

Como capturar uma world music em circulação? Etnografia do grupo Siba e a Fuloresta em festivais europeus

*How to discern a World Music in motion?
An Ethnography of the group Siba e a Fuloresta in European Festivals*

Lúcia Campos

Mestre em Antropologia e Doutora em Música, História e Sociedade pela Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS – Paris). Fez o pós-doutorado (PNPD-CAPES) na Escola de Música da UFMG. É professora efetiva da Escola de Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

Submetido em 22 de Março de 2020
Aceito em 07 de Junho de 2020

RESUMO

A partir das ações e negociações presentes na instalação de uma cena de música amplificadas, busco apreender o que se entende por “músicas do mundo” ou “world music” em festivais da Europa. Abordo a globalização como um fenômeno situado a partir da etnografia da circulação do grupo Siba e a Fuloresta por dois festivais europeus. Discuto o palco como lugar de legitimação de práticas culturais diversas como “música” e as representações construídas nas relações entre programadores, artistas e público em torno da ideia de “diversidade”, investigando especialmente a fabricação de imaginários de Brasil nesse circuito.

PALAVRAS-CHAVE: etnografia, música brasileira, world music, globalização.

RÉSUMÉ

La recherche que je mène dans cet article sur les actions et négociations présentes dans l'installation d'une scène de musique amplifiée cherche à appréhender ce que l'on entend par « musiques du monde » ou « world music » dans les festivals en Europe. J'aborde la mondialisation comme un phénomène situé à partir de l'ethnographie de la circulation du groupe Siba et Fuloresta par deux festivals européens. Je discute le rôle la scène comme lieu de légitimation de diverses pratiques culturelles comme « musique » et les représentations construites dans les relations entre programmeurs, artistes et public autour de l'idée de "diversité", explorant notamment la fabrication d'un imaginaire de Brésil dans ce circuit.

MOTS-CLÉS: *ethnographie, musique brésilienne, world music, mondialisation.*

ABSTRACT

The research presented in this article about the actions and negotiations present in the installation of an amplified music scene seeks to apprehend what is meant by "musiques du monde" or "world music" at festivals in Europe. I approach globalization as a situated phenomenon based on the ethnography of the circulation of the group Siba and Fuloresta by two European festivals. I discuss the stage as a place to legitimize diverse cultural practices such as "music" and the representations built in the relations between programmers, artists and the public around the idea of "diversity", investigating especially the fabrication of Brazil's imaginary in this circuit.

Keywords: *ethnography, Brazilian music, world music; globalization.*

Pois o que define o mundo contemporâneo é a circulação,
bem mais que as estruturas e as organizações estáveis.
(ABÉLÈS, 2012, p. 40)

A pesquisa que conduzo neste artigo sobre as ações e as negociações presentes na instalação de uma cena de música amplificada busca apreender o que se entende habitualmente por "músicas do mundo" ou *world music* nos festivais da Europa. Para Talia Bachir-Loopuyt, "as músicas do mundo não seriam mais que uma simples 'gaveta', uma 'caixa', um continente cujo conteúdo é indefinível, um *nonsense* desconectado da experiência sensível da música" e "importa menos definir o que são as músicas do mundo do que se perguntar o que se faz com elas e por quê" (Bachir-Loopuyt, 2008, p. 12)¹. Cada festival tem seu rótulo, mas *world*

¹ Todas as traduções citadas neste artigo são de minha autoria.

music será aqui priorizada como categoria analítica na medida em que remete diretamente à globalização musical. Abordarei a globalização como um fenômeno situado (Marcus, 2010; Abélès, 2012) a partir da etnografia da circulação do grupo Siba e a Fuloresta por dois festivais europeus.

Em 2008, a turnê do conjunto Siba e a Fuloresta me havia levado ao festival Paléo, em Nyon, na Suíça. Nesse festival, o palco é cercado por uma “aldeia” que merece por si só uma descrição completa. A circulação do grupo nos mergulha então numa pesquisa sobre os diversos critérios e representações que contribuem para a existência da *world music* como uma categoria para além do palco. A cena se amplia para compor uma rede de práticas e de arranjos que criam um espaço do festival dedicado ao Brasil, chamado “Aldeia do Mundo: cor Brasil”, que descreverei à medida do meu percurso etnográfico no enorme território ocupado pelo festival Paléo.

Já no festival Uma Casa Portuguesa focalizaremos a passagem de som, considerando-a como um rito de construção da cena de música amplificadas que, no caso que nos interessa, configura-se igualmente como passagem da “brincadeira de rua” do nordeste brasileiro à *world music*. Segundo Martine Segalen (1998), os ritos, na sociedade moderna, revestem-se de formas tão diferentes que eles podem se produzir em lugares totalmente diversos e variados: “Uma das características principais do rito é sua plasticidade, sua capacidade de ser polissêmico; de adaptar-se às mudanças sociais” (Segalen, 1998, p. 5). Eles conservam uma função de memória, de comunicação, de gestão das relações sociais e de definição da identidade. Neste artigo procuro investigar o “rito” das apresentações musicais em festivais de *world music* - da passagem de som ao show - também para entender como se configuram as representações de Brasil nesse contexto.

Casa da Música: etnografia da passagem de som

Cidade do Porto, Portugal, julho de 2009. O conjunto Siba e a Fuloresta, de Pernambuco, é um dos convidados do festival Uma Casa Portuguesa, que acontece ao ar livre, numa área cercada da imponente Casa da

Música.² Antes do show, o grupo se entrega ao exercício incontornável da passagem de som, o *sound check*. Os *musiqueiros* – trompete, trombone e saxofone - são os primeiros a tocar, seguidos da tuba interpretando o extrato de um dobrado, gênero musical tocado pelas fanfarras no Brasil. O trompete arrisca um som agudo; o trombone entoa uma melodia muito conhecida do Nordeste e o saxofone ataca com um som grave saturado e concatena glissandos. O *sound check* é um momento curioso em que cada músico experimenta seu microfone com sons fragmentados e desconectados que revelam uma personalidade musicista e um estilo de tocar. Essa breve passagem da orquestra repercute os ensaios das fanfarras e dos maracatus que presenciei em Nazaré da Mata, cidade de onde vem o grupo. Dos bancos de arquibancada vazios em que me encontro, o som dos metais é sujo, quase agressivo. Depois vêm juntar-se ao exercício os *batedores de terno* (percussionistas), que participam do coro do conjunto Fuloresta: os mestres de maracatu Cosmo Antônio no *bombo* (tambor grave) e Biu Roque no *taró* (caixa-clara) com seu filho Mané Roque no *ganzá* (chocalho metálico). Siba se dirige a eles e pede ao técnico de som que aumente o volume no retorno, depois se dirige ao centro do palco e testa seu microfone. Todos tocam juntos agora. Siba canta fragmentos de canções do repertório. Um ruído estridente de microfonia atravessa o palco. O barulho é agudo e penetrante. Um dos técnicos troca o microfone defeituoso, mas o mestre Biu Roque continua a cantar e a tocar como se nada fosse, acompanhado por Mané Roque no *ganzá* e Cosmo Antônio no *bombo*. Os três, sem se preocupar minimamente com o problema, passam o tempo da melhor maneira que conhecem: tocando e cantando. Os metais se juntam a eles numa brincadeira inesperada e entusiasta, o tubista e o trombonista esboçam alguns passos de dança. Resolvido o problema técnico, a brincadeira é interrompida e nova passagem de som geral. Siba se queixa junto aos técnicos de que não se ouvem os músicos do coro: “Dê a voz para eles, por favor!”³

Essa descrição aborda uma prática comum à maioria dos músicos profissionais que trabalham com músicas “populares”, “world”, “pop”, “rock”, “jazz” ... em suma, com música amplificada: a passagem de som. Trata-se da montagem de um palco por uma equipe de técnicos, mobilizando dispositivos de amplificação que vão transformá-lo em uma cena de show: mesa de mixagem, cabos, microfones, alto-falantes, retornos. A passagem de som é o momento-chave de instauração de um lugar de música em âmbito global, é a parte oculta e indissociável deste ritual que nos interessa, reconhecido, tornado público, celebrado: o show de *world music*.

² No seu site – <http://www.casadamusica.com/> – a Casa da Música é apresentada como “a casa de todas as músicas”. Essa casa foi projetada pelo arquiteto Rem Koolhaas e faz parte da revitalização de um “pátio urbano” na cidade do Porto.

³ Trecho do meu caderno de campo, Porto, julho de 2009.

Num outro contexto, pesquisando sobre Steve Reich e o Ensemble Modern de Munique, Denis Laborde fala da existência de um segundo concerto, “esse concerto despercebido que se apresenta no arranjo dos dispositivos tecnológicos e dos gestos daqueles que são implicados na realização da obra” (Laborde, 2001, p. 275). Se as negociações entre os técnicos e os músicos nos interessam particularmente em nosso “concerto despercebido”, a obra em questão aqui não é nem uma ópera, nem uma peça musical. Seguindo a concepção de Becker de que uma obra de arte é o produto de um mundo de pessoas em interação (Becker, 1988), a obra que se realiza à medida que ocorrem as ações e as negociações dos atores implicados se desenha, a partir da passagem de som, como um show em um festival. Qualquer musicista costuma presenciar, como participante direta, a conduta repetitiva e codificada da passagem de som. Seja no Brasil ou na Europa, a conduta é a mesma, ao ponto de parecer como o momento de construção desse espaço globalizado de forte significado simbólico que chamamos “o palco” e desse formato de apresentação que chamamos “o *show*”. Através da rede de cooperação entre músicos e técnicos de som, os sons produzidos nos ensaios ou na rua (em fanfarras, cirandas e sambadas de maracatu) adquirem o *status* de “música”, ao mesmo tempo em que entram no ciclo social dos festivais, eventos públicos e globalizados.

No festival Uma Casa Portuguesa, a equipe experiente estuda os mapas de palco e mostra competência na amplificação e mixagem dos instrumentos ou os mais diversos objetos sonoros, sejam acústicos ou eletrônicos, oriundos de diferentes práticas musicais. Num show de músicas do mundo na Casa da Música, a resultante sonora é uma obra realizada simultaneamente por músicos, instrumentos, cabos, microfones, técnicos, alto-falantes, numa rede estabelecida com base na cooperação, na delegação e na confiança. Pelo filtro da amplificação sonora, sons produzidos em ensaios e na rua tornam-se “música” tocada no palco.

O festival Uma Casa Portuguesa de 2009 se propõe a oferecer “uma viagem através das inúmeras expressões da música tradicional portuguesa (...), revelando

também representantes brasileiros das músicas do mundo”.⁴ Certo poder de transfiguração da música, conduzindo o público “de um lugar (emocional) a outro” (DeNora, 2000, p. 7), é convocado e sublinhado pelos organizadores do festival. No quadro desse festival, uma gradação axiológica diferencia as músicas do mundo da *world music*: as primeiras exibem uma fidelidade “às raízes”, “às tradições”; a segunda reivindica a “mistura de influências”. Essa dicotomia, que se reveste de múltiplas formas em diferentes festivais, foi problematizada por autores como Bohlman (2002), que identifica duas maneiras contraditórias de compreender a *world music*. De um lado, ela se refere à possibilidade de um encontro entre as culturas, à diversidade da música e às maneiras de se fazer música no mundo. Nessa acepção do termo, ela vai, portanto, na direção de uma celebração da globalização. De outro lado, destaca-se o efeito perverso da homogeneização das culturas conduzida por uma globalização opressora. Desde então, as fusões musicais são consideradas como perigosas. Feld (2004) divide os discursos sobre a *world music* entre “ansiosos” e “celebratórios”. Os primeiros desconfiam da comercialização e da transformação das canções ditas “puras” em produtos; os segundos percebem as fusões musicais com otimismo, louvando as misturas e as apropriações diversas e variadas.

Entretanto, o engajamento de Siba Veloso em favor das “tradições”, que visa a dar “voz” aos mestres do baque solto, torna mais complexa a dicotomia apresentada. Se sua música é forjada a partir de uma base comum – as brincadeiras do maracatu de baque solto e a ciranda – convém, todavia, sublinhar que ela foi objeto de um trabalho musical adaptado ao formato “show”, informado por uma escuta globalizada. A direção de Siba Veloso, que apresenta suas próprias composições, é suscetível de questionar a pretensa “pureza” das “tradições” apresentadas. A passagem de som captura e adapta ao palco – essa zona de negociações globalizada – as brincadeiras de Pernambuco.

O maracatu de baque solto, a ciranda e o coco são algumas das chamadas “brincadeiras” de rua em Pernambuco cujos atores, mestres e “brincantes”, estão

⁴ Apresentação do festival Uma Casa Portuguesa, Porto, Portugal, 2009.

ocupando outros espaços além da rua, como festivais e estúdios de gravação, e atribuindo novos sentidos aos gestos e aos sons que as animam. Se o verbo “brincar” remete a jogos e divertimentos, em Pernambuco, a ideia de brincadeira como divertimento remete à importância e ao poder de resistência dessas práticas rituais e festivas, que se revestem de várias formas, que se apropriam de lugares e dispositivos globalizados e que sobrevivem bem além das expectativas dos folcloristas e de sua retórica da perda. Particularmente em Pernambuco, o verbo “brincar” conserva seu sentido lúdico, mas diz respeito a brincadeiras de adultos no espaço público, categoria que engloba várias manifestações de rua que comportam sons, gestos, fantasias, cosmologias próprias e que são, historicamente, verdadeiras instituições de resistência em relação a um outro espaço e a um outro tempo muito opressores: os do trabalho agrícola na cana-de-açúcar.

O conjunto Siba e a Fuloresta, criado em 2003, gravou dois discos e realizou uma dezena de turnês na Europa. Reúne mestres do maracatu de baque solto e músicos (metais) num grupo dirigido por Siba Veloso, músico profissional, participante da cena artística pernambucana desde os anos 1990, quando o *Manguebeat* fez o eixo cultural brasileiro voltar-se para o Nordeste e inseriu fortemente o cenário musical do Recife nas redes das músicas do mundo. Essa geração de artistas de Pernambuco criou uma nova relação entre a cena artística e os mestres das brincadeiras de rua. Esses artistas desejavam, por um lado, aprender com os mestres técnicas musicais, coreográficas e performáticas que não faziam parte da programação das instituições oficiais; por outro lado, convidavam os mestres a compartilhar com eles a cena artística.

Se a passagem à cena das brincadeiras pode ser interpretada como um processo de passagem à “sociedade do espetáculo” (Debord, 1967), de “passagem à arte” (Tarabout, 2003), de passagem de uma “música-relação” a uma “música-objeto” (Hennion, 2007), de “espetacularização e canibalização” (Carvalho, 2010) ou de “artificação” (Heinich e Sapiro, 2012), procuro compreender essa passagem de modo situado, a partir da atuação dos mestres, maracatuzeiros e brincadores da

dita cultura popular, pesquisando as maneiras como se apropriam dos dispositivos do espetáculo.

Na situação de passagem de som que ora analisamos, cada músico testa seu microfone e se apropria por sua vez dos dispositivos do show. Tocar e cantar diante de um microfone é tomar nas mãos esse dispositivo com todo o roteiro que ele implica. É também escutar a si mesmo de uma nova maneira, o que engendra uma nova forma de cantar. Siba Veloso, diretor do grupo, orienta os músicos mais velhos. Os microfones dão voz efetivamente a Biu Roque, Mané Roque e Cosmo Antônio⁵, mestres que participam dos ritos da “vida de artista” e continuam a participar dos ritos do maracatu. No propósito de Siba Veloso, que visa a encenar e musicar as sonoridades de Nazaré da Mata, manifesta-se uma intenção político-artística: a do reconhecimento das brincadeiras como “música” e dos mestres como “artistas”. Os mestres se apropriam dos dispositivos do concerto para fazer sua brincadeira, que se torna doravante “música” para os que a escutam. Fora da Mata Norte, a Fuloresta é uma espécie de síntese da rede sonora da cidade de Nazaré da Mata. À medida que a música circula, sob o formato de concertos e de gravações, os sons da cidade, trabalhados num contexto de produção artística, suscitam novas formas de apropriação.

“Aldeia do Mundo: cor Brasil” (Festival Paléo, Suíça, julho de 2008)

Na entrada do festival Paléo,⁶ em julho de 2008, encontro-me diante de uma bandeira do Brasil estilizada. A tela de fundo da bandeira (FIG. 1) deixa transparecer silhuetas de pessoas e de objetos dissolvendo-se nas cores emblemáticas do Brasil – verde e amarelo. A frase original da bandeira – “Ordem e Progresso” – acha-se então substituída por um outro *slogan* muito familiar aos

⁵ Biu Roque nasceu em 1934 no município de Condado (PE) e faleceu quase um ano após essa turnê, em 2010. Mané Roque é seu filho. Cosmo Antônio, nascido em 1948 no Engenho Cumbe de Igarauá, morava em Nazaré da Mata e integrou o grupo Fuloresta até vir a falecer em 2019.

⁶ O festival Paléo acontece desde 1976, por iniciativa de uma associação que já levou Baden Powell à cidade de Nyon nos anos 1970, como consta no site do evento: <https://yeah.paleo.ch/fr/histoire>, acesso em 10/3/2020.

brasileiros, embora fosse dificilmente exibido de maneira tão explícita num símbolo do Estado nacional. Na Europa, berço da ideia de “ordem” e de “progresso” da bandeira brasileira (inspirada no positivismo de Auguste Comte), é com efeito o mito da democracia racial, teorizado pelo antropólogo Gilberto Freyre, que anuncia o *slogan* do festival. Embaixo da bandeira estilizada, está escrito: “No coração da mestiçagem”.



Figura 1: Cartaz do festival Paléo, Suíça, 2008.

Contrariamente aos princípios da organização espacial comum nos museus etnográficos, em que o “tema dos contatos se vê acantonado nos espaços de transição entre áreas geográficas”⁷ (L’Estoile, 2010, p. 533), o festival Paléo teria como objetivo mergulhar o público diretamente “no coração da mestiçagem”? Procuo o palco em que se desenrola a programação de música brasileira e descubro no folheto que ele não se encontra verdadeiramente “no coração” do festival, mas na outra extremidade, oposta à entrada.

Nas festas do interior de Pernambuco, no Brasil, geralmente também há

⁷ Referência a Gruzinski, que propunha tomar o fenômeno dos contatos, isto é, a história das relações entre o Ocidente e o resto do planeta, como tema principal num museu.

palcos distintos: de um lado o pequeno palco da “cultura popular”, dedicado às manifestações locais, ditas folclóricas, e de outro lado, o grande palco, para os grupos que circulam num âmbito mais amplo, de música dita “comercial”. No festival Paleo, a organização segue lógica semelhante, há diferentes palcos, de diferentes tamanhos. Enquanto o grande palco recebe as apresentações de atrações *pop* internacionais, o palco menor, ao invés de representar a “cultura popular” local, da Suíça, destina-se à “descoberta” de uma outra cultura, “do mundo”, com uma cor específica chamada “Brasil”.

O grande palco é impressionante. Ele comporta todos os dispositivos de iluminação e de sonorização necessários à performance das atrações internacionais, como Ben Harper,⁸ Manu Chao,⁹ R.E.M.,¹⁰ entre outras. É preciso atravessar a imensa área do festival, passando pelo grande palco, para chegar no palco dedicado às músicas brasileiras. Ainda é cedo e as poucas pessoas que já chegaram, adultos, jovens e crianças, passeiam entre os quiosques do festival e suas mesas bem ordenadas que se parecem às vezes com um acampamento numa colônia de férias.

Um som de trombone me indica que estou na direção certa. O mapa do Brasil não pode faltar, seguido de um painel com ameríndios caçando na floresta. O som da orquestra da Fuloresta torna-se cada vez mais forte. Chego finalmente na “Aldeia do Mundo: cor Brasil”. É o primeiro dia do festival, o conjunto Siba e a Fuloresta realiza a passagem de som no palco, armado embaixo de uma tenda. Eu os ouço antes mesmo de vê-los, mas a música que eles tocam não poderia estar mais de acordo com a situação: “Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar...”, verso que empresta seu nome ao segundo CD do conjunto (lançado durante essa turnê). Escuto músicas brasileiras, encontro com brasileiros, vejo as

⁸ Ben Harper (nascido em 1969, na Califórnia, Estados Unidos) é um músico que toca na guitarra *blues*, *folk songs*, *soul*, *rhythm & blues* e *reggae*.

⁹ Músico nascido em Paris em 1961, Manu Chao foi influenciado pelo *punk* francês. Ele canta em francês, espanhol e português.

¹⁰ R.E.M. é uma banda de *rock* norte-americana, formada em Athens, Georgia, EUA, em 1980. Foi uma das primeiras bandas populares de *college rock*, com manifestações de conteúdo político ou de defesa do meio ambiente.

cores e os símbolos do país exibidos no cenário, mas os Alpes ao fundo me lembram que estou na Suíça.

Enquanto o conjunto faz a passagem de som no interior da tenda, não posso deixar de ir interrogar a construção dessa “cor Brasil” na Aldeia do Mundo. A programadora do festival começa a falar no microfone: “Sejam bem-vindos à Aldeia do Mundo! Não sei se vocês já tiveram tempo de fazer um pequeno passeio, mas com certeza terão notado que o Brasil é este país de múltiplos contrastes...”.¹¹ Ela explica em seguida a escolha das representações no festival Paléo: de um lado, a “floresta amazônica, representada pelo povo [ameríndio] Suruí, entre outros”; de outro lado, “a cidade, a megalópole, da qual se fez uma pequena rua animada exclusivamente pelos brasileiros...”. De quais “múltiplos contrastes” ela fala: entre a floresta e a cidade, os ameríndios “selvagens” e os brasileiros “cosmopolitas”? Onde está a “mestiçagem”, proclamada pela bandeira do Brasil exibida na entrada?

O conjunto Siba e a Fuloresta prossegue a passagem de som sob a tenda, o som poderoso ressoa por todos os lados na Aldeia do Mundo e parece formar a trilha sonora das situações que observo. Enquanto Siba Veloso canta uma peça do repertório que fala da poluição e dos problemas da vida urbana, vejo a programadora diante de um painel que mostra o céu cinzento e poluído da cidade de São Paulo. Frente a uma pequena audiência que se forma, ela passa o microfone ao chefe indígena Almir Narayahoga Suruí “para apresentar a floresta”.

A presença dos ameríndios ao vivo não é uma iniciativa nada original, pois desde Montaigne, no século XVI, travamos conhecimento das histórias de ameríndios brasileiros “expostos” na Europa. Barbara Kirshenblatt-Gimblett cita o caso dos ameríndios expostos em Rouen: “A Brazilian village built by Indians in Rouen in the 1580’s was burned down by French soldiers, an event that pleased the king so much that it was restaged the following day” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 41). No seu texto “Os canibais”, inspirado no seu encontro com os ameríndios em Rouen, Montaigne elogia a maneira como eles fazem a guerra em

¹¹ Roger Bastide abordou a problemática do Brasil como terra de contrastes. No livro *Brésil: terre de contrastes* (Paris, L’Harmattan, 1957), ele descreve o itinerário da construção da nacionalidade brasileira a partir das desigualdades geográficas, econômicas e sociais que dividem o país.

comparação com os costumes ocidentais. Se essa célebre narrativa de Montaigne introduz uma representação relativista dos ameríndios, o olhar estrangeiro dos primeiros exploradores europeus sobre o solo americano não foi tão aberto às diferenças. A antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz demonstra como o Novo Mundo sempre foi para eles “um outro”, com essas pessoas de costumes tão estranhos. Apesar do elogio da natureza tropical, presente na maioria dos relatos, “a humanidade daquele local parecia representar algo por demais diverso para que a percepção europeia encontrasse local certo, ou mesmo humanizado, em sua definição, mostrando-se mais disposta a apontar o exótico do que dar lugar à alteridade (Schwarcz, 2012, p. 18).

No festival Paléo, o chefe Suruí aborda o vestígio colonial de sua “exposição” quando pega o microfone. No seu discurso, Almir Narayahoga emprega a palavra “cultura”, essa categoria de ida e volta¹² (Carneiro da Cunha, 2009), para falar do festival como de uma “cultura da cidade de Nyon”. Para além dos contrastes enfatizados pela programadora, no discurso do ameríndio, “saberes da floresta” e “saberes científicos” caminham juntos. Na “indigenização” da modernidade preconizada por Sahlins (1999), ele assume de fato sua presença no festival, tomado como “um instrumento muito importante” no seu objetivo de “amazonizar o mundo”.

Os “saberes da floresta” vão juntos com uma outra tecnologia própria do Brasil: a música. Tanto os ameríndios quanto os músicos brasileiros apropriam-se das maravilhas dos meios de comunicação que o festival coloca à sua disposição. O festival torna-se assim uma arena política. Enquanto o chefe Suruí fala da qualidade de vida proporcionada pela floresta e da importância do meio ambiente para o mundo inteiro, na tenda, o conjunto chamado Fuloresta (um modo regional de dizer “floresta”) entoava seu refrão musical um tanto desesperado: “Será que ainda vai chegar o dia de se pagar até a respiração?”

¹² Carneiro da Cunha (2009, p. 313) define “cultura” entre aspas como uma categoria de “ida e volta”, um conceito imposto aos povos colonizados por um povo dominador. Ela vai como imposição de uma espécie de leitura colonial dos costumes e pensamentos das sociedades colonizadas, e volta como um instrumento utilizado pelos mesmos povos colonizados para a sua conquista de autonomia e sua resistência à dominação.

Em torno do palco: um realismo pedagógico

Com a finalidade de mostrar as facetas contrastantes do Brasil, para além do exíguo jardim que representa a Amazônia, a pequena “aldeia” comporta quiosques de cozinha típica de várias partes do país e ostenta fachadas que imitam a arquitetura barroca de Minas Gerais. Algumas associações locais da cidade de Nyon e dos arredores oferecem demonstrações de capoeira, cursos de dança ou organizam sessões de cinema brasileiro. Outras são convidadas devido a seu trabalho social – “lutar pela igualdade das oportunidades” – ou por causa de seu discurso ecológico – “A associação genebresca Aquaverde contribui para a preservação da floresta amazônica”. Um naturalista presente no festival “compartilha sua paixão pelos mistérios do mundo animal”, enquanto uma mãe de santo promete aos “curiosos” descobrir a qual “Orixá são aparentados”. Os dezesseis representantes do povo Suruí foram convidados ao festival como “os guardiães da floresta amazônica”. Trata-se de criar aqui uma versão contemporânea do realismo ilusionista das antigas exposições coloniais, nas quais a reconstituição da vida indígena devia proporcionar ao espectador a ilusão de estar no próprio lugar dos ameríndios.

O folheto convida o público a descobrir “a cultura brasileira pelo viés de experiências gustativas, musicais e sensoriais”. Embora pareça tratar-se de um acontecimento “multissensorial e multifocal”, à semelhança de festivais descritos por Barbara Kirshenblatt-Gimblett, na Índia, em que “todos os sentidos – olfativo, gustativo, auditivo, tátil, cinestésico, visual – são convocados” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, p. 58), essa “cultura brasileira” é, no entanto, fragmentada entre os sentidos e o foco propostos por cada “experiência”. O vasto jardim da Aldeia do Mundo, com a cenografia de suas fachadas e as múltiplas atividades aí oferecidas, cria assim um local ordenado em que cada sentido tem seu lugar. Ele constrói um ambiente pedagógico que visa, além disso, a contextualizar a programação musical.

Se a programação de atividades é ancorada na região mediante parcerias com associações locais e eventualmente ligada a associações internacionais, a programação musical dos concertos depende de redes de produção de artistas de músicas do mundo na Europa. A cada artista é concedida uma horinha de concerto dentro da atmosfera amigável da Aldeia do Mundo, de maneira a apresentar ao público formações instrumentais e sonoridades bem distintas umas das outras. Na programação do dia, mencionada no folheto, a “percussão corporal” do grupo Barbatuques¹³ é anunciada com destaque, bem como a participação da cantora Vanessa da Mata,¹⁴ apresentada como uma “amazona” e uma “estrela do Brasil”. O grupo Siba e a Fuloresta se adapta ao contraste preconizado pelo festival pois sua apresentação nos faz lembrar que o compositor, depois de viver em São Paulo, a megalópole, conseguiu modernizar a “tradição” do maracatu. Após a tensão entre a cidade e a floresta, aquela, recorrente, entre tradição e modernidade emerge da programação.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett compara festivais e museus, dizendo que:

festivais de arte são geralmente menos didáticos e menos textuais. Eles dependem mais das performances e reservam as análises textuais mais extensas, quando oferecidas, ao programa impresso, evitando assim o embaraço de dissertar sobre as pessoas vivas presentes no local. (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, p. 59)

Esse vínculo poderia ser relativizado pela presença dos ameríndios e da palavra que lhes é dada, bem como pelas diversas atividades pedagógicas propostas na Aldeia do Mundo, mas as performances são, com efeito, o cerne da programação do festival.

As diversas formações instrumentais ocupam o mesmo espaço cênico; todas são incorporadas a um mesmo formato de apresentação, ao mesmo tempo visual e sonoro. Os engenheiros são os responsáveis pela mixagem de cada faixa e pela

¹³ Grupo brasileiro de percussão corporal, criado em 1995 pelo músico Fernando Barba. O grupo é formado por 15 músicos que utilizam seu corpo para fazer música com o bater de mãos, dos pés ou no peito, estalidos dos dedos ou da boca e assobios.

¹⁴ Cantora e compositora brasileira, foi indicada ao Grammy latino como o melhor álbum pop contemporâneo.

regulagem da resultante sonora. Em matéria de som, todos os grupos devem ter o mesmo volume sonoro, o mesmo poder. As diferenças residem então na preparação de cada grupo, sua competência, seu entusiasmo e sua capacidade de criar uma música do mundo “cor Brasil”. Nesse contexto, a categoria “músicas do mundo” parece então sugerir sonoridades ao mesmo tempo familiares e estranhas, sonoridades conhecidas misturadas com elementos “exóticos”, ou sonoridades desconhecidas sob um formato compreensível. Entre as “cores da floresta amazônica” e o “ritmo dos centros urbanos”, é aos grupos musicais que se apresentam sob a tenda que cabe o papel de criar uma atmosfera comum ou, poderíamos dizer, um contexto em que o público espalhado na Aldeia do Mundo vá enfim juntar-se a eles. Sob a tenda ainda vazia, as vozes, os metais e percussões de Siba e a Fuloresta estão prontos para o show da noite.

Um show, um contexto

Numa cena de show – iluminação, sonorização, artistas no alto, público embaixo – os músicos da Fuloresta tocam canções tendo como base os ritmos e estilos musicais da região da Mata Norte, Pernambuco: cirandas, coco e maracatu de baque solto. Eles estão alinhados, o poeta cantor no centro, os metais de um lado, as percussões do outro. Siba Veloso canta em português, o público não reclama, ao contrário, permanece atento. Veloso canta a canção que foi ensaiada durante a passagem de som. O público, formado sobretudo por jovens adultos, assiste ao concerto com atenção. Algumas pessoas dançam, outras ensaiam movimentos tímidos com o corpo, cada um com sua maneira de dançar. O conjunto toca agora as cirandas, outro ritmo da região da Mata Norte, que tem um passo muito conhecido no Brasil, no qual as pessoas dançam em roda. Tento formar uma roda com algumas pessoas do público. A roda dura somente o tempo de uma canção, os movimentos são grandes, rápidos e enérgicos. Depois das cirandas, o conjunto apresenta finalmente os maracatus.

“Meu nome é Siba Veloso, isso é o que eu sei fazer, e por minha vontade agora a festa ainda vai crescer”. Depois de uma parte tocada em alternância com a poesia, como em Nazaré da Mata, a base rítmica e o baixo tocado pela tuba tornam-se os quadros musicais que sustentam a performance. As linhas melódicas são harmonizadas, o maracatu de baque solto torna-se “música”, ou melhor, *world music*. A atmosfera festiva do concerto não parece animar o público, mesmo se ao fim de cada música os aplausos sejam muito entusiastas.

Sempre com base no maracatu, Siba Veloso improvisa cantando em português: “Adeus, meu povo, que o show já vai terminar. Quem ainda quer festa, vem com a gente passear”. A Fuloresta desce então do pequeno palco e se junta ao público para formar um cortejo que irá percorrer o espaço da Aldeia do Mundo. As pessoas batem palmas, todos estão juntos agora, músicos e público, os metais soam fortes, sem amplificação, e todos dançam com mais animação. O cortejo se dirige à saída da tenda. Os metais e percussões se alternam com a “poesia” do mestre, mas, no meio de um verso, o microfone sem fio para de funcionar. Os metais atacam, as pessoas dançam, Siba Veloso canta sem microfone: “Oh, festa quente! Se depender de mim, vou começando agora”.

O cortejo se movimenta, as pessoas continuam a dançar, uma jovem passa na frente do cortejo e mostra grande entusiasmo. Siba Veloso observa, cantando: “Só podia ser brasileira...” O público segue o cortejo, dança incentivado pelos metais, faz uma parada a fim de escutar a poesia. A brasileira dança sem interrupção. Veloso saúda a Suíça, a cidade de Nyon. Percussões e metais animam o cortejo. Quando eles param, todos escutam os versos, mesmo sem necessariamente compreendê-los. Entretanto, a brasileira, que estava dançando, exclama: “Por que parou, parou por quê?” As percussões e os metais, “a música” param, mas Siba Veloso canta sua poesia, sem microfone. Um outro brasileiro intervém: “Presta atenção, ele está cantando!” A brasileira responde, irritada e indignada: “Aqui eu faço festa, não oração!”

As pessoas ali presentes não prestam atenção ao quiproquó. Metais e percussões se alternam com o canto do poeta, que pede aos músicos, com um

verso, para mudarem a “marcha”, isto é, mudarem a melodia. O poeta declara, cantando: “Isso aqui é rima ao vivo, não foi gravada em CD”. Animados pela marcha do maracatu, músicos e público continuam a deambulação na Aldeia do Mundo. A ausência de microfone diminui consideravelmente o alcance da voz do poeta, o que leva o público a se dispersar progressivamente até que não sejamos mais tão numerosos no cortejo. Uma bandeira do Brasil recebe a saudação de Siba Veloso, que diz adeus ao público: “Quem gostou, muito obrigado, que eu também achei bom!”

Para Siba Veloso, a tradição é um “gosto comum”. O desafio da transposição de uma prática musical é também o desafio da transposição de um gosto nos dois lados do Atlântico. O maracatu de baque solto apresenta uma forma estranha, uma rítmica intermitente e melodias fragmentadas, que se alternam com as improvisações poéticas às vezes eloquentes, às vezes lancinantes. Nas redes de *world music*, na Europa, a estranheza dos ritmos do maracatu de baque solto parece diluir-se em meio às coleções de performances. O maracatu (como o forró ou o samba) é um ritmo de festa. Ele evoca uma alegria eufórica, uma brasilidade festiva. A festa motiva a música ao mesmo tempo em que faz existir *hic et nunc* o mito de um Brasil de festa, eldorado da diversidade... A música, pela festa que traz em si, mobiliza o coletivo e cativa um público que compartilha um espaço e um tempo comuns: o tempo de um show.

Um público *world music*?

Nas primeiras páginas do folheto do Paléo, o diretor do festival atesta que as atrações do festival são destinadas a “saciar” uma “curiosidade cultural” e “vontades musicais e festivas” do público. Se o “realismo pedagógico” da Aldeia do Mundo está mais para o lado da “curiosidade cultural”, os concertos no palco dessa Aldeia parecem visar, por sua vez, a satisfazer todas as vontades ao mesmo tempo.

Siba Veloso é um músico que se formou na adolescência em grupos de *rock*, que estudou etnomusicologia na universidade e que passou mais de dez anos no

maracatu de baque solto. Portanto, ele conhece muito bem os códigos tradicionais do maracatu, mas conhece igualmente os códigos deste espaço globalizado que chamamos “*show*”. Antes de tocar o maracatu no palco – o ritmo mais rápido que dá lugar à improvisação de versos – o conjunto toca outros ritmos das brincadeiras pernambucanas, como o coco e a ciranda. O músico tem consciência de que é preciso diversificar os ritmos para a escuta do público e que o maracatu como “curiosidade cultural” não dura muito tempo num palco convencional. O palco se torna, então, uma imposição necessária, um limite para a criação, um formato globalizado, com todos os dispositivos que lhe permitem funcionar. Mas o espaço cênico não basta para transpor o ambiente da brincadeira pernambucana. A cada concerto é preciso descer para deambular no meio do público. A expressão retoma então sua forma original de deambulação e é ali que ela se encontra, que os versos são novamente improvisados, que a criação se põe em marcha. De um modo sempre formatado – porque a manifestação ocorre no quadro de um festival – o artista busca a comunicação direta com o público. Seria essa uma maneira para ele de recuperar o elã vital que impulsiona a manifestação musical ou, em outras palavras, a não-separação entre a arte e a vida cotidiana? O artista assume o papel de mediador entre “a rua” e “a cena globalizada”. É certo que alguns elementos originais da brincadeira são mantidos: os ritmos, o cortejo, a improvisação de versos, a cachaça, sempre presente nos bastidores. Mas uma formatação é inegável, novas imposições diferem das circunstâncias do cortejo do maracatu e um trabalho de criação artística e de ensaio focaliza mais a dimensão sonoro-musical, o que passa a criar um novo contexto e uma nova configuração para a brincadeira.

“Fuloresta do samba”, o primeiro disco do conjunto, foi distribuído na Europa pela produtora Outro Brasil. Marc Régnier, o diretor e produtor responsável, qualifica de “tradi-modernos” os artistas que, como Veloso, são jovens, “vivem no presente e vão perpetuar sua tradição”.¹⁵ O produtor fala de sua maneira de escolher um grupo. Ele pensa na expectativa do público, na “adequação do produto”; segundo ele, “o público quer uma música *roots*”. Régnier visa “o

¹⁵ Entrevista com Marc Régnier, da produtora Outro Brasil, em 17 de março de 2009, em Paris, França.

público de *world music*, que não é o público de música brasileira”. Ele qualifica o trabalho de Siba Veloso de “pioneiro”. Entretanto, “no momento de escolher um concerto, é preciso facilitar a tarefa”. Em relação ao mercado da *world music*, uma meia hora de ciranda e outra meia hora de maracatu é muito repetitivo”. Segundo ele, o público “não vai captar toda a dimensão poética”. Para Régnier, Siba e a Fuloresta é “muito difícil de vender”. Ele cita um outro produtor que avaliou o grupo: “Ele é tão tradicional que se torna pós-moderno”.

No festival Paléo, entretanto, a grande maioria do público – o suposto público da *world music* – escutava com atenção tanto a “música” quanto a “poesia”, no momento da performance do grupo. Houve unicamente um problema “de expectativa” da parte de um pequeno nicho – justamente brasileiro – do público, principalmente de uma jovem que queria fazer a “festa” e não uma “oração”. Seria esse o público de música brasileira citado por Régnier: um público que busca satisfazer uma expectativa muito específica, que não está aberto à descoberta? Enquanto o público de *world music* seria aquele que procura “saciar” não somente suas “vontades musicais e festivas”, mas também suas “curiosidades culturais”, como expressa o folheto do festival?

Os imaginários que uma performance musical desperta são tão diversos quanto as inúmeras pessoas que constituem este coletivo chamado “público”. Entretanto, certas situações se repetem na apropriação das músicas brasileiras na Europa. Isso nos leva a pensar na permanência dos *ethnoscapes* (Appadurai, 1996), ou seja, redes de pessoas, para além de fronteiras geográficas, que cultivam certa crença numa “brasilidade”. Esse público demonstraria de imediato o respeito a certos cânones e a representações nacionais, sejam construídas no Brasil ou em diferentes contextos de apropriação. Um público que buscaria unicamente satisfazer expectativas muito específicas (do Brasil como o país do samba, ou ainda o país da festa) e que nem sempre se adaptaria à “tradição” de uma escuta dirigida à “descoberta” de uma cultura musical. Enquanto o público *world music* não compartilharia certas representações estereotipadas do Brasil e poderia aceitar a música de um grupo *roots* como sendo música brasileira. Ora, se o produtor tinha

dúvidas quanto ao interesse do público em captar a “dimensão poética de uma meia hora de ciranda e de uma meia hora de maracatu”, no Paléo, ao contrário, a língua não constituía um problema para o público francófono, que participava do concerto com curiosidade e entusiasmo.

Emmanuel Négrier caracteriza o público das músicas do mundo pelo “ecletismo musical”, junto com “uma espécie de tolerância para com os gostos dos outros” (Négrier, 2014, p. 231). Para esse autor,

as músicas do mundo são, para além dos gostos e da exibição, um universo de sentidos, uma causa que a maioria dos espectadores – mas não todos – integrou como parte interessada em sua participação. Uma causa que poupa as grandes palavras (‘o humanismo’; ‘a comunidade’), mas que cultiva a abertura ao outro, desde as suas práticas de lazer até a curiosidade do concerto (NÉGRIER, 2014, p. 232).

Na sua pesquisa sobre os museus etnográficos, Benoît de l’Estoile afirma que, “geralmente, o gosto pelas artes dos Outros relaciona-se menos aos empréstimos formais do que à possibilidade que elas oferecem de funcionar como suportes para atualizar o mito primitivista” (L’Estoile, 2010, p. 324). Ele define o primitivismo “como gosto pelo primitivo”, que engloba ao mesmo tempo a arte das crianças, a arte dos loucos, a arte não ocidental. O antropólogo explica também a ideia da arte como “porta de acesso às culturas” (L’Estoile, 2010, p. 513), na concepção de que as obras-primas artísticas estariam “em condições de se impor ao visitante unicamente pelo poder de sua forma. Essa estratégia de exposição baseia-se em dois postulados: a capacidade de atração que certos objetos espetaculares possuem, e a crença de que as formas de apreciação estética seriam universais e trans-históricas” (L’Estoile, 2010, p. 513). Essa reflexão a respeito dos objetos conservados em museus permite pensar o “show” a que assistimos como uma forma globalizada em que o quadro da exposição seria a cena. O show tem uma duração determinada, iluminação, sonorização, tudo se torna bastante formatado, mas não há efetivamente contextualização direta de cada “música” apresentada na Aldeia do Mundo. Uma vaga atmosfera é criada em torno da “cor

Brasil”, um contexto pedagógico e um roteiro geral se instalam, mas as músicas se impõem mesmo assim ao visitante “unicamente pelo poder de sua forma”. Em uma mesma cena, uma organização semelhante das peças, uma formatação globalizada.

Quando se fala de apropriação de objetos pelos museus ocidentais, evoca-se frequentemente o fato de que esses objetos puderam ser “patrimonializados” e escapar da destruição. L’Estoile defende a necessidade de se analisar o percurso desses objetos (L’Estoile, 2010, p. 505). Ora, a circulação das “músicas Outras” na Europa traz consigo uma formatação para o público europeu. Há, portanto, uma “objetificação” dessa música segundo os vários contatos aos quais ela se expõe. Como as trajetórias dos objetos, os percursos musicais não são anódinos. Podemos apreendê-los não somente como uma co-construção das situações de “música”, mas igualmente como uma co-criação das próprias músicas. A legitimação de uma turnê europeia pode, com efeito, contribuir para que uma música escape à “destruição”, tal como acontece com os objetos etnográficos. Evidentemente, as músicas e os músicos não saem indenes de uma tal experiência. Eles se veem impregnados de um outro olhar e principalmente de uma outra escuta que chamarei de *world music*, sobre a qual continuarei a investigar ao longo do meu percurso etnográfico pelos festivais europeus.

A passagem à cena internacional de uma prática musical dita “do mundo”, vivida originalmente em contextos muito específicos, suscita também controvérsias a respeito da “descontextualização” de tal prática. A transferência das músicas ditas “tradicionais” é especialmente discutida por Laurent Aubert no seu texto dedicado ao “paradoxo do concerto” (Aubert, 2001). Lortat-Jacob (1999) fala de um “mal-estar dos etnólogos” diante dos concertos de “músicas do mundo”. Ora, no festival Paléo, foi particularmente interessante ver a descontextualização, não do conjunto Siba e a Fuloresta – como *a priori* se poderia supor – que tocava descontraidamente como se estivesse na rua ou nas cenas brasileiras do carnaval, mas a de uma parte brasileira da audiência que não compartilhava a tradição do público de *world music* de escuta e de descoberta de uma música. Como o chefe Suruí, proponho revirar a noção de “tradição”. Nesse festival, os músicos de Siba e

a Fuloresta não apresentam certamente “a tradição do maracatu” tal como a defendem em Nazaré da Mata, mas descobro uma tradição de escuta que me interpela no meio do público. Qual seria, pois, a parte de curiosidade, de instrução, de sensação, de sedução, de ilusão, de preconceito e de fantasia nesse “gosto dos Outros” em torno das músicas do mundo e, particularmente aqui, em torno das músicas brasileiras?

A Grande Divisão de cenas no festival Paléo

No palco da Aldeia do Mundo, depois de Siba e a Fuloresta, o concerto de Barbatuques, seguido pela cantora Vanessa da Mata, entretêm o público. Vanessa da Mata foi a única que conseguiu transpor a separação entre a Aldeia do Mundo e o grande palco, quando foi convidada a participar do concerto de Ben Harper, à noite. No grande palco ela apresentou, junto com Ben Harper, uma única música composta por ambos: “*Good luck*, boa sorte!” Num breve, mas muito intenso momento de trocas de imaginários entre a Aldeia do Mundo e o grande palco, Vanessa da Mata parecia encarnar sozinha o mito da mestiçagem criado pelo festival.

A bandeira do Brasil com a inscrição “No coração da mestiçagem” torna-se uma alegoria das ideias programáticas que o festival Paléo quer defender com ações concretas. Se a performance de Vanessa da Mata com Ben Harper é privilegiada pelo critério dessa “mestiçagem”, entendida como mistura ou hibridização de culturas, o vasto jardim da Aldeia do Mundo, com suas fachadas cenográficas, suas múltiplas atividades e seus concertos, cria uma atmosfera amigável, que busca promover a ideia de “mestiçagem” pelo encontro, a música, a festa, pela “curiosidade cultural”. Numa versão contemporânea do gosto dos Outros (L’Estoile, 2010), o festival instaura uma apropriação decorativa, lúdica e pedagógica – que poderíamos chamar de “pop” – do mito brasileiro.

Para Jean-Loup Amselle:

a proliferação do conceito de mestiçagem no domínio midiático, artístico, literário e cultural remete certamente ao caráter contraditório do que chamamos o processo de globalização. Se, de um certo ponto de vista, a mundialização engendra a mistura de culturas (*world music* etc.), ela nem por isso leva à uniformização ou enfraquecimento das diferentes tradições. (...) a época atual parece marcada por um endurecimento das identidades, esse duplo fenômeno que restitui um vigor renovado às noções de origem, de raça e de inclusão inter-racial e, portanto, ao primitivismo (Amselle, 2010, p.75).

No Paléo, a “mestiçagem” torna-se uma poderosa metáfora que se dissolve em termos de cores. A “cor Brasil”, para além do verde e amarelo da bandeira, é, de fato, “mestiça”. É assim que vemos antes de tudo os supostos “povos originários” da mestiçagem representados: os ameríndios e os afro-brasileiros. Como no mito da democracia racial, os brancos não têm necessidade de serem identificados, pois são eles que nomeiam o mito, que o definem e, dessa posição dominante de nomeação, utilizam a categoria “mestiçagem” como lhes convém: um *slogan* que promove a amizade, o respeito e a boa convivência entre os povos. Como afirma Liv Sovik (2009) em sua análise da branquitude no Brasil: “O discurso da mestiçagem permite que os que falam desde a perspectiva branca possam brincar de ser populares” (Sovik, 2009, p. 51). Entretanto, no festival que analisamos o motor dessa “mestiçagem” não é tanto o discurso: ele está nas ações que envolvem todos os sentidos do público. Em outros termos, é pela mobilização de um gosto que o mito entra em ação.

Entre a floresta e a megalópole, ou talvez como uma simbiose de ambas, a “mestiçagem” torna-se um *slogan* que inspira o cenário e a programação diversificada da Aldeia do Mundo. Entretanto, toda vez que tento apreender essa apropriação da “mestiçagem” brasileira sob a forma de “cores” e de “ritmos”, é com efeito um outro mito que me salta aos olhos. O realismo ilusionista criado em torno dos ameríndios ali presentes, da demonstração de capoeira, do culto aos Orixás, bem como a programação musical desse primeiro dia de festival (percussões

corporais, uma estrela amazonense e a tradição do maracatu) nos mergulham num outro mito que L'Estoile chama de “o mito dos povos primitivos”. O Brasil construído no Paléo é principalmente um Brasil dos afro-brasileiros e dos ameríndios, evocados como “povos primitivos”. Será um Brasil tão tradicional que se torna pós-moderno? L'Estoile fala do “caráter polimórfico” desse mito, segundo ele “susceptível de se revestir de formas muito diferentes: versão ecologista ou *new age*, altermundialista ou neoconservadora. Ele constitui, no todo, um horizonte amplamente compartilhado, que define uma modalidade privilegiada de imaginação da alteridade no mundo contemporâneo” (L'Estoile, 2010, p. 440).

A grande divisão das cenas no Paléo sugere, com efeito, certa “imaginação de alteridade”. Contudo, em face do discurso otimista do pluralismo, da unidade na diversidade, há uma certa “banalização da diferença”, uma vez que “a proliferação das variações tem como efeito neutralizar a diferença e o conflito, ou torná-los inconsequentes”, como atesta Kirshenblatt-Guimblet (1998, p. 77). Assim, a multiplicação das manifestações brasileiras na Europa, sem uma narrativa sólida que lhes dê sentido e sem a abertura de um espaço mais amplo de conhecimento e de diálogo sobre a cultura brasileira, pode ter efeitos perversos. Efetivamente, nas redes de músicas do mundo há uma valorização pontual, superficial, sem continuidade dos grupos e dos estilos musicais, fundada numa ideia unilateral e superficial de “descoberta”.

O grande palco, no coração do festival, mobiliza um público numeroso e, portanto, uma atenção maior em torno dos famosos artistas internacionais. A programação inclui estrelas contemporâneas do entretenimento, que percorrem um circuito “pop” mundial. Enquanto isso, o pequeno palco das músicas do mundo mobiliza um público menos numeroso e mais disperso em torno dos concertos de artistas brasileiros desconhecidos e das múltiplas atividades informativas e pedagógicas. A alteridade é aí mobilizada sobretudo para o pequeno palco, destinado à descoberta de uma outra cultura e de uma outra música, dita “do mundo” (com uma cor específica chamada Brasil).

Circulação musical e a construção de uma diversidade “à brasileira”

Numa Europa em que várias culturas coexistem, onde imigração é sinônimo de “crise”, um imaginário da diversidade revela-se bem-vindo e, no contexto dos festivais estudados ao longo desta pesquisa, a imagem do Brasil como eldorado da diversidade parece desempenhar o seu papel. Espantados com a mistura da população brasileira, ainda intrigados pela aparente democracia racial, interessados pelos Brics,¹⁶ programadores, agentes, jornalistas e público de festivais ficam atentos aos ritmos do maracatu, dançam a ciranda, batem palmas seguindo o ritmo da capoeira.

Neste artigo, dediquei-me à etnografia do grupo Siba e a Fuloresta para compreender um certo “gosto dos Outros” (L’Estoile, 2010), que se desenrola sob a égide da *world music*. O título sugestivo do segundo CD do grupo, *Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar*, convida-nos a pensar não somente nos deslocamentos de sentidos que o grupo opera – da rua à cena globalizada, das raízes do maracatu de baque solto às redes da *world music*, e inversamente – mas também nas dimensões mundiais da circulação musical. Sua trajetória nos leva a evocar as categorias e os lugares de música de um lado a outro do Atlântico.

É claro que a internacionalização das músicas brasileiras não começou com a *world music*. Contudo, é somente a partir da emergência dessa categoria e de sua instalação na paisagem mundializada das práticas musicais que o movimento de exportação das músicas brasileiras entra nas lógicas características da globalização, em que os deslocamentos de lugar a lugar e as novas formas de semantização da cultura popular, que esses deslocamentos suscitam, merecem atenção particular. Investigamos as ações de produtores, as tensões e as negociações em torno das representações brasileiras nessa rede. Se a dimensão estética do maracatu de baque solto estrutura os parâmetros de ação dos maracatuzeiros em Pernambuco, da sambada ao carnaval, da rua ao palco e ao CD,

¹⁶ A programação do festival *Europalia*, por exemplo, focalizou países que fazem parte dos Brics: a Rússia (2005), a China (2007), o Brasil (2011) e a Índia (2013).

após sua “transformação em gênero” no trabalho musical de Siba Veloso, de que maneira opera sua dimensão estética em outros palcos? O maracatu de baque solto, com suas sonoridades estranhas, corrobora um imaginário de Brasil na Europa?

Se, em Nazaré da Mata, o maracatu é um amálgama de sons, de palavras, de gestos e de imagens que mobilizam grandes grupos de pessoas em torno de pertencimentos comunitários, nas coleções de performances dos festivais de *world music* ele só aparece como um instante sonoro de ar exótico. A exuberância performática do maracatu de baque solto limita-se então ao formato do show e se dilui no vasto imaginário chamado *world music*. Contudo, é nesse novo modo de existência que ele é apresentado como “música” e torna-se assim um dos elementos de certa “cor Brasil”. Ele traz consigo, apesar de suas especificidades musicais e comunitárias, o elogio da diversidade, doravante característica das músicas brasileiras na Europa.

As cenas de *world music* não divulgam o maracatu como patrimônio cultural. Ele aparece mais como um divertimento transitório, que reforça a “graça da cultura popular”, como um “gosto dos outros” não sério, leve, como uma festa. Festa essa intrínseca à maneira como o país é identificado. A festa é motriz de uma convivência harmoniosa, como meio de diluir as fronteiras e as disputas simbólicas, como mito de uma democracia não somente racial, mas cultural, ou seja, como mito da diversidade cultural. A música cria coletivos, públicos que compartilham momentos de brincadeira. O ritmo é uma oportunidade de ação certamente mais intensa que os discursos programáticos em torno da diversidade.

Para concluir, retomo a ideia, a partir do chefe Suruí, de revirar a noção de “tradição”. Certamente, os músicos de Siba e a Fuloresta não apresentam “a tradição do maracatu” nos festivais europeus tal como a defendem em Nazaré da Mata, mas descubro uma tradição de escuta no meio do público caracterizada pela curiosidade, pela fantasia e pelo preconceito, a partir de um “gosto dos Outros” em torno das músicas do mundo. Uma escuta “world music”, que se nutre da descoberta, que carrega o lastro colonial do “gosto do exótico” e que acaba por

impregnar certos “objetos musicais” em circulação, e emergir também em outros contextos. Desnaturalizar o palco de música amplificada, como esse lugar que permite apreender de forma situada o fenômeno da globalização, seja nos festivais europeus ou em festas pernambucanas, evidencia também fluxos reveladores. Ao sugerir um paralelo entre a disposição das cenas no festival Paléo – o grande palco internacional e o pequeno palco “cor Brasil” – e a disposição das festas na região da Mata Norte, onde presenciei a simultaneidade de grandes palcos comerciais face ao pequeno palco da “cultura popular”, lembro certo “gosto dos Outros” que circula e está presente no Brasil, como um “gosto do exótico” interno, problemático e profundamente paradoxal: o “gosto da cultura popular”. Finalmente, toda vez que eu dou um passo, o mundo sai do lugar?

Referências bibliográficas:

- ABÉLÈS, Marc. *Anthropologie de la globalisation*. Paris: Payot & Rivages, 2012.
- AMSELLE, Jean-Loup. *Logiques métisses: anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot & Rivages, 2010.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. London: University of Minnesota Press, 1996.
- AUBERT, Laurent. *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève: Georg, 2001.
- BACHIR-LOOPUYT, Talia. Le tour du monde en musique: les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique. *Cahiers d'Ethnomusicologie*, Genève, 21:11-34, 2008.
- BASTIDE, Roger. *Brésil: terre de contrastes*. Paris: L'Harmattan, 1957.
- BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Trad. Jeanne Bouniort. Paris: Flammarion, 1988.
- BOHLMAN, Philip V. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2002.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspás e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CARVALHO, José Jorge. “Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina”. *Anthropológicas*, 21(1), pp. 39-76, 2010.

- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.
- DeNORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a “world music”. *Debates* 8. P. 09-38, 2005.
- HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. *De l’artification: enquêtes sur le passage à l’art*. Paris : Éd. de l’École des hautes études en sciences sociales, 2012.
- HENNION, Antoine. *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Ed. Métailié, 2007.
- KIRSCHEBLATT-GUIMBLETT, Barbara. *Destination culture: tourism, museums and heritages*. Oakland: University of California Press, 1998.
- L’ESTOILE, Benoît. *Le goût des autres: de l’Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2010.
- LABORDE, Denis. Le second concert. Steve Reich et l’Ensemble Modern à Munich. *Sociologia Internationalis*, 39: 107-137, 2001.
- LORTAT-JACOB, Bernard. *Les musiques du monde en question. Internationale de l’Imaginaire*. Paris: Babel, 1999.
- MARCUS, Georges. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, pp. 95-117, 1995.
- NÉGRIER, Emmanuel et al. *Les musiques du monde et leurs publics : six festivals en Provence-Alpes-Côtes d’Azur*. Marseille: le Mot et le reste, 2014.
- SAHLINS, Marshall. Two or three things that I know about culture. *Journal of the Anthropological Institute*, 5(3): 399-421, 1999.
- SCHWARCZ, Lilia M. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SEGALEN, Martine. *Rites et rituels contemporains*. Paris: Nathan, 1998.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- TARABOUT, Gilles. Passage à l’art. L’adaptation d’un culte sud-indien au patronage artistique. In Y. ESCANDE et J-M, SCHAEFFER (Dirs.) *L’esthétique : Europe, Chine et ailleurs*. (pp. 37-70). Paris : Éditions You-Feng, 2003.