



Universalismo e essencialismo na música brasileira: esboços para uma metodologia de investigação

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA

Marta Castello Branco

UFJF – martacastellobranco@yahoo.com.br

Resumo. O presente trabalho tem como objetivo estabelecer os critérios e o formato de uma metodologia investigativa capaz de elucidar os paradigmas universalista e essencialista no contexto da música brasileira, levando em consideração tanto o aspecto plural de sua expressão, quanto o caráter teórico dos conceitos em questão. Para tanto, elucidam-se aqui os termos, apresentam-se as questões por eles suscitadas e, por fim, aplica-se a metodologia resultante em um breve estudo de caso.

Palavras-chave. Universalismo. Essencialismo. Convivialidade. Música Brasileira.

Universalism and Essentialism in Brazilian Music: towards a research methodology

Abstract. This piece of research aims to establish the criteria and the format of an investigative methodology capable of elucidating the universalist and essentialist paradigms in the context of Brazilian music, taking into account both the plural aspect of its expression and the theoretical character of the concepts mentioned. Hence, the terms are clarified, the questions raised by them are presented and, finally, the resulting methodology is applied in a brief case study.

Keywords. Universalism. Essentialism. Conviviality. Brazilian Music.

1. Universalismo e essencialismo na música brasileira

A música erudita ocidental tem sido historicamente relacionada a uma suposta universalidade estética, que se expressa como a esperança de uma linguagem universal, ou mesmo como a independência de uma ‘origem’ cultural, como lê-se em Schmidt (2008). O universalismo determina uma intensa dificuldade para que a música venha a se constituir como objeto epistêmico, já que a pressiona em direção a uma concepção essencialista, onde a crença em uma ‘identidade’ justifica relações mantenedoras da mesma. Tal concepção desassocia da música o fato de que todo conhecimento é situado em um contexto e inclui suas mídias, seus atores sociais, etc., como apresenta Mignolo (2000), e assim, o autor delega para a própria reflexão a responsabilidade em permitir que os mais diversos contextos participem do diálogo acadêmico de forma igualitária.

Fantasia sobre música, criadas a partir de projeções universalistas e essencialistas, se

misturam à percepção e reflexão sobre a mesma, e se manifestam através de um caráter inefável, ou de um aspecto distante e quase intangível, o que Homi Bhabha confirma em relação ao estudo da cultura de uma forma geral: “It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the *beyond*” (2004, p. 1) e, especialmente no caso da música brasileira, tal caráter se mostra desde sua origem como um teste sobre a universalidade da música europeia nos trópicos, e ainda hoje coloca-se a questão sobre a continuidade de tal pensamento. Curiosamente não como uma tentativa europeia, mas como a reprodução anacrônica de uma mentalidade universalista pela própria cultura brasileira – já que a adoção de um paradigma universalista se apresenta como fundamento de uma ideologia “nacional”, incluindo assim toda a ameaça etnocêntrica a ela relacionada. Segundo Rüsen: “By this logic of identity-formation a fundamental and universal clash of civilizations is constituted” (2004, p. 120), o que revela a estreita relação entre o universalismo e a ilusão de uma ‘identidade’ que se apresenta em um discurso essencialista.

No caso específico da música brasileira, se soma ao essencialismo e à expectativa de uma universalidade estética — e como consequência direta da mesma — a dificuldade em se verem discutidas as marcas de múltiplas e constantes transferências culturais ao longo de sua história. Já que não apenas a música erudita acompanha a corte portuguesa, que chega ao Brasil como fugitiva de Napoleão, mas continua a aportar nos trópicos a cada nova performance de virtuosos estrangeiros, ou a cada *live streaming* de concertos de grandes orquestras europeias e norte-americanas, enquanto os elementos africanos e indígenas são mais elucidados em discursos pós-colonialistas, ou em políticas de reparação, do que realmente contemplados no discurso sobre a música brasileira. Neste sentido, mais do que em uma transferência cultural, é necessário que se pensem em múltiplas revisitas, incluindo a confrontação com a defasagem e com a cópia, que se articulam em tentativas impossíveis de autolegitimação, determinadas pela insistência em um paradigma essencialista e sua eterna busca por uma ‘identidade’.

2. Questões levantadas pela investigação do universalismo e do essencialismo

As citações com Como o essencialismo se apresenta historicamente na música brasileira? Como o universalismo o alimentou e continua a fazê-lo? Como a busca por uma ‘identidade’ tem minado a fruição de processos musicais ‘próprios’? – Com base nestas questões centrais, o presente trabalho investiga as dinâmicas através das quais um pensamento universalista adquirido em múltiplas transferências culturais é capaz de alimentar uma postura

essencialista em relação à música pelo próprio estreitamento de seu espaço existencial. O que se constitui como uma nova forma de questionamento do estado da arte, que é original no sentido de introduzir questões próprias aos estudos sociais e culturais no campo da música.

Na medida em que se atém à fixidez de uma suposta ‘identidade’, o essencialismo relacionado à música cria a ilusão da necessidade de ‘grandes obras’ para que uma cultura se reconheça, o que se discute amplamente na área de estudos culturais, mas que dificilmente se aceita em relação à suposta linguagem universal da música. Neste sentido, concepções absolutamente não discutidas sobre a música brasileira, além de diversas heranças conceituais ainda não devidamente analisadas permitem que o essencialismo ontologize a arte, da mesma forma como o nacionalismo ontologiza uma identidade. Tal questão conduz a diversos outros questionamentos:

Até que ponto a dificuldade de uma cultura (a exemplo da brasileira) em se auto-reconhecer advém de uma dificuldade em se questionar, e em se reinventar? Tal dificuldade não se origina justamente no essencialismo que se apegam a uma suposta ‘identidade’ que não é produzida senão performativamente? Igualmente, a indefinição de fronteiras disciplinares não adviria da necessidade essencialista em enrijecer seus limites? – Caso se torne possível reconhecer mecanismos e expressões na música brasileira, que provem um movimento contrário à fixidez identitária (e este é o objetivo do presente trabalho), não seriam os mesmos uma alternativa inédita à compreensão pós-colonial da cultura brasileira? Enquanto o apego a produtos (obras) legitimados, em detrimento de processos, se justifica em um discurso pós-colonial, a música brasileira justamente provê exemplos onde o processo criativo, performático e de fruição artística não resultam em obras – e não se efetivam para tal. Assim, ressaltar a presença de tais processos na música brasileira proporcionaria a chance de ressignificá-la de forma original, não através de um intento nacionalista, mas justamente a partir da constatação de “diferentes idiomas” gerados em múltiplos fluxos de transferências culturais e também nas mídias transformadas por eles.

Neste sentido, qual é a concepção que a música brasileira faz de suas transferências culturais? Como a desontologização de uma ‘identidade’ forçosamente fixada nos ajudaria a sair da fabricação e a estar mais perto da expressão musical? Como ela combateria uma eterna mentalidade de transição? E como a autolegitimação através de relações imperialistas, especialmente na reprodução da música europeia faz com que a arte siga o mercado capitalista

e se enquadre em um discurso do pós-colonialismo? O não-lugar da música erudita no Brasil não apontaria para fixidez de uma identidade construída pelo intuito imperialista?

À multiplicidade do conteúdo musical, quando refletido no panorama brasileiro, soma-se ainda, necessariamente, a pluralidade de uma sociedade desigual, onde critérios cotidianos de convivência se projetam sobre a expressão artística e determinam a apropriação de expressões musicais distintas por grupos sociais diferentes, a exemplo da ‘preferência’ pela música erudita por uma classe dominante que busca a autolegitimação de um status através de um remetimento à cultura europeia, sem ao menos se ocupar de sua apreciação. Há em primeiro plano uma luta identitária, que se projeta sobre a arte. Ou seja: há completa assimetria na recepção, na percepção e no reconhecimento de qualquer produção musical, mas as mesmas tendem a reproduzir parâmetros estabelecidos pela desigualdade entre classes. Neste contexto, as marcas imediatas e evidentes de transferências culturais são: a cópia, a manutenção de uma crença no deslocamento do local de produção cultural, e tentativas incessantes de autolegitimação. Assim, faz-se necessário questionar: qual é o papel da convivência em um contexto desigual, considerando a apropriação de expressões musicais por grupos sociais distintos? E ainda: Que formas de articulação se estabelecem entre eles? – Neste ponto, o presente trabalho pretende trazer para o campo da música a reflexão já estabelecida nas ciências sociais, políticas, etc., sobre a ‘convivialidade’, o que ainda não foi apresentado por outras pesquisas.

O termo ‘convivialidade’ foi apresentado na Década de 1970, em Viena, por Ivan Illich (1973), com a intenção de ressaltar relações autônomas e criativas entre pessoas e seus ambientes. Recentemente, o termo ganhou destaque na discussão alemã relacionada à globalização e à necessidade de que se estabeleçam condições para uma convivência pacífica em escala global, proposta por Ottmar Ette (2010 e 2012). O Brasil e a América Latina tem se consolidado como foco dos estudos de ‘convivialidade’, especialmente relacionada a contextos de desigualdade social, desde 2017, quando se estabelece em São Paulo o *Centro Mecila*,¹ com cujo arcabouço teórico se relaciona o presente projeto, com o objetivo de relacionar a pesquisa em música ao escopo da investigação em humanidades e ciências sociais.

A relação entre ‘convivialidade’ e a música brasileira se baseia na ideia de um fluxo propiciado pela fruição artística, que se contrapõe aos paradigmas universalista e essencialista. Compreender a cultura como um fluxo envolve lançar atenção a interações cotidianas, quer

dizer: à ‘convivência’ em detrimento de ‘obras’ ou outras manifestações legitimadas socialmente. Interações cotidianas permitem a ressignificação de uma cultura, e se deixam investigar através de suas mídias. No contexto da presente abordagem elas permitem questionar: Como as práticas musicais brasileiras (e em quais de suas expressões) podem-se constatar oposições ao paradigma essencialista, ou à fixidez de uma ‘identidade’?

3. Proposta de uma metodologia de investigação dos paradigmas universalista e essencialista na música brasileira

Considerando o aspecto abstrato que os paradigmas universalista e essencialista aparentam ter no contexto da música brasileira, o que se deve principalmente a seu caráter conceitual, o objetivo central deste trabalho consiste na definição de uma metodologia de investigação que abarque suas especificidades e ao mesmo tempo seja capaz de elucidar a pluralidade da música brasileira.

Devido ao aspecto teórico do presente estudo, esta metodologia necessariamente se baseia na investigação bibliográfica, histórica e social da música brasileira como mecanismo de ‘convivialidade’, e, conseqüentemente, desta como mecanismo de desontologização em processos determinados por paradigmas universalistas e essencialistas.

A partir deste ponto, a investigação se subdivide em um polo teórico seguido por outro prático, como forma de abarcar diferentes expressões da música brasileira: (I) no primeiro polo, questiona-se a reflexão sobre música e sobre a cultura de forma geral, enquanto no segundo polo: (II) investiga-se a prática musical brasileira, especialmente através de seus meios técnicos (mídias), como determinantes diretos das expressões musicais que os envolvem. Neste ponto, buscam-se identificar não obras, mas fluxos que se deixam constatar pelas mídias envolvidas no fazer musical – incluindo não apenas instrumentos, mas rituais, textos, vestimentas, procedimentos, etc..

Considerando-se que a reflexão sobre música determina sua recepção, e igualmente permite as discussões interdisciplinar e intercultural, o primeiro polo de investigação se subdividirá em dois momentos distintos, que considerarão: (i) a reflexão brasileira contrária ao pensamento essencialista que se observa na arte em geral, usualmente contraposto a orientações nacionalistas. Exemplos de tal pensamento são lidos em Paulo Freire (2013), com a proposta de empoderamento do povo pelo acesso aos bens culturais (neste caso, especialmente a

alfabetização), fazendo com que as classes sociais inferiores simplesmente deixem de reproduzir os padrões de classes superiores, mas antes construam sua própria expressão; o *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal (2013), que revela a relevância da expressão artística para o reconhecimento político que um povo faz de si mesmo; e ainda a descrição que Vilém Flusser (2017) faz da música, como mecanismo de ‘convivialidade’ que articula diretamente a ‘festividade’ do brasileiro, e que se soma à ideia de um fluxo artístico formado por “interpretações de interpretações”, que não só recriam, mas vivificam e albergam a arte entre nós. O segundo momento da investigação teórica considerará: (ii) a comparação com outras formas de questionamento identitário relacionados à arte, especialmente em situações de transferência cultural. Exemplos de tal caso são a oposição entre a música pop e a música erudita, propostas por Friedrich Kittler (2012) – especialmente em relação à banda *Pink Floyd* e as óperas de Wagner –, que justamente desconstrói a dualidade de uma oposição ao revelar valores comuns entre elas; igualmente, Susanne Klengel (2013) discute a ideia de transferência cultural ao revelar que culturas ‘não-históricas’ se valem de conceitos históricos para descreverem a si mesmas.

Após o levantamento e interpretação histórica de tais exemplos, os mesmos precisam ser contextualizados no panorama da música brasileira e a conclusão da primeira parte do estudo justamente traça um histórico do pensamento desontologizador, não essencialista e contrário ao universalismo, relacionado à música brasileira, não através de uma auto-afirmação nacionalista, mas antes pelo reconhecimento de seu diálogo com outras culturas – por esta razão a inclusão da bibliografia estrangeira é de grande valor à presente abordagem, na medida em que ela reflete processos de transferência cultural em detrimento de afirmações ‘nacionais’ e, consequentemente identitárias.

A segunda parte do trabalho (II) investiga manifestações musicais brasileiras onde o hibridismo cultural é evidente, e onde aspectos históricos de transferências culturais são descritos através das mídias envolvidas em seu fazer. Este critério busca evitar a reprodução de relações culturais que não se deixam comprovar. Dentre estas manifestações são estudadas, em um primeiro momento, expressões populares de origens distintas, que revelam a urgência da oralidade e o pertencimento a um contexto de forma mais intensa do que a necessidade de o transpor, como se concretiza através das obras de arte. Em cada uma delas, o aspecto material da expressão é focado, ou seja: investiga-se através de quais instrumentos, adornos e demais elementos contextuais tais expressões se realizam; quais são indispensáveis e quais elementos podem ser transpostos, o que permite a observação sobre possibilidades de combinação sonora

e também de impossibilidades entre as mídias do fazer musical, como o esforço em se inserir um piano em um desfile de escola de samba – como se lê na epígrafe deste trabalho. O estudo focado das mídias envolvidas no fazer musical permite a observação direta sobre escolhas sonoras, que são essencialmente contextuais. Neste sentido se contrastam a importância do texto em uma Folia de Reis, que originalmente difunde uma mensagem, e o complexo jogo rítmico do Candomblé, em cuja origem brasileira inexistiam instrumentos melódicos, para citar um breve exemplo. A conclusão da segunda parte do estudo provê exemplos e usos que corroboram com a reflexão apresentada na primeira parte da pesquisa, além de prover exemplos musicais concretos sobre ‘convivialidades’ “possíveis” e “improváveis”, incluindo, neste ponto, os reflexos de tal mentalidade na prática que se faz da música erudita europeia no Brasil, combinando historicamente a construção de casas de ópera na selva com a presente relação entre orquestras e estado.

A comparação entre os resultados das duas fases revela enfim, o quanto as iniciativas em se conceber e em lidar com a música de forma não essencialista já existem na cultura brasileira – o quanto elas se presentificam em mecanismos estabelecidos de ‘convivialidade’, ainda que absolutamente não sejam enfocadas pela mentalidade corrente, o que resulta em um histórico teórico e prático acerca das relações entre a música brasileira e o questionamento identitário.

4. Considerações finais

Com o objetivo de exemplificar a metodologia aqui proposta, apresenta-se a seguir uma prática musical brasileira, em um estudo de caso que visa testar a efetividade da metodologia aqui apresentada, no que se refere à investigação dos paradigmas universalista e essencialista. Para tanto, foi escolhida uma prática musical que não se expressa através de obras, mas de processos, fluxos e fruições que se realizam tanto através de instrumentos musicais, quanto de rituais, textos, vestimentas, procedimentos e demais mídias relacionadas ao som e à sua função social. Trata-se do Ritual Quarup,ⁱⁱ sob a ótica das etnias Kalapalo e Kuikuro, residentes no Parque do Xingu.ⁱⁱⁱ

A escolha de tal objeto de estudo se deve em primeiro lugar à urgência política do tema frente às mudanças na gestão de terras indígenas brasileiras, mas, igualmente, ele apresenta um contexto ímpar para o estudo de múltiplas transferências culturais e do papel da ‘convivialidade’ e de seus processos de efetivação. Considere-se aqui o hibridismo cultural

entre etnias indígenas residentes no Xingu e com a sociedade brasileira como um todo, além de aspectos históricos de suas transferências culturais que antecedem a fundação do Parque, mas se intensificam após a necessidade de deslocar etnias para dentro do território do Xingu. Também nos últimos anos, o ritual Quarup tem contado com ampla participação de políticos e personalidades públicas, e tem se tornado uma forma lucrativa de turismo, além de ser visto pelos índios como uma oportunidade de chamar atenção para suas causas, configurando-se assim como uma nova forma de ‘convivialidade’ com o contexto brasileiro atual.

O Quarup é um ritual que envolve longos períodos de preparação, que podem se estender por mais de um ano. Seu clímax é a construção de efígies mortuárias (tótems) em homenagem aos chefes mortos. Sua descrição etnográfica se refere, sobretudo, à relação indígena com a transcendência mundana, onde a música tem um papel central, como relata Carlos Fausto (2016). São encontrados registros do Quarup em imagem, vídeo e som a partir das últimas três décadas, enquanto descrições e estudos etnográficos remontam à segunda metade do Século Vinte, se referindo especialmente aos índios Kalapalo e Kuikuro, cuja disponibilidade de bibliografia e suficiente descrição etnográfica de suas participações no ritual, é possível fundamentar as mídias sonoras e musicais aqui abordadas (FRANCHETTO, STENZEL, 2017; GUERREIRO, 2015).

“Curiosamente”, o número de totens construídos para o Quarup tem crescido a cada ano, fazendo com que o ritual passe a ter cerimônias extra, e assim, a homenagem aos chefes começa também a incluir membros de suas famílias. Concomitantemente a este fato, começam a surgir casos de assassinato no Xingu, especialmente de líderes e seus familiares. Ao mesmo tempo, transferências culturais entre as etnias, como no caso de canções comuns entre Kalapalo e Kamaiurá, perdem espaço. Neste contexto, um ritual que poderia ser inicialmente compreendido como uma alternativa aos paradigmas essencialistas e universalistas tem justamente passado por transformações que conduzem à produção de uma “obra” fixa e acabada em detrimento de processos, como era configurado o Quarup em décadas anteriores, quando a preparação de um ritual se estendia por até mais de um ano e era estritamente relacionada à morte de um grande líder. Assim, no momento atual, ele passa a fornecer um estudo presente da influência de tais paradigmas no estabelecimento da cultura brasileira, onde a música figura com um caráter híbrido de expressão e processo, sendo, por isso, de interesse central à presente abordagem. O Quarup também permite a observação direta de escolhas sonoras que são essencialmente contextuais e a urgência pela oralidade na cultura brasileira, que revela o pertencimento a um contexto específico de forma mais intensa do que a necessidade de o

transpor, como se concretiza através das obras de arte enquanto registros, o que justamente se observa na tentativa de formalizar o Quarup para vendê-lo como “obra”, resultando na invenção de líderes, mortes falsificadas e da consequente manutenção de paradigmas universalistas e essencialistas no contexto da música brasileira.

Referências

- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 2004.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. E outras poéticas políticas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FAUSTO, Carlos. How much for a song? The culture of calculation and the calculation of culture. In: FAUSTO, Carlos (Org.). *Ownership and Nurture: Studies in native Amazonian property relations*. New York: Berghahn Books, 2016, pp. 133-156.
- ETTE, Ottmar. *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab*, Berlin: Kadmos, 2010.
- ETTE, Ottmar. *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*, Berlin: Kadmos, 2012.
- FLUSSER, Vilém. *Na Música*. São Paulo: Annablume, 2017.
- FRANCHETTO, Bruna; STENZEL, Kristine. *On this and other worlds. Voices from Amazonia*. Berlin: Language Science Press, 2017.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2013.
- GUERREIRO, Antonio. *Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- ILLICH, Ivan. *Tools for Conviviality*, New York: Harper & Row, 1973.
- KITTLER, Friedrich. *Das Nahen der Götter vorbereiten*, München: Wilhelm Fink, 2012.
- MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- KLENGEL, Susanne. Flusser como mediador, fenomenólogo, antropófago – uma caminhada na corda-bamba epistemológica. *Brasiliana. Journal for Brazilian Studies*, v. 2, n. 1, pp. 95-123, 2013.
- RÜSEN, Jörn. How to overcome ethnocentrism: approaches to a culture of recognition by history in the twenty-first century. *History and Theory*, v. 43, n. 4, Theme issue: 43: Historians and Ethics, pp. 118-129, 2004.
- SCHMIDT, Dörte. Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil. In: *Exilforschung*. Ein internationales Jahrbuch 26. München: Edition Text + Kritik, 2008.

Notas

ⁱ *Mecila* – Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America. O centro é coordenado pela *Freie Universität Berlin* e envolve o trabalho de instituições na Alemanha, América do Sul e Central.

ⁱⁱ Da mesma forma como o Quarup permite a investigação de múltiplas transferências culturais e do estabelecimento de formas de ‘convivialidade’, o presente trabalho pretende estender a mesma metodologia para outras expressões brasileiras, onde outras formas de ‘convivialidade’ possam revelar diferentes relações com paradigmas essencialistas e universalistas. Alguns exemplos seriam: a relação entre Brasil e Estados Unidos, através da combinação entre música erudita e popular na obra de Carmem Miranda, ou o estudo de transferências culturais no Choro, Samba e em folguedos folclóricos, como a Folia de Reis, Cavallhada, etc., permanecendo tais abordagens como possibilidade de estudos posteriores.

ⁱⁱⁱ O Parque do Xingu é uma das maiores terras indígenas brasileiras, demarcada pelo governo federal em 1961. Localizado na floresta amazônica, no estado do Mato Grosso, ele foi criado pelos irmãos Villas-Boas com a intenção de proteger os grupos étnicos da região.