

TIAGO DE OLIVEIRA PINTO

Ruídos, timbres,
escalas e ritmos:
sobre o estudo da
música brasileira e
do som tropical

“Somos feitos de silêncio e som”
(Lulu Santos).

II

“O guinchado de centenas de jumentos, os relinchos de cavalos, os gritos de mulas e o mugido surdo de gado sedento, o ruído estridente de duas estranhas locomotivas, a fricção barulhenta de carros que quase desmontam ao movimentar-se para frente e para trás provocando trovoadas — isso tudo dá à cena a primeira impressão de uma nação inteira que, imigrada para cá, persegue o propósito de plantar uma grande cidade ao longo da fervilhante Ansley Bai” (Stanley apud Bates, 1979).

Essas palavras do correspondente do *New York Herald* descrevem o impacto que teve ao pisar em solo africano, no porto de Zula na Etiópia, em janeiro de 1868. Não a paisagem desenhada por uma orla exuberante, com areias brancas, montanhas de basalto e vegetação abundante, mas os sons diversos, em mesclagens inusitadas e, principalmente, em alto e bom volume, que mais impressionavam o jornalista e futuro aventureiro e desbravador da África Austral, Henry Morton Stanley, sinalizando ter finalmente chegado a um ponto exótico do globo. Ao desembarcar na África, Stanley se via em meio a uma profusa paisagem sonora, que incluía tanto os sons da natureza como de máquinas e labores humanos. Nesse momento não eram as diferentes sonoridades em si, mas as inusitadas combinações de sons e, principalmente, sua grande intensidade que bradavam com toda a clareza: “aqui estamos nos trópicos”.

Este texto surgiu a partir de um debate amplo sobre a arte nos países tropicais, incentivado por Alfons Hug, curador da mostra “Os Trópicos — Visões a partir do Centro do Globo” realizado pelo CCBB (Brasília, 2007, Rio de Janeiro, 2008). Discorre sobre a mesma questão central que também guia a referida mostra: se existe uma arte dos trópicos, como interage essa arte com os cânones da arte ocidental? O autor agradece ao curador da mostra e às instituições Centro Cultural Banco do Brasil e Instituto Goethe do Rio de Janeiro, que encomendaram uma primeira versão deste texto.

II

**Abaixo,
pesquisa de
campo na Ilha
do Dendê,
município de
Santo Amaro
da Purificação,
Recôncavo
Baiano, BA,
1986**

Paradeiros distantes do mundo ocidental, terras recém-descobertas por navegantes europeus ou povos de costumes estranhos sempre receberam o predicado de “exótico”, designando aquilo, portanto, que não se conhecia. Mas será que a respectiva semântica do termo “exótico”, de etimologia ligada à visão – *ex-optica*, “do ponto de vista” –, também inclui o parâmetro sonoro? Mais justificado seria, sem dúvida, falar em “pontos de escuta” (*ex-acustica*) quando se quer definir o som dos trópicos. Este, no entanto, tardou para chegar à Europa.

De fato a audição foi o último dos cinco sentidos do habitante europeu a experimentar o universo sensorial tropical. Quando voltavam para os seus países de origem, viajantes dos trópicos carregavam consigo objetos curiosos, imagens, desenhos – mais tarde fotografias – de regiões distantes,

relatos de itinerários fantásticos, odores, sabores e mesmo material que propunha tatos novos, mas nunca os respectivos sons. Para que isso pudesse acontecer, foi necessário uma invenção tecnológica de conservação de elementos do universo “ex-acústico”: o fonógrafo de Edison em 1877.

Somente a conservação de sons, a possibilidade de transportá-los indistintamente e fazê-los ressoar fora dos seus contextos originais, deu ao homem europeu a oportunidade de renovar substancialmente o seu conhecimento do “outro”, e assim de si próprio, através do sentido da audição. Esse recurso de captação fonográfica foi tão fundamental que não só possibilitou uma “outrificação”¹ de sonoridades como também levou, no século XX, à revisão profunda dos cânones de uma expressão da civilização ocidental das mais caras e incontestáveis: a sua cultura musical. É, de certa forma, graças ao fonógrafo que o mundo ocidental começou a se dar conta da

¹ Termo cunhado por Bastos, 1995

Tiago de Oliveira Pinto



relatividade dos conceitos do que é e do que não é música. Sonoridades tropicais conservadas foram essenciais nesse processo de reconhecimento sonoro das manifestações humanas, sem dúvida o mais longo dos processos de assimilação sensorial do mundo, muitas vezes doloroso e gerador de inúmeras polêmicas e contestações, desde as conceituais e estéticas, até as preconceituosas e racistas.

III

Antes de serem avaliadas com seriedade, as musicalidades tropicais não passavam de ruídos, que incomodavam quem a eles estava exposto. São bem representativas as palavras do ornitólogo alemão Richard Böhm, de 1875, sobre práticas musicais dos trópicos na África Central nessa fase anterior ao emprego do fonógrafo de Edison:

“[...] ao me retirar cansado para o repouso noturno, iniciou-se em frente à minha tenda uma goma (dança) infernal, acompanhada da batida zangada de três grandes tambores, chocalhos e cantos alternados de mulheres, durando sem interrupção até o amanhecer, com que não tive como fechar os olhos durante toda a noite” (apud Fabian, 2000, p. 227).

Os viajantes europeus não entendiam e também sofriam com as atividades musicais dos trópicos. Não percebiam nada além de uma expressão sonora de anseios primitivos, portanto não merecedora de tratamento respeitoso. Enquanto ruídos, mesmo que talvez minimamente organizados, as sonoridades tropicais não deixavam de ser barulhentas e causadoras de desconforto:

“O chefe da cidade decidiu que negros armados de lanças, arcs e flechas nos acompanhassem para a nossa proteção. Levavam consigo o grande tambor de guerra, trompas e tambores menores para fazerem [...] uma música horrorosa e ininterrupta” (Rohlf, 1874).

Gerhard Rohlf, o primeiro europeu a atravessar o continente africano de norte (Trípolis) a sudoeste (Lagos, Nigéria) e autor das palavras acima, não encontrou mais do que o adjetivo “entorpecente” (*betäubend*) para comentar a música religiosa dos iorubás no seu culto aos *orisha*, que observou na Nigéria em 1865. A única observação positiva que, ao alcançar o Lago Chad, o mesmo Gerhard Rohlf (1874) tem para sonoridades nativas não se reporta aos africanos: “Uma música muito agradável foi o mugido do gado que em grandes rebanhos passava por nós. Há quanto tempo o meu ouvido não tinha mais escutado esse som tão familiar!”. E quando observa mais atento a musicalidade dos iorubás, Rohlf (1874) se refere ao canto de coral de igreja, dos hinos protestantes ensinados por missionários ingleses: “O canto coral da comunidade negra soava perfeitamente bem, já que os negros têm muito sentido para a música, captando de ouvido com facilidade uma melodia que lhes é tocada”.

Um som que seja familiar e as harmonias ocidentais – só estes são os elementos reconhecidos como agradáveis e com potencial de música. O século XIX ainda não entende as sonoridades “ex-acústicas” (exóticas) e não as reconhece como expressão cultural de peso. Nessa altura o som dos trópicos nada mais é do que barulho desagradável causado por homens primitivos ou por uma natureza exuberante, mas ruidosa.

IV

O fonógrafo de Edison e sua utilização são responsáveis pelo surgimento de arquivos de sons nos grandes centros europeus. O primeiro é o arquivo de Viena, o Wiener Phonogrammarchiv, junto à Academia Imperial de Ciências, de 1899. No mês de julho de 1900 cria-se o arquivo sonoro da Société d'Anthropologie de Paris, cujo propósito, “*la constitution d'un musée phonographique*”, previa o uso do fonógrafo para “finalidades antropológicas”. Nesse mesmo ano, no mês de setembro, cons-

titui-se o arquivo fonográfico de Berlim (Berliner Phonogrammarchiv). Logo os pequenos cilindros de cera do fonógrafo de Edison chegavam à Europa na bagagem de antropólogos e de viajantes, com registros de sons, melodias, cânticos e falas de todos os continentes, fazendo crescer os recém-instituídos arquivos. A maior parte desses sons captados e arquivados em acervos de museus etnológicos foi registrada nos trópicos. Somente em Berlim, até 1930, estavam armazenados mais de 30 mil dos pequenos cilindros de cera do fonógrafo de Edison com testemunhos sonoros da maioria dos países tropicais.

Registrar sons através do gravador também concretizou uma das grandes utopias da arte musical ocidental, acabando com a efemeridade das configurações sonoras, que só podiam ser transmitidas e preservadas mudas como partituras. Agora podiam ser fixadas e repetidas – assim como também as imagens e os objetos no domínio das artes plásticas – mantendo-se sempre disponíveis a um grande número de pessoas. Assegurou-se assim um grande repertório de música que soa e ressoa, independentemente de partituras, beneficiando, inclusive, inúmeros gêneros musicais de tradição oral de todo o mundo, que, antes da era do fonógrafo, estavam fadados ao desaparecimento – melhor, ao “desacusticamento”.

V

As primeiras coleções de música brasileira gravada em campo são de 1908 a 1913, feitas pelos antropólogos Wilhelm Kissenberth (1878-1944) e Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), respectivamente, que realizaram pesquisas e coleta de cultura material indígena para o Museu de Antropologia de Berlim, o então *Königliches Völkerkundemuseum zu Berlin*. Embora tenha feito gravações de música entre os caiapós e carajás, e além de ter reunido uma valiosa coleção de máscaras de dança, a coleção de cilindros de cera do fonógrafo

de Kissenberth passou praticamente despercebida na reserva do museu até bem recentemente. Já outro emissário do Museu de Berlim, Theodor Koch-Grünberg, esteve no Brasil realizando quatro viagens de pesquisa, em 1899, de 1903 a 1905, de 1911 a 1913 e em 1924. Diferentemente de seu colega Kissenberth, Koch-Grünberg publicou o resultado de suas pesquisas, manteve contato com outros pesquisadores e empenhou-se em realizar o máximo de gravações possível com o fonógrafo, preparado especialmente para a segunda viagem pelo musicólogo Erich M. Von Hornbostel, pai de um ramo da musicologia que mais tarde se denominaria de etnomusicologia.

No início dos anos 20, Mário de Andrade deparou-se com a obra monumental de Koch-Grünberg, solicitando ao arquivo fonográfico de Berlim cópias das gravações feitas na Amazônia. Além das gravações e das suas análises musicais, a etnografia publicada por Koch-Grünberg (1923) deu outra grande contribuição à cultura brasileira através de um dos mitos registrados pelo antropólogo. Trata-se do mito macuxi sobre o herói Maku-Naima, que em 1928 se torna protagonista do grande romance modernista de Mário de Andrade: *Macunaíma*.

Depois de conseguir as cópias das gravações de Koch-Grünberg, Mário de Andrade também solicita ao museu de Berlim um fonógrafo para gravações de campo. O equipamento chega ao Brasil em 1937 e é encaminhado à cantora e violonista Olga Prager Coelho, que grava cantigas do candomblé baiano. Trata-se do primeiro registro sonoro desse repertório do qual temos notícia (Oliveira Pinto, 2005).

O que permanece da era fonográfica, que termina com o surgimento da gravação magnética (a partir dos anos 1930), é a sonoridade dos pequenos cilindros, com tomadas de no máximo dois minutos de música; sons que ficam nos arquivos, mas que também ressoam nos ouvidos de todos aqueles que um dia travaram contato com esses pequenos suportes de som, antropólogos e musicólogos.

2 Catálogo de exposição sobre Monte Castelo (São Paulo, FAAP, 2005).

VI

Uma arte sonora desprendida de todas as conotações semânticas, dos conteúdos programáticos, dos enredos e da necessidade de ter que explicar algo que vá além de si como produto musical, era o que se almejava na Europa do século XIX com a chamada “música absoluta” (*Absolute Musik*). Diferente dessa concepção, os relatos de viajantes e as primeiras pesquisas musicais de antropólogos mostravam que nos trópicos a prática musical sempre se inseria em outros contextos simbólicos e que música não existia apenas por si. A estética musical romântica, como representada por Eduard Hanslick (1854) em meados do século XIX, acreditava ter encontrado nos gêneros de música instrumental da “música absoluta” o seu mais pleno estado de beleza, o “belo musical”. Não sendo e não podendo ser absoluta, a musicalidade dos povos dos trópicos estaria, portanto, excluída de ser bela, completa e boa. Para o Ocidente o “belo musical” era um privilégio exclusivo seu.

VII

No início as gravações sonoras serviam a antropólogos e a musicólogos na sua construção da história cultural da humanidade. Em música, essa história culminava na produção sinfônica e polifônica do Ocidente. Surge então, nessa passagem para o século XX, a pergunta: pode a prática musical ser considerada como critério que se opõe à natureza quanto mais evoluído culturalmente o respectivo povo? Desde Rousseau e o seu conceito do “bom selvagem”, imaginava-se que os povos que habitavam os trópicos viviam em contato mais estreito com a natureza. Seria conseqüente, então, que sua música derivasse desta. De fato, tão próxima da natureza parecia estar para os ouvidos do europeu oitocentista a música nativa de africanos ou de habitantes amazônicos, que nem música ainda era, mas ruído, barulho que se fundia com o universo acústico da floresta.

Aparece uma contradição, porém, com a ampliação dos acervos dos arquivos fonográficos: a “música dos povos naturais extra-europeus” (Lachmann, 1928) não era tão “natural” quanto poderia parecer inicialmente. Escalas e afinações da Índia ou da África Oriental contradiziam até as leis da acústica, ignorando a seqüência dos harmônicos que constituem cada tom fundamental, apresentando subdivisões da oitava que compreendiam, para o ouvido europeu, intervalos irracionais e microtonais, “artificiais e caprichosos” (Ellis, 1885), portanto nada naturais. Descobriu-se com as gravações fonográficas dos trópicos que existia uma nova realidade de organização sonora e de escalas musicais, essencialmente diferente do universo das escalas temperadas e das tonalidades ocidentais. Nem mesmo o parâmetro rítmico, em muito distinto da métrica europeia, seria tão revelador da limitação do sistema europeu quanto as afinações ex-acústicas, ou seja, as “escalas exóticas”.

VIII

Se nas artes plásticas o expressionismo ou o cubismo se beneficiaram dos objetos etnográficos, também alguns poucos compositores do início do século XX, como Claude Debussy, inspiravam-se nas musicalidades tropicais, embora em proporções bem mais reduzidas do que os pintores e escultores. Um dos motivos é que adequar formas de esculturas e de ornamentos de outras culturas ao próprio universo é mais factível do que adaptar o alto grau de estranheza de afinações exóticas aos instrumentos europeus e a um sistema tonal. Acrescenta-se a isso o surgimento da composição atonal, baseada na idéia dodecafônica de Arnold Schönberg, que, para os entendidos, era resultado de um desenvolvimento lógico da música ocidental, dos seus primórdios à vanguarda daquele início de século, distante como nunca da natureza, mas não o suficiente para absorver os possíveis impulsos de uma estética sonora tropical.

IX

No seu livro *O Cru e o Cozido* (1964) Claude Lévi-Strauss, etnólogo francês que na década de 1930 pesquisou a cultura dos índios nambiquaras e cadiuéis do Mato Grosso, colocou escalas e afinações no centro de suas observações sobre música. Lévi-Strauss, que vê a música operar nos dois moldes, o da natureza e o da cultura, acredita que a natureza se manifesta através dos ritmos orgânicos contidos na música, enquanto a cultura é responsável pela formação de escalas de sons musicais. Nas escalas musicais o número de intervalos varia de cultura para cultura e é definido por estas. Para entender melhor a música, Lévi-Strauss estabelece um paralelo entre pintura e música, sustentando que uma diferença fundamental entre essas duas formas de expressão se verifica nas respectivas descrições das cores e dos sons. Cores se descrevem com metonímias – amarelo-gema, azul-prússia, *indigo blue*, etc. – em alusão a elementos da natureza. Já as sonoridades demandam uma descrição através de metáforas (o pranto das flautas, etc.), pois a natureza não pode fornecer os elementos descritivos básicos de ruídos ou de sons musicais. A pintura parte de um material dado pela natureza, de uma organização sensível preexistente, para organizá-los intelectualmente através da cultura, ou seja, dando forma às cores. Já os sons musicais, que não existiam antes de sua invenção pelo homem, são geridos diretamente pela cultura através da música. Os ruídos e as cores pertencem à natureza, mas não os sons. Portanto é *a posteriori* que a música reconhece aos sons propriedades físicas e seleciona algumas delas para fundar suas estruturas hierárquicas, estabelecendo as escalas. Um paralelo evidente se dá com o corpo humano, que é natural, mas que assu-

	Natureza	Cultura
Música	ruídos	sons musicais / instrumentos
Pintura	cores	formas
Dança	corpo	máscaras

A distinção entre natureza e cultura, como representada pelas artes plásticas e pela música, de acordo com Lévi-Strauss (1964)

me a cultura no momento em que traja uma máscara para executar uma dança ritual.

X

Na música, a importância do seu componente natural, portanto ruidoso, varia de acordo com o respectivo conceito musical. Existem aspectos que já carecem de um saber específico para que os signos da música possam ser decifrados de forma apropriada. Não o fazer musical em si, mas os significados dos sons organizados pelo homem – a música – permanecem específicos e de difícil tradução para os de fora. Assim, um determinado ruído natural, nocivo à sonoridade musical para uns, para outros pode representar um item indissociável da estética musical, como, por exemplo, um cordel de tampinhas de Coca-Cola furadas e percutidas como chocalho atado a uma *kalimba* africana.

XI

Discorrer sobre a natureza dos sons musicais e a música no seu meio, remete ao fenômeno das paisagens sonoras (*soundscapes*) (Shaffer, 1977), que tanto são naturais quanto impregnadas pelos sons culturalmente produzidos. Paisagens sonoras trazem a noção objetiva do respectivo meio acústico (que funciona de forma semelhante à paisagem para o sentido da visão). Na natureza o som de uma encosta de mar é bem diferente daquele das montanhas. O som do inverno, ou da estiagem, difere daquele de uma tarde de verão após uma pancada de chuva.

Há elementos, como a relação entre som e silêncio, que também podem se diferenciar essencialmente de uma região do globo para a outra. Assim, o *continuum* sonoro das regiões próximas aos pólos é exatamente oposto ao dos trópicos: enquanto aqui o silêncio pára o fluxo ruidoso, lá é o ruído – de uma avalanche de neve, por exemplo – que irrompe o silêncio. Relação semelhante entre som e silêncio pode se repetir em diferentes partes do mundo através de comportamentos hu-



Museu Etnológico de Berlim

Conjunto de instrumentos cerimoniais do povo ewe de Gana. Foto histórica, segunda metade do séc. XIX (Meyer, 1997)

manos. Assim a jovem malawiana Monika Malamusi (em depoimento pessoal, 2005) comentou sobre as maneiras de se festejar o Natal na Europa e na África:

“No meu país festejamos Natal nas ruas, com música, dança, latido de cachorros, festa e muita zoadá. Estranhei quando cheguei a Viena no Natal e as ruas estavam desertas, como se a cidade estivesse abandonada. Descobri que as pessoas festejam nas suas casas, em silêncio”.

Paisagens sonoras expressam culturas e são tão diversas quanto são diversificados os ambientes que as produzem. Estarão sempre marcando a primeira impressão que se tem de um ambiente desconhecido, impondo-se, infalivelmente, às pessoas, mesmo que sem discernimento prévio daquilo que o acontecimento sonoro significa.

Nas suas obras sinfônicas compositores como Heitor Villa-Lobos também buscavam fazer jus ao *soundscape* natural do seu país. “Choros nº 6” (1942) ou “Alvorada na Floresta Tropical” (1953) são duas das obras que exemplificam esse anseio de Villa-Lobos. O compositor tinha uma afinidade especial com a natureza tropical, o que se nota na sua obra. O crítico de música norte-americano Paul Rosenfeld (1939, p. 517) comentou-a da seguinte forma:

“The works (of Villa-Lobos) set one perfectly at ease, as do all aesthetic expressions that bloom out of and satisfy entirely inner impulses. And a feeling new to music, indubitably an intimate feeling of the tropics, pierces through them. Sometimes it is a feeling of wild tanglewoods, fantastic vegetation and animal life, damp and drowsy heat”.

XII

Os sentidos humanos se completam, um em relação ao outro, de acordo com o seu uso. Aguçamos os ouvidos especialmente no escuro, quando a visão não serve mais para nos orientar no mundo. A audição também recebe importância cultural em determinadas sociedades, mais do que em outras. Os povos indígenas das terras baixas da América do Sul desenvolveram uma percepção auditiva do mundo natural e sobrenatural, que se apresenta mais diferenciada do que a percepção acústica do homem moderno. Entre os camaiurás a noção de *ihu* é uma categoria geral que significa “todos os sons”, dentro da qual se encontram todas as formas possíveis de se perceber e produzir o universo sonoramente, desde o quebrar de um galho na floresta até as vozes dos chocalhos (*maraka*). Esses

sons assumem um espaço predominante na cultura sensorial desse povo do Alto-Xingu (Bastos, 1978).

Será então que os habitantes das florestas tropicais ouvem mais? Raoni, líder caiapó, a quem acompanhei Rio Xingu abaixo, já escutava de longe quando, às margens do rio, uma capivara mergulhava na água. O tipo de ruído produzido na água lhe dizia tratar-se deste e não de outro animal.

Discernir sons que comunicam algo em meio a um espectro ruidoso parece mesmo especialidade das culturas indígenas da Amazônia. Quando um grupo de jovens de uma aldeia apalai, Alto Paru (PA), reuniu-se atentamente em torno de um pequeno rádio transistor, eu somente pude notar o chiado característico da falta de sintonia do pequeno aparelho. No entanto, a escuta concentrada dos apalais me alertou e agucei minha audição, notando finalmente que havia um fraquíssimo sinal, quase irreconhecível, de uma emissora de rádio distante. Indagados sobre o que escutavam, os apalais esclareceram: “É Roberto Carlos”.

Como qualquer um dos sentidos, o som sempre orientou e guiou as atitudes do homem. Perdido na floresta da África Austral, David Livingstone ouvia de longe o rugido das cataratas Victoria, que o conduziu para fora da floresta, quando descobriu um dos maiores fenômenos naturais do continente onde se encontrava.

Ao mesmo tempo que guiam, ruídos também podem afugentar. Na Revolução Constitucional de 1932 soldados paulistas acionavam uma matraca pesada de ferro, que produzia um som fortíssimo e martelado, semelhante à rajada de metralhadoras, fazendo recuar assim o inimigo – apavorado com o significado do ruído emitido. Vencia-se a batalha através do som, sem o prejuízo de cartuchos de um lado e de vidas do outro.

XIII

Dos sentidos do homem do século XX a visualidade passou a ser preponderante: *outdoors*, mídias, publicidades e moda são alguns testemunhos dessa realidade que per-

manece até hoje. Se a invenção do fonógrafo de Edison possibilitou um convívio com o sons, que de outra forma permaneceriam inalcançáveis, também a fixação da imagem através da foto e posteriormente aquela do movimento através do filme aproximam o inalcançável, sugerindo cada vez mais que não apenas o geograficamente distante, mas até mesmo *ofashion*, o belo, está ao alcance de todos. Nisso há uma diferença fundamental entre som e visualidade: enquanto o século XX, através de suas reproduções e “melhorias” da realidade, aperfeiçoou a imagem, intensificou as cores, sugerindo peles mais lisas, corpos mais jovens, rostos mais bonitos, trazendo, portanto, verdadeiramente um avanço qualitativo, o mesmo não pode ser dito do som, que apenas pôde ser aperfeiçoado em um de seus muitos parâmetros: no volume dos decibéis.

Uma qualidade sonora máxima já existia antes da era eletrônica, através das sutilezas inesgotáveis de sonoridades e timbres em todo o mundo, seja tropical ou não. Nada produzido eletronicamente ainda se iguala aos timbres naturais de uma orquestra de xilofones *timbila* de Moçambique ou às vibrações sonoras de um conjunto de *gamelan* da ilha de Bali na Indonésia.

XIV

A paisagem sonora do homem urbano transformou-se gradativamente em redoma acústica, cuja característica, diferente das paisagens sonoras, que também incluem sons naturais, não é estar marcada pela diversidade. Os sons nossos de cada dia tampouco reivindicam, necessariamente, qualidade. Ao invés de vivermos no tempo de uma grande variedade de timbres e qualidades sonoras, encontramos na era da falta de silêncio: ruídos e sons diversos, muitas vezes em volume alto e demasiado alto, estão presentes em toda parte. Destacam-se os trópicos em relação a outras regiões pelo grau mais elevado da proliferação dos ruídos e, em consequência disso, da poluição sonora, principalmente nas megalópoles e grandes cidades.

Não obstante, aliou-se a essa crescente onipresença ruidosa cada vez mais uma sensível perda de diversidade. É verdade que em relação à música a era eletrônica possibilitou a aproximação de universos sonoros distantes, mas também forçou a globalização de estilos e a padronização de ritmos. Esse movimento das mídias sonoras em direção a um nivelamento refere-se tanto aos conteúdos quanto à sua equalização. Via de regra as músicas *pop* eletrônicas são “uni-voluminosas”, ou seja, têm nivelado o seu som em um pico uniforme de volume, que permanece idêntico do início ao final da música (música *tecno*, por exemplo).

XV

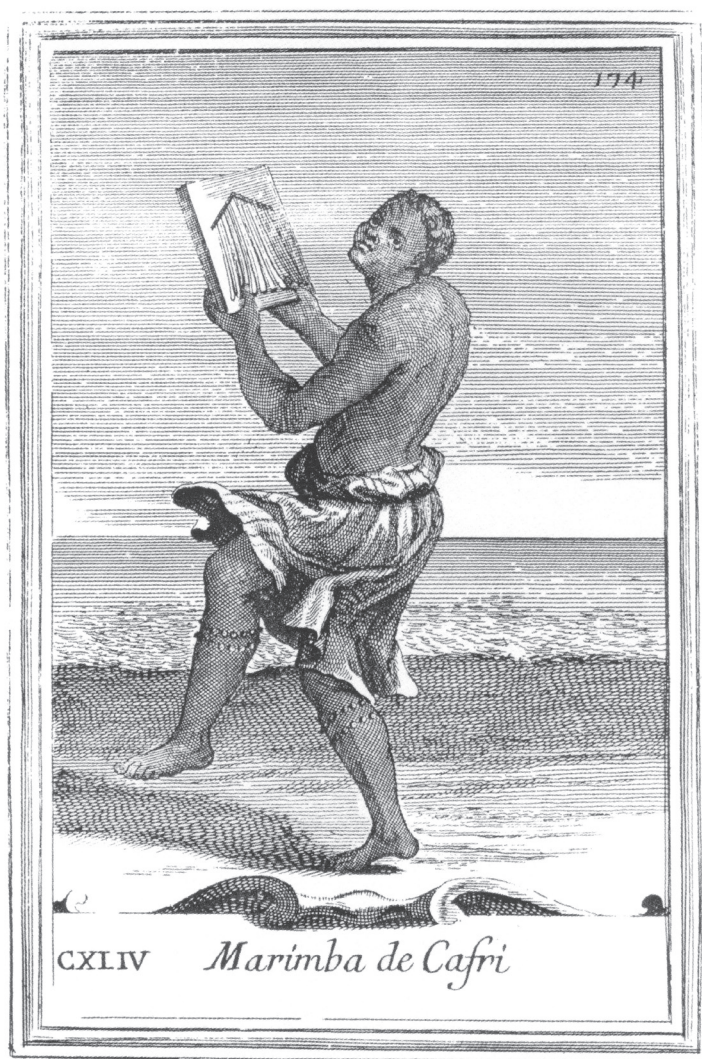
Se a mundialização da cultura sonora, como a conhecemos hoje, carrega uma porção tropical indiscutível, esta só foi possível porque pôde se destacar sensivelmente do universo não-tropical, da isometria e da homofonia, do contraponto rígido e da harmonia funcional. Certamente não há dimensão que mais radicalmente se diferencia dos cânones ocidentais do não-tropical do que a dimensão sonora e sua expressão musical. Aprisionados inicialmente nos cilindros de cera do fonógrafo de Edison e nas fitas magnéticas, para serem confinadas em arquivos, as sonoridades dos trópicos ganharam espaço cada vez maior com o avançar do século XX, abandonando, finalmente, os arquivos e gabinetes de estudos para povoarem os discos de vinil, os CDs de áudio e – marcando a virada para o novo milênio – os tocadores de MP3. Impensável é a música *pop* mundial do século XX sem o *off-beat* africano, o improvisado ou os timbres dos trópicos. Se lembrarmos, porém, que seus primeiros vestígios na Europa nada mais representaram do que meros ruídos que se fundiam com os das florestas úmidas e equatoriais, essa passagem dos trópicos ao mundo moderno e digitalizado é uma das trajetórias culturais mais admiráveis do século XX. A mundialização da cultura sonora em grande parte nada mais é do que a tropicalização musical do globo.

XVI

O fazer musical nos trópicos sempre está ligado a uma dimensão mais ampla, representando parte de uma visão de mundo necessária de ser considerada para se fazer compreendida. Sua lógica advém das relações de vários fatores que agem conjuntamente e que constituem a prática musical.

Esse caráter aberto do sistema comunicativo musical, que comunica sem que se possa traduzir a sua mensagem, da forma como se traduz um texto verbal, facilitou que a música fosse usada e mesmo mal usada em todas as épocas e possivelmente entre a maioria dos povos nos trópicos. Isso significa que, na sua mais pura acepção como arte, a música não conhece nem racismo, tampouco discriminação, nem mesmo a

Tocador de marimba dos cafres de Moçambique (Bonanni, 1723)



idéia de colonialismo. Se foi utilizada nesse sentido, foi a intenção desse uso que serviu a finalidades destrutivas, não as estruturas musicais em si (Wagner, 2001).

Mais do que em qualquer outra região, os trópicos se caracterizam por usos discriminatórios de sonoridades musicais. A diferença para o século XIX é que a globalização e a democratização do acesso aos meios de comunicação de massa levam aqueles que já foram dominados a dominarem quando incorporam os preconceitos etnocêntricos dos antigos dominadores; impõem escalas temperadas, harmonias da mais elementar funcionalidade tônica-dominante através do recurso acústico opressor do volume alto, graças à tecnologia eletrônica, forte aliada desse processo de dominação.

XVII

Se o gravador, mais tarde o rádio e demais equipamentos trouxeram a mobilidade do som, que passou a soar bem próximo, mesmo que oriundo de paragens distantes, a mobilidade de sons e de ruídos passa a ser local. O *gheto-blaster*, equipamento de som móvel dos jovens de periferias das cidades, leva os *raps* e *funks* de uma casa, uma esquina ou de uma quadra a outra, carros publicitários de som berram propagandas estridentes de candidatos políticos pelas ruas, e mesmo automóveis particulares de portas abertas, estacionados ao largo de praças públicas de pequenas cidades do interior, com os seus sons ligados a todo volume, comprovam que nos trópicos quem está com o ruído mais alto está com o poder.

Musicalmente o poder bruto do ruído eletrônico é semi-analfabeto, em geral não distinguindo além da simples métrica binária e do diálogo tonal entre tônica e dominante. No Maranhão a destrutividade acústica se materializou nas “radiolas” (sistemas de som), que simplesmente varreram das festas populares os grupos das caixeiros do espírito santo, antiga e venerada tradição religiosa do estado. A delicada sonoridade

das fiéis tocadoras de caixas (tambores) nada teve para opor ao impiedoso ruído amplificado da praça.

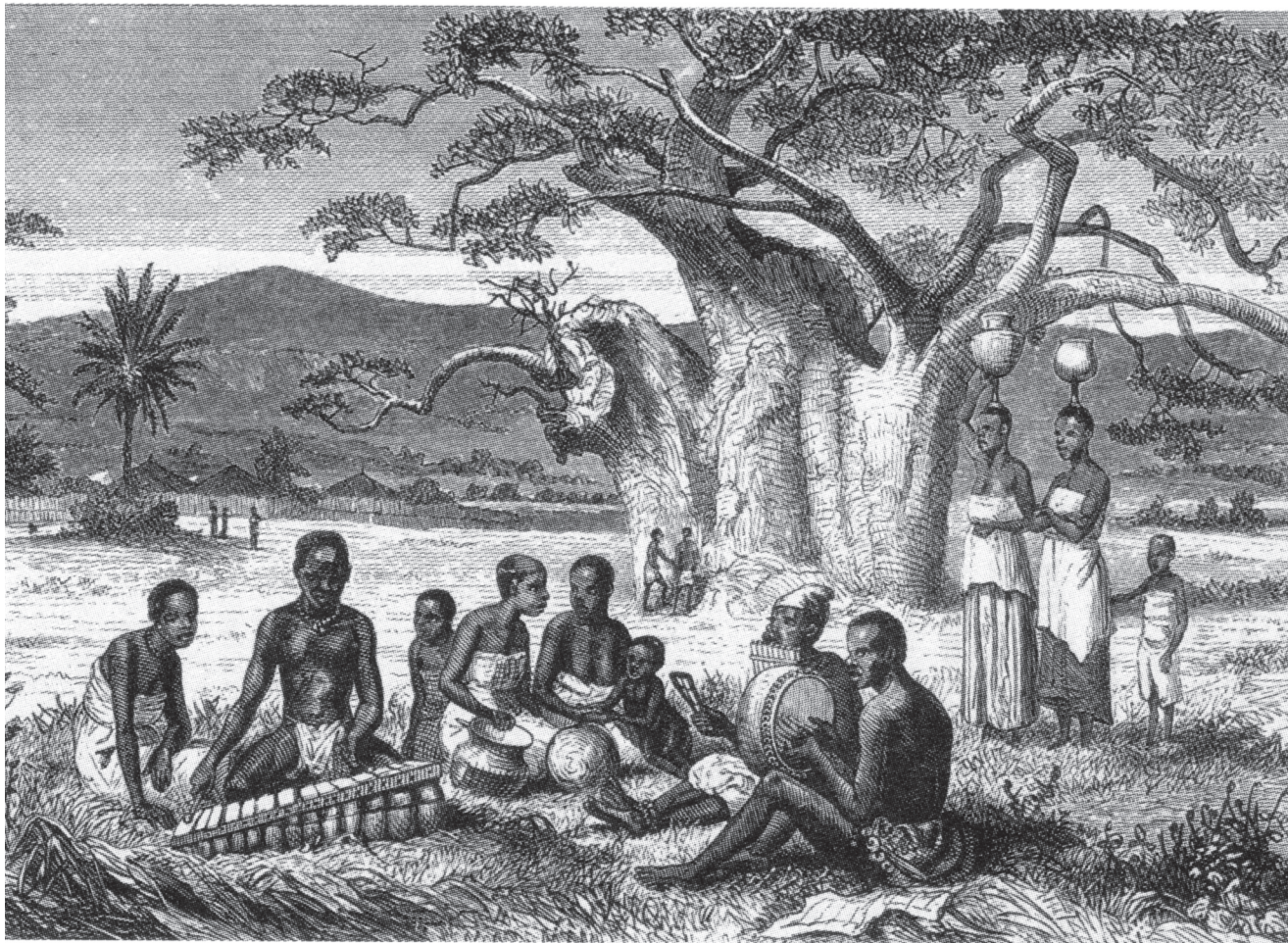
XVIII

Apesar da sua propagação insistente e ruidosa, há, nos trópicos, resistência à imposição do sistema tonal oriundo do Velho Mundo. Em certas regiões adaptam-se as escalas padrão do Ocidente, como no caso de sanfonas, cujas lingüetas são limadas individualmente para tirar do instrumento a esterilidade dos intervalos temperados. Esse procedimento levou até mesmo uma fábrica de instrumentos, a Hohner, a produzir sanfonas especiais para a Colômbia, desafinadas para o ouvido europeu, porém de afinação adaptada ao gosto dos músicos daquele país.

Entre os muitos exemplos dessa resistência às escalas diatônicas está um intervalo de terça neutra no Nordeste (situado entre a terça menor e a terça maior), um intervalo “irracional” tocado pelos conjuntos de flautas e percussão, as chamadas “bandas de pífanos”, e também nos aboios cantados em vaquejadas no sertão pernambucano. O princípio persiste apesar da modernização, e, o que é mais curioso, não se isola, convive com um repertório tonal, quando, por exemplo, um pífano é acompanhado por um acordeão, ou quando no pequeno estúdio da rádio local uma banda de pífanos toca em conjunto com um teclado eletrônico. A estética sonora dos trópicos sempre se mostra eclética e, mais do que isso, apresenta um grau de tolerância que seria incomum em qualquer outra parte do globo.

XIX

Independente de possível miscigenação, de hipóteses de hibridismo cultural, de africanismos, etc., a música dos trópicos nos mostra que não existe fusão total de seus diferentes elementos culturais. Por manter



seus vestígios intactos como raríssimos domínios de cultura, não há mistura capaz de diluir completamente marcas e estruturas de origem e de estilos. Música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado (Oliveira Pinto, 1999).

Sua presença cada vez mais saliente na *pop music* mundial mostrou à musicologia que não bastava, nesse domínio, realizar análises nos moldes convencionais, subdividindo o produto musical nos segmentos de harmonia, ritmo, forma, etc. Algo já apontado pela pesquisa etnomusicológica passou a ser considerado: o timbre, a qualidade sonora do fenômeno musical. O parâmetro “*sound*”, portanto, é essencial para uma avaliação adequada da *pop music*. Cada período histórico tem o seu *sound* particular, sendo que esse *sound* carrega implícito o universo histórico e cultural da-

queles que o produziram. Apesar de ressoar indistintamente, escutá-lo com propriedade sempre vai demandar discernimento.

XX

Depois de séculos de projeção européia acerca dos trópicos, das expectativas calcadas no imaginário do que seria ou do que poderia ser o exótico, a voz dos trópicos se faz presente, com guitarras elétricas, teclados, alto-falantes, cores, ritmos e sons. É a Tropicália que se anuncia assumindo metaforicamente os clichês do passado, retrucando irreverentemente que tudo o que a vasta gama sonora da modernidade e dos trópicos tem para oferecer será utilizado para dar uma resposta musical ao mundo. Manifestos e apropriações sonoras caracterizam

Grupo de músicos nativos do Vale do Zambesi, África Central, fazendo música diante do acampamento dos viajantes David e Charles Livingstone, 1875

esse que se tornou um dos movimentos culturais e artísticos mais inovadores, não apenas do Brasil, mas dos trópicos, por estar fundado na idéia da tropicalidade como expressão estética ampla.

Percebe-se o retorno à diversidade sonora comprometida com os sons da natureza, das florestas, das encostas do mar, dos mangues, dos timbres estranhos e das microtonalidades, além dos fragmentos de falas, do barulho de máquinas, das cidades e dos aviões. O *sound* dos trópicos, como realizado pela Tropicália, é ruidoso, conjuga ritmos, cores diversas, gêneros e estilos, até mesmo microtonalidades em uma epopéia sonora que parece não conhecer mais limites nem restrições. *Panis et Circenses*, LP programático de 1968 do movimento, é obra que reúne sinfonia, rock, samba e baião, música concreta e *cha-cha-cha*, guitarras e berimbau. Aqui, a tropicalidade se revela nas combinações e colagens sonoras, na reapropriação de signos. *Performance* de corpo, pintura, fala, ruídos e gestos fazem parte da músi-

ca quando Caetano Veloso apresenta “O Retorno da Asa Branca”.

Partindo desse universo de *performance* tropicalista, Walter Smetak (2001), professor da Escola de Música da UFBA, em Salvador, experimenta com timbres e com a voz humana, construindo “plásticas sonoras”, misto de instrumentos musicais e esculturas, para as quais compõe músicas baseadas em microtonalidades.

Reverter a tendência mundial da padronização do som da *pop music* e aumentar sensivelmente a diversidade sonora, estrutural, estilística e tímbrica, é a grande contribuição da Tropicália. Mais do que isso, a incorporação livre dos elementos estranhos ao repertório *pop*, tanto da música de vanguarda quanto tradicional, inclusive africana e oriental, antecipou a *world music*, que oficialmente surgiria quinze anos depois na Europa. Beneficiada primordialmente pelas qualidades tímbricas de outras culturas, a *world music* segue o processo delineado pela Tropicália – dos trópicos para o mundo – só que na direção inversa.

**Músicos
do Congo
provocando
queda de
chuva com
suas matraca
e trombeta
mágicas
(Cavazzi,
1687)**



Afinal, o som tropical existe? Certamente, mas não apenas como estrutura sonora. Sonoridades tropicais evoluem à maneira de um caleidoscópio de combinações de sons, volumes fortes e, principalmente, como expressão musical inserida em contextos bem definidos, desempenhando funções específicas. Desse modo uma “música absoluta” – em que o sentido musical se resume à existência da música em si – não tem sentido nos trópicos, quando o significado musical vai

muito além da própria música, que é som e silêncio, ruído, barulho, movimento e voz da alteridade, simultaneamente. O som tropical não se restringe a configurações previsíveis, é mutante e, quando silenciosa, é porque pausa, para em seguida desencadear em decibéis exorbitantes; se é banalizado de um lado, o seu universo “ex-acústico” também é infundável e múltiplo; se oprime, na mesma medida é discriminado. Acima de tudo, porém, o som tropical é vivo e se renova mais do que qualquer outro espectro sonoro que conhecemos, difundindo-se através de constantes e inusitadas reelaborações estéticas.

BIBLIOGRAFIA

- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Musicológica Kamayurá. Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília, 1978.
- _____. “Esboço de uma Teoria da Música: para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem”, in *Anuário Antropológico*, vol. 93, 1995, pp. 9-73.
- BATES, Darrel. *The Abyssinian Difficulty*. Oxford, 1979.
- CAVAZZI, Giovanni Antonio. *Istorica Descrizione de' tre Regni Congo, Matamba et Angola*. Bologna, s.e., 1687.
- ELLIS, Alexander. “On the Musical Scales of Various Nations”, in *Journal of the Society of Arts*, vol. 33, 1885, pp. 485-527.
- FABIAN, Johannes. *Out of Our Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*. Frankfurt/M., 2000.
- HANSLICK, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Wiesbaden, 1854.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Vom Roraima zum Orinoco*. Stuttgart, 1923.
- LACHMANN, Robert. “Die Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker”, in Ernst Bücken (ed.), *Handbuch der Musikwissenschaft*. Potsdam, 1929.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le Cru et le Cuit*. Paris, 1964.
- MEYER, Andreas. *Afrikanische Trommeln*. Berlin, s.e., 1997.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “As Cores do Som. Estrutura Sonora e Concepções Estéticas na Música Afro-brasileira”, in *Revista África*, São Paulo, USP, 1999, pp. 21-2.
- _____. “Cem Anos de Etnomusicologia e a ‘Era Fonográfica’ da Disciplina no Brasil”, in *Anais do II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Salvador, 2005.
- ROHLFS, Gerhard. *Quer durch Afrika. Reise vom Mittelmeer nach dem Tschad-See und zum Golf von Guinea*. Leipzig, 1874.
- ROSENFELD, Paul. “Current Chronicle. Szymanowski and Villa-Lobos”, in *The Musical Quarterly*, 25/4, 1939, pp. 513-8.
- SHAFFER, R. Murray. *The Tuning of the World*. New York, 1977.
- SMETAK, Walter. *Simbologia dos Instrumentos*. Salvador, 2001.
- WAGNER, Manfred. “Das Fremde in der Musik”, in Rolf-Peter Janz (ed.). *Faszination und Schrecken des Fremden*. Frankfurt, 2001.
-