

O corpo da música e música do corpo: reflexões sobre música popular e música ritual em performances híbridas

Por: Priscilla Barrak Ermel

Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA)

Departamento de Antropologia - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) - Universidade de São Paulo (USP)

Cargo: pesquisadora associada

E-mail: permel@usp.br

priscillaermel@hotmail.com

Resumo:

Neste trabalho, refletimos sobre as atuais transformações da relação corpo/música em espetáculos onde, em *performances* híbridas, as músicas de sociedades de tradição oral mesclam-se à produção musical popular contemporânea. Como obra referencial, elegemos o espetáculo *Imã Etê – A Verdade que Atrai*, (08/10/2005 – São Paulo, Brasil), onde analisamos a participação dos índios Ikolen Gavião de Rondônia e dos brincantes do Bumba-Boi maranhenses, junto aos músicos jazz-sinfônicos, a partir das bases conceituais nativas *pariret* e *mberewá* dos povos indígenas *tupi-mondé* e os conceitos africanos tais como *namá*, a *força vital*, presente na *fala* dos tambores. Assim, observamos que, quando apresentada *sur scène*, as *performances* de diferentes culturas podem ser apreendidas como *espetáculo* pelo público da outra cultura, e como *rito* pelos intérpretes da cultura original. E que destes encontros, desse diálogo multi-étnico, surge uma outra consciência do *corpo da música* enquanto *música do corpo* num novo patamar artístico transcultural.

Palavras chave: performance ritual / tradição oral / música transcultural

Abstract:

This paper reflects about the contemporary transformations of relationship between the *body* and *music* in hybrid musical performances combining *traditional oral music* with *contemporary popular music*. This work uses the spectacle *Imã Etê - A Verdade que Atrai* (08/10/2005 – São Paulo, Brazil), as reference, where the Indians Ikolen of Rondonia and the musicians of the Bumba-Boi of Maranhão play with jazz-symphonic musicians. In order to make this analysis, we utilise indigenous concepts *tupi-mondé* like *pariret* and *mberewá*, and the native African concept such as vital force *namá*. We observe that when the performances of different cultures have presented *sur scène*, it can be apprehended like a *spectacle* by the public of the another culture, and like a *rite* by the interpreters of the original culture. Through these meetings of multi-ethnic dialogue arises a trans-cultural conscience of the other one's relationship with the music's body while body's music.

Keywords: ritual performance / oral tradition / trans-cultural music

Introdução

A proposta deste trabalho é tecer algumas reflexões sobre as atuais transformações da relação corpo/música em espetáculos onde, em *performances* híbridas, as músicas de sociedades de tradição oral mesclam-se à produção musical popular contemporânea.

Para tanto analisamos a participação dos índios Ikolem Gavião de Rondônia e de cantadores/tocadores do Bumba-Boi maranhense no espetáculo sinfônico multi-étnico, “*Ímã Etê – A Verdade que Atrai*”¹, realizado em outubro de 2005, no Memorial da América Latina de São Paulo, Brasil.

Nesta análise, tanto a gestualidade ritual dessas culturas tradicionais, quanto as *performances* dos músicos urbanos populares paulistas, são redimensionadas num novo contexto músico-teatral, participando da tendência mundial atual que permite confluir, num mesmo discurso sonoro, expressões musicais de culturas distintas.

O presente texto é fruto do projeto de pesquisa “*A Tradição Oral na Música Brasileira*”² que vem sendo desenvolvido, desde 1999, dentro do programa de pós-doutorado do Departamento de Antropologia da FFLCH – Universidade de São Paulo. Vinculado aos projetos temáticos “*Imagem in Foco nas Ciências Sociais*” e “*Alteridade, Expressões Culturais do Mundo Sensível e Construções da Realidade*”³ e com apoio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, este projeto objetiva a produção de reflexões teóricas, tais como a presente comunicação, bem como a realização de produções audiovisuais, aqui compreendidas como objeto de pesquisa em antropologia sonora e visual. Sendo assim, a publicação e conseqüente difusão dos resultados desta pesquisa ocorre em dois eixos diferentes e complementares – textos e DVDs⁴.

O corpo do espetáculo

O espetáculo “*Ímã Etê – A Verdade que Atrai*”, é uma partitura composta a partir de três referências culturais: a jazz-sinfônica, a indígena *tupi-mondé* e a afro-maranhense. No espetáculo, artistas oriundos desses dois últimos grupos e/ou sociedades da oralidade,

dialogam com músicos jazz-sinfônicos, participando da referida partitura orquestral que se propõe, originalmente, híbrida.

De um lado, os músicos da orquestra lêem (e improvisam) sobre uma partitura escrita em linguagem jazzística e sinfônica brasileira. De outro lado, os índios Ikolem Gavião e os cantadores-tocadores afro-maranhenses realizam as expressões musicais de seus respectivos rituais tradicionais, contemporâneos.

Para que o diálogo transcultural possa ocorrer de maneira fluida, a partitura foi concebida observando os campos harmônicos, as possibilidades rítmicas, os registros timbrísticos, as melodias e polifonias próprias de cada cultura, bem como suas performances e referências rituais originais.

O objetivo do espetáculo é realizar este diálogo transcultural, onde cada expressão artística, a partir do contraste, do contraponto, da consonância, harmônica e rítmica, seja revelada e valorizada em seus elementos estéticos e culturais mais relevantes e significativos, tanto para os próprios intérpretes, quanto para o público.

Dessa forma, o espaço (sonoro e *performático*) do ritual se funde ao do espetáculo, produzindo um terceiro espaço, onde múltiplas perspectivas de escuta e de compreensão estético-simbólica são possíveis.

O corpo da música indígena *tupi-mondé*

Em pesquisas de campo realizadas com os povos indígenas Cinta-Larga e Ikolem Gavião de Rondônia, Brasil, do tronco lingüístico tupi, sub-grupo *tupi-mondé*, desde 1981, temos trabalhado com os conceitos nativos - “*pariret*” e “*mberewá*”.⁵

Estes conceitos se aproximam, de forma simplificada, dos nossos conceitos de “estética” e “música”. Enquanto *pariret* compreende as noções de *bom* e *belo* como uma *unidade estética* indivisível, o termo *mberewá*, expressa o *fazer musical* como um evento indissociável de fala, canto, toque, dança e gestualidade ritual.

Pariret é o conceito-chave que abre as portas para a compreensão de um fazer estético específico, aquele que não se dedica à forma, mas à simbiose forma-conteúdo-

significado. Nos universos sonoros *tupi-mondé*, seja o dos índios Cinta-Larga ou o dos Ikolem Gavião, não existe uma expressão musical dissociada do seu contexto de criação. Em outras palavras, não existe uma música sem palavras, que baste por si mesma. Ninguém na aldeia (ou mesmo fora dela) constrói uma flauta ou um clarinete de bambu para criar uma melodia que não esteja contando algo. Nestas culturas, a voz dos instrumentos musicais sempre estarão revisitando uma história e/ou um mito tocado-cantado, seja do presente, da vida cotidiana, ou do passado (recente ou ancestral).

Em nossa perspectiva não-indígena, que cultua a forma e nela busca significados, diríamos se tratar, para usar os termos de H. J. Koellreutter, de uma música funcional. Já no universo da oralidade dessas culturas nativas, esta “funcionalidade” está nas entranhas da criação artística. A beleza, se assim podemos chamá-la, está na expressão desses sentimentos, pensamentos, relações amorosas, jeitos de viver o cotidiano. A beleza está no ato da expressão. Uma expressão que alimenta a memória, a história pessoal e coletiva, cultivando e redefinindo laços de parentesco e de poder. E é essa ação expressiva que é boa, *pariret*. Um bom que não têm o seu oposto ruim, pois se a ação expressiva é ruim, ela nem chega a acontecer.

Assim, o bom que o conceito *pariret* denota é algo que talvez tenhamos esquecido; algo que está na origem da criação artística: o ato de criar, de se expressar, de ser ouvido, visto, apreciado. Um prazer que só existe na ação e dela se alimenta para existir. O que pode parecer banal, é a essência dessa “estética nativa”: o gesto da oralidade - a efêmera existência dessas ações expressivas grudadas no corpo de quem as produz. E é isso que lhes garantem, seja dentro ou fora da aldeia, suas características estéticas singulares identitárias.

Referenciais Africanos

Sob outro (e semelhante) enfoque, os tambores maranhenses, ao soarem, também atualizam sua característica ancestral africana, de *tambores-falantes*, que revelam tradições musicais (contemporâneas), onde fala, canto, toque, recepção e emissão de mensagens, formam uma indissociável unidade sonora.

Buscando compreender a performance ritual do Bumba-Boi durante o espetáculo “*Ímã Etê: A Verdade que Atrai*”, observei que o parâmetro da significação e portanto, da comunicação, da troca de mensagens, mostrou-se um dos fundamentos dos toques dos tambores afro-maranhenses. Enquanto suas mensagens estavam sendo compreendidas pelos seus, nada os perturbava. Ali presentes, os tambores *falavam*, produzindo as danças, os cantos, as “brincadeiras” entre as pessoas do próprio grupo.

No limite, a performance musical acontecia enquanto havia *algo a dizer*, a quem direcionar determinada *força vital* transmitida pela *fala* dos tambores. Essa energia - “mágica” para os não-iniciados - que emana desse ritual, foi o momento ápice do espetáculo, onde a pulsação dos tambores transformou-se no “chão” sobre o qual a orquestra pode improvisar, antes de retomar a partitura sob a regência do maestro.

Na África, a noção de *força vital* é algo muito concreto, perceptível, reconhecível, e culturalmente respeitado. Desde 1996, ano em que comecei a trabalhar com os mestres da palavra da música Dogon, na República do Mali, tenho analisado a presença desse valor civilizatório negro-africano na música brasileira de tradição oral.

Para os Dogon, a *força vital* – *namá* - é uma energia fluida, de momento, do instante, impessoal, inconsciente, repartida entre todos os seres naturais e sobrenaturais, animais, vegetais, minerais, homens e demiurgos, que tende a conservar (consigo) o suporte ao qual ela se destina, temporariamente ou eternamente. Divisível e transmissível, susceptível à variações qualitativas e quantitativas, a *força vital* está na essência da palavra da música Dogon, onde o ato de *nomear* reafirma o *poder* e a *força vital* da *pessoa*. (ERMEL, 1998) Como os Ikolem Gavião, no vazio do significado, a música Dogon não pulsa, simplesmente não acontece, perde sua *força vital*, ou seja, não há *como* e *porquê* produzi-la. Ela transforma-se em *sine*, ruído; deixa de ser *mi*, a voz; deixa de ser *boy*, o toque percutido, o som, a mensagem, a música, a palavra.

Assim, se “a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la,” (PAZ, 1982:37) no ritual do Bumba-Boi essa noção de que “somos feitos de palavra” (PAZ, 1982:37) reafirma a amplidão e profundidade próprias à *palavra africana*, e o vínculo dessa “brincadeira” com suas origens. A cada ano, o Boi é batizado com um

novo nome, e este nome - “*Brilho da Noite*”, “*Paz do Milênio*” - é cantado e bordado sobre seu novo manto, que por sua vez o acompanhará durante todo o próximo ciclo sazonal.

De maneira semelhante ao que vivenciei entre os Dogon, durante o espetáculo, os pandeirões e tambores enviaram uma mensagem específica que provocou determinada *performance*, criando um vínculo indissociável entre a *música do corpo* e o *corpo da música*. Assim, como no universo da música negro-africana de tradição oral, onde o toque/voz dos tambores, só fazem sentido quando criam as ressonâncias dos gestos rituais, no ritual do Bumba-Boi, reatualizado durante o espetáculo, reencontramos esta mesma simbiose *corpo-música-corpo*. E como observa o poeta e ensaísta Octávio Paz, é através do *rito*, que o *mito* se atualiza. Neste caso, o mito da morte e renascimento do Bumba-Boi.

Conclusão

Assim, aprendemos que existe uma característica peculiar nestas sociedades da oralidade: ao amarrarem as músicas às palavras, elas criam outros tecidos sonoros que, se do lado formal, são menos flexíveis, não permitindo variações e grandes vôos melódicos e harmônicos, do lado expressivo, abrem inusitadas possibilidades de diálogos.

Dessa maneira, independente da forma como se proponha este diálogo transcultural, a voz dos tambores afro-maranhense e a música dos Ikolem Gavião irão se manter íntegras, precisas, intensas. Se assim não for, elas simplesmente não acontecerão. Podemos conversar em camadas, sobrepor timbres, polifonias, ritmos. Dançar outras danças. Nada vai alterar a *performance*, o ritual re-presentado. Porque ele é sempre re-vivido em toda sua *força vital*, em toda sua dimensão *pariret*, que traz, para o corpo da música, outros elementos vitais, tão essenciais quanto os artísticos.

Observamos ainda que a *performance sonora* destas diferentes culturas, quando apresentadas *sur scène*, é apreendida como *espetáculo* pelo público da outra cultura, e como *rito* pelos intérpretes da cultura original (seja ela indígena ou afro-descendente). Neste contexto, também a *performance sonora* e a conseqüente relação corpo/música dos artistas da orquestra jazz-sinfônica ganham outro sentido. Ao dialogarem com estas expressões musicais de culturas tradicionais, experimentam uma outra referência da música

no corpo. Tocando, cantando e dançando juntos, (antes, durante e depois do espetáculo), estes músicos aprenderam a buscar esta dimensão da beleza-bom - *pariret* - que se manifesta na *força vital* e no *ato* de realizá-la.

Coda: Afinação Multi-Étnica

O cacique Sebiróp Gavião define o toque, a fala dos grandes clarinetes. Define e afina a dança, os gestos, o tempo. O *belo* e o *bom* começam a se movimentar: *pariret*. A força ritual manifesta-se delicadamente, sem começo nem fim, como na aldeia. Ele sabe que os músicos da orquestra, os cantadores de Bumba-Boi e o público, não falam a língua dos *Goihanem*. Ele sabe que o que vai acontecer é um misto de espetáculo e ritual. Espetáculo, porque os não-índios se transformarão em público. Ritual, porque o que vamos realizar é, para nós, uma verdade Ikolem Gavião, um mito que ressoa há inúmeras gerações, desde sempre.

A orquestra afina seus instrumentos. O maestro arrebatava as notas musicais, os sons com seus *gestos... mágicos* para o público, para os índios Ikolem e para os tocadores de tambor; *não-mágicos* para os instrumentistas, músicos de orquestra que dominam esta linguagem gestual, esta “palavra” das mãos.

Os cantadores-tocadores de Bumba-Boi afro-maranhenses afinam seus tambores. Ao pé do fogo, buscam a fala, o timbre, a tensão da pele. Como os mestres da palavra Dogon, sabem reconhecer a fala, a voz dos tambores. Sabem produzi-la e fazer circular a *força vital* inerente à esta fala/toque. Para os que não compartilham destes valores civilizatórios afro-originários, trata-se de um gesto exótico. Para os que vivem o ritual da morte e renascimento do Bumba-Boi em sua profundidade ancestral, trata-se de um gesto primordial, essencial à vida.

Sempre iguais, sempre diferentes, os toques e cantos indígenas, os tambores afro-maranhenses, e a música da orquestra, dizem o que precisa ser dito. E então, é bonito porque é bom, e é bom porque é bonito - *pariret*. O prazer da realização do que se entende ser belo, é pleno. Fazemos as *performances musicais*. Enlaçamos o público, envolvendo pessoas, corpos que socializam a rigidez do tanto pensar, assustados e entusiasmados com o

que cantamos, tocamos. Há uma certeza, uma tosca beleza na nossa *performance musical* que representa as histórias míticas do rio *Ti-Etê*, o mito de origem dos povos *tupi-mondé* e o renascimento do Bumba-Boi no coração de São Paulo. Não é simples teatro, espetáculo. É re-presentação, no sentido original do termo: tornar presente os mitos/histórias, re-atualizados pelos ritos musicais, ali realizados num diálogo transcultural.

Contando sempre a mesma história, estas performances rituais acontecem num outro lugar, criando novas ressonâncias de mundos. Na aldeia dos Ikolem Gavião, em Rondônia, nas falésias de Bandiagara, na Ilha de São Luís no Maranhão ou na várzea da Barra Funda, em São Paulo, elas renascem suas origens e forças simbólicas.

Assim, desse encontro, desse diálogo multi-étnico, transcultural, surge uma outra consciência do *corpo da música* enquanto *música do corpo* que retoma, num outro patamar artístico, sua dimensão original, quando e onde os instrumentos musicais funcionavam como extensão da voz e dos gestos do corpo humano, e eram, em essência, belos, porque bons; bons, porque belos; plenos de força vital!

¹ Está previsto para meados de 2007, o lançamento do DVD “Ímã Etê: a Verdade que Atrai”. Informações poderão ser obtidas no site: www.priscillaermel.com.br

² Projeto de pós-doutorado “*A Tradição Oral na Música Brasileira*” (Processo FAPESP - 1999/12448 -7)

³ Os referidos projetos temáticos “*Imagem em Foco nas Ciências Sociais*” (Processo FAPESP – 1997/11.810-9) e “*Alteridade, Expressões Culturais do Mundo Sensível e Construções da Realidade*” (Processo FAPESP– 2002/11950-5) são realizados no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da FFLCH – USP sob coordenação da: Prof^a Dr^a Sylvia Caiuby Novaes.

⁴ Sobre a música dos índios Ikolem Gavião de Rondônia, ver o DVD “*O Arco e a Lira*” (2002). Sobre as manifestações do Bumba-Boi maranhense ver os DVDs “*Brilho da Noite*” (2004) e “*Prazer Com Sagrado*” (2005).

⁵ Algumas destas reflexões foram apresentadas no Seminário Internacional “*Gemas da Terra: Imaginação Estética e Hospitalidade*”- SESC/SP, de 15 a 17 de março, 2005; e no Colóquio “*O (in)visível, o i(ni)maginável e o (in)audível*”, LISA-USP, de 5 a 7 de dezembro, 2005.

Bibliografia

Ermel, Priscilla Barrak. 1998. “*A Palavra da Música - Iniciação ao Universo Sonoro Negro-Africano Dogon*” - (tese de doutorado) - FFLCH – Universidade de São Paulo.

Paz, Octávio. 1982. “*O Arco e a Lira*” ed. Nova Fronteira, p. 37.

Vídeos – DVDs

O Arco e a Lira. 2002. Direção: Priscilla Barrak Ermel. Produtora: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) lisa@edu.usp.br.

Brilho da Noite. 2004. Direção: Priscilla Barrak Ermel. Produtora: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) lisa@edu.usp.br.

Prazer Com Sagrado 2005. Direção: Priscilla Barrak Ermel. Produtora: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) lisa@edu.usp.br