fazia os arranjos, a parte de harmonia e de ritmo, a Magda fazia as vozes, o Luis tocava a parte rítmica, isso não tinha problema nenhum (Carlinhos Antunes, comunicação pessoal, 19/07/2007).

Esta separação revela, novamente, um conflito de perspectivas no que diz respeito à noção de inclusão em jogo no coral Quatro Cantos. No âmbito do convênio com a Cáritas, o SESC assume o papel de instituição prestadora de “serviços culturais”, ou seja, promove o acesso de refugiados e solicitantes de refúgio a atividades educativas e de lazer, não podendo,

por outro lado, promover o acesso a atividades que caracterizem relações trabalhistas. Em seu depoimento a assistente social destaca, como principais atividades de inclusão de refugiados promovidas pelo SESC desde 2001, além do coral e das aulas de português, passeios coletivos em centros culturais paulistanos como o Museu do Ipiranga e o Museu Afro-Brasil, a ida de um grupo de refugiados para assistir a peça de teatro chamada “Turistas e refugiados”, de Carlos Moreno, e a realização de uma oficina e uma exposição de fotografias tiradas pelos refugiados de lugares de São Paulo que considerassem importantes em suas experiências de adaptação³². Em todas estas ocasiões, o relato aponta uma grande mobilização e interesse da mídia e do público pelos refugiados, gerando uma reflexão diferenciada acerca da oposição entre o sigilo e a exposição pública. A visibilidade, neste caso, tem a função de atrair a atenção da opinião pública para a causa humanitária apoiada pelo SESC ao prestar auxílio a refugiados.

A relação entre as expectativas de imigrantes e refugiados com relação a sua inserção socioeconômica na sociedade paulistana e a limitação da política de assistência ao caráter lúdico e simbólico das atividades promovidas pelo SESC culminou em nova desativação do coral em função da diminuição do número de participantes, ao fim de 2006. Ainda em meados daquele ano Magda Pucci havia se afastado por motivos de saúde, dando lugar a Júlio Maluf na coordenação do coral. Júlio Maluf chegou ao coral Quatro Cantos tendo como referência seu trabalho de regência do coral Cidadãos Cantantes, cuja proposta principal é trabalhar com a saúde mental dos participantes, sejam estes portadores de doenças e necessidades psicológicas crônicas ou temporárias. Anualmente o Cidadãos Cantantes realiza um encontro de grupos artísticos com propostas de inclusão social. Em 2005, o coral Quatro Cantos foi um dos convidados para este encontro, ocasião em que se estabeleceu o contato entre Magda Pucci e Júlio Maluf que levou, posteriormente, à indicação deste último para assumir o coral Quatro Cantos.

Embora ambos manifestem um caráter “social”, a afinidade entre as propostas de Júlio Maluf com o Cidadãos Cantantes e de Magda Pucci com o Quatro Cantos se estabelece a partir da disposição destes músicos a abordar as diferenças e a heterogeneidade dos grupos que formam os dois corais.

Ela entrou em contato comigo já no fim e disse: “você já trabalha com essas questões aí da diferença, então acho que pode ser interessante, o que eu to fazendo lá tem a ver com isso”. Não quer dizer que seja só dessa forma, mas

³² O SESC Carmo contratou um fotógrafo que emprestou máquinas fotográficas e acompanhou os participantes da oficina em saídas pela cidade.

é um espaço pra cada um falar da sua cultura, pra trazer o seu repertório, então como eu trabalho dessa forma, também tentando extrair repertório dos cantores, incluir a história deles um pouco no que a gente ta construindo, então nisso ela via algum processo similar (Júlio Maluf, comunicação pessoal, 16/07/2007).

A experiência de trabalho com o Coral Cidadãos Cantantes é definida a partir de uma noção de *heterogeneidade* baseada na ausência de um processo de seleção dos participantes, ou de critérios que definam *a priori* o público-alvo ou beneficiário das atividades do coral.

Todos os grupos são heterogêneos, mas existe uma heterogeneidade que não é comum em todos os grupos, quanto á condição social... outros grupos agrupam pessoas com certas afinidades, né, culturais, afinidades de ganho, social, sabe? Que vão se fazendo dessa forma. Então que acabam tendendo a uma homogeneidade. Ou aos melhores cantores, com uma seleção... então têm vários fatores, e esse grupo busca uma heterogeneidade por não ter uma seleção, uma pré-seleção de cantores, de pré-requisitos musicais, de afinação ou de qualidade vocal, nem social e nem de saúde. Só pra colocar três pontos. Podem existir outras heterogeneidades (Júlio Maluf, comunicação pessoal, 16/07/2007).

A noção derivada de *grupo heterogêneo* opera como um projeto de identidade coletiva formada por elementos retirados das experiências individuais dos participantes que afirmem sua “diferença” em relação ao restante do grupo, reunidos na constituição do repertório e da performance do grupo. No Cidadãos Cantantes a heterogeneidade foi focada na questão da saúde mental, perguntando de que forma seria possível criar um grupo coeso e centrado no objetivo de cantar formado por pessoas portadoras de necessidades especiais, de doenças mentais ou que estivessem passando por sofrimentos psíquicos ou emocionais com causas variadas. No coral Quatro Cantos, e logo após no coral Falamundo, a heterogeneidade do grupo é encontrada principalmente nas línguas e nas práticas culturais dos participantes.

4.3. De Quatro Cantos do Mundo a Falamundo

Júlio Maluf assumiu a regência do coral Quatro Cantos em agosto, sendo que o mesmo foi desativado em novembro de 2006. Em dezembro já foi realizado o primeiro ensaio do coral Falamundo, na sede administrativa da SEPP, do qual participaram seis bolivianos e quatro africanos, além de alguns brasileiros. A reflexão sobre este primeiro ensaio mostra a importância da explicitação das diferenças para o trabalho de “integração” de imigrantes à sociedade através da música, com uma perspectiva de *grupo heterogêneo*.

E as diferenças ficavam evidentes. Então os bolivianos [ficaram] fascinados com a alegria daquele canto e dança africana, mas um pouco constrangidos. Não à vontade, um pouco do *jeito mais boliviano*, assim um pouco mais tímido, um pouco mais fechado. Então ficou claro. Olha, pra gente não é fácil. Como é que a gente vai ser um grupo com alguns latinos, e que entre nessa proposta dos africanos? Então a gente precisa trocar mais, precisa entender melhor. Eles também, quando trazem a cultura deles pra um grupo heterogêneo, entender que não vai soar igual. Que vai ter diferenças. Então eles também tem que reprogramar, quase, o ouvido deles, pra um outro tipo de som, de um grupo misturado, e fica claro que é diferente (Júlio Maluf, comunicação pessoal, 16/07/2007, grifo meu).

Destaco a noção de *jeito mais boliviano* por ser esta que definiu as diferenças a serem trabalhadas e inter-relacionadas através da música no sentido de constituir uma identidade heterogênea, ou uma identidade da diversidade cultural abarcada pelo coral, representada pelas experiências narradas pelos participantes acerca de migração e adaptação a um novo contexto social. O *jeito boliviano* é percebido pelos gestores dos corais em interação com o *jeito brasileiro* e o *jeito africano* apresentado pelos outros participantes do coral ao mesmo tempo como uma representação do *ser* boliviano, *ser* da região dos Andes, *ser* latino-americano, *ser* indígena ou branco, quéchua ou aimará, do interior ou da capital. Ou seja, a coleta de informações e elementos das culturas dos participantes a partir de suas histórias de vida operava como um espaço de emergência de conflitos de interpretações históricas e políticas identitárias que protagonizavam as disputas por posições nas relações de poder político, econômico e cultural em suas sociedades, cidades ou países de origem e também no âmbito das políticas de gestão e valorização da diversidade cultural no contexto migratório.

Essas posições vinham sendo assumidas tanto com relação a manifestações de outros participantes do coral quanto com relação a representações difusas sobre aspectos de seus modos de vida. Entre os participantes do Coral Falamundo, três “tipos” de imigrantes se destacaram como fontes de narrativas culturais sobre a migração e o deslocamento traduzidas em itens de repertório. O migrante nacional oriundo das regiões norte e nordeste do Brasil, representado pelo pernambucano Seu Frederico; o imigrante sul-americano oriundo de países cuja imagem internacional está fortemente atrelada aos povos indígenas da região dos Andes – Bolívia, Peru, Colômbia, Equador, Chile – representados pelos bolivianos Seu Beto, Dona Alice, e Seu Carlos; e os imigrantes africanos, mais especificamente da República Democrática do Congo, representados por Alain, Bernard, Caesar e Devon. Estes atores se destacaram como “fornecedores” de narrativas e músicas para o repertório do coral não por

uma relevância ou importância intrínseca às suas histórias e relatos pessoais (potencialmente todos os participantes são fontes de histórias e narrativas interessantes), mas por se configurarem como manifestos de uma política identitária que opõe as culturas locais a processos de dominação e homogeneização cultural.

Esta relação fica mais clara quando observamos as narrativas de contextualização da origem e do significado de músicas trazidas ou sugeridas para representar o Brasil, a América latina e a África no repertório do coral. A análise dos depoimentos dos participantes não tem como preocupação a veracidade ou a coerência cronológica ou histórica dos eventos narrados, mas sim perceber como estes eventos e as relações explicitadas nestas narrativas são operacionais como tomadas de posição no contexto do coral.

Seu Frederico tem por volta de setenta anos. Pernambucano radicado na periferia de São Paulo, sua história de vida chamou a atenção de Alexandre Santos, regente assistente e instrumentista acompanhante do coral, que o convidou para participar da atividade. Seu Frederico foi apresentado ao coral como um parente – primo – de Luis Gonzaga, ícone da música popular brasileira com quem conviveu em sua juventude no sertão pernambucano. Em um dos ensaios, motivado pelo interesse que todos demonstrávamos por sua história, Seu Frederico trouxe duas moedas antigas, de “um mil réis” cada, que lhe foram pagas por Seu Januário, pai de Luiz Gonzaga, por ter tocado com ele em uma festa ainda em Pernambuco. Reminiscência da juventude, as moedas de um mil réis também simbolizaram um modo de inserção no grupo marcado por expectativas quanto aos resultados práticos de sua participação no coral.

Alexandre Santos e Seu Frederico se conheceram participando de rodas de choro na periferia da zona leste de São Paulo, onde ambos residem. A história do retirante que sai de sua cidade para tentar a sorte em São Paulo, associada a sua experiência musical paralela a de um ícone da música popular brasileira, fez de Seu Frederico um representante e um portador de uma cultura musical própria, cuja história de vida mostra o “outro lado” das narrativas sobre a constituição da noção abrangente de “cultura brasileira” presente nas representações hegemônicas da identidade nacional. Se Luis Gonzaga pode ser considerado um herói cultural que sai da pobreza e do anonimato para alcançar a fama internacional e seus conseqüentes benefícios econômicos e políticos, Seu Frederico foi introduzido ao coral como uma espécie de anti-herói, mostrando que a cultura musical do sertão nordestino tem outros representantes igualmente imbuídos das tradições e valores que simbolizam suas “origens”, embora expressem isso de formas diferenciadas e não alcancem o sucesso e a profissionalização sinalizados pelo retorno financeiro de suas práticas musicais.

Guardadas as proporções, a participação de Seu Frederico no Coral Falamundo representou um movimento similar ao de seu primo. Foi “descoberto” como um talento musical e conduzido da periferia para o centro, onde se concentram os recursos artísticos e técnicos que facilitam a projeção profissional do músico. Nesse sentido, a inserção de Seu Frederico no coral Falamundo foi estabelecida a partir da expectativa de possíveis retornos políticos – em termos de visibilidade e contatos profissionais – e financeiros – percepção de eventuais cachês com o próprio coral ou com outros grupos –, ou, nas palavras do próprio Frederico, a possibilidade de “ganhar um carvãozinho para melhorar de vida”.

Por sugestão de Seu Frederico, o coral passou a ter no repertório a música *Pau-de-arara*, de Luiz Gonzaga, cujo texto fala sobre o deslocamento do sertanejo nordestino para o centro do país nos paus-de-arara – como são conhecidos os veículos usados por migrantes oriundos de estados do nordeste brasileiro que se deslocam para o sul e sudeste em busca de postos de trabalho.

Quando eu vim do sertão,
seu moço, do meu Bodocó
O malote era um saco
e o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau-de-arara
Eu penei, mas aqui cheguei

Trouxe um triângulo, no matulão
Trouxe um gonguê, no matulão
Trouxe um zabumba dentro do matulão
Xote, maracatu e baião
Tudo isso eu trouxe no meu matulão
(Pau-de-arara, de Luiz Gonzaga, versão cantada
pelo coral Falamundo durante o ano de 2007)

Bodocó é a cidade natal de Seu Frederico, vizinha à cidade de Exu, onde nasceu Luiz Gonzaga. Com Seu Januário, Frederico tocava a zabumba, instrumento de percussão confeccionado com discos de madeira sobrepostos, difundido nacionalmente através de Luiz Gonzaga como um dos instrumentos que compõem a formação dos grupos de baião (zabumba, sanfona e triângulo). A proposta de Pau-de-arara como a música que representa Seu Frederico e sua cultura no coral não se relaciona unicamente com o conteúdo do texto da música, mas também com o paralelo que estabelece entre sua própria vida e a carreira de Luiz Gonzaga, trazendo à tona uma crítica ao processo de construção de representações da cultura sertaneja em escala nacional e internacional a partir da experiência particular de seu primo.

Gonzaga teve o papel de mediador da relação entre a cultura sertaneja nordestina e o mercado musical nacional a partir da década de 1950, difundindo elementos constituintes da criação e da performance das músicas da cultura musical sertaneja, como o chapéu e a sanfona, para os circuitos culturais urbanos, sobretudo do Rio de Janeiro, onde o baião passou a ser efetivamente produzido e consumido enquanto um gênero musical distinto de gêneros estabelecidos no campo da “música popular brasileira”, especialmente o samba, que era promovido oficialmente como símbolo musical da identidade nacional. Uma das questões que emergem deste processo é a da apropriação de temas musicais “tradicionais” do sertão nordestino. Músicas como a renomada Asa Branca, que à época eram creditadas como composições de Luis Gonzaga, seriam versões estilizadas de canções que fazem parte de um repertório musical de domínio público do sertão pernambucano (Vianna, 2001).

Quando Seu Frederico contou ao coral que nasceu em Bodocó, Júlio Maluf então o indagou se a música Pau-de-arara fazia muito sentido para ele. Seu Frederico respondeu afirmativamente, porém chamando atenção para o fato de que estas eram experiências – tanto a de socialização e conhecimento da tradição musical do baião quanto da migração em pau-de-arara para a região sudeste – largamente compartilhadas na região onde cresceu. “*O município é ligado no Exu. Mas Luisinho nasceu foi mesmo é no Exu, num povoadozinho chamado Araripe*”.

(...) naquelas alturas tio Januário vinha nas festas de São Francisco de Assis, dia 4 de outubro, né? Ele vinha tocar nas festinhas que tinha ali na rancheira. E ele tocando, ali ele vinha ganhar o pãozinho dele. Ele indo pra ali, ia pra casa da minha mãe. Nessas alturas eu já tinha 10 anos, quando eu comecei. Aí tio Januário foi e me chamou pra eu tocar zabumba pra ele lá numa festa. Eu mandei brasa tocando na festa com tio Januário. Quando nós terminava de tocar, aí ele tirava [do bolso] uma moedona de 10 tostões e me dava (Seu Frederico, comunicação pública ao coral Falamundo, 14/03/2007).

Ao explicitar sua ligação com Januário e Luis Gonzaga, Seu Frederico reivindicava um papel importante no processo de construção do baião – também conhecido como forró pé-de-serra por ser tradicional da região onde ficam as cidades de Exu e Bodocó, localizadas ao pé das chapadas que caracterizam o cenário geológico do sertão pernambucano – mostrando sua participação no projeto de ascensão social através da música concretizado por Luis Gonzaga. A trajetória musical de Seu Frederico converge com as de Seu Januário e Luis Gonzaga, tocando juntos em festas e bailes da região, até o ponto em que Seu Januário e Luis Gonzaga saem de Exu para o Rio de Janeiro, onde o segundo acaba se projetando no mercado nacional. Seu Frederico se vê preterido deste processo em função de Seu Januário só chamar

músicos mais experientes ou profissionais para fazer viagens mais longas e do impedimento colocado por seu pai para o empreendimento.

Isso foi lá nos anos 49, 50, 51, por ali assim. Aí em 52 nós fomos lá pro Goiás e vortemo com dois anos. Meu pai era muito cruel. Eu doido pra largar meu pai, e falei: “papai, deixa eu ir embora pra ir tocar no Rio, tocar nas quebradas lá”. E eu ainda sem saber que tio Januário chamava artista, porque naquele tempo era obrigado a chamar só os caras mais velhos, mas eu não sabia ainda. Aí ele disse: “não senhor, filho meu não anda com violão nas costas vagando por aí pra cima e pra baixo, não. Você vai trabalhar” (Seu Frederico, comunicação pública ao coral Falamundo, 14/03/2007).

O objetivo de Alexandre Santos ao trazer Seu Frederico para cantar e tocar no Coral Falamundo foi o de promover sua visibilidade, possibilitar que tocasse e se apresentasse em espaços públicos tendo no parentesco com Luis Gonzaga um diferencial em relação a tantos outros músicos de origem sertaneja que buscam o mesmo objetivo. Nesse sentido, a coleta de depoimentos sobre sua história de vida, de relatos sobre sua infância e juventude, sobre sua vinda para São Paulo e suas atuais condições de vida tornaram-se parte importante da construção da identidade musical de Seu Frederico. Ao fazer o registro destas narrativas, Seu Frederico e Alexandre Santos buscaram manifestar publicamente a autenticidade de outras representações da música sertaneja nordestina além daquela estilizada e difundida através da imagem de Luis Gonzaga, mostrando outras formas e outros personagens da mesma história representada sonora, visual e textualmente pelo repertório e pelas performances do baião na mídia e no circuito musical comercial.

A valorização dos depoimentos e da história de vida dos participantes do coral foi incorporada aos ensaios e à proposta de trabalho dos coordenadores como uma prática de resistência cultural de sujeitos que representam posições políticas e visões de mundo contrapostas a discursos e representações hegemônicas sobre a cultura e a identidade de seus povos ou países de origem. Um dos discursos mais significativos nesse sentido foi o de Luis Kinugawa, no fim do ensaio de uma música cantada em quéchua – uma das línguas dos povos indígenas dos Andes – onde afirmava ser importante que todos os participantes cantassem as músicas de diferentes povos, conformando um movimento de resistência a processos de dominação cultural. A relevância deste discurso não está em seu conteúdo em si, mas na série de interações em que se insere.

A música que havia sido cantada em quéchua naquele ensaio era El Condor Pasa. El Condor Pasa ficou famosa nos anos 1960 e 1970 através de uma versão em inglês produzida

pelo cantor e compositor norte-americano Paul Simon, mas foi creditada ao músico peruano Daniel Alomía Robles, que a teria composto nos anos 1910 seguindo padrões de gêneros musicais e danças atribuídos aos povos indígenas do altiplano peruano e boliviano na forma de uma *zarzuela*, peça cênico-musical que alterna narrativas faladas e cantadas. A partir de El Condor Pasa levantou-se um questionamento semelhante àquele dirigido à produção musical de Luis Gonzaga, ou seja, sobre a apropriação e mediação de formas musicais autóctones com o mercado e os circuitos musicais urbanos. Neste caso, a música El Condor Pasa seria objeto de dois processos de “apropriação”, o primeiro pelo próprio Robles, que teria simplesmente registrado formalmente uma melodia recorrente entre as práticas musicais de grupos indígenas andinos, e o segundo por Paul Simon, que, ao gravá-la e lançá-la no mercado internacional como “música tradicional peruana” desconsidera a autoria coletiva da melodia e da tradição musical na qual esta se insere³³.

El Condor Pasa foi uma sugestão de Seu Beto, boliviano natural da cidade de Cochabamba³⁴, auto-identificado como indígena, descendente de grupos de fala quéchua. A proposta de Seu Beto foi justamente mostrar que a famosa música de Paul Simon era, tradicionalmente, uma música originária da cultura indígena dos Andes, da qual ele próprio era representante no contexto do coral, e devia, por isso, ser cantada em quéchua. No dia em que a música foi ensaiada pela primeira vez, Dona Alice, boliviana de La Paz, comentou insistentemente que achava a versão de Paul Simon mais bonita, e que deveríamos cantar a música em inglês. Alice afirmou, em determinado momento, que “ninguém mais fala quéchua na Bolívia”. Ao seu lado, uma cantora brasileira respondeu ao comentário lembrando-lhe que os indígenas são a maioria da população boliviana, e em tréplica, Dona Alice emendou: “*sim, os brancos são minoria e não sabem falar quéchua, eu não sei falar quéchua*”.

Neste diálogo, Dona Alice explicita uma relação de disputa pela representação da identidade nacional boliviana. Ao preterir uma versão musical em uma língua indígena em favor de uma versão comercialmente difundida e em inglês, revelou um projeto específico de construção da imagem internacional de seu país a partir de um ideário cosmopolita e urbano, que tende a definir a nação a partir da visão de uma elite econômica e cultural. Seu Beto, por seu lado, enfatizou a influência das populações autóctones na formação de uma cultura latino-americana evidenciando processos históricos de invisibilidade e não-reconhecimento da participação dos povos indígenas na construção das sociedades nacionais. A fala de Luis

³³ Sobre as políticas de resgate da “autenticidade” indígena através da música na Bolívia, ver Bigenho (2002).

³⁴ Capital do departamento de Cochabamba. Fica a 300km leste da capital La Paz, a 2500m acima do nível do mar.

Kinugawa ao final do ensaio teve um papel mediador das posições destes dois participantes, mas também definidor do perfil político do coral como um espaço de manifestação cultural contra-hegemônica.

O episódio entre Dona Alice e Seu Beto chamou atenção para o papel da língua como símbolo das culturas narradas e representadas pelos participantes do coral, sobretudo na construção e transmissão das tradições e gêneros musicais cantados. Nesse sentido, as línguas autóctones – étnicas, indígenas, “nativas” – foram incorporadas pelo projeto de resistência cultural do coral Falamundo como uma forma de “resgate” das identidades culturais dos participantes. Para isso, os imigrantes foram convidados a traduzir em voz alta e fazer comentários sobre o significado das músicas por eles propostas, elaborando reflexões e memórias sobre processos de aprendizado de códigos lingüísticos e culturais em seus contextos de socialização. Embora expressas individualmente, estas reflexões foram ampliadas pelo coral, que percebia cada participante como portador de uma cultura específica que representava a sua sociedade de origem.

A valorização das línguas indígenas estava ligada à própria escolha do nome do Coral Falamundo. Falar e cantar em outras línguas teria a função de contrapor os projetos culturais particulares de grupos minoritários representados pelos participantes a discursos homogeneizantes associados ao Estado-nação e ao colonialismo na América latina e na África. Os momentos reservados à tradução e contextualização das versões musicais em idiomas étnicos durante os ensaios constituem-se como performances deste posicionamento político. Seu Carlos – outro imigrante boliviano que passou a fazer parte do coral a partir de agosto – narrou para o coral a experiência de ter aprendido o aimará em um curso oferecido por uma universidade boliviana, lecionado por um professor francês especialista em idiomas americanos pré-colombianos. Ou seja, tanto Seu Carlos quanto Seu Beto agenciavam as línguas indígenas não como um “resgate” de uma identidade perdida, mas como a construção de uma diferença identitária em relação aos discursos hegemônicos que deve ser incorporada à narrativa dos Estados e da globalização.

Com esse objetivo, o coral criou uma programação de apresentações públicas intituladas “Encontros Falamundo”, que além de performances musicais incluíam exibições de vídeo e a realização de debates sobre as culturas de grupos minoritários e de imigrantes representadas por participantes ou por músicas do repertório do coral. Foram realizadas duas edições do evento, ambas na própria Galeria Olido, utilizando a Vitrine da Dança para as performances musicais e a sala de cinema para exibição de vídeos. As duas edições aconteceram em quartas-feiras, logo após o término do ensaio do coral. A primeira edição

aconteceu em março, sobre a “cultura indígena” no Brasil, com a participação do cacique Nii e do pajé Kosti, Katukinas da aldeia do rio Campinas (alto Juruá), em Cruzeiro do Sul, Acre; e a segunda em maio, sobre a “cultura do Congo”, com a apresentação do grupo formado pelos imigrantes congolezes que fazem ou fizeram parte do coral: Émile – ex-cantor do coral Quatro Cantos – Alain, Bernard, Caesar e Devon.

O coral já vinha ensaiando o “canto dos peixes” e o “canto do cipó”, as mesmas músicas que foram apresentadas pelos dois índios no primeiro Encontro Falamundo. Alexandre Santos, que conhecia os índios previamente através de contatos em comum como praticante do Santo Daime, ficou responsável por coletar, transcrever para a notação musical e distribuí-las para o coral, de modo que no dia do evento foram realizadas duas versões dos cantos, uma apresentada pelos próprios Nii e Kosti, e outra apresentada pelo coral. Após a performance musical, fomos para a sala de cinema assistir ao filme “Noke Haweti: o que somos e o que fazemos”, produzido pelos próprios Katukina, sobre a aldeia do rio Campinas. Nii e Kosti eram acompanhados de perto por Sônia, que se apresentava apenas como uma amiga, claramente mediando as perguntas e respostas entre os índios e a platéia ao final do filme.

O filme aborda o processo de reconhecimento oficial da aldeia Campinas como Terra Indígena (TI) pelo governo federal relacionando-o com o uso do kambô ou kampô – uma espécie de rã que existe na Amazônia – em rituais de cura e a construção de uma rodovia que corta a aldeia. Do kampô os índios extraem uma secreção com a qual preparam um líquido que, quando aplicado sobre cortes na pele feitos para este fim, age sobre o sistema nervoso e imunológico, provocando reações intensas como alucinações e secreções contínuas pelas vias oral e nasal. O filme mostra índios deitados, arranhando o chão com as duas mãos e vomitando várias vezes em poucos segundos. Do ponto de vista da medicina indígena, trata-se do processo de expulsão dos *panema*, espíritos negativos que causam desânimo e falta de vontade de caçar, entre outras coisas. Ainda segundo o filme, o reconhecimento da aldeia Campinas como TI foi condicionado à construção de uma rodovia federal (BR-364) que a corta³⁵, cujas obras estariam provocando danos ambientais à região, entre outras coisas ameaçando a reprodução do kampô³⁶.

As duas músicas katukina incorporadas ao repertório do Coral Falamundo se relacionam diretamente com a causa dos índios. O “canto do cipó” refere-se à função do cipó

³⁵ A questão da rodovia em território katukina foi analisada por Lima (2000).

³⁶ O problema do acesso às práticas tradicionais dos Katukina foi analisado por Martins (2006) através de uma etnografia da implementação do Projeto Kampô, articulado entre as lideranças indígenas e o Ministério do Meio-Ambiente.

como ingrediente da ayahuasca, ou *uni* para os Katukina, bebida que é tomada pelos índios em festas, o que também os relaciona com o universo da religião do Santo Daime, contexto a partir do qual Alexandre Santos os conheceu; e à função do cipó para a produção de queimaduras ou cortes na pele sobre os quais é aplicado o *kampô*. Já o “canto do peixe” é traduzido como um pedido de licença para pescar feito pelos índios ao rio e aos peixes, atividade que pode ser prejudicada tanto pelos *panema* quanto pela poluição causada pela rodovia que corta a aldeia.

O segundo Encontro Falamundo aconteceu dois meses depois, tendo como tema a “cultura do Congo” apresentada pelos congoleses componentes do coral Falamundo. A estrutura da apresentação foi praticamente a mesma: uma primeira parte com as apresentações musicais dos convidados e do coral seguido da apresentação de um vídeo e de uma sessão de perguntas da platéia. O coral vinha ensaiando três músicas africanas, duas sugeridas por imigrantes congoleses, Ozali Nzambe e Nzila Nzambi, e uma sugerida por uma imigrante camaronesa, Ishe o Lua, sendo que todas elas já faziam parte do repertório do coral Quatro Cantos antes da criação do coral Falamundo.

O evento foi estruturado ao longo de duas reuniões entre os congoleses e os coordenadores do coral, para as quais também fui convidado. A idéia básica do evento, discutida nessas reuniões, seria mostrar para o público o *jeito congolês de cantar*. Na primeira reunião, realizada duas semanas antes do evento na própria Vitrine da Dança, após o ensaio do coral, foram colocadas opiniões sobre como estruturar o evento e como deveriam eles, os congoleses, apresentarem-se. Nessa ocasião, buscando definir o que seria este *jeito congolês de cantar*, coordenadores e participantes entramos em um debate acerca da relação entre os *jeitos de cantar* dos participantes e a forma como estes jeitos são incorporados ao repertório e às performances do coral. Bernard e Caesar apontaram um problema com a maneira pela qual as músicas congolesas são ensaiadas no coral sugerindo haver uma indefinição na *ossature* [ossatura] das músicas, ou seja, o coral não estaria colocando em prática o *jeito congolês de cantar*. Por outro lado, Júlio Maluf e Luis Kinugawa apontaram a necessidade de mediação dos jeitos de cantar particulares para que se adaptem ao jeito de cantar coletivo, ou seja, era preciso “mexer nessa ossatura” para que as músicas pudessem ficar “boas aos ouvidos” de todos. Esse jeito de cantar, ou a *ossature*³⁷, foi mais tarde definida por Caesar não somente como os arranjos e a estrutura sonora da música, mas também como a organização e motivação do coral para cantar.

³⁷ A palavra era usada sempre em francês.

Como beneficiários do Programa Ofício Social, Bernard e Caesar também atuavam como “mediadores culturais” no Museu Afro-Brasil, instituição municipal instalada no Parque do Ibirapuera. Os circuitos de exposição deste museu abordam artigos de cultura material africana e afro-brasileira – tais como máscaras “tribais”, vestimentas atribuídas a práticas religiosas tanto no contexto africano quanto brasileiro, quadros de artistas negros contemporâneos – combinadas com instalações multimídia que apresentavam uma narrativa da constituição da cultura afro-brasileira a partir de uma ancestralidade mítica unificadora dos diferentes contingentes escravos trazidos para o Brasil. Como mediadores culturais Bernard e Caesar acompanhavam os trajetos de grupos escolares através do museu fazendo, em determinados pontos, demonstrações de como são faladas as línguas étnicas africanas. Os mediadores contam e traduzem ditados populares, frases célebres e cantam trechos de músicas em *Lingala*, além de descreverem como são as cidades e os “costumes” africanos para crianças e jovens.

A princípio, o discurso sobre a África preparado pelos imigrantes congoleses para ser apresentado no Encontro Falamundo foi praticamente o mesmo que encontrei quando fiz uma visita ao Museu Afro-Brasil guiado por Caesar. A Bélgica, país que por aproximadamente um século manteve um regime colonialista no Congo (RDC), “cabe cinquenta vezes no Congo, e o Congo cabe cinco vezes no Brasil”. Assim se iniciava a mediação de Caesar no Museu, como também se iniciou sua comunicação ao público no Encontro Falamundo. De fato, o Congo é o terceiro maior país do continente africano em extensão, e o maior da África subsaariana. Formalmente independente desde 1960, o Congo passa por sucessivos conflitos civis armados em diversas regiões do país tanto por grupos em disputa pelo poder estatal quanto por grupos separatistas. Uma das expressões destes conflitos é a disputa em torno do “caráter” da identidade nacional do Congo pós-colonial. Depois de assumir o poder em 1965, o presidente Mobutu Josphé Desiré impôs uma série de políticas de “africanização” da identidade nacional congolesa, valorizando as línguas étnicas em oposição ao francês e incentivando o “resgate” de expressões culturais consideradas ancestrais das etnias que compõem o país. Mobutu modificou o nome do país para Zaire, e o seu próprio para *Mobutu Sese Seko*³⁸. Estas mudanças sinalizam uma forma de rechaço à “ocidentalização” do país simbolizada pela influência da língua francesa como língua estatal, pela cristianização das práticas religiosas de diferentes etnias e pela pressão exercida pela ONU e pelas potências ocidentais de então para a estabilização social e implementação do Estado congolês.

³⁸ Que significa algo como “guerreiro poderoso e conquistador”, segundo Caesar.

O governo de Mobutu terminou em 1997, com sua deposição. Os governos seguintes promovem um alinhamento do país às políticas da ONU para a consolidação do Estado através de ações como a constituição de um governo provisório representativo dos grupos em conflito, a institucionalização de partidos políticos, a realização de eleições parlamentares e presidenciais e a reversão do nome do país para República Democrática do Congo. A descontinuidade das ações de “africanização” nacional em função da mudança de governo é transposta para o campo político como uma oposição entre o avanço no processo de institucionalização do Estado-nação congolês representado pelo novo governo e um retorno ao modelo de governo representado pelos grupos de oposição, ligados ao governo de Mobutu. A tensão entre os diferentes projetos de identidade congoleza também aparece no processo de inserção e recepção da música dos imigrantes congolezes no contexto paulistano.

A predominância de imigrantes e repertório africano nos corais Quatro Cantos e Falamundo era acompanhada do componente religioso expresso pelo repertório musical que estes propõem. Embora em termos numéricos os africanos participassem mais dos corais do que imigrantes latino-americanos ou asiáticos, é em termos de expressividade que se destacavam, propondo uma grande quantidade de músicas e cantando-as com desenvoltura e desinibição. Grande parte deste repertório era composta por hinos religiosos cujos textos giram em torno da figura de *Zambe*, termo que designa Deus para africanos de diferentes grupos lingüísticos (dos imigrantes congolezes que participam do Encontro Falamundo três falavam *Lingala* e dois falavam *kicongo*).

Na segunda reunião de planejamento do segundo Encontro Falamundo, realizada na sede do Instituto África Viva (ONG fundada e dirigida por Luis Kinugawa), da qual participaram Bernard, Caesar, Devon, Alexandre Santos, Luis Kinugawa e eu, ficaram definidos os assuntos que cada um dos imigrantes iria abordar em suas comunicações e os vídeos a serem apresentados. Caesar e Bernard se recusaram categoricamente a “falar de política”. Caesar ficou com o assunto “religião antes da colonização”, e Bernard falaria sobre as “riquezas do Congo”. Diante da recusa dos colegas Devon assumiu a tarefa de falar sobre a história, as etnias e os conflitos no Congo. Ao contrário da proposta de Luis Kinugawa, que mostrara uma série de vídeos de performances musicais tradicionais da África central, Bernard, Caesar e Devon optaram por mostrar videocliques do famoso músico congolês Papa Wemba, considerado por eles o grande nome da música do Congo no cenário internacional.

A questão mais delicada a ser definida foi o nome com o qual o grupo se apresentaria. O nome afinal escolhido foi *Nkanda wa Mbote wa Mpa*, que segundo Caesar significa “Igreja da Boa Nova”, da qual ele, Alain, Bernard e Émile são adeptos. No dia do Encontro

Falamundo todos os quatro se apresentaram usando camisas largas, estampadas e coloridas, com inscrições do nome da igreja, enquanto Devon assumia uma postura de *outsider*, vestindo-se como de usual e posicionando-se, durante a performance, um pouco atrás dos quatro primeiros. A sequência do evento ocorreu como a anterior. O primeiro número cantado pelo Coral Falamundo seguido da apresentação de três músicas do grupo convidado, e após, a exibição de vídeos no cinema da Galeria Olido. A música apresentada pelo coral Falamundo foi Ozali Nzambe, sugerida por Émile para o coral Quatro Cantos. Ozali Nzambe foi a música mais ensaiada pelo coral ao longo de minha participação, propiciando momentos em que Bernard e Caesar assumiam a condução do coral apontando as entradas de cada naipe e a intenção vocal que pretendiam para cada parte da música.

A opção de Caesar por falar sobre a “religião antes da colonização” no Encontro Falamundo é significativa se considerarmos o modo como esta música é descrita pelo próprio Caesar em um dos primeiros ensaios de que participei, em março de 2007. A pedido do regente, Caesar leu o texto da música para que o coral ouvisse e aprendesse a pronúncia, e logo após a traduziu:

Nzambe yo Ozali Nzambe
Nzambe na nguya nzambe
Nazali koyembela yo nkolo
Motema na ngai ezali na mposa
Na yo

Mpo ye te ozali nzambe
Yo oleki likolo na nyoso nazali
Ko gumbamela yo lokumu nkembo
na yo

(Texto da música Ozali Nzambe, conforme
descrita por Émile para o coral Quatro Cantos)

Esse hino é o hino que os nossos antepassados cantavam antigamente. Quando eles vieram aqui pro Brasil, já estavam cantando esse hino. É um hino popular lá na minha terra, na África. *Nzambe yo Ozali Nzambe*: Deus, você é o verdadeiro Deus. *Nzambe na nguya Nzambe*: Deus poderoso. Deus com... letra maiúscula! *Nazali koyembela yo nkolo*: eu estou cantando pra te dar louvor, pra te glorificar, só você, Deus poderoso. *Motema na ngai ezali na mposa na yo*: o meu coração está desejando, quer ficar pertinho de você, Você é o poderoso, o único poderoso aqui nesse mundo é você, Deus! Zambe Mpungo, o verdadeiro Deus. O nome dele é Zambe Mpungo. *Mpo ye te ozali Nzambe* [cantando]: porque você é Deus, único, poderoso! *Yo oleki likolo na nyoso*: você é muito poderoso, você está em cima de todos! Estou a ajoelhar, ajoelhado, diante de você, Deus verdadeiro. Porque o louvor pertence a você! *Lokumu nkembo na yo*: porque você é poderoso, você merece o louvor. (Caesar, comunicação pública ao coral Falamundo, 28/03/2007).

Esta tradução tem um caráter performático, não só como afirmação de uma ancestralidade africana como também da centralidade da religião para o pensamento dos imigrantes congoleses da Igreja da Boa Nova. As exclamações ao final das frases têm a intenção de expressar a ênfase o volume elevado da voz de Caesar, que traduz a música utilizando um tom de pregação religiosa.

A ancestralidade da religião e das músicas apresentadas pelos imigrantes congoleses foi questionada pelos gestores e coordenadores dos corais, que as qualificavam como hinos de religiões protestantes atuantes em países africanos, resultantes de processos de cristianização de práticas religiosas africanas impostas pelo regime colonial. Carlinhos Antunes, que atuou como regente e músico acompanhante do coral Quatro Cantos, descreve o coral como “quase um gospel africano”, identificando a estética sonora da música vocal performatizada pelo grupo de imigrantes congoleses com a música vocal *gospel* característica das religiões protestantes africanas e afro-americanas³⁹. A percepção ambígua da música dos imigrantes congoleses em São Paulo justapõe, assim, a “africanização” performatizada pelas narrativas sobre a “cultura do Congo” nos ensaios do coral Falamundo e no segundo Encontro Falamundo a aspectos “ocidentalizados” da prática vocal do grupo Nkanda wa Mbote wa Mpa. Por outro lado, no universo das relações entre imigrantes congoleses residentes em São Paulo, o conflito entre as formas de caracterizar a identidade africana/congolesa se manifesta a partir do posicionamento no campo de disputa entre diferentes projetos de identidade nacional.

O segundo Encontro Falamundo teve o papel de colocar em evidência a imigração congolesa em São Paulo. Mais do que isso, ao falarem de sua terra natal através das performances musicais e de narrativas verbais sobre os “costumes”, a religião e a música do Congo, os imigrantes congoleses difundiam determinadas versões da história de seu país fundamentadas em projetos específicos de “cultura congolesa” e do “jeito congolês de cantar”. Alguns minutos após o término do evento, em uma conversa informal da qual participei, Devon mostrou seu desconforto com relação às interpretações dos outros congoleses sobre as músicas que cantavam. Para Devon, a palavra *Zambe* era uma tradução *pidgin*⁴⁰ da palavra “Deus”, e as músicas, hinos incidentais das missas e cultos das igrejas cristãs instaladas no Congo ao longo do século XX cantadas em Lingala.

³⁹ Gênero constituído a partir da apropriação do repertório musical de rituais cristãos por comunidades negras africanas e afro-americanas como um modo de preservação e transmissão da “africanidade” (ver Muller, 2002).

⁴⁰ Um denominação para linguagens francas desenvolvidas em contextos de contato comercial e político entre diferentes grupos étnico-linguísticos e com empresas e postos coloniais na África.

A posição de Devon como um *outsider* em relação ao grupo de imigrantes congoleses no coral Falamundo explicitou a reprodução da disputa em torno do “caráter” da identidade nacional congolesa no contexto paulistano. Ao não admitirem “falar de política”, Caesar e Bernard retiraram o caráter “africano” da música que cantavam da oposição ideológica entre a “africanização” e a “ocidentalização” do Congo, projetando-a em um passado romantizado “puramente africano”, ou seja, anterior à invasão colonialista e ao processo civilizador implantados a partir do modelo europeu de desenvolvimento na África, e portanto independentes do processo político de definição da identidade do Estado Congolês. Ao criticar esta interpretação, Devon realizou o movimento contrário. Retirou a africanidade da “ancestralidade” caracterizando-a como uma posição no campo de disputas políticas pela definição da identidade cultural congolesa.

Sem Devon e sem Émile, o Nkanda wa Mbote wa Mpa (doravante Nkanda) seguiu como um trio vocal – Alain, Bernard e Caesar – independente do coral Falamundo, buscando formas de se inserir profissionalmente na cena musical paulistana. Sua primeira performance pública foi em junho, fazendo a abertura do show do grupo de Luis Kinugawa, Fanta Konate & Troupe Djembendon, dentro da programação do festival Mundo Percussivo, no hall de entrada do SESC Consolação. No mês seguinte realizaram duas apresentações no restaurante Butinã, na zona sul de São Paulo, a convite do dono, por intermédio do diretor do Museu Afro-Brasil.

A abertura do show da Troupe Djembendon aconteceu em 13 de junho. No dia 15 de junho recebi uma ligação de Caesar me convidando para ir a uma festa em sua casa, e pedindo para que eu levasse minha câmera fotográfica. Os três haviam conhecido um “maestro de samba” após sua apresentação no SESC Consolação, e este maestro havia sinalizado com a possibilidade de participarem de um “projeto” com o apoio da Cáritas, e para isso precisavam de fotos. A festa foi no dia 17 de junho, na casa onde moram Caesar, Bernard e Alain com mais três pessoas, a esposa de Bernard, apresentada simplesmente como a “mama”, o congolês Elias e o angolano Fábio. Além deles estavam presentes vizinhas e amigos.

A casa fica na zona leste de São Paulo. Desci no metrô Artur Alvim, um antes do ponto final, às 14h30 do dia 17, onde fui recebido por Caesar, que me conduziu até sua casa. Neste trajeto Caesar me revelou um episódio que pode estar entre as principais motivações para o projeto de profissionalização do grupo.

“estávamos cansados, e paramos na Praça da Sé, num lugar que a prefeitura colocou, que podemos ficar. Começamos a cantar, e logo juntou gente perto pra nos olhar cantando. Então um senhor chegou e disse: ‘no Brasil não tem

quem cante assim, cantando assim vocês podem fazer muito dinheiro”
(Caesar, comunicação pessoal, 17/06/2007).

A festa para a qual fui convidado era um evento religioso – da Igreja da Boa Nova – anual, realizado, segundo Caesar, no mesmo dia em diversos países onde haja grupos de adeptos. Alain, Bernard, Caesar e Elias eram os pregadores, vestidos de terno e gravata e segurando bíblias do antigo testamento na mão. Elias presidiu o culto, saudando as pessoas presentes e distribuindo os papéis a cada um dos pregadores. Bernard foi apresentado como o “chefe”, o pastor mais velho do grupo, Alain era o pregador oficial, que puxava as orações e fazia as leituras, Caesar era responsável pela condução musical. O culto foi levado a cabo em três partes: a primeira de saudação aos presentes e a Zambe, a segunda de pedidos de prosperidade e boa saúde, e a terceira de agradecimentos. As músicas entraram na abertura, uma em cada parte, e uma no encerramento. Após o encerramento, enquanto era servida uma refeição, Caesar me pediu emprestada a câmera para tirar fotos formais dos pregadores e de alguns convidados, em diferentes peças da casa, sendo que essas fotos seriam enviadas pela internet para contatos em outros países como divulgação da realização deste evento no Brasil.

Ao final de todas as atividades, Caesar me fez um novo convite, para acompanhá-los em sua participação no evento em comemoração ao Dia Internacional do Refugiado, no dia 20 de junho, promovido pela Cáritas e ACNUR, no auditório da livraria FNac, no bairro Pinheiros. Nos encontramos na sede da Cáritas, próximo à Praça da Sé, no centro da cidade, onde conheci o “maestro de samba”, que era Júlio D’Zambe, e sua mulher Débora D’Zambe. Junto com os congoleses estava o refugiado peruano José. Saindo da Cáritas, fomos em uma van alugada até uma das casas mantidas pela Cáritas para abrigar mulheres e crianças refugiadas ou solicitantes de refúgio, onde se juntaram a nós um grupo de colombianos – um casal com uma filha de dois meses e quatro mulheres, uma das quais com uma filha de seis anos – e uma mulher somali com um filho também de seis anos. Fomos conduzidos até o local do evento com uma hora e meia de antecedência (o evento estava marcado para as 20h) e chegando lá fomos levados a uma sala contígua ao auditório, onde foram servidos sanduíches e refrigerantes enquanto aguardávamos o início do evento.

A performance do Sansakroma foi centrada em uma história escrita por Júlio D’Zambe no livro infantil “Nzuá e o arco-íris”⁴¹, baseado na história de vida de um imigrante angolano com quem havia convivido durante seu trabalho no coral Quatro Cantos. “*Esta é a história de Nzuá. Menino africano. Nascido em Angola. Representa o sonho, de criança, que existe em*

⁴¹ Ver D’Zambe (2006).

todos nós... Um mundo melhor, onde não exista fome, guerra ou fronteira. O mundo da paz...”. A leitura de trechos do livro foi intercalada por curtos números musicais, como a música “Bom dia começa com alegria”, composta pelos imigrantes congoleses e Júlio D’Zambe para entrar nestas performances, e músicas trazidas pelos próprios congoleses de seu repertório, como a própria Ozali Nzambe, Mulusambulu, Sawalé e Okiali⁴².

Pude assistir à performance do Sansakroma em duas ocasiões diferentes. A primeira no evento do dia dos refugiados, a segunda em uma apresentação da qual participaram apenas o trio do Nkanda, Júlio e Débora D’Zambe, na Casa de David, instituição que presta assistência a pessoas portadoras de distúrbios mentais, na zona norte da cidade. A entrada do grupo no palco foi feita em forma de fila indiana, lentamente, cantando a música Okiali (que significa “saudação”, segundo os congoleses, única expressão utilizada no texto da música). A partir daí Júlio D’Zambe começou a contar a história do livro, fazendo perguntas e conclamando o público a bater palmas ou repetir as frases que cantava, acompanhando-se ao violão, como “*oh yeah, mama, oh yeah, papa*” e “*sawa- sawa- sawalé*”, em ritmo de *blues*. Em determinado momento, Júlio D’Zambe apontou para o trio, perguntando ao público “*vocês conhecem a África?*”. E em seguida: “*apresento um grupo de autênticos africanos, que vão cantar uma música para vocês*”.

A posição do trio nas performances do Sansakroma é, assim, similar ao que ocupam em suas funções no Museu Afro-Brasil, ou seja, ilustrações vivas de uma África mítica, exotizada, seguindo a lógica da exposição pública como forma de dar visibilidade a suas causas políticas e seus projetos de inserção no mercado. O propósito do Sansakroma, segundo Júlio D’Zambe, é promover a emancipação de imigrantes africanos em relação às políticas de assistência como as do SESC e do Programa Ofício Social, trazendo-os para o âmbito das relações de mercado da esfera da cultura.

(...) a gente ta batalhando pra registrar o Nkanda como grupo. Com eles junto com a gente, pra os shows com cachê a gente poder guardar um dinheirinho pra poder registrar. São quatro, 800 reais. É dinheiro pra poder bancar isso aí! Então, pra arrecadar dinheiro pra que eles possam fazer a carteira da ordem dos músicos, entrem na cooperativa, e a cooperativa fature a nota pra apresentações. E a intenção é essa mesmo, tornar o grupo profissional, um coral, um grupo que, com o tempo, possa andar com as próprias pernas (Júlio D’Zambe, comunicação pessoal, 21/09/2007).

No entanto, a informalidade documental de parte destes imigrantes estabelece um

⁴² Por fazerem parte de seu repertório de trabalho, o Nkanda não disponibilizou transcrições nem traduções destas músicas para o Coral Falamundo.

espaço ambíguo de atuação e participação no circuito comercial. O registro em sindicatos é impossibilitado pela ausência de documentos que comprovem sua atividade profissional como músicos autônomos. Por outro lado, não podem atuar em instituições e casas de shows por não possuírem vínculo formal com uma entidade que os possa representar societariamente,

A idéia de encontro cultural é transposta para o contexto dos “corais com imigrantes” de duas formas. O encontro entre imigrantes de diferentes origens e o encontro dos imigrantes com o contexto social paulistano/brasileiro. Na opinião de Carlinhos Antunes “*culturalmente* [os refugiados] *vieram para o país certo, mas economicamente vieram para o país errado*”. Esta consideração problematiza ainda mais a noção de “integração” de imigrantes, quando relacionados com a desigualdade e a segregação socioeconômicas. Entre imigrantes, a “integração” através da música teria o mesmo sentido da noção de “encontro” articulado no circuito paulistano de “músicas do mundo”, ou seja, a construção de uma unidade – o repertório e as performances do coral – a partir de uma diversidade de origens nacionais e étnico-linguísticas dos participantes. Com relação ao contexto social paulistano/brasileiro, no entanto, essa “integração” é sinalizada tangencialmente. As participações de imigrantes congoleses como cantores no circuito musical são pontuais – um ex-participante do coral Quatro Cantos foi convidado por Carlinhos Antunes para cantar no show que deu origem ao álbum *Orquestra Mundana* e o Nkanda canta três músicas na abertura do show de Fanta Konate & Troupe Djembendon na programação do festival *Mundo Percussivo* –, restringindo a atuação destes imigrantes, na esfera cultural, ou às políticas assistenciais ou ao papel de “ilustrações didáticas” sobre África.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das diferentes fases dos “corais com imigrantes” fornece um meio de compreender como o campo das políticas culturais de assistência e inclusão se conectam com os circuitos de performances musicais e com o mercado musical. Na primeira fase do coral Quatro Cantos, essa ligação era estabelecida institucionalmente. O coral se inseria no rol de “serviços culturais” prestados pelas unidades do SESC em diferentes pontos da cidade – eventos artísticos, desportivos e de lazer em geral – projetando o SESC Carmo como referência de trabalho com este público específico e articulando os valores associados ao “padrão SESC de qualidade”, tais como a diversidade cultural e a formalidade jurídica.

Na segunda fase, essa ligação é estreitada pela contratação de músicos em evidência no circuito cultural do SESC para a condução do coral Quatro Cantos, indicados por gestores de outras unidades cuja identidade institucional está atrelada à produção musical, como por exemplo, o SESC Vila Mariana e o SESC Consolação, que possuem estúdios, grupos e cursos permanentes de música. Além de serem figuras freqüentes em festivais e shows nas unidades do SESC, Carlinhos Antunes e Magda Pucci vinham construindo suas *personas* públicas também sobre uma base de valorização da “diversidade cultural” através do agenciamento de músicos e sons de “músicas étnicas” do Brasil e do exterior.

Na terceira fase, como coral Falamundo e vinculado a um programa municipal, o coral com imigrantes manteve uma ligação com o circuito comercial de performances musicais através da rede de relações sociais entre músicos articuladores de noções de diversidade como componentes da produção musical. Júlio Maluf trazia uma concepção de diversidade de sua atuação no coral Cidadãos Cantantes, no qual agenciava a *heterogeneidade* socioeconômica e psicológica do conjunto de participantes como uma “potência criativa”. Luis Kinugawa e Alexandre Santos traziam suas experiências de formação e socialização em culturas musicais de outros países e de outros povos - a música mandinga e a música andina, respectivamente – como uma forma de resistência a tendências homogeneizantes do mercado e mídia musicais.

Mas as políticas culturais não se restringem às políticas de inclusão ou assistência cultural. Nesse sentido, torna-se necessário pensarmos no papel do “coro de refugiados” nas estratégias de distribuição de espaços e promoção de eventos do SESC na cidade. A produção dos shows de “músicas do mundo” ou de “música étnica”, mesmo imbuída de uma noção antropológica de cultura, condiciona a apresentação de símbolos que representam “outras culturas” ao formato físico e sonoro dos espaços de performance da instituição. Ou seja, a rede de praticantes de “músicas do mundo” se insere na esfera cultural paulistana, através do

circuito SESC, como um elemento dinamizador e diversificador dos meios de produção e dos hábitos de consumo, dando visibilidade a expressões musicais que até então não se apresentavam no horizonte de músicos, grupos e do público, como opções estéticas.

A relação entre refugiados e solicitantes de refúgio com a sociedade nacional através dos “corais com imigrantes” conforma um processo similar. Ao agenciar os participantes do coral como beneficiários de uma ação de “integração”, o SESC insere novos sujeitos no campo das políticas culturais em São Paulo, onde o tema da imigração é predominantemente associado à construção da cidade no passado, por imigrantes europeus e asiáticos que vieram para o Brasil no período das duas Grandes Guerras, ou em contingentes de mão-de-obra para substituir o trabalho escravo no início do século XX. A constatação de que o público associa o refúgio político com a idéia de “fuga” é sugestivo para refletirmos sobre os mecanismos de inserção social de imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio latino-americanos e africanos no Brasil.

Os entraves à profissionalização musical do trio Nkanda wa Mbote wa Mpa não se explica unicamente pela informalidade documental, mas também pela disputa travada entre diferentes atores pelo relacionamento com imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio em São Paulo. A oposição entre a perspectiva institucional e as perspectivas artísticas ao longo da existência do coral Quatro Cantos permite compreender três lógicas diferentes de agenciamento da participação de imigrantes africanos neste contexto. A lógica institucional do SESC caracteriza os imigrantes – refugiados ou solicitantes de refúgio – que participam do coral como beneficiários de uma política assistencial, ou seja, estabelece a migração como dimensão compartilhada pelos diferentes sujeitos que compõem o coral, caracterizando, assim, a identidade do grupo.

A lógica de Júlio D’Zambe era focada na africanidade, muito embora o coral fosse formado também por imigrantes de outros continentes e participantes brasileiros. Como vimos, a noção de África articulada por Júlio D’Zambe está relacionada com a construção da cultura afro-brasileira, na qual a África opera, de modo geral, como um elemento ancestral, ou seja, situado em um passado comum a brasileiros e africanos contemporâneos. A idéia de exposição pública como uma forma de “integração” destes imigrantes à sociedade paulistana ressaltando sua “autenticidade” remete a uma lógica de exposição de exemplares em museus, caracterizando a alteridade do grupo congolês em relação ao tipo brasileiro a partir da noção de África construída no contexto brasileiro, e não no contexto congolês. De fato, Bernard e Caesar, componentes do Nkanda, atuam no Museu Afro-Brasil como “mediadores culturais”, contratados pelo Programa Ofício Social, mostrando o “jeito africano” de falar e cantar e

descrevendo a “cultura africana” para o público.

A lógica da “diversidade cultural” que caracteriza a proposta de Magda Pucci e Carlinhos Antunes para o coral Quatro Cantos privilegia a dimensão “étnica” dos participantes. Ou seja, procuram incorporar as práticas e experiências culturais trazidas pelos participantes ao repertório e às performances do coral não apenas como representações de seus países e sociedades de origem, mas como interpretações particulares das culturas. Nesse sentido, a identidade coletiva do grupo é construída não a partir de uma dimensão subjacente às experiências de cada participante, mas por diferentes “encaixes” entre as músicas do repertório com base em similaridades estruturais – escalas, intervalos, modos e tonalidades – e afinidades culturais – contextos tradicionais do qual estas músicas se originam: cantos de trabalho, de iniciação, fúnebres, religiosos – detectadas nas narrativas que contextualizam as músicas nas sociedades de origem dos participantes.

O trânsito de grupos de imigrantes por estas diferentes lógicas de agenciamento evidencia a fragmentação dos mecanismos de recepção e inclusão de imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio. Os papéis assumidos pelos atores ligados à história do “coro dos refugiados” – a promoção do acesso a atividades artístico-culturais pelo SESC, a visibilidade à “causa” dos refugiados intentada por Júlio D’Zambe e a profissionalização através da música idealizada por Carlinhos Antunes – se definem a partir de uma relação de tensão entre diferentes entendimentos sobre como a atividade deve ser conduzida, sendo oferecidos separadamente como recursos para a inclusão ou inserção social de imigrantes, refugiados e solicitantes de refúgio no contexto paulistano.

A criação de grupos musicais como meio de abordar o refúgio e as migrações se associa a concepções mais amplas sobre a música e a cultura no mundo contemporâneo. A experiência como condutora do coral Quatro Cantos é apontada por Magda Pucci como uma das influências para a elaboração da temporada intitulada “Inquilinos do Mundo”, do Mawaca, baseada no repertório de música cigana utilizado no show dentro do Projeto Visto Livre, mas também com músicas que remetem a contextos de fronteiras e migrações. É o caso da música Arenita Azul, assim descrita por Magda Pucci durante aquele show:

Uma música que não é especialmente cigana, mas é uma música que fala de fronteiras. No México, como todos vocês sabem, há uma movimentação muito grande naquela fronteira onde algumas pessoas, várias pessoas, tentam sair. E tem um questionário que eles fazem com as pessoas que pretendem sair do país. Ah, você é cubano, o que você é? De qual etnia você é, se fala espanhol. E causa certo constrangimento. E aí a pessoa responde maravilhosamente bem: eu não sou de lugar nenhum, eu sou mariposa. E eu

acho que esse é o espírito cigano (Magda Pucci, comunicação pública, 16/03/2007).

Também no coral Falamundo a migração é abordada musicalmente, especialmente pela música Pau-de-arara, de Luis Gonzaga, sugerida por Seu Frederico. Na produção teatral recebe destaque a peça “Turistas e Refugiados”, de Carlos Moreno, assistida por um grupo de refugiados dentro da programação de uma excursão organizada pelo SESC Carmo. A produção cultural sobre o refúgio e a migração se insere, dessa forma, em uma reflexão sobre o “deslocamento” de pessoas e da constituição de circuitos, redes e grupos formados por sujeitos oriundos de diferentes contextos socioculturais.

A abordagem deste cenário através da rede de praticantes de “músicas do mundo” e da produção de encontros e fusões musicais aponta para o entendimento de dinâmicas de incorporação e exclusão. A reflexão sobre a mediação musical (capítulo 2) tenta mostrar como os agenciamentos feitos pelos grupos articuladores também operam como processos de legitimação de determinados modos de tocar e cantar as “músicas étnicas” em detrimento de outros. Ou seja, as escolhas destes grupos são tomadas como referência de julgamento estético e político sobre o que soa ou não soa “étnico” neste cenário, filtrando e selecionando músicos, musicistas, grupos musicais e expressões sonoras que serão ou deixarão de ser incorporados pelo circuito de “músicas do mundo”, predominantemente abarcado pelo circuito SESC de shows e eventos culturais.

A questão da mediação nos remete ao problema conceitual estabelecido pelo uso dos termos “músicas do mundo” e *world music* como categorias de classificação de “outras músicas” pelo circuito abordado nesta pesquisa e pelo mercado musical internacional, respectivamente. Os selos de distribuição fonográfica de *world music* da MCD e da Azul Music, o programa Planeta Som, eventos internacionais como o festival Todos os Cantos do Mundo sugerem algumas conexões possíveis entre o circuito paulistano de “músicas do mundo” e o mercado internacional de *world music*. No entanto, a análise da rede de praticantes de “músicas do mundo” na cidade de São Paulo mostra outras formas de inserção em circuitos musicais transnacionais e circuitos de distribuição internacional. Carlinhos Antunes participa de festivais e eventos alternativos aos grandes festivais europeus de *world music*, igualmente como uma estratégia de projeção internacional, mas também como uma forma de resistência à posição hegemônica do mercado internacional como mediador e legitimador da inserção de expressões musicais “não-ocidentais” no mercado internacional.

Dessa forma, “músicas do mundo” e *world music* se apresentam de formas distintas à

observação etnográfica. Como um rótulo comercial, propicia a emergência de um campo semântico que tende a unificar e acomodar diferentes estruturas musicais – diferentes modos de organização social dos sons – apreendidas na sua relação com os lugares e grupos sociais que representam no imaginário social. Entendida a partir deste aspecto, a *world music* se refere a um processo amplo de mundialização de modos de expressões musicais que caracterizam a identidade de diferentes regiões, países, etnias e povos, difundidas através do(s) mercado(s) como recursos ou técnicas de criação e performance passíveis de serem aprendidas e incorporadas por músicos com formações diversas. Entretanto, a *world music* também se apresenta a partir de uma dimensão prática. Através de cenários específicos podemos observar estratégias de agenciamento de culturas musicais como um projeto ao mesmo tempo de diferenciação em relação às formas socialmente estabelecidas como próprias destes contextos e de criação de novas linguagens musicais a partir de concepções particulares sobre a realização de misturas, fusões e encontros entre sons e sujeitos de diferentes origens socioculturais.

Na cena musical paulistana, a *world music* se insere como um influência justaposta aos discursos locais de representação da diversidade cultural e das práticas de fusões sonoras e encontros culturais. Estes discursos e práticas performatizam experiências de contato dos atores da rede de praticantes de “músicas do mundo” com atores e expressões musicais de “outras culturas” no próprio contexto paulistano, seja com grupos de imigrantes, com grupos de música brasileira regional, tradicional ou indígena ou com músicos estrangeiros de passagem por São Paulo. Estas experiências são incorporadas aos repertórios, e conseqüentemente à agenda cultural da cidade, não somente como recursos ou técnicas de composição e execução musicais, mas como valores que orientam a própria concepção de música neste contexto.

6. REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADORNO, Theodor. 1986. “Sobre a música popular”. In.: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*, coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, pp. 115-146.

_____. 1985. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In.: ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 113-156.

_____. 1983. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In.: *Textos escolhidos*, coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, pp. 165-191.

ARANTES, Antonio Augusto (Org.). 1984. *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. 2005. “Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950”. *Tempo Social* 17(1):135-158.

BASTOS, Rafael José de Menezes. 1995. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”. *Anuário Antropológico* 93:9-73.

BENJAMIN, Walter. 1983 “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In.: *Textos escolhidos*, coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, pp. 3-28.

BIGENHO, Michelle. 2002. *Sounding indigenous: authenticity in Bolivian music performance*. New York: Palgrave McMillan.

BOHLMAN, Philip. 2002. “World music at the end of history”. *Ethnomusicology*, 46(1):1-32.

BOURDIEU, Pierre. 1983. “Esboço de uma teoria da prática”. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, PP. 46-81.

_____. 1993. “The field of cultural production, or the economic world reversed”. In: *The field of cultural production*, Columbia University Press, pp. 29-73.

CARVALHO, José Jorge de. 1999. “Transformações da sensibilidade musical contemporânea”. *Horizontes antropológicos* 11:53-91.

CHARRY, Eric. 2000. *Mande music: traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of western Africa*. Chicago: Chicago University Press.

CHERNOFF, John. M. 1989. “The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation”. In: DJEDJE, J. C. & CARTER, W. G. (orgs.). *African musicology: current trends*. Atlanta: Crossroads Press, pp. 59-92.

CUNHA, Newton. 2003. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva/SESCSP.

D'ZAMBE, Júlio. 2006. *Nzuá e o arco-íris*. São Paulo: Editora do autor.

ELIAS, Norbert. 2000. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

FELD, Steven. 1984. "Sound structure as social structure". *Ethnomusicology* (September):383-409.

_____. 2000. "Sweet lullaby for world music". *Public culture* 12(1):145-171.

FRITH, Simon. 2000. "The discourse of world music". In.: BORN, G. & HESMONDALGH, D. *Western music and it's others: difference, representation and appropriation in music*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, pp. 305-322

GHEZZI, Daniela Ribas. 2003. *De um porão para o mundo: a vanguarda paulista e a produção independente de LPs através do selo Lira Paulistana nos anos 80: um estudo dos campos fonográfico e musical*. Dissertação de mestrado em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas.

GIOIELLI, Décio. 2007. *A mbira da beira do rio Zambeze*. São Paulo: Salamandra.

GUÉRIOS, Paulo Renato. 2003. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

GUILBAULT, Jocelyne. 1996. "Beyond the 'world music' label: an ethnography of transnational musical practices". Contribuição para a conferência *Grounding Music*. Berlim: Universidade de Humboldt. Disponível em <http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/guilbau.htm>, acessado em 25 de novembro de 2008.

GUIMARÃES, A. C. M. 1985. *A "nova música" popular de São Paulo*. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas.

HARVEY, David. 1992. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola.

LABATE, Beatriz. 2000. *A Reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas.

LIMA, Edilene Coffaci de. 2001. "Erros repetidos: a pavimentação da BR-364 e os Katukina". *Campos: revista de Antropologia Social* 1:203-214.

LORTAT-JACOB, Bernard ; OLSEN, Miriam Roving. 2005. "Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire". *L'Homme* 171-172:7-26.

MARTINS, Homero Moro. 2006. *Os Katukina e o Kampô: Aspectos etnográficos da construção de um projeto de acesso a conhecimentos tradicionais*. Tese de doutorado em Antropologia, Universidade de Brasília.

MEINTJES, Louise. 1990. "Paul Simon's Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning". *Ethnomusicology* 34:37-73.

MERRIAM, Alan. 1963. "Purposes of ethnomusicology: an anthropological view". *Ethnomusicology* 7: 206-213.

_____. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.

_____. 1977. "Definitions of 'comparative musicology' and 'ethnomusicology': an historical-theoretical perspective". *Ethnomusicology* (May).

MITCHELL, J. Clyde. 1956. "The Kalela dance". *Rhodes-Livingstone papers* 27:1-52.

MORELLI, R. C. L. 2008. "O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea". *ArtCultura* 10(16):83-97.

MULLER, Carol Ann. 2002. "Africanness in sacred song". *Ethnomusicology* 46(3):409-431.

NAVES, Santuza Cambraia. 1998. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

OCHOA, Ana Maria. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

OLIVEIRA, Arthur Rovida de. 2008. *Monografias sobre as timbila e a construção do Império Português em Moçambique*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas.

ORNELLAS, Manoelito de. 1956. *Gaúchos e beduínos: origem étnica e formação social do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: José Olympio.

ORTIZ, Renato. 1994. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense.

PELINSKY, Ramón. 2004. "L'ethnomusicologie a l'ère postmoderne". In: NATIEZ, Jean-Jacques (org.) *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 2. Actes Sud. 741-765.

POST, Jennifer. 2005. "Introduction". In: *Ethnomusicology: a contemporary reader*. New York: Routledge, pp. 1-13.

REHEN, Lucas K. F. 2007. "Receber não é compor: música e emoção na religião do Santo Daime". *Religião e sociedade* 27(2):181-212.

RIBEIRO, Gustavo Lins. 2007. "Cultural diversity as a global discourse". *Série antropologia* 412.

SAHLINS, Marshall. 1990. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar.

STOKES, Martin. 2004. "Music and the global order". *Annual review of anthropology* 33:47-72.

TRAVASSOS, Elizabeth. 1997. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mario de Andrade e Bela Bartok*. Rio de Janeiro: Funarte.

TURINO, Thomas. 1999. "Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical". *Horizontes antropológicos* 11:13-28.

_____. 2000. *Nationalists, cosmopolitans and popular music in Zimbabwe*. Chicago: The University of Chicago Press.

VIANNA, Leticia C. R. 1998. *Bezerra da Silva: produto do morro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. 2001. "O rei do meu baião: mediação e invenção musical". In.: VELHO, G.; KUSCINIR, K (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1997. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas.

VINCENT, Joan. 1987. "A sociedade agrária como fluxo organizado: processos de desenvolvimento passados e presentes". In.: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global.

WEBER, Max. 1995. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp.

WOLF, Eric. 2001. "Ethnicity and nationhood". In.: *Pathways of power: building an anthropology of the modern world*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, pp. 184-190.

Mídia

ROCHA, Janaína. "Diversidade marca ultimo dia do Fórum Cultural Mundial". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 de julho de 2004.

NESTROVSKI, Arthur. "Festas bem-humoradas da música mediterrânea em São Paulo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 de agosto de 2005.

Audiovisual

Carlinhos Antunes. *Orquestra Mundana*. Gravação do autor, 2004, 1 CD.

_____. *Mundano*. Lua Music, 2003, 1 CD.

Laurent Chevalier. *Djembeola*. França: Interama, 1991, 1 VHS.

Lívio Tragtenberg. *Neurópolis*. São Paulo: SESCSP, 1 CD.

Toni Gatlif. *Latcho drom*. França: New Yorker Vídeo, 1993, 1 VHS.

Vários. *Orquestra Mediterrânea*. São Paulo: SESCSP, 1 CD

Vários. *Orquestra Mediterrânea*. São Paulo: SESCSP, 1 DVD

Internet

Azul Music: www.azulmusic.com.br

Festival Todos os Cantos do Mundo: www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/todososcantos

Fórum Cultural Mundial 2004: www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/forumcultural

MCD: www.mcd.com.br

Planeta Som: www.psom.com.br