

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALYSSON SIQUEIRA

BAYAKA: UMA EXPERIÊNCIA MUSICAL INTERCULTURAL

CURITIBA
2013

ALYSSON SIQUEIRA

BAYAKA: UMA EXPERIÊNCIA MUSICAL INTERCULTURAL

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, linha de pesquisa Musicologia Histórica e Etnomusicologia do curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

CURITIBA
2013

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Siqueira, Alysso

Bayaka : uma experiência musical intercultural . / Alysso
Siqueira. – Curitiba, 2013.
163 f.

Orientador: Profº. Drº. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1.Grupo Bayaka – Trajetória. 2.Música - Identidade. 3.Música –
Interculturalidade. I.Título.

CDD 781

À minha esposa Pauline
Aos meus filhos Bianca e Renan
Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Edwin Pitre-Vásquez, que esteve sempre disponível para discutir ideias, apontar caminhos e superar as adversidades.

Aos professor Daniel Quaranta que, no exame de qualificação, recomendou a mudança para um objeto de pesquisa mais consistente que o anterior.

Aos professores Silvana Scarinci e Danilo Ramos, coordenadora e vice-coordenador do Programa de Pós-graduação em Música da UFPR, que trabalham dioturnamente para a qualificação do curso.

Ao Gabriel Snak Firmino, secretário do Programa de Pós-graduação em Música, que sempre atendeu prontamente as solicitações dos alunos.

À Capes que concedeu o suporte necessário para me dedicar a esta pesquisa.

Ao professor Plínio Silva que contribuiu de forma decisiva para esta pesquisa com sua dissertação de mestrado, com a concessão de entrevista e com a disponibilização de todo seu acervo documental referente ao grupo Bayaka.

À Liane Guariente que sempre me inspirou e também prestou sua importante contribuição concedendo entrevista, da mesma forma que Rodrigo Mendes.

Aos amigos Simone Wassen e Gilvani Alves de Araújo que se dedicaram à revisão do texto desta dissertação.

Aos meus pais, Roberto e Aglair, e meus filhos, Bianca e Renan, que sempre compreenderam minhas constantes ausências em função dos estudos.

A todos os colegas de curso com os quais dividi momentos de alegria e de trabalho duro. Em especial aos amigos Marília, Maria Ximena e Sérgio que me acompanhavam no caminho de volta para casa depois das aulas noturnas.

À Pauline, minha esposa, cujo o apoio foi tamanho que não seria exagero chamá-la de parceira neste trabalho.

Aos meus filhos que tiveram sabedoria para compreender a ausência do pai mesmo no período de suas férias escolares.

Mas principalmente, agradeço a Deus que me direcionou para o mestrado e me manteve tranquilo e sereno mesmo nos momentos mais turbulentos.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado apresenta a trajetória do grupo musical Bayaka e do seu idealizador, professor Plínio Silva. O contexto da cidade de Curitiba, capital do estado do Paraná, é apresentado para compreender os motivos do interesse de músicos e público pela proposta musical do grupo. O objeto desta dissertação consiste no levantamento e análise das práticas musicais do Grupo Bayaka entre os anos de 2003 a 2011, período que em que esteve em atividade. As categorias teóricas utilizadas são o conceito de identidade, orientado pelos teóricos da escola de Estudos Culturais, e as noções de multi e interculturalidade. Com o intuito de caracterizar o repertório do grupo Bayaka, são abordadas categorias taxonômicas a partir de uma perspectiva etnomusicológica. É feita uma análise das práticas musicais do grupo envolvendo aspectos como as transcrições fonéticas e musicais além da criação coletiva e experimental de arranjos. Como resultado, são apresentados efeitos de ordem técnica, estética e profissional nos integrantes decorrentes de sua passagem pelo grupo Bayaka. As reflexões levam a sugestões para distanciar o discurso dos envolvidos das retóricas de práticas hegemônicas.

Palavras-chave: Grupo Bayaka. Plinio Silva. Identidade. Interculturalidade. Música tradicional.

ABSTRACT

This dissertation presents the trajectory of the Bayaka musical group and its founder, professor Plínio Silva. The Curitiba city context, Paraná state's capital, is presented to understand the musician's and public's interest for the group musical proposal. The object of this dissertation consists of gathering information and analysis of Bayaka's musical practices between the years of 2003 to 2011, period in which it was active. The theoretical categories used are the concept of identity, guided by the Cultural Studies' theorists, and the notions of multi and interculturalism. In order to describe Bayaka's repertoire, taxonomic categories are addressed from an ethnomusicological perspective. An analysis is made of the group's musical practices involving aspects such as phonetic and musical transcriptions, beyond the arrangements' collective and experimental creations. As a result, are presented technical, aesthetic and professional effects on the members arising of its passage through the Bayaka group. These reflections lead to suggestions for distancing the discourse of the involved from the hegemonic practice's rhetoric.

Key-words: Bayaka Group. Plínio Silva. Identity. Interculturalism. Traditional music.

RESUMEN

Esta disertación presenta la trayectoria musical del grupo Bayaka y su creador profesor Plínio Silva. El contexto de la ciudad de Curitiba, capital del estado de Paraná se presenta a entender las razones del interés de los músicos y el público por la propuesta musical del grupo. El objeto de esta disertación es un estudio y análisis de las prácticas musicales del grupo Bayaka entre los años 2003 y 2011, un período en el que estuvo activo. Las categorías teóricas utilizadas son el concepto de la identidad, guiados por la escuela teórica de los Estudios Culturales, y las nociones de multi e interculturalidad. Con el fin de caracterizar el repertorio de Bayaka, las categorías taxonómicas se abordan desde una perspectiva etnomusicológico. Se hace un análisis de las prácticas musicales del grupo que involucran aspectos tales como transcripciones fonéticas y adición a la creación musical de los arreglos colectivos y experimentales. Como resultado, se presentan los efectos de carácter técnicos, estéticos y profesionales en los miembros resultantes de su paso a través del grupo Bayaka. Estas reflexiones nos conducen a sugerencias para distanciarse el discurso de los miembros del grupo de la retórica de prácticas hegemónicas.

Palabras clave: Grupo Bayaka. Plinio Silva. Identidad. Interculturalidad. Música tradicional.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PROGRAMA DA SÉRIE INTERMEZZO 27 DE ABRIL DE 2005.....	39
FIGURA 2 - CARTAZ DO 51º FESTIVAL FOLCLÓRICO E DE ETNIAS DO PARANÁ	52
FIGURA 3 - JORNAL DO XX CBCTA	55
FIGURA 4 - GAZETA DO POVO, 5 DE OUTUBRO DE 2006.....	56
FIGURA 5 - DIVULGAÇÃO CIDADANIA MUSICAL 2006.....	56
FIGURA 6 - DIVULGAÇÃO DE "BAYAKA: O DOCUMENTÁRIO"	57
FIGURA 7 - EXCERTO DO EDITAL DE ABERTURA DE VAGAS, 2003.....	64
FIGURA 8 - EXEMPLO DE UTILIZAÇÃO DO AFI (DOCKHORN, 2008, P.29).....	83
FIGURA 9 - TRANSCRIÇÃO FONÉTICA DE "ALLAH HOO ALLAH HOO", DO PAQUISTÃO	84
FIGURA 10 - EXEMPLO DE TRANSCRIÇÃO FONÉTICA COM LEGENDA.....	85
FIGURA 11 - EXEMPLO DE TRANSCRIÇÃO MUSICAL FEITA POR PLÍNIO SILVA (SILVA, 2008).....	87
FIGURA 12 - TRANSCRIÇÃO MUSICAL DE PLÍNIO SILVA – “GUARAPERÁ” - COLÔMBIA	88
FIGURA 13 - MELODIA DE "JOURAVLY" - UCRÂNIA.....	91
FIGURA 14 - TRANSCRIÇÃO DE "JOURAVLY" - UCRÂNIA.....	92
FIGURA 15 - VOZ NÃO TRANSCRITA DE "JOURAVLY"	93
FIGURA 16 - HARMONIA - "JOURAVLY"	93
FIGURA 17 - VOZ AGUDA DE "JOURAVLY" – GRAVAÇÃO DO BAYAKA	94
FIGURA 18 - FRAGMENTO DA TRANSCRIÇÃO FONÉTICA DE "JOURAVLY"	95
FIGURA 19 - SÉRIE HARMÔNICA DE RÉ	95
FIGURA 20 - MODO MIXOLÍDIO COM A QUARTA AUMENTADA.....	96
FIGURA 21 - MODO EÓLIO.....	96
FIGURA 22 - TABLA DE ALLAH HOO ALLAH HOO	99
FIGURA 23 – TIME-LINE DA GRAVAÇÃO DE REFERÊNCIA DE ALLAH HOO ALLAH HOO.....	99
FIGURA 24 – TIME-LINE DA GRAVAÇÃO DO BAYAKA DE ALLAH HOO ALLAH HOO.....	99
FIGURA 25 - CHAMADA DE BERIMBAU	100

FIGURA 26 - SHOW DE LANÇAMENTO DO CD MÚSICA DOS POVOS III. TEATRO DA REITORIA, CURITIBA, 04/11/2007.....	103
FIGURA 27 - CAMARIM DO SHOW DE PRÉ LANÇAMENTO DO CD MÚSICA DOS POVOS IV. TEATRO DO PAIOL, CURITIBA, 26/06/2009.	103
FIGURA 28 - PALCO DO SHOW DE PRÉ LANÇAMENTO DO CD MÚSICA DOS POVOS IV. TEATRO DO PAIOL, CURITIBA, 26/06/2009.	104
FIGURA 29 - "CIRANDA DO CANTADOR" - SHOW DE PRÉ LANÇAMENTO DO CD MÚSICA DOS POVOS IV. TEATRO DO PAIOL, CURITIBA, 26/06/2009.	105
FIGURA 30 - "ALBATROZ" - SHOW DE PRÉ LANÇAMENTO DO CD MÚSICA DOS POVOS IV. TEATRO DO PAIOL, CURITIBA, 26/06/2009.	105
FIGURA 31 - "CIRANDA DO CANTADOR" EM QUATRO POR QUATRO.....	110
FIGURA 32 - "CIRANDA DO CANTADOR" EM SETE POR QUATRO.....	111
FIGURA 33 - EXCERTO DA PARTITURA DE "KONUÊ RAIRÔ".....	112
FIGURA 34 - SEÇÃO "J" DE "KONUÊ RAIRÔ".....	113
FIGURA 35 - EXCERTO DO ÚLTIMO MOVIMENTO DE "ALBATROZ".....	115
FIGURA 36 – EXCERTO DO MOVIMENTO DEDICADO AO ALASKA DE “ALBATROZ”.....	116
FIGURA 37- NÚMERO DE APRESENTAÇÕES ANUAIS.....	121

Lista de Siglas

AFI – Alfabeto Fonético Internacional

CD – *compact disc*

EC – Estudos Culturais

ECA – Escola de Comunicação e Artes da USP

EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná

FAP – Faculdade de Artes do Paraná

FCC – Fundação Cultural de Curitiba

PR – Paraná

PUC – Pontifícia Universidade Católica

UFPR – Universidade Federal do Paraná

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1. Introdução.....	14
2. Contextualização.....	21
2.1 O Relato Histórico.....	21
2.1.1 Plínio Silva.....	22
2.1.2 O grupo Bayaka.....	25
2.2 Música dos Povos e os Povos de uma Cidade.....	27
3. Sobre encontros culturais.....	33
3.1 A Noção de Identidade: Ponto de Partida.....	34
3.2 Multiculturalidade ou interculturalidade: semelhanças, diferenças e perigos...41	41
3.2.1 O Caso do Canadá.....	46
3.2.2 O Caso das Olimpíadas.....	48
3.2.3 O Caso de Curitiba.....	49
3.2.4 O Caso do grupo Bayaka.....	53
3.3 A Questão Taxonômica.....	54
3.3.1 Escolhas despretensiosas, palavras perigosas.....	55
3.3.2 Música dos Povos.....	58
3.3.3 Música Étnica.....	61
3.3.4. Música Tradicional.....	62
3.3.5. <i>World Music</i>	66
3.4 Música Intercultural.....	68
4. Construindo uma metodologia.....	73
4.1 Etnomusicologia, etnografia e interdisciplinaridades.....	73
4.2 Estudo de caso.....	76
4.3 A coleta de dados.....	77
4.4 Análises dos dados.....	79
5. Feitos e efeitos de uma vivência musical intercultural.....	81

5.1 Cantando em línguas: sobre a transcrição fonética	81
5.2 Mapeando a Música: transcrições musicais	87
5.3 Releitura, reinterpretação e ressignificação.....	91
5.3.1 "Jouravly" – Ucrânia	91
5.3.2 "Allah Hoo Allah Hoo" – Paquistão.....	97
5.3.3 "O Erota Su Me Vasanazi" – Grécia	100
5.4 As multi e interculturalidades do espetáculo.....	101
6. Do Multi ao Intercultural	107
6.1 O CD Música dos Povos IV: música intercultural?.....	107
6.1.1 Ciranda ímpar	109
6.1.2 "Konuê Rairô"	112
6.1.3 O Voo da Diversidade	114
6.1.4 Com a palavra, os compositores.....	116
6.2 O legado da escola intercultural	118
Considerações Finais	121
REFERÊNCIAS.....	127
APÊNDICES	133
Apêndice 1 – Entrevista com Plínio Silva	133
Apêndice 2 – Entrevista com Liane Guariente.....	143
Apêndice 3 – Entrevista com Rodrigo Mendes	149
Apêndice 4 – Entrevista com Pauline Roeder.....	153
Apêndice 5 – Relação do Integrantes do Bayaka.....	157
ANEXOS	158
Anexo 1 – "O Último Voo do Albatroz"	158
Anexo 2 – Edital de Seleção 2007	160
Anexo 3 – Edital de Resultado 2007.....	162
Anexo 4 – Áudios citados	163

1. Introdução

Era uma noite de quinta-feira. Estávamos na sala de música, ao lado da cantina, na FAP. Liane Guariente, com sua fala tranquila, quase mística, pediu para que ouvíssemos o som de um aparato eletrônico. Era um ruído grave, com uma frequência proeminente, algo próximo do Si1, mas isso pouco importava. Era um som, um bordão natural da sala de ensaio, embora fosse produzido por uma fonte artificial. Liane então sugeriu que nos apropriássemos daquele bordão. Imediatamente todos começaram a reproduzir aquele som com a voz. No início, cantavam em boca chiusa¹. Logo alguns cantores começaram a experimentar outras coisas. Uns, mantendo o bordão, praticavam canto bifônico². Outros, brincavam com vogais anasaladas tecendo melodias no modo mixolídio. Alguém inventou um ostinato a partir do bordão. O ritmo deste ostinato inspirou batidas de pés no chão. Logo entraram as mãos percutindo pelo corpo. Eu não lembro o que fiz exatamente. Só sei que eu estava ali, inserido numa experiência inédita para mim, na qual o Mundo todo me servia de novos sons para que eu pudesse reinventar minha imaginação.³

Este breve relato descreve a sensação que guardei do meu primeiro ensaio no grupo Bayaka⁴, em março de 2007.

Naquela época, eu acabara de ingressar no curso de Bacharelado em Música Popular da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e fazer parte daquele grupo trazia, para mim e para tantos outros, a expectativa de ampliar os horizontes musicais.

¹ Termo italiano utilizado para designar o canto com a boca fechada.

² Técnica de canto que busca emitir dois sons simultâneos através de seleção de harmônicos.

³ Epígrafe – relato das primeiras impressões como integrante do grupo Bayaka. Redigido por mim.

⁴ Em linhas gerais, o Bayaka é um grupo vinculado à Faculdade de Artes do Paraná, dirigido pelo professor Me. Plínio Silva, que trabalha na reprodução de músicas procedentes de vários lugares do Mundo. O grupo é integrante do projeto “Música dos Povos”, existe desde 2003 e já gravou quatro CDs. Dedicarei, mais adiante, um capítulo apenas para falar a respeito de sua história.

A experiência de interpretar músicas de diferentes regiões do mundo era apaixonante e motivadora. Logo comecei, por conta própria, a pesquisar e criar meu próprio banco de fonogramas, vídeos e partituras. Pesquisa⁵ e prática sempre caminharam juntas neste trabalho, por isso conheci, experimentei e desenvolvi técnicas como o canto bifônico e o *troat singing*⁶ influenciado pela diretora vocal do grupo, a professora Liane Guariente.

Naquele mesmo ano o Bayaka fez algumas apresentações por ocasião do lançamento do CD “Música dos Povos III”. No ano seguinte, 2008, o grupo lançou um projeto mais desafiador: gravar um CD autoral. Não seria um trabalho com músicas quaisquer de autoria dos integrantes do grupo simplesmente, mas as composições deveriam ter as características do repertório gravado nos três primeiros CDs do grupo.

Alguns colegas do grupo já possuíam composições prontas para o começo dos ensaios. Mas a maioria foi desafiada a criar uma nova composição. Eu fui um destes que se viu frente a um desafio inédito: compor uma música inspirada num repertório de temas tradicionais de diversas procedências.

Grande parte da minha experiência composicional, naquela época, era puramente intuitiva. A dificuldade do desafio proposto aos integrantes do Bayaka, então, era maior ainda para mim, pois eu nunca havia composto algo “sob encomenda”, com finalidade e parâmetros tão específicos. Porém, como desafios são também fontes de motivação, logo comecei a refletir sobre o assunto.

Desde o início do processo, minha ideia sempre foi compor uma música que retratasse a diversidade do Projeto Música dos Povos⁷. Outro elemento que sempre desejei incluir na composição era a variedade de técnicas vocais que apreendemos no decorrer das atividades do grupo. Estes eram meus pontos de partida, mas eu ainda os considerava incipientes.

Foi então que eu resolvi criar um texto para orientar a composição. Neste momento o “Albatroz” alçou voo. Do alto do monte “Kilimanjaro” na Tanzânia, a grande ave decola para sua última jornada: passar pelos picos dos continentes

⁵ Aqui, a palavra “pesquisa” é utilizada com o sentido de procura ou busca livre das prerrogativas acadêmicas.

⁶ Técnica de canto característica do Tibete em que o cantor utiliza sons guturais – ruídos provocados por vibração de partes do aparelho fonador como o palato mole.

⁷ Música dos Povos é o nome do projeto de prática musical, dirigido por Plínio Silva na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), no qual o Bayaka se insere e do qual falarei mais detalhadamente adiante.

despedindo-se de todos os povos. Escrevi o conto “O Último Voo do Albatroz” (Anexo 1) com a única finalidade de orientar a composição – que naquele momento, mesmo antes de compô-la, eu já chamava de “Albatroz”.

Os procedimentos composicionais desta música serão detalhadamente descritos no capítulo seis desta dissertação. Para este momento introdutório, basta dizer que o processo que originou a composição Albatroz, e algumas outras músicas integrantes do CD Música dos Povos IV, desencadeou reflexões profundas em mim a respeito deste fenômeno de permitir que a música do outro provoque mudanças no senso estético, e que esta mudança seja percebida em nossas produções musicais ulteriores.

Desta inquietação surgiu a necessidade de buscar conhecimentos que me ajudassem a investigar este fenômeno, e foi exatamente isto que me conduziu ao programa de pós-graduação da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

A princípio, em linhas gerais, meu objeto de pesquisa era uma nova composição inspirada em sonoridades de outras localidades e que desencadeasse uma ampla discussão a respeito deste fazer musical a partir da música do outro. Ingressei na linha de pesquisa de Musicologia Histórica e Etnomusicologia por conta desta discussão, porém desde o início do curso entendia que o objeto de pesquisa era híbrido e a linha de Criação Musical era essencial para o desenvolvimento do trabalho.

Na qualificação foi apontada a dificuldade de estabelecer um único objeto pertinente concomitantemente às duas linhas de pesquisa. Fui orientado a fazer uma escolha: etnomusicologia ou composição.

A escolha foi penosa, pois tive que abrir mão de posições tomadas desde antes do ingresso no mestrado. Mas, por fim, optei pela lógica. Escolhi a Etnomusicologia, pois toda minha trajetória no mestrado fora orientada nesta direção, desde as disciplinas escolhidas até meus artigos escritos e minhas leituras. A dificuldade de abrir mão da composição justificava-se muito mais pelo ensejo pessoal do que por contingências acadêmicas.

Feita a escolha primordial, o passo seguinte foi encontrar dentro do meu projeto de pesquisa inicial um objeto que se enquadrasse à linha de pesquisa em Etnomusicologia. Logo, saltou-me aos olhos aquilo que deflagrou em mim o gosto por pesquisar: minha experiência como integrante do grupo Bayaka. Assim, defini

meu objeto de pesquisa como o levantamento e análise das práticas musicais do projeto artístico do Grupo Bayaka de Curitiba, durante o período de 2003 a 2011.

O recorte temporal escolhido é delimitado pelo início e pelo fim das atividades do grupo. Durante este tempo o Bayaka participou ativamente da cena musical curitibana. Além dos quatro CDs gravados e das mais de 60 apresentações dentro e fora do estado do Paraná, a experiência adquirida pelos integrantes do projeto deixou um legado, segundo seu fundador e diretor: “enquanto participantes do Bayaka, muitos integrantes formaram novos grupos musicais, em que a influência do repertório e dos procedimentos que adotávamos é visível e audível” (SILVA, 2008, p. 41).

Pela experiência que vivi como integrante do grupo, testemunho a favor da fala do professor Plínio Silva. A partir desta constatação pessoal, da influência que a passagem pelo Bayaka exerceu sobre meu trabalho musical posterior, sinto-me impulsionado a investigar como este processo se deu em relação às pessoas que participaram deste projeto, incluindo a mim.

Além deste objeto de caráter investigativo, vale dizer que o trabalho aqui apresentado visa documentar a história deste grupo que durante oito anos figurou entre os expoentes da música em Curitiba, interferindo e provocando mudanças na relação com a música em seus integrantes e em seu público.

Assim, o problema que orienta este estudo pode ser formulado como: quais foram os efeitos da vivência artística no Bayaka em seus integrantes – músicos acadêmicos e egressos dos cursos de música da FAP?

Um destes efeitos a serem investigados diz respeito à mudança no senso estético musical. Através da prática de repertório de diversas culturas, a participação no Bayaka possibilitou a compreensão de novas técnicas e estruturas musicais. Uma das formas de comprovar esta hipótese consiste em investigar a ocorrência destes novos parâmetros na produção musical posterior dos integrantes.

Entendo também que a experiência com a proposta do Bayaka foi, para seus integrantes, um exercício musical intercultural. Além das estéticas e técnicas apreendidas, as pessoas que passaram pelo grupo apreenderam uma nova forma de pensar a música: interculturalmente.

A interculturalidade é um conceito chave para este trabalho e será tratado com profundidade. Para o entendimento dele, será necessário também falar do conceito de identidade, principalmente identidade cultural.

No tocante à questão da identidade, o entendimento se dá a partir da ótica dos Estudos Culturais. O principal referencial é o jamaicano Stuart Hall (2001), sobretudo a partir de seu livro “Identidade Cultural na Pós-Modernidade”. Tomaz Tadeu da Silva (2000), tradutor de algumas obras de Hall, também escreve sobre o assunto e será citado. Homi Bhabha (1996) aborda a questão da identificação enquanto processo de construção da identidade. Zygmunt Bauman (2005) também discute o conceito. Néstor Garcia Canclini (2008), em suas publicações sobre hibridismo e globalização também aborda a questão da identidade.

Canclini terá sua participação na discussão da interculturalidade, assim como Charles Taylor (2012). Este último traz uma importante reflexão sobre os perigos escondidos nas minúcias que diferenciam a interculturalidade da multiculturalidade. A portuguesa Isabel Capelo Gil (2008) e a antropóloga brasileira Solange Martins Couceiro de Lima (1998) também possuem obras consistentes em relação aos dois conceitos e também darão respaldo às discussões.

Uma questão, que surge da necessidade de caracterizar o objeto de pesquisa, é a da taxonomia ligada a esta prática musical. Para definir o grupo Bayaka era preciso determinar em que gênero musical seu repertório estava inserido. Com este objetivo, durante sua trajetória, muitos termos foram utilizados, como música étnica, música dos povos, música tradicional e até mesmo *World Music*. Será que estas categorias foram empregadas de forma adequada, tratando-se de uma atividade desenvolvida dentro do ambiente acadêmico? A respeito deste assunto, lanço uma discussão sobre a categoria musical em que o trabalho do Bayaka se insere. Proponho uma revisão das categorias ligadas ao repertório do grupo ao longo de sua história, verifico a possibilidade de uso da categoria “música local” trazida por Ana Maria Ochoa (2003) e, por fim, apresento a categoria música intercultural - a qual é conceituada a partir de um artigo do etnomusicólogo e compositor nigeriano Godwin Sadoh (2004) - no qual são citados outros autores, como Akin Euba, Max Peter Baumann, Everett Helm e Margaret Kartomi, que teorizam a respeito da chamada “musicologia intercultural”.

Com relação aos dados referentes ao grupo Bayaka, a principal publicação é a dissertação de mestrado do professor Plínio Silva (2008). Embora o grupo não seja objeto de sua pesquisa, sua história e as práticas nele desenvolvidas são, por diversas vezes, mencionadas pelo autor. Liane Guariente, que foi diretora vocal do grupo, também contribui com seu artigo publicado em 2011 sobre as suas

experiências com a utilização de “músicas do mundo” em aulas de canto (GUARIENTE, 2011). As outras fontes são documentais, como programas de espetáculos, partituras, matérias de jornal, publicações em *sites*, vídeos e fonogramas.

Sobre a metodologia utilizada, o trabalho aqui proposto é um estudo de caso que conta com levantamento bibliográfico em relação às categorias de identidade, interculturalidade, música intercultural e local. Conta também com pesquisa documental para o levantamento de informações sobre o grupo, como mencionei anteriormente.

Embora esta pesquisa não seja uma etnografia, alguns de seus preceitos também serão aplicados.

A análise musical também é utilizada de forma instrumental para investigar a influência do repertório trabalhado pelo grupo na produção de seu CD autoral e nos trabalhos subsequentes de seus ex-integrantes. Não utilizo nenhum método analítico específico por entender que este não é o foco do trabalho. Lançarei mão dos conhecimentos adquiridos ao longo do meu percurso acadêmico que compreende os cursos de Bacharelado em Música Popular, Especialização em Música Popular Brasileira e o Mestrado em Música, que com este trabalho defendo.

Para resolver as questões levantadas apresento a estrutura que segue:

No segundo capítulo, faço um relato sobre a trajetória do grupo Bayaka baseado nas fontes documentais, na dissertação de mestrado de Plínio Silva e nas experiências que eu mesmo vivenciei como observador participante. Além disso, contextualizo esta história do grupo ao ambiente e à época em que atuou, ou seja, a cidade de Curitiba entre os anos 2003 e 2011. A pergunta que guia a investigação sobre este tema é: a proposta do BAYAKA é um reflexo do cenário cultural de Curitiba?

O capítulo três se ocupa da discussão teórica. O ponto de partida é a questão da identidade. Quando se fala de música da Ucrânia, da Colômbia, do Tibete, do Paquistão ou do Brasil, fala-se de uma música que representa uma identidade, seja cultural, local ou nacional. Aprofundar-se neste tema se faz necessário para entender as bases ideológicas da proposta do Bayaka.

A questão que envolve a multi e a interculturalidade também é necessária para compreender a diferença entre discursos em prol da diversidade, contidos em alguns documentos, e a prática que se apropria desta diversidade para constituir

algo que faça referência a culturas musicais diversas. Nos meandros destas definições e discussões encontram-se relações de poder que precisam ser desveladas.

O problema sobre a categorização do repertório também é abordado neste capítulo. Os termos música dos povos, música étnica, música tradicional e *world music*, largamente utilizados em programas e materiais de divulgação referentes ao grupo Bayaka, são definidos e problematizados. Entendo esta discussão procedente por dois motivos: o primeiro é a já mencionada caracterização do objeto de pesquisa; o segundo é por servir como suporte para os próprios ex-integrantes discutirem as questões taxonômicas ligadas a esta prática da qual fizeram parte. Todo este debate teórico está referenciado às práticas verificadas no Bayaka. Outros exemplos são citados de forma a possibilitar a melhor compreensão do leitor.

O quarto capítulo versa sobre os procedimentos metodológicos utilizados para a realização da pesquisa, os quais já foram resumidamente mencionados nesta introdução.

O quinto e o sexto capítulos abrigam a parte analítica do trabalho. É o momento para verificar a influência da experiência musical intercultural do Bayaka no trabalho artístico de seus integrantes. Isto é feito em dois momentos: primeiro nos trabalhos referentes às práticas desenvolvidas dentro do grupo até o lançamento de seu terceiro CD; e depois, já no capítulo seis, em relação aos fatos referentes ao quarto e último CD e aos trabalhos externos dos integrantes como forma de verificar os efeitos da experiência no Projeto Música dos Povos nas vidas artísticas subsequentes de seus integrantes.

Esta dissertação apresenta uma discussão profunda acerca da música intercultural. É um tema relativamente novo que carrega a potencialidade de sedimentar uma nova linha de pesquisa em música: a musicologia intercultural. Espero que as próximas páginas possam ser úteis a outros pesquisadores interessados tanto pelo desenvolvimento teórico aqui contido como pelo objeto sobre o qual disserto.

2. Contextualização

Este capítulo inicial tem o objetivo de apresentar o contexto em que o Grupo Bayaka surgiu, atuou e encerrou suas atividades. Nesta primeira parte, “O Relato Histórico”, atendo-me à sucessão dos fatos que construíram a trajetória do grupo. Para tanto, embora este trabalho não se constitua em uma etnografia, busco em alguns de seus preceitos orientação para ir além da simples narração dos fatos.

Neste sentido, procuro “olhar” para os acontecimentos da forma defendida por Laplantine.

Olhar em francês é *“regarder”*, palavra forjada na Idade Média e cujo sentido permanece até hoje. *“Regarder”*, como *olhar*, é guardar de novo, ficar de guarda, tomar conta de manifestar interesse por prestar atenção, consideração, vigiar. O olhar demora no que vê (LAPLANTINE, 2004, p. 18).

Para compreender a natureza dos fatos, suas razões e suas consequências, é preciso conhecer o contexto na qual ocorreram. Trata-se de olhar não só para o nível superficial, mas entender o que se passa no nível profundo, nas motivações sócio-culturais que fazem determinada prática ser o que é, como defende Blacking em *“How Musical is Man?”* (1973).

Assim, proponho uma contextualização dividida em duas partes. A primeira diz respeito à sucessão de fatos que originou o grupo Bayaka, e a segunda versa sobre o local em que este grupo desenvolveu suas atividades: a cidade de Curitiba.

2.1 O Relato Histórico

A história que será contada aqui não começa na primeira reunião com os integrantes do Grupo Bayaka realizada em 14 de junho de 2003. Antes de chegar a

este dia, é preciso compreender um pouco da história do seu fundador, o professor Plínio da Silva⁸.

2.1.1 Plínio Silva

O fundador do grupo Bayaka nasceu em 22 de dezembro de 1960 na cidade de São Paulo, onde completou seu ensino fundamental e médio e também iniciou seus estudos de flauta doce e sua relação com a música antiga.

Em 1981, Plínio Silva fixou residência em Curitiba. No mesmo ano, passa a integrar o Conjunto Renascentista de Curitiba. Neste período, dividia seu tempo entre os ensaios com o conjunto e as aulas que lecionava no Centro de Música Antiga do Paraná (SILVA, 2008, p. 26). Nas apresentações do grupo, destacava-se sua atuação cênica. “Os concertos eram feitos à luz de velas e trajes de época, de acordo com o repertório do país em foco, o que dava ao grupo lugar de destaque na história musical de Curitiba” (op. cit. p. 27).

O depoimento de Plínio Silva revela a prática do grupo em celebrar uma identificação sonora local em forma de espetáculo e atribui a isso o seu sucesso na cidade de Curitiba. As razões pelas quais isso ocorre começarão a ser discutidas a partir do item 1.2 deste trabalho, onde será observado que o raciocínio de Plínio Silva encontra justificativa na história da formação do povo de Curitiba.

O trabalho do Conjunto Renascentista de Curitiba teve como um de seus desdobramentos os Festivais de Música Antiga de Curitiba – evento que integrou o calendário cultural do país por alguns anos (SILVA, 2008) e que contribuiu para a difusão do repertório e das práticas de música antiga na cidade de Curitiba.

No ano de 1983 alguns integrantes do conjunto, incluindo Plínio Silva, montam um novo grupo, o *Studium Musicae* cujo repertório focava o período medieval. Nesta nova formação, priorizou-se a diversidade de instrumentos, o que, segundo Plínio Silva, “permitiu ao grupo retratar mais fielmente a música profana e religiosa dos maiores expoentes da música do período” (SILVA, 2008, p. 28). Os

⁸ No meio artístico o professor Plínio da Silva é conhecido por Plínio Silva – nome pelo qual também será tratado no decorrer desta dissertação.

figurinos de época dão lugar ao estilo mais casual. O apelo visual cede ao apelo sonoro de instrumentos pouco conhecidos do público como saltérios, alaúdes, gaita de fole, entre outros.

No ano de 1989, Plínio Silva ingressa no curso de graduação em Educação Artística com Habilitação em Música da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), onde permaneceu até sua conclusão em 1992.

Em 1990, Plínio Silva passa a dirigir o *Studium Musicae*. Nesta nova fase, com novos integrantes, o grupo começa a utilizar em seu repertório canções do nordeste brasileiro. Plínio Silva vê esta união possível devido à “herança modal” da música nordestina (SILVA, 2008, p. 30) – o que, em seu ponto de vista, torna viável sua identificação com a música medieval. Este fato é relevante, pois, mais tarde, Plínio Silva iria inserir músicas da tradição regional nordestina no repertório do Bayaka apoiado em um princípio semelhante.

Um ano depois, antes mesmo de se graduar na FAP, Plínio Silva foi contratado como professor auxiliar pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), e em 1993 ingressou também como professor da FAP.

No ano de 1994 ocorreu um momento crucial nesta trajetória de Plínio Silva. Foi quando o *Studium Musicae* partiu para uma turnê de vinte concertos na Holanda. Lá foi gravado o CD “*Holland Tour*” na Catedral de Thessing, no norte do país (*ibidem*). Mas um dos fatos relevantes para a história do Bayaka consiste em que, nesta viagem, Plínio Silva adquiriu grande parte do acervo com o qual trabalhou nos grupos que viria a coordenar.

Na volta ao Brasil, Plínio Silva sente a necessidade de tomar um rumo diferente da música antiga.

(...) cheguei ao Brasil decidido a encontrar músicos diferentes para desenvolver um trabalho, que esperava fosse singular, baseado nas audições que fizera e que me provocaram forte desejo de inovar a música que executava. Iniciei um levantamento com vinte temas étnicos, transcritos para instrumentos, a partir das apreciações que passei a fazer, e fui buscar em meu convívio (...) os músicos que precisava para inaugurar o repertório (SILVA, 2008, p. 31).

Assim, encontrados estes músicos, em 25 de setembro de 1994 nasce o grupo “Terra Sonora”. Mais do que isso, nasce o relacionamento profícuo do músico Plínio Silva com o que ele chama de “música étnica” – termo que será revisado nos próximos capítulos, mas que pode ser entendido neste momento de

contextualização a partir da definição de Liane Guariente do repertório trabalhado pelo grupo:

O Terra Sonora veicula repertório coletado por etnomusicólogos e músicos. Tal repertório expressa as relações humanas celebradas em música e que chegam ao público, em grande parte, devido à prática secular da tradição oral. Nascimento, ritos de passagem, casamento, brincadeiras, funerais, épicos são alguns dos temas que divulgam conceitos de bem viver, do que é lícito, ajuizável, prático, assim como o perfil estético dos diferentes povos (GUARIENTE, 2011, p. 7).

Seu primeiro CD, gravado em 1997 e que levava o nome do grupo, apresenta vinte faixas entre as quais as que Plínio Silva chama de “temas étnicos de várias regiões do mundo” (2008, p. 32) e algumas composições de integrantes do grupo e de José Eduardo Gramani, o qual assinou a direção artística do CD e influenciou o trabalho posterior de Plínio Silva.

Em 1996, juntamente com outros professores da FAP, o professor Plínio Silva participou da produção do programa radiofônico “Ciclorama: o reflexo das tonalidades” veiculado pela rádio Educativa, hoje Paraná Educativa.

Nesse programa figurava um bloco intitulado “Música dos Povos”, sob a responsabilidade de Plínio Silva, onde era possível divulgar CDs inéditos, oportunizando aos ouvintes familiaridade com temas dos cinco continentes (GUARIENTE, 2011, p. 4).

O programa foi ao ar semanalmente até abril de 2001. Foram cento e trinta e cinco edições que fomentaram em Plínio Silva e sua futura parceira, Liane Guariente que cuidava do bloco dedicado à música brasileira, o desejo de continuar compartilhando seu acervo e seus aprendizados.

Os cerca de seiscentos temas transcritos por Plínio Silva somados a outras inquietações relacionadas à sua prática docente o levaram a tomar um novo rumo em 2003.

Em especial, a atenção se dirige para a decisão de repartir um legado – transcrições de temas musicais dos cinco continentes, cerca de seiscentas – com o máximo de jovens estudantes da Faculdade de Artes do Paraná, no afã de proporcionar descobertas estéticas ímpares, a exemplo do que ocorreu comigo quando ainda menino de colégio (SILVA, 2008, p. 11).

Assim, em 2003, inspirado pelo nome do programa de rádio que apresentara anos antes, Plínio Silva criou o Projeto Música dos Povos.

2.1.2 O grupo Bayaka

Através de edital e posterior banca, foram selecionados quinze instrumentistas e dez cantores, todos alunos da Faculdade de Artes do Paraná.

Mas por que a FAP foi escolhida em detrimento da EMBAP, onde Plínio Silva também lecionava? Em sua dissertação de mestrado, ele aponta uma razão bastante clara: a suposta “liberalidade”, no sentido de permitir a convivência de ideais “retrógradas” e “avançadas” em relação à educação e à arte (2008, p. 24). Este ambiente, que também abriga uma maior diversidade de expressões artísticas, foi determinante para a escolha. Ele permitiu que Plínio Silva criasse este trabalho extracurricular sem que fosse necessária a submissão de ementas e conteúdos programáticos (*op. cit.* p. 25).

Enfim, a data mencionada no início do capítulo: 14 de junho de 2003 – data da primeira reunião e do início dos ensaios. Todo o histórico de Plínio Silva refletiu-se nesta nova empreitada: a escolha de repertório, a forma de montar e dirigir um grupo, o modo de produzir os arranjos. Tudo isso, agora implantado no Projeto Música dos Povos, é reflexo da sua história com o Conjunto Renascentista de Curitiba, com o *Studium Musicae*, com o Terra Sonora e com o programa de rádio Ciclorama.

Porém, apesar de toda sua experiência, ainda lhe foi necessária uma parceria com uma pessoa que dirigisse o grupo vocal. Esta pessoa foi Liane Guariente – que nesta época já dividia os palcos com Plínio Silva no Terra Sonora.

Juntadas as peças, logo veio o nome:

O nome Bayaka – Ba = povo; yaka = fortes - foi escolhido pelo significado: reunião de culturas distintas. Os pigmeus da África Central dividem-se em três tribos principais: os *Mbuti* (Zaire), os *Twa* (Zaire e Ruanda) e os *Babenga* (Congo, R.C. Africana, Gabão e Camarões) cada uma delas com costumes e tradições particulares. Na FAP, a conotação de reunião de diferentes “tribos” se faz sentir, sendo portanto um termo coerente ao que esperávamos do grupo (GUARIENTE, 2011, p. 8)

Os primeiros temas foram escolhidos em função da colonização da Região Sul do Brasil – escolhas que encontram justificativa na resenha histórica da imigração que apresento no próximo capítulo. Assim, os ensaios começaram com

músicas da Polônia, Ucrânia, Rússia e outros países desmembrados da extinta URSS (SILVA, 2008, p. 38).

Uma das primeiras adversidades que pôde ser verificada no grupo vocal foi desenvolver a habilidade de cantar em uma língua da qual não se tem o domínio. A resposta de Liane Guariente tinha o nome de transcrição fonética, ou seja, escrever os fonemas de forma que se possa reproduzi-lo com o máximo de fidelidade posteriormente. Liane aponta a necessidade de uma quebra com o conteúdo semântico do texto e que o discurso poético seja encontrado apenas no som (GUARIENTE, 2011, p. 6).

Busquei, desde o princípio, tornar clara a necessidade de apropriação da diversidade fonética, aproximando a escuta das versões originais⁹ às possibilidades reais de emissão de cada cantor. Cada um escreveu seus próprios signos, de acordo com suas impressões. Eu tinha a missão de proporcionar homogeneidade de interpretação, de definir as propostas técnicas de emissão e de criar uma estilística vocal (*op. cit.* p. 8).

Portanto, a transcrição fonética tal qual foi aplicada no grupo Bayaka é, a princípio, uma impressão pessoal. Liane afirma que ela foi a responsável pelas transcrições no Bayaka até 2004, depois disso foram os próprios cantores que se encarregaram da tarefa (BAYAKA, 2012). Naturalmente, nem todos transcreveram as mesmas músicas. O trabalho foi dividido e as transcrições compartilhadas. Devido a isso, é possível encontrar estilos diferentes entre as letras utilizadas pelos cantores, o que não foi empecilho para a realização da leitura de forma homogênea pelo grupo vocal.

É bom ressaltar que nem sempre se optou pela abstração total do texto. Quando havia a possibilidade de acesso a traduções e contextualizações de fontes seguras dos temas, as informações eram recebidas como um auxílio para as interpretações dos cantores.

Na parte instrumental, Plínio Silva disponibilizava os temas de duas maneiras distintas. Uma contendo a partitura do arranjo com instrumentação definida e outra apenas com a melodia e, às vezes, com alguma referência harmônica (SILVA, 2008, p. 39). Assim, os arranjos instrumentais eram criados de forma coletiva durante os ensaios.

⁹ Chamava-se de “versão original” o fonograma levado para os integrantes do grupo utilizarem como referência para sua interpretação.

Quatro meses depois da primeira reunião, o repertório com vinte e uma músicas foi apresentado pela primeira vez no Teatro do Paiol na segunda edição do projeto “Vitrine de Música da FAP”, realizado no dia 31 de outubro de 2003.

2.2 Música dos Povos e os Povos de uma Cidade

Entendo que para compreender na totalidade um fenômeno, é preciso olhar com profundidade para o contexto em que ele se desenvolveu. Neste sentido, não basta apenas olhar para a Faculdade de Artes do Paraná. É preciso investigar como a cidade de Curitiba influenciou a trajetória do Bayaka. Para isto irei discorrer brevemente sobre a história desta cidade de tantos povos.

A cidade de Curitiba é o grande centro urbano do estado do Paraná, na região sul do Brasil. A capital do estado inicialmente era Paranaguá, situado no litoral. A procura por ouro levou os colonos a transporem a Serra do Mar e encontrarem no Primeiro Planalto, a uma altitude superior a 900 metros, um lugar profícuo para se estabelecerem. Assim surgiu a Vila de Curitiba, que depois se tornou cidade e, em 1853 foi designada capital do Paraná.

Há uma diversidade de histórias romantizadas sobre a origem de seu nome, sobre a escolha do local de implantação da vila, entre outras. Mas objetivamente para este trabalho, o enfoque que interessa é o que remete à constituição do povo de Curitiba, pois será isto que revelará a dimensão da influência do modo de vida da cidade nas atividades do Bayaka.

De início, valho-me do relato do naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) que esteve no Brasil entre os anos de 1816 e 1822. Um dos locais escolhidos para os seus trabalhos foi a então Comarca de Curitiba, compreendida pela sua sede, Curitiba, e pelas cidades de Paranaguá, Antonina, Guaratuba, Iguape, Cananéia, Castro, Lages e Lapa. Detenho-me ao relato de sua passagem pela Vila de Curitiba e aos aspectos que dizem respeito à composição do seu povo.

Em nenhuma outra parte do Brasil encontrei tantos homens genuinamente brancos quanto no distrito de Curitiba. [...] De um modo geral eles são altos e bem constituídos, têm cabelos castanhos e pele rosada; suas maneiras são afáveis, sua fisionomia é franca, e eles não mostram o menor sinal daquela basófia que comumente torna insuportáveis os empregados e

comerciantes da capital do Brasil. As mulheres têm os traços mais delicados do que as de todas as outras regiões do império que já visitei até agora, elas são menos arredias e conversam agradavelmente (SAINT-HILAIRE, 1995, p. 118).

O teor discriminatório é evidente no discurso do escritor francês. Ele considera uma vantagem sobre São Paulo, por exemplo, o fato de predominar em Curitiba uma raça caucasiana “pura”, de “europeus que teriam vindo diretamente de Portugal para Paranaguá” e, de lá, subido a serra do mar em busca de ouro no primeiro planalto (*op. cit.* p. 105).

Saint-Hilaire aponta como razão desta discrepância em relação a São Paulo o fato de a produção curitibana estar mais voltada à pecuária, o que demandaria uma quantidade menor de escravos para as propriedades rurais.

Relevando o seu discurso segregacionista – comum na sua época mas há muito tempo já superado - Saint-Hilaire nos traz um panorama claro da composição populacional da capital. A grande maioria da população curitibana do início do século XIX era de origem europeia. Segundo os dados trazidos em seu livro, havia, em 1818, 6.140 indivíduos “brancos” (*op. cit.* p. 114) para 3.036 mulatos livres. Havia ainda 251 negros livres e um total de 1.587 escravos entre negros e mulatos. Em 1838 estas diferenças aumentaram. Já existiam 9.806 brancos para 4.119 mulatos. Porém, este panorama bilateral estava prestes a mudar.

Em 1850, entrou em vigor a lei Eusébio de Queiroz, que proibia definitivamente a entrada de africanos escravos no Brasil. Em consequência intensificou-se a repressão ao tráfico negreiro no litoral brasileiro. Tornou-se então o escravo muito caro para ser adquirido pelos proprietários de terras. Era necessário substituir essa mão-de-obra com vantagens (WACHOWICZ, *op. cit.* p. 145).

Além dessa escassez da mão de obra escrava, já havia no discurso das elites do país uma infeliz preocupação.

[...] as elites diretivas do Brasil pensavam numa forma de impedir que o país se tornasse a maior nação negra do planeta, tamanho era o número de africanos trazidos ao Brasil desde o século XVI. [...] Dentro dessa conjuntura, resolveu o governo imperial acelerar a imigração europeia para o país (*op. cit.* p. 146).

Por mais paradoxal que possa parecer, esta ideologia de cunho extremamente racista contribuiu para a perda de força do regime escravocrata do Brasil. A dificuldade seria livrar-se desta ideologia ao longo dos séculos seguintes.

A lei Eusébio de Queiroz teve o efeito imediato de proporcionar a primeira grande inflação da história brasileira. Escravos do Paraná eram vendidos por grandes quantias a produtores de São Paulo, fato que provocou uma substancial perda de mão de obra em terras paranaenses. O “homem comum”, segundo Wachowicz, não se sujeitava ao trabalho no campo. As propriedades já não conseguiam produzir o suficiente para suprir a demanda do povo paranaense. O Estado, que até então exportava seus produtos, tornou-se importador, a demanda superou em muito a oferta, e a inflação local chegou a 200% em 1852 (*op. cit.* p. 148).

Mais ao sul, duas jovens colônias alemãs em Santa Catarina prosperavam. Sua eficiência produtiva, aliada à alta nos preços, estimulou o seu crescimento econômico. O Paraná tentou seguir este modelo e, em 1859 criou a colônia de Assungui, a 109 quilômetros ao norte de Curitiba, formada por colonos brasileiros e estrangeiros (*op. cit.* p. 148). Porém, a experiência foi mal planejada e fracassou por falta de previsão de sistemas de escoamento do excedente de produção. Assim, alguns imigrantes, sem perspectivas em Assungui, vieram a se estabelecer em Curitiba. Dentre eles vieram franceses, ingleses, italianos, alemães, espanhóis e suecos (*op. cit.* p. 149).

O LINISMO¹⁰

Um capítulo a parte nesta história dos povos de Curitiba é a política criada por Adolfo Lamenha Lins que assumiu o governo do Paraná em 1875.

Depois de estudar o problema de Assungui e examinar o comportamento dos reimigrantes alemães que vindos espontaneamente de Joinville fixavam-se em chácaras em volta de Curitiba, bem como avaliar o funcionamento das colônias Argelina (1869), Pilarzinho (1871) e Abranches (1873), [...] criou uma verdadeira teoria sobre a forma de se fazer colonização com elemento imigrante europeu (WACHOWICZ, 2001, p. 145).

O que Wachowicz chama de teoria, eu prefiro chamar de política. O historiador cita doze medidas concretas tomadas por Lamenha Lins para incentivar a implantação de colônias de imigrantes. A maioria destas medidas diz respeito a

¹⁰ Termo derivado do nome do governador do Paraná em 1875, Adolfo Lamenha Lins. O termo Linismo é utilizado pelo historiador Ruy Wachowicz para definir a política de incentivo à imigração adotada por Lamenha Lins.

condições para facilitar o escoamento de produção. Outras são recomendações estruturais como a construção de uma capela e uma escola em cada colônia. Há medidas claras de auxílio financeiro estabelecendo valores doados pelo governo para compra de terras, utensílios e sementes. As gerações que tivessem aprendido o cultivo da terra deveriam estabelecer-se mais ao interior, demonstrando desde aquela época a preocupação com o crescimento urbano descontrolado.

A política de incentivo de Lamenha Lins surtiu efeito em Curitiba, onde foi criado o “primeiro cinturão verde organizado por imigrantes no Brasil”. Surgiram, entre 1875 e 1876 as colônias Santa Cândida, Orleans, Santo Inácio, Riviera, Dom Augusto, Dom Pedro, Lamenha e Tomás Coelho. A maioria composta por imigrantes poloneses (WACHOWICZ, 2001, p. 151).

No litoral também se desenvolveu a mesma política. Estabeleceram-se colônias, a maioria de imigrantes italianos, em Paranaguá, Morretes e Antonina. Com o insucesso de muitos desses núcleos, os imigrantes seguiram para os arredores de Curitiba, estabelecendo-se em locais como Colombo, Santa Felicidade, Piraquara e colônia Dantas, onde hoje fica o bairro do Água Verde (*op. cit.* p. 152).

Em 1877, já sem Lamenha Lins à frente do governo, o Paraná recebeu os primeiros imigrantes russos na região dos Campos Gerais. A eles foram oferecidas as terras mais inférteis e a experiência fracassou. Estima-se que metade dos 3.800 imigrantes russos permaneceu na província entre os municípios de Ponta Grossa, Palmeira e Lapa. A repercussão foi negativa e fez arrefecer o ímpeto migratório do Paraná.

Somente em 1885, com o presidente Alfredo d’Escragno Taunay, admirador da política de Lamenha Lins e seu sucesso no abastecimento de Curitiba, as práticas de incentivo à imigração foram retomadas no Paraná (*op. cit.* p. 153).

Nos anos seguintes diversas colônias foram criadas ao longo do trecho navegável do rio Iguaçu, que corta o Paraná longitudinalmente na divisa com Santa Catarina, a fim de promover a viabilidade da navegação por ali. Predominaram, naquele momento, os imigrantes poloneses e ucranianos (*op. cit.* p. 155).

O Século XX

Devido à Revolução Federalista, em 1895, o serviço de imigração foi paralisado. Seu restabelecimento ocorreu somente em 1907, e logo com uma

explosão migratória trazendo sob o título de “novas colônias federais” (WACHOWICZ, 2001, p. 156). Este movimento trouxe imigrantes predominantemente poloneses, ucranianos e alemães para o interior do Paraná.

Após a Primeira Guerra Mundial, o Paraná foi alvo de diversas correntes imigratórias. Ao norte do Estado, assentaram-se os japoneses. Descendentes de imigrantes italianos, espanhóis, portugueses e japoneses dos estados de São Paulo e Minas Gerais, também participaram da colonização do norte do Paraná. Os holandeses afixaram-se nos Campos Gerais, onde mais tarde fundaram a cidade de Castro.

Até 1948, o maior número de imigrantes que aportaram no Paraná era de poloneses, seguidos de ucranianos, alemães, japoneses e italianos. Em menor número, além dos já mencionados, também aparecem franceses, austríacos, ingleses, sírio-libaneses e suíços (*op. cit.* p. 158).

A vinda desses imigrantes reescreveu o destino do Estado do Paraná e de sua capital. Sua inserção neste ambiente possibilitou transformações sensíveis no sistema de transportes, nas relações de trabalho, nos modos de produção agrícola, nos hábitos alimentares, na arquitetura, mas principalmente, nas relações sociais e culturais.

Por mais fértil que possa parecer esta prática de receber de braços abertos os imigrantes europeus, é preciso entender e frisar que esta foi uma prática incentivada e fomentada, não só pelo governo do Estado, mas também pela Federação. Os motivos para isso transcendem uma inocente vocação de anfitrião. As portas foram abertas para aumentar a produtividade das terras, através de mão de obra não escrava e novas técnicas e tecnologias de produção. Outra intenção, comum à colonização da América, era ocupar vazios demográficos com a finalidade de afirmar a soberania nacional, além de eliminar a “ameaça” dos povos nativos¹¹. Além disso, havia ainda um objetivo mais obscuro: garantir uma supremacia branca em território nacional.

Na década de 1960, precisamente na gestão do governador Ney Braga, o Paraná inicia seu processo de industrialização. Dennison de Oliveira (2001) relata as razões e como se deu este processo que culminou com iniciativas como a

¹¹ Os autores que relatam a história da imigração paranaense citam reiteradas vezes o ataque de povos indígenas aos colonos que invadiram suas terras (SAINT-HILAIRE, 1995; WACHOWICZ, 2001).

implantação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC) em 1973, da Refinaria de Araucária em 1976 e, mais tarde, com a criação do Pólo Automotivo em 1996. As razões para o surgimento desta nova fase paranaense são políticas e, principalmente, econômicas, por isso não me aprofundarei nelas. Para o objeto desta pesquisa, importa, em primeira instância, saber que este processo de industrialização se deu preponderantemente na Região Metropolitana de Curitiba (RMC), principalmente nas cidades de Araucária e São José dos Pinhais. Em segunda instância, é importante saber que os incentivos à implantação de indústrias na RMC contemplaram muitas empresas de capital estrangeiro, sobretudo as alemãs e francesas do ramo automotivo. Junto com elas vieram os profissionais europeus ocupantes de cargos de confiança em seu país de origem, promovendo assim, no final do século XX, um novo fluxo migratório para a cidade de Curitiba.

Este capítulo contou, de forma bastante sucinta, a história da formação do povo de Curitiba. Argumentei que a cidade é composta basicamente por imigrantes de origem europeia e por negros e mulatos que já estavam por aqui antes das imigrações. Porém, é preciso dizer que isso não é tudo. Seria necessário escrever um livro para compreender todos os povos que integram Curitiba: falar dos bolivianos que tocam música andina na Rua XV de Novembro, dos angolanos que vêm para estudar na Universidade Federal do Paraná, dos jovens latino-americanos que tentam ganhar a vida com seus malabares no semáforo, dos imigrantes do próprio Brasil que se fazem ouvir através de milongas gaúchas e repentes nordestinos, e de tanta gente de tantas partes do mundo que veio para uma cidade que cresceu sob a sombra das políticas praticadas por Lamenha Lins.

Eis o cenário em que o Bayaka surgiu, viveu e morreu. No terceiro capítulo discuto como esta diversidade curitibana se expressa em termos culturais nos séculos XX e XXI. Além disso, retomarei aspectos desta breve história em termos dos marcos teóricos ali apresentados, quais sejam: identidade, multiculturalismo e interculturalismo.

3. Sobre encontros culturais

Segundo Ângela Freire Prysthon, a história dos Estudos Culturais teve seu marco inicial na Inglaterra durante a segunda metade da década de 1950 com as publicações "*The Uses of Literacy*" (1957) de Richard Hoggart e "*Culture and Society*" de Raymonde Williams (1958). Além dessas duas obras seminais, Prysthon relaciona uma terceira como parte constituinte dos fundamentos dos Estudos Culturais: "*The making of the english working-class*" (1968) de E. P. Thompson. Juntamente com estas obras, a fundação do *Center for Contemporary Cultural Studies*¹² por Richard Hoggart foi "crucial para a institucionalização dos EC" (PRYSTHON, 2003, p. 135).

Desde a publicação de Hoggart, os Estudos Culturais pretendem "romper com o positivismo científico da objetividade sociológica e concentrar-se na subjetividade" (HOLLANDA, 1996, *apud* PRYSTHON, 2003, p. 135). Os Estudos Culturais alimentam-se de teorias marxistas e da Escola de Frankfurt, mas apresentam uma visão mais flexível acerca dos fenômenos culturais, na qual nem capital, nem indústria cultural são os únicos agentes ativos das relações. Para os EC, o povo ou a massa também exerce papel ativo nas interações sociais que produzem e difundem cultura.

Stuart Hall aparece no fim dos anos 1960 como "a figura cardeal de um enfoque mais estruturalista do campo dos EC" (PRYSTHON, 2003, p. 136). Esta abordagem tem o seu foco direcionado para práticas significantes e processos discursivos, tendo a semiótica como um instrumento fundamental para este novo enfoque.

É sob esta perspectiva dos Estudos Culturais que inicio as discussões sobre identidade, multiculturalidade e interculturalidade aplicadas às atividades do grupo Bayaka, levando em conta o contexto e as circunstâncias em que elas se sucederam.

¹² Centro de pesquisa e pós-graduação ligado à Universidade de Birmingham, na Inglaterra.

3.1 A Noção de Identidade: Ponto de Partida

Assim como na dissertação de mestrado de Plínio Silva, diretor do grupo Bayaka, o ponto de partida do campo semântico deste trabalho é o conceito de identidade. Plínio Silva diz que “a ideia que orienta o trabalho é a noção de identidade, necessária para que um indivíduo se reconheça como pessoa” (SILVA, 2008, p. 12).

Esta afirmação encontra respaldo em teorias da psicanálise sobre identidade e identificação (HALL, 2006 e SILVA, 2000) que não são o foco da discussão deste capítulo. No entanto, Stuart Hall problematiza isso em seu artigo “Quem precisa de identidade?” a partir de uma pergunta formulada por Avtar Brah: “de que forma se deve teorizar o vínculo entre a realidade social e a realidade psíquica?” (BRAH, apud HALL, 2000, p. 111). Segundo Hall, embasado pelos argumentos da psicanálise de Freud e Lacan, a identidade é, ao mesmo tempo, necessária e impossível. Além disso, a ampla discussão culmina na adoção da noção de “identificação” como mais adequada que a de identidade. A identificação é um processo de “sutura” que ocorre indefinidamente entre o psíquico e o discursivo (HALL, 2000).

Tal raciocínio encontra consonância nas postulações de Homi Bhabha, que define: “a identificação é um processo de se identificar com e através de outro objeto, um objeto de alteridade” (BHABHA, 1996, p. 37). O entendimento de que a identificação é construída sobre os pilares da diferença vem de sua base psicanalítica e é defendida por autores como Stuart Hall (2000), Tomaz Tadeu da Silva (2000) e Edgard e Sedgwick (2003). Homi Bhabha tem o mesmo entendimento, mas vai além: busca as intenções por trás do discurso da diferença e da diversidade.

Há dois problemas (...): um, (...), é que, embora sempre haja acolhida e estímulo à diversidade cultural, há sempre também uma correspondente contenção dela. Uma norma transparente é constituída, uma norma dada pela sociedade hospedeira ou cultura dominante, a qual diz que “essas outras culturas são boas, mas devemos ser capazes de localizá-las dentro de nossos próprios circuitos”. É isso o que pretendo dizer quando me refiro a *criação* de diversidade e à *contenção* da diferença cultural (BHABHA, 1996, p. 35).

Embora a proposição de Bhabha tenha inspiração nas práticas sociais da Grã-Bretanha, onde vive, a ideia logo nos reporta à política de Nilo Peçanha, tratada no item dois do capítulo dois desta dissertação, que marcou a criação da diversidade cultural nos arredores de Curitiba e, ao mesmo tempo, conteve a diferença concentrando cada povo em sua colônia ao redor da cidade – fato comprovado pela existência até os tempos atuais de bairros de italianos, de alemães e de polacos. Mas isto não é um fenômeno exclusivo da história curitibana ou britânica. É uma característica do mundo globalizado, a qual culmina em práticas que Charles Taylor chama de “guetoização”¹³ (TAYLOR, 2012, p. 414).

Por outro lado, Zygmunt Bauman acredita que existam dois meios pelos quais esses processos de identificação, ou de construção de identidades podem ser construídos. Ele afirma que “as identidades”flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p. 19). Deste modo, Bauman defende que o processo de construção da identidade deva ser orientado por escolhas livres e não por imposições da sociedade. Na minha opinião, é um pensamento utópico, já que, no tempo em que vivemos, somos bombardeados constantemente por informações carregadas de ideologias às quais somos cobrados a identificarmo-nos ou não.

Outra noção importante ligada à identidade também trazida por Bauman é a de “pertencimento”. A ideia de pertencermos a um grupo social, seja um gueto ou uma nação, é tomada ainda, segundo ele, num sentido de predestinação. Esse é um dos motivos pelos quais precisamos de identificação (BAUMAN, 2005, p. 17).

Esta breve contextualização sobre como é discutida a construção da identidade no século XXI, foi apresentada até aqui como um meio de justificar a persistência da necessidade de identificação entre indivíduo e grupo mesmo no mundo globalizado dos nossos tempos.

O que orienta objetivamente as reflexões acerca da identidade aqui apresentadas é o campo dos estudos culturais, encabeçado, neste caso, por Stuart Hall.

Hall traz em seu livro “A Identidade Cultural na Pós-Modernidade” três conceitos de identidade que se transformaram no decorrer do tempo: a concepção

¹³ Tradução do autor: “ghettoization”

do “sujeito do Iluminismo”, do “sujeito sociológico” e do “sujeito pós-moderno” (HALL, 2006, p. 10).

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo — contínuo ou "idêntico" a ele — ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa (HALL, 2006, p. 10).

Pode-se dizer que a primeira noção de identidade é essencialista e individualista. A segunda perspectiva, a sociológica, irá considerar as interações deste sujeito.

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos — a cultura — dos mundos que ele/ela habitava (*op. cit.* p. 11).

Neste segundo momento surge a ideia do meio como formatador desta identidade. O indivíduo, embora ainda tenha uma essência interior, permite que sua identidade seja construída a partir das interações com a sociedade na qual está inserido. Esta é a visão interacionista a qual, segundo Hall, tornou-se a concepção sociológica clássica da questão (HALL, 2006, p. 11).

Neste entendimento ainda não estão abertos os espaços para transformações. Hall afirma que a concepção interacionista “sutura o sujeito à estrutura” (HALL, p. 11) tornando assim indivíduo e meio igualmente estanques.

É justamente isso o que vem se transformando na pós-modernidade¹⁴:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.

¹⁴ Na obra de Hall (2006) fica patente a ligação deste momento histórico ao emergir do processo de globalização. Em palestra proferida a alunos da ECA em 2012, Canclini afirma que a pós-modernidade já foi superada, pois os parâmetros que a definiam, como a fragmentação dos sujeitos e das experiências, já não satisfazem mais os objetos de estudos sociais (CANCLINI, 2012). No meu entendimento, fenômenos contemporâneos como a proliferação das redes sociais virtuais, como o *facebook*, só fazem contribuir com a fragmentação do sujeito, que agora tem mais essa possibilidade de identidade: um *avatar*, ou diversos *avatars*. Esta pequena discussão é uma amostra da complexidade do termo pós-modernidade. Por acreditar que a fragmentação do sujeito é ainda recorrente em nossa sociedade, vou assumir que a visão de Hall da identidade do sujeito pós-moderno é a que mais se adequa à contemporaneidade.

Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (*op. cit.* p. 12).

Assim surge o sujeito pós-moderno. Sua identidade é o que Hall chama de uma "celebração móvel" (*op. cit.* p. 13), definida e redefinida constantemente por sua história individual e não pela predisposição biológica. O sujeito é formado por várias identidades e transita entre elas de acordo com as situações em que vive. É o que podemos chamar de "identidades fragmentadas" (*ibidem*), ou, como define Edwin Pitre Vásquez, "identidades em acomodação" (PITRE-VÁSQUEZ, 2008).

Em resumo, há, segundo o percurso histórico, três concepções de identidade: a essencialista, a interacionista e a fragmentada. E, embora a última seja a mais adequada à contemporaneidade, as duas outras visões ainda subsistem, inclusive na trajetória do grupo Bayaka.

Analisando estas concepções de identidade em relação ao objeto desta pesquisa, parto do intento de Plínio Silva, diretor do grupo Bayaka. Em sua dissertação de mestrado ele afirma que "a partir do instante em que este conceito torna-se real para o indivíduo, pode-se compreender a identidade dos povos envolvidos neste projeto, apresentada através do repertório que se pretende estudar" (SILVA, 2008, p. 12).

Ora, compreender a identidade de um povo é algo muito mais dispendioso do que aprender uma ou duas músicas de todo o seu repertório tradicional. O que ocorreu com os integrantes do grupo ao longo de seus sete anos de atividade foi um contato um pouco mais profundo daquele que um ouvinte da música de outras localidades experimenta. Além disso, compreender a identidade de um povo é uma prática essencialista ou, quando muito, interacionista - prática distante do entendimento da identidade na pós-modernidade de Hall. Para este entendimento, relacionado às identidades fragmentadas, seria mais adequado dizer que a experiência dos músicos no Bayaka contribuiu para a transformação das suas próprias identidades musicais.

O debate sobre o tema da identidade tem se apresentado aquecido nas últimas décadas nas ciências sociais. Hall atribui este fato a uma suposta "crise de identidade" que assola nossa sociedade (HALL, 2006, p. 7). Assim, sociólogos

discutem o tema em profusão. Alguns autores, porém, não fazem a regressão histórica proposta por Hall para definir identidade, e a estudam dentro da perspectiva da pós-modernidade. Tomaz Tadeu da Silva atribui ao conceito outras características além de fragmentada.

(...) a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade é tampouco homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. (...) A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsciente, inacabada (SILVA, 2000, p. 96-97).

Os adjetivos utilizados por Silva são todos justificáveis e necessários. É instável porque está sempre em acomodação. É contraditória porque pode ocupar posições opostas nas disputas de poder. É fragmentada porque coexiste com outras identidades no mesmo indivíduo. É inconsistente porque pode se modificar diante das inferências do meio social. É inacabada porque está “sempre em processo, sempre sendo formada” (HALL, 2006, p. 38). Ou como Bauman diz: “a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas” (BAUMAN, 2005, p. 22).

Embora eu esteja de acordo com a concepção atual de identidade, não posso permanecer alheio ao fato de que ainda há ideologias, práticas sociais e políticas que preservam uma concepção interacionista e até essencialista do conceito de identidade. As práticas multiculturais, que irei abordar no próximo capítulo, são - por natureza - essencialistas.

Outro viés da identidade pertinente aos estudos aqui propostos é a maneira pela qual ela se manifesta na sociedade. Tomaz Tadeu da Silva defende que os conceitos de identidade e diferença “estão estreitamente associadas a sistemas de representação” (SILVA, 2000, p. 89). A cultura, especificamente a música, é uma das formas de representação das identidades. Ainda, segundo o mesmo autor, a representação cultural revela seu lado perigoso, pois “é também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder: quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2000, p. 84).

Portanto, a representação, que é a manifestação das identidades, trata de delinear os parâmetros de identificação do sujeito com os grupos sociais. É por meio da representação que o indivíduo se identifica culturalmente.

Há diversas dimensões da identidade, como: a pessoal, a étnica ou a sexual. Para este trabalho, duas dimensões são prioritárias: a cultural e a nacional. A primeira porque temos orientando este trabalho o pressuposto de Alan Merriam que disseminou o estudo da música como cultura (MERRIAM, 1964). A segunda porque, embora nos textos de programas de concerto, encartes de CD e material de divulgação do Bayaka as músicas sejam vinculadas a “diversas regiões do mundo”, olhando para o título das faixas o que se vê é a nacionalidade em destaque.



Figura 1 - Programa da Série Intermezzo 27 de abril de 2005
Fonte: acervo de Plínio Silva

O programa do concerto realizado pela Série Intermezzo da Fundação Cultural de Curitiba em 2005 mostra como a identidade nacional era colocada em evidência. Mesmo numa música de autor conhecido como “Deodora” o país de origem é citado.

A identidade nacional é um tema controverso, sobretudo para nós latino-americanos. A história deste continente está relacionada com a história dos imigrantes em Curitiba a qual relatei no capítulo anterior. A grande questão no início do século XX era como criar uma identidade nacional em países compostos por habitantes de origens tão diversas. Esta era a missão dos nacionalismos daquela época. No Brasil, Mário de Andrade apostava no caminho de adaptar a música

folclórica às salas de concerto (1972). Esta ideia foi adotada por Getúlio Vargas que viu em Villa-Lobos o possível realizador do projeto de Mário de Andrade. Porém, como constrói no artigo “Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade”, José Roberto Zan (2001) defende que não foi a música das salas de concerto a responsável por criar uma identidade musical brasileira, mas foi o samba quem o fez. Uma manifestação que emergiu do povo e viu sua identidade étnica ser galgada à nacional (ZAN, 2001).

A identidade nacional pode, então, ser estabelecida de duas formas distintas. A primeira, através de uma deliberada ação política, característica de governos nacionalistas; e a segunda, como consequência natural das ações e interações do povo que constitui a nação. A segunda delas – menos nociva que a primeira – é certamente o que orienta a escolha do repertório não só do Bayaka, mas do Projeto Música dos Povos como um todo.

No tocante à identidade cultural, é necessário neste ponto adotar um conceito de cultura instrumentalmente. Assim sendo, adoto o conceito de natureza semiótica de Geertz:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é uma animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental a procura de leis, mas como uma interpretativa, à procura de significado (GEERTZ, 2008, p. 4).

A escolha se deve ao fato de o entendimento de Geertz ser bastante aceito na antropologia, e também por entender que a música exerce na sociedade seu papel de produção de significado. Sendo assim o célebre entendimento de “música como cultura” de Merriam encontra respaldo ainda na definição de cultura de Geertz.

Se considerarmos que música é cultura, podemos olhar o problema sob uma nova dimensão: a da identidade musical. E ainda, se retomarmos a noção de que o estabelecimento de uma identidade é um alvo inatingível ao qual buscamos indefinidamente por meio de um processo de identificação, podemos conceber a existência de identificações musicais.

Estas noções de identidade e identificação, sua constituição histórica e suas dimensões aqui apresentadas, constituem o material teórico a respeito do assunto que será utilizado na análise das atividades do Grupo Bayaka a partir do capítulo cinco deste trabalho.

Porém, somente a identidade não será o suficiente. É preciso entender o que ocorre no encontro das identidades culturais. Neste momento, julgo necessário trazer à discussão os temas multiculturalismo e interculturalismo que protagonizam o próximo item deste capítulo.

3.2 Multiculturalidade ou interculturalidade: semelhanças, diferenças e perigos

Dois termos em questão, cuja diferença transcende aos seus prefixos. Embora claramente um indique o foco na diversidade e o outro na interação, há que se investigar mais a fundo suas bases teóricas, seus percursos históricos e a sua aplicabilidade ao objeto desta pesquisa.

A acadêmica portuguesa, Dra. Isabel Capelo Gil, atribui aos movimentos migratórios do século XX a validação do multiculturalismo enquanto teoria das ciências sociais dizendo: “quando surge como teoria legitimadora da acção cultural, nos anos 80, o multiculturalismo vem responder à realidade pluricultural das metrópoles europeias, no final do século XX” (GIL, 2008, p. 37).

A descolonização e a necessidade de mão de obra observadas na Europa após a II Guerra Mundial são, segundo Gil, os fatores que acarretam este novo momento multicultural das metrópoles (*ibidem*).

Este é um ponto de vista específico, um olhar europeu sobre o incremento da diversidade cultural em seu território. É a visão do colonizador que, obviamente, é diferente da ótica do colonizado. O Brasil experimentou este fluxo migratório desde os primórdios de sua colonização. Desde então, vieram holandeses, alemães, italianos, japoneses, poloneses, ucranianos e tantos outros que se encontraram com os portugueses, africanos e os povos que já habitavam este continente antes da chegada dos portugueses.

É bem verdade que muitos desses imigrantes permaneceram vivendo em colônias isoladas dos outros grupos étnicos. Embora a história do Brasil seja permeada de histórias de sincretismos religiosos e miscigenações, os mecanismos sociais de hegemonia e de segregação prevaleceram no país por muito tempo. O convívio multicultural passou a existir efetivamente na segunda metade do século

XX quando as grandes metrópoles começaram a ganhar corpo, não só no Brasil, mas em todo o mundo.

A preocupação com possíveis assimilações inerente a este encontro de muitas culturas nas grandes cidades é a semente do multiculturalismo, como observa Gil dizendo que “o multiculturalismo, fenómeno particularmente urbano, (...) surge como discurso de resistência às tendências de assimilação cultural que dominavam a prática de interação cultural até então” (GIL, 2008, p. 37).

De fato, o modelo assimilacionista, que “prega a integração entre os grupos, a mistura cultural e a diluição das diversidades numa única identidade” (LIMA, 1998, p. 15), foi o que orientou as políticas culturais de Estados nacionalistas.

Solange Martins Couceiro de Lima¹⁵ fala da tentativa de implantação deste modelo assimilativo nos Estados Unidos do início do século XX. Naquele país, esta prática tinha um nome particular: *melting pot*. A tradução literal do termo é cadinho¹⁶ e Lima define como o lugar “onde várias culturas se fundiram, se misturaram para formar uma só, perdendo suas características em favor de uma unidade americana, predominantemente anglo-saxã” (LIMA, 2008, p. 15).

Porém, Lima observa que o projeto de “formar uma nação culturalmente unificada” (*ibidem*), falhou num ponto crucial: excluiu as culturas dos descendentes de escravos africanos e dos indígenas. Assim, a partir da década de 1960, estes grupos excluídos, aliados a novos imigrantes não europeus, passam a reivindicar seu quinhão dentro da cultura estadunidense e a questionar as ideias assimilacionistas. Foi neste momento que se passou a tratar o problema da diversidade cultural norte-americana a partir de uma perspectiva multicultural.

É possível dizer então, que o multiculturalismo nasce antes como política de interação social do que como teoria das ciências sociais, fato que, como defendido por Isabel Capeloa Gil, se dá apenas na década de 1980 com o aval de autores como Charles Taylor.

Esta tendência multicultural surgia, assim, em defesa dos direitos das minorias, contra as tendências de homogeneização dos grandes centros urbanos, a favor da pluralidade linguística, religiosa e cultural (GIL, 2008). O multiculturalismo surge, então, com ligação direta ao conceito de identidade, ou como diz Gil, “o

¹⁵ Professora Doutora de Antropologia do Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP. Especialista na área de estudos étnicos e meios de comunicação (LIMA, 1998, p.15).

¹⁶ Um tipo de vaso usado para fundir metais.

multiculturalismo, partindo da exigência do reconhecimento de modelos culturais e linguísticos diversos, ancora no discurso da identidade a exigência da cidadania e soberania políticas” (2008, p. 38).

As identidades que o multiculturalismo defende são as dos excluídos, das minorias, dos subalternos. O modelo multicultural logo se constitui numa tática protecionista e essencialista dentro da teoria da cultura. Protecionista porque visa preservar as identidades culturais que tornam os grupos sociais singulares dentro de um mesmo ambiente urbano. E essencialista porque é este o entendimento de identidade que o multiculturalismo guarda intrinsecamente: algo capaz de atravessar eras de forma imutável – a identidade do sujeito do Iluminismo segundo o modelo proposto por Stuart Hall.

O pensamento multicultural orienta o discurso da diversidade e, segundo Homi Bhabha, resulta em dois problemas:

(...) um, por demais óbvio, é que, embora sempre haja acolhida e estímulo à diversidade cultural, há sempre uma correspondente contenção dela. (...) O segundo problema (...) é que nas sociedades onde o multiculturalismo é incentivado o racismo ainda se alastra sob várias formas (BHABHA, 1998, p. 35).

Bhabha justifica a primeira constatação analisando as práticas de sociedades “hospedeiras” em fomentar e valorizar outras culturas ao mesmo tempo em que se criam estratégias para mantê-las confinadas em seus próprios nichos (*ibidem*). Algo que sugere a política de implantações de colônias na região de Curitiba no século XIX. É o que Bhabha chama de “criação” da diversidade e “contenção” da diferença (*ibidem*). A segunda constatação é justificada pelo potencial universalista do multiculturalismo “mascara normas, valores e interesses etnocêntricos” (*ibidem*).

Apesar deste ponto fraco conceitual, havia, mesmo no final do século XX, quem acreditasse no ideal multicultural mesmo em face de sua patente natureza falha. Solange Martins Couceiro de Lima, em 1998, ainda via pontos positivos neste entendimento das interações sociais:

O multiculturalismo é (...) considerado positivo quando permite à sociedade refletir sua diversidade em todos os níveis e quando propicia a igualdade de oportunidades para todos os grupos étnicos e culturais que a compõem (LIMA, 1998, p. 16).

Tentando entender a ótica da antropóloga, é provável que enxergar um ideal de igualdade num modo de pensar baseado na diferença seja motivado por um raciocínio próximo do que Charles Taylor entende sobre o reconhecimento.

A tese consiste no facto de a nossa identidade ser formada, em parte, pela existencia ou inexistencia de reconhecimento e, muitas vezes, pelo reconhecimento incorrecto dos outros, podendo uma pessoa ou grupo de pessoas serem realmente prejudicadas, serem alvo de uma verdadeira distorção, se aqueles que os rodeiam reflectirem uma imagem limitativa, de inferioridade ou de desprezo por eles mesmos (TAYLOR, 1994, p. 45).

Taylor vê no reconhecimento a chave para uma sociedade igualitária. Compreender o outro é a questão aqui. Mas dizer que o multiculturalismo é um caminho possível para promover o reconhecimento entre os grupos sociais de um mesmo ambiente urbano seria fruto de uma leitura rasa de Taylor. O problema é que o enfoque multicultural não consegue se desvencilhar de sua propensão de olhar o outro pelas lentes dos juízos de valor.

Aqui temos outro problema grave relativamente a uma grande parte da política de multiculturalismo: a exigência peremptória de juízos de valor favoráveis é paradoxalmente – e talvez se devesse dizer tragicamente – homogeneizante, porque implica que tenhamos já critérios para fazer tais juízos (TAYLOR, 1994, p. 91).

Em outras palavras, Taylor defende que a diferenciação é sempre feita a partir de uma ótica preestabelecida. Este ponto de vista é, normalmente, o da cultura dominante, e inevitavelmente desemboca em juízos de valor. Estes são responsáveis por dicotomias como certo/errado, dominante/dominado, centro/periferia e tantas outras que rebaixam a questão da diferença a um nível de segregação no qual um grupo social sempre prevalece em relação aos demais.

Não obstante ao fato de uma leitura mais aprofundada de Taylor tornar o “multiculturalismo positivo” de Solange Lima praticamente uma utopia, a autora ainda destaca um “multiculturalismo negativo”.

Pode ser considerado perigoso quando instrumentaliza as minorias com o conhecimento somente de uma cultura étnica e das tradições de seu grupo, tomando-as, assim, despreparadas para competir com os grupos dominantes da sociedade que detêm, entre outras coisas, o conhecimento oficial e ocidental que lhes permite vencer tal competição (LIMA, 1998, p. 16).

Em verdade, a antropóloga quer dizer exatamente o que Taylor fala sobre o juízo de valor. Ora, não há dois multiculturalismos, um positivo e outro negativo. O

que existe é uma idealização de um projeto igualitário que é sobrepujada pelo olhar dominante, o qual o multiculturalismo é incapaz de extinguir. Ou, nas palavras do antropólogo italiano Massimo Cavenacci:

O multiculturalismo, assim, torna-se um *slogan* que atesta o indiscutível controle na valorização de uma mesma cultura – aquela *wasp*¹⁷ – e a marginalização de todas as outras, mais ou menos *exotizadas*, em mútua competição para serem reconhecidas e convidadas a se sentarem na última fila do teatro social (CAVENACCI, 2009, p. 137).

Assim, a perspectiva multicultural foi sendo entendida pelos intelectuais como instrumento de segregação e afirmação de uma classe dominante.

Cavenacci aponta uma crise em relação ao uso do termo *multiculturalismo* no final do século XX (CAVENACCI, 2009, p. 137). Sua propensão a sublinhar os discursos nacionalistas e etnocêntricos – práticas em crescente desuso nos estudos culturais – levou “muitos mediadores culturais a abandonar o termo e propor a *interculturalidade*” (*op. cit.* p. 138).

A diferença aparece subitamente evidente: a passagem do multi ao inter vai afirmar uma perspectiva de entrelaçamento na qual o nexos entre as diversas culturas – vistas todas como mais ou menos paritárias – deixa de ser um problema nacional e se torna uma relação global (CAVENACCI, 2009, p. 138).

A interculturalidade aparece, pois, para quebrar a barreira hegemônica imposta pela multiculturalidade. Canclini também vê esta mudança como positiva:

(...) O pensamento e as práticas mestiças são recursos para conhecer o diferente e elaborar as tensões das diferenças. A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade* (CANCLINI, 2008, p. XXVI-XXVII).

Parece haver, a partir daí, um consenso entre os teóricos de que seria necessária a substituição do tratamento multicultural nas interações sociais pela ótica intercultural. Isabel Capeloa Gil abre seu artigo “As Interculturalidades da Multiculturalidade” afirmando que “se o século XX se revelou o século das identidades, o século XXI será necessariamente o século das interculturalidades” (GIL, 2008). É prática recorrente no texto de Gil permutar multiculturalidade e identidades.

¹⁷ Sigla que significa branco, anglo-saxão e protestante (*white, anglo-saxon and protestant*).

De fato, como já vimos, a noção de multiculturalidade está vinculada à de identidade, mas isso não quer dizer que interculturalidade esteja desconexa a esta noção. Pelo contrário, o pensamento intercultural está profundamente relacionado ao conceito de “identidade do sujeito pós-moderno” de Stuart Hall abordado no capítulo anterior – a identidade que se reconfigura a todo momento a partir de uma rede complexa de trocas.

A afirmação de Gil, devidamente reparada, nos levaria a entender que o entendimento intercultural suplantou, neste século, o multiculturalismo que imperou no século passado. Mas seria mesmo uma questão pura e simples de sucessão? O interculturalismo substitui completamente o pensamento multicultural?

Há vários exemplos nas práticas culturais atuais que respondem negativamente a esta questão. Na sequência, exponho alguns casos que ilustram e ajudam na compreensão da realidade em âmbito global, nacional, local e em relação direta com o objeto desta pesquisa.

3.2.1 O Caso do Canadá

Em ensaio crítico sobre a forma de pensar essas questões no Canadá, Charles Taylor traz, logo no título, a pergunta: “*Multiculturalism or Interculturalism?*” (Taylor, 2012, p. 413).

Taylor diz que, de modo geral, os canadenses adotam o prefixo *multi*, enquanto em Quebec prevalece a ótica *inter*, fato que se deve muito mais às suas histórias do que às políticas praticadas naquele país (*op. cit.* p. 416).

A história do multiculturalismo canadense está ligada à história do Canadá de língua inglesa, a qual, conforme Taylor, desenvolveu-se segundo uma atmosfera de convivência entre os descendentes de ingleses, escoceses e irlandeses (*ibidem*). Porém, tal configuração favoreceu práticas discriminatórias devido às políticas que adotavam a Inglaterra como modelo. A partir do início do século XX, imigrantes de origem não britânica começaram a chegar em grande número ao Canadá. O pensamento multicultural foi, segundo Taylor, o que prevaleceu desde então na formação da identidade canadense.

Já em Quebec, onde cerca de “70% da população é descendente dos colonos francófonos” (*op. cit.* p. 417), o multiculturalismo nunca teve força. Além disso, a partir da década de 1970 foram feitos esforços para retomada do crescimento da província, para se afirmar como sociedade francófona, e além disso, para “florescer como uma sociedade democrática baseada na igualdade e direitos humanos” (*op. cit.* p. 418). Foi este quadro que abriu as portas da província de Quebec para imigrantes de toda parte. A eles era oferecida a integração completa nesta sociedade como contrapartida pelas contribuições, habilidades e novas ideias que eles poderiam trazer para Quebec.

Olhando para estes dois cenários, Taylor conclui:

Assim, o contraste é evidente: a história 'multi' descentraliza a tradicional etno-histórica identidade e recusa-se a colocar qualquer outra em seu lugar. Todas essas identidades coexistem na sociedade, mas nenhuma é oficializada. A história 'inter' começa a partir da identidade historicamente reinante, mas segue evoluindo em um processo no qual todos os cidadãos, independentemente da sua identidade, têm uma voz, e ninguém tem um status privilegiado¹⁸ (TAYLOR, 2012, p. 418).

Há, no caso do Canadá, três observações pertinentes a fazer. A primeira delas vem em resposta à pergunta que realizei: não é uma questão de sucessão - multiculturalismo e interculturalismo podem coexistir. Neste caso, eles coexistem em lugares diferentes, embora no mesmo país. A segunda delas é que a ótica intercultural, no caso de Quebec, não exige seus praticantes da imposição de uma cultura hegemônica. Por trás dos ideais de igualdade do discurso há o imperativo de integração do forasteiro ao modelo cultural pré-determinado. O fato do modelo não ser estanque e permitir a interferência dos imigrantes na sua reconfiguração não interrompe a linha evolutiva cultural dos primeiros colonos francófonos. A última observação, decorrente das duas primeiras, é que tanto o multiculturalismo quanto o interculturalismo podem ser nocivos à sociedade se estiverem conectados a práticas hegemônicas.

¹⁸ Tradução do autor: *So the contrast is clear: the 'multi' story decentres the traditional ethno-historical identity and refuses to put any other in its place. All such identities coexist in the society, but none is officialized. The 'inter' story starts from the reigning historical identity but sees it evolving in a process in which all citizens, of whatever identity, have a voice, and no-one's input has a privileged status.*

3.2.2 O Caso das Olimpíadas

É possível observar em várias práticas sociais certa resistência multicultural, ou seja, estratégias para preservar identidades locais, regionais, étnicas ou nacionais. Durante minhas primeiras reflexões sobre interculturalidade, foram realizados os Jogos Olímpicos de Londres, em 2012. A cerimônia de abertura, cujo nome mais adequado seria espetáculo, é uma verdadeira ode ao nacionalismo. Mr. Bean, James Bond, *Oasis* e Paul McCartney protagonizaram a celebração da cultura inglesa ali representada pelo cinema e pela música. Mas esta autoafirmação cultural não foi exclusividade dos anfitriões: cada delegação que desfilou no Estádio de Wembley aquele dia levou seu estandarte carregado pelo ícone desportivo de seu país, alguns vestindo as roupas mais tradicionais de sua cultura, outros ostentando apenas algum adereço típico e mais alguns com gravatas e lenços nas cores da bandeira.

Tudo isso aconteceu no segundo ano da segunda década do século que Isabel Capelo Gil chamou de “o século das interculturalidades”. Não quero dizer que não há nada de intercultural nos Jogos Olímpicos. Ora, se ele nasce da tradição helênica e congrega hoje povos de todos os cantos do mundo numa prática essencialmente ocidental, ele possui uma natureza intercultural. Porém, o que sobressai durante todo o evento, não só na abertura, é a diferença na sua forma mais nociva. Ela faz com que as grandes potências econômicas, como Estados Unidos e China, desenvolvam estruturas desportivas dispendiosas a fim de alcançar bons resultados olímpicos e reafirmar sua hegemonia. Há outros países, como Cuba, que tentaram, através dos esportes, erguer sua imagem ao mesmo nível das grandes potências econômicas – um projeto audacioso, mas paliativo, que apenas mascarou a realidade política daquele país.

Enfim, os Jogos Olímpicos são mais um exemplo de como multiculturalismo e interculturalismo coexistem na sociedade em que vivemos. Cada um com suas particularidades, cada um com seus benefícios, mas cada um também com suas intenções escondidas nas entrelinhas de seus discursos.

3.2.3 O Caso de Curitiba

Nesta seção, trago a discussão dos conceitos trabalhados neste capítulo para o ambiente social em que o Grupo Bayaka descreveu sua trajetória: a cidade de Curitiba. Como discorri no capítulo dois, a capital paranaense sofreu na sua história diversos fluxos migratórios. Eu, curitibano, considero a minha cidade com feição multicultural como a da maioria das cidades do Canadá, segundo Taylor (2012). Não como a de Quebec, que tem sua base cultural francófona subsistindo às inferências dos imigrantes. Mas como Toronto, que não tem a preocupação de preservar uma identidade cultural local. Para ilustrar esta ideia, cito três situações que ocorrem até os dias de hoje aqui em Curitiba.

A primeira situação, passível de ser compreendida olhando para a história dos imigrantes relatada no capítulo dois, é a diversidade cultural monumentalizada em Curitiba. Parques, bosques, estátuas, praças, construções. A variedade de monumentos representativos dos povos que construíram esta cidade é tão grande quanto a diversidade destes imigrantes.

Durante minha infância, eram realizadas visitas do colégio ao Bosque João Paulo II. Lá, os professores nos mostravam casas de madeira vindas da própria Polônia. Numa delas funciona uma loja de artesanatos poloneses feitos aqui mesmo pelos imigrantes. Outras casas cumpriam função museológica formando um memorial polonês. Era fascinante para nós - crianças de 10 ou 11 anos - termos a sensação de estarmos em outro país, quando na verdade estávamos a uma ou duas quadras de casa. O bosque, que ainda preserva as características da minha infância, recebeu seu nome em homenagem à visita do Papa em 1980 e é, na verdade, um monumento aos imigrantes poloneses.

Relativamente próximo do Bosque do Papa¹⁹, temos o Bosque Alemão, onde existe uma capela construída de modo a lembrar a arquitetura das capelas alemãs. Anexo a ela, há uma lanchonete onde se pode saborear o *apfel strudell* alemão. Lá, também é o Memorial da Imigração Alemã, inaugurado em 1996.

¹⁹ Nome pelo qual os curitibanos costumam chamar o Bosque João Paulo II.

No Parque Tingüi foi construído o Memorial da Imigração Ucraniana. A obra que consiste em um portal e uma igreja de madeira foi inaugurada em 1995 (RAVAZZANI, 1996, p. 4).

No final da Rua Sete de Setembro, encontramos a Praça do Japão. Inaugurada em 1993, a praça conta com jardins ao estilo japonês e com o Memorial da Imigração Japonesa (RAVAZZANI, 1996, p. 5).

Os portugueses também foram homenageados em 1994 com o Bosque de Portugal. A inauguração do Memorial da Língua Portuguesa contou com a presença do então presidente português, Mário Soares (RAVAZZANI, 1996, p. 5).

Ao entrar no bairro de Santa Felicidade pela rua Manoel Ribas, passamos pelo Portal Italiano. O bairro todo é conhecido como tal. Os restaurantes que lá se estabeleceram em abundância são especializados em culinária italiana. Neste bairro também foi fundado o Parque Italiano.

Em frente ao Passeio Público, cujo portal é uma réplica do cemitério de cães de Paris, foi inaugurado o Memorial Árabe em homenagem aos imigrantes sírio-libaneses.

Em 22 de dezembro de 1995, o então prefeito de Jerusalém, Ehud Olmert, veio a Curitiba para inaugurar a Fonte de Jerusalém (RAVAZZANI, 1996, p. v).

É importante perceber que não estou falando da arquitetura portuguesa que ergueu a antiga Igreja da Ordem, ou a germânica que erigiu a Catedral de Curitiba, ou a italiana da casa dos Gerânios, das cerejeiras japonesas que florescem por toda a parte no inverno, da educação de estilo francesa de colégios como o Sion, da tradição ucraniana do ponto de cruz, das pastelarias de imigrantes chineses que mal falam português, dos africanismos presentes em terreiros de umbanda e nas escolas de samba, do *pierogue* polonês do Tadeu²⁰. Não estou falando desses acontecimentos que ocorreram em decorrência das migrações. Falo de atitudes governamentais tomadas, em sua maioria entre os anos de 1993 e 1997, período no qual Curitiba foi comandada pelo prefeito Rafael Greca.

Rafael Valdomiro Greca de Macedo foi eleito em 1992 como sucessor natural do então prefeito Jaime Lerner. Em 1997, o prefeito apoiou a candidatura de Cássio Taniguchi que foi eleito por dois mandatos consecutivos. Em 2004, assume a prefeitura Beto Richa que também foi apoiado por Taniguchi. Richa renuncia na

²⁰ Tadeu do Pierogue é um imigrante polonês conhecido em Curitiba por comercializar este prato.

metade do segundo mandato para concorrer ao cargo de governador do estado do Paraná. Seu vice, Luciano Ducci cumpre seus dois anos restantes de mandato e não consegue se reeleger. Em 2013, Gustavo Fruet assume a prefeitura de Curitiba rompendo assim com um ciclo de mais de duas décadas em que o mesmo grupo político governou a cidade. Em todo este tempo Curitiba usou o discurso multicultural como estratégia para se mostrar acolhedora de gente de toda procedência. Certamente esta atmosfera, aliada à proliferação de *slogans* como “Cidade Modelo” e “Capital Ecológica”, favoreceu a vinda de mais estrangeiros e pessoas de outras regiões do Brasil.

Há aqui uma conexão possível com o pensamento de Lamenha Lins nas últimas décadas do século XIX em relação ao conjunto de medidas para incentivar a implantação de colônias de imigrantes no Paraná, tratada no capítulo dois. A diferença é que este neo-linismo²¹ não visava mais preencher vazios demográficos e impulsionar a produção rural, mas buscava o fortalecimento da cidade e da região metropolitana como polo industrial.

A segunda situação, mais pontual, diz respeito a um evento que acontece anualmente na capital paranaense: o Festival Folclórico e de Etnias do Paraná. Em julho de 2012 ocorreu a 51ª edição deste festival. Durante os doze dias de programação apresentaram-se grupos folclóricos ucranianos, italianos, holandeses, espanhóis, alemães, japoneses, poloneses, paraguaios, bolivianos e até um grupo de tradições brasileiras.

O Festival, que ocorre anualmente no teatro mais tradicional da cidade, o Teatro Guaíra, enfatiza a questão de que o Paraná, sobretudo a região de Curitiba, é construída a partir dessa convivência multicultural. Muitas dessas manifestações folclóricas sequer são lembradas em seu local de origem. No entanto, os imigrantes e seus descendentes encontram neste tipo de ação, como o referido festival, uma motivação a mais para preservar sua tradição e manter o laço cultural com o povo de origem.

²¹ Termo que tomo de empréstimo do linismo trazido por Wachowicz (2001), o qual apresento no capítulo 1 deste trabalho.

51º FESTIVAL FOLCLÓRICO E DE ETNIAS DO PARANÁ
03 a 14 de Julho - TEATRO GUAIRÁ

DATA	GUAIRÃO	GRUPOS
03 - TERÇA	20:30	GRUPO FOLCLÓRICO UCRAIANO POLTAVA
04 - QUARTA	20:30	CENTRO ESPANHOL DO PARANÁ
05 - QUINTA	20:30	GRUPO FOLCLÓRICO HOLANDES DE CASTROLANDA / GRUPO FOLCLÓRICO ITALIANO ANIMA DANTIS
06 - SEXTA	20:30	FOLCLORE UCRAIANO BARVINOK
07 - SÁBADO	20:30	GRUPO FOLCLÓRICO GERMÂNICO ALTE HEIMAT
08 - DOMINGO	19:00	CENTRO DE TRADIÇÕES BRASILEIRAS SANTA MÔNICA / GRUPO FOLCLÓRICO BOLIVIANO
09 - SEGUNDA	20:30	FOLCLORE GREGO NEOLEA DO PARANÁ / GRUPO FOLCLÓRICO PICCOLA ITALIA
10 - TERÇA	20:30	G. F. NIPO-BRASILEIRO DE CURITIBA - NIKKEI
11 - QUARTA	20:30	ORIGINAL EINIGHEIT TANZGRUPPE / FOLCLORE ARABE MASBHA
12 - QUINTA	20:30	CONJUNTO DE CANTO E DANÇA JUNAK
13 - SEXTA	20:30	GRUPO FOLCLÓRICO POLONÊS DO PARANÁ WISLA
14 - SÁBADO	20:30	GRUPO FOLCLÓRICO ITALO SANTA FELICIDADE

DATA	GUAIRINHA	GRUPOS
13 - SEXTA	20:30	GRUPO FOLCLÓRICO CASA PARAGUAYA
14 - SÁBADO	20:30	GRUPO DE DANÇA INDIANA NATYAKSHITI

INGRESSOS: R\$ 15,00 (inteira) / R\$ 7,50 (meia)

Realização: AINTEPAR ASSOCIAÇÃO INTER ÉTNICA DO PARANÁ www.aintepar.com.br
 Apoio: CAIXA, BRASIL, Origens, CCC, GUAIRÁ, PARANÁ

Figura 2 - Cartaz do 51º Festival Folclórico e de Etnias do Paraná
 Fonte: acervo de Plínio Silva

A terceira situação, que também passei em 2012, foi ver sob uma nova perspectiva a também anual Feira Internacional de Artesanato, a Feiarte, realizada no pavilhão de eventos do Parque Barigui. Este evento é itinerante e circula por várias cidades do Brasil, portanto não é um fato característico de Curitiba. Nele, mais de uma centena de artesãos de vários países expõem seus artesanatos representativos de seu local de origem. São *pashminas* egípcias, batas indianas, flautas da Polinésia, chapéus panamá fabricados na Bolívia, santinhos de gesso aqui do Brasil mesmo, pinturas em tecido de Gana, e mais uma infinidade de produtos de diversas procedências. Nos corredores do pavilhão, uma multidão se aglomera para ver tudo, ou para comprar algum objeto de outro país para decorar a casa sem ter feito uma viagem, ou simplesmente para satisfazer uma atração, quase um fetiche, pelo exótico.

Em suma, estas situações descritas aqui a respeito de como Curitiba lida com a diversidade, nos mostram que em algum momento nasceu uma tendência em pensar nestes fenômenos de modo multicultural, ou seja, preservando uma suposta cultura original, seja ela da origem que for, de possíveis inferências externas. Curitiba, a minha cidade, a cidade em que o Bayaka aconteceu, é uma cidade que

vê a identidade cultural de forma essencialista (HALL, 2006) e, sendo assim, tem dificuldades em construir a sua própria identidade.

3.2.4 O Caso do grupo Bayaka

Após essas reflexões no contexto global, nacional e local, sigo com o direcionamento para o Grupo Bayaka. Como visto no capítulo dois, o grupo é fruto do trabalho anterior de Plínio da Silva que se desenvolveu essencialmente na cidade de Curitiba. De que maneira o pensamento predominante nesta cidade orientou os seus passos? Uma possível resposta a esta questão pode vir da própria análise das ações do Bayaka em termos do multiculturalismo e/ou do interculturalismo.

O projeto do professor Plínio Silva reuniu instrumentistas e cantores aos quais foi proposto um conjunto de vinte e uma músicas de diversas procedências. Cada peça do primeiro espetáculo do Bayaka era representativa de uma região. Cada momento do espetáculo é uma reverência a um país ou a uma região de um país. O princípio das atividades é pautado na diversidade, ou na pluralidade como é a abordagem de Plínio da Silva em sua dissertação (2008).

Desta forma, penso que o trabalho do Bayaka foi, inicialmente, de natureza multicultural. Difícil seria pensar diferente diante do contexto da cidade em que o grupo nasceu.

Porém, uma contingência do trabalho levou a uma forma diferente de pensamento. Era inviável para o grupo tocar música ucraniana com *bandura*²², ou música europeia medieval com alaúde, ou música japonesa com *shamisen*²³, pelo fato de ninguém possuir esses instrumentos ou situação econômica que possibilitasse sua compra. Todos os temas foram trabalhados usando a instrumentação posta à disposição pelos integrantes do grupo. Conseqüentemente, as músicas foram reorganizadas coletivamente pelo grupo, o que resultou numa negociação entre as novas estruturas musicais trazidas pelo repertório e as

²² Instrumento musical de cordas tradicional da Ucrânia

²³ Instrumento musical de cordas tradicional do Japão

estruturas antigas que já faziam parte da sua cultura. Se ainda não nascia uma ideia intercultural no grupo, pelo menos sua semente estava plantada.

O interculturalismo passa a ser flagrantemente presente na vida do Bayaka a partir dos preparativos para a gravação do CD autoral. Foi neste período que, mesmo inconscientemente, os integrantes do grupo, incluindo seus diretores, fizeram música intercultural. Irei abordar mais profundamente este novo termo adiante por entender ser central para a análise crítica do objeto desta pesquisa. Para o momento fica a conclusão das minhas observações a respeito do tema deste capítulo e do objeto desta pesquisa: o Bayaka era um grupo fundamentado na ideia multicultural, com um potencial intercultural que aflorou por completo no final de sua trajetória, ou seja, no CD Música dos Povos IV. Esta constatação está fundamentada, no momento, em minha experiência pessoal. Demonstrá-la a partir dos dados coletados nesta pesquisa é um dos objetivos dos capítulos cinco e seis.

3.3 A Questão Taxonômica

A origem grega da palavra taxonomia remete a classificação. Uma das dificuldades observadas pelos envolvidos com o grupo Bayaka durante seus oito anos de existência foi encontrar uma categoria para definir seu repertório. Nesta tentativa foram utilizados, despretensiosamente, principalmente por parte da imprensa e em declarações faladas de integrantes, alguns termos como música étnica, música dos povos, nome do projeto como um todo, ou, como consta na dissertação do diretor do grupo, “música tradicional de várias regiões do mundo” (SILVA, 2008, p. 25), e até mesmo, em algumas situações isoladas, *World Music*.

Mas seriam estas realmente as categorias ideais para se referir ao repertório apresentado pelo grupo em suas apresentações e gravações?

No centro de cada uma delas reside o conceito de identidade tratado no item 3.1, pois as músicas exploradas pelo grupo guardam sempre uma referência a determinada região do mundo, na maioria países. Porém, de acordo com Homi Bhabha (2006), a identidade está ligada à diferença. Há, assim, duas maneiras de se pensar identidade: uma afirmativa, aquilo que é, e outra negativa, aquilo que não é. Esta dualidade inerente ao conceito de identidade é o grande perigo aqui, pois ela

revela que na instituição de uma identidade há uma relação de poder na qual uma das partes, ser ou não ser, é a hegemônica e a outra é subalterna. Fortalecer esta relação certamente não é a intenção do Projeto Música dos Povos, por isso entendo a análise apresentada neste capítulo como uma contribuição para o discurso dos integrantes deste projeto.

Sob a perspectiva da identidade e das relações de poder intrínsecas a esta noção, apresento a análise agora de cada um dos termos utilizados para classificar o repertório trabalhado pelo Bayaka.

3.3.1 Escolhas despreziosas, palavras perigosas

Pretendo mostrar neste ponto que as escolhas taxonômicas em relação ao repertório trabalhado pelo Bayaka aconteceram sem um aprofundamento teórico para buscar uma terminologia mais adequada. Essas escolhas não partiram apenas dos integrantes e dirigentes do grupo, mas também da imprensa e do público.

Assim, no jornal do XX Congresso Brasileiro de Ciência e Tecnologia de Alimentos, realizado em outubro de 2006, a manchete da nota que fala sobre o show do Bayaka no encerramento do evento traz o termo “Música do Mundo”.

Música do mundo
Ao som marcante de violões, acordeon, violas caipiras, percussão, flautas, percussão e improvisos vocais, o grupo curitibano Bayaka encerrou a cerimônia de abertura do XX CBCTA. Formado por alunos e ex-alunos da Faculdade de Artes do Paraná, o grupo apresentou um repertório diversificado com músicas de vários países, entre eles, Rússia, Iraque, Etiópia, Noroega, Sérvia e do Brasil.



Figura 3 - Jornal do XX CBCTA
 Fonte: acervo de Plínio Silva

O termo “música do mundo” é a tradução para o português de um outro mundialmente adotado: *World Music*. O trabalho do Bayaka por diversas vezes

recebeu este rótulo como na edição de 5 de outubro de 2006 do jornal curitibano Gazeta do Povo.



Figura 4 - Gazeta do Povo, 5 de outubro de 2006
Fonte: acervo de Plínio Silva

O próprio nome do projeto, Música dos Povos, foi tratado por diversas vezes como categoria musical, como no caso do material de divulgação do show integrante da Série Cidadania Musical, da Fundação Cultural de Curitiba, no ano de 2006.

SÉRIE CIDADANIA MUSICAL

PROGRAMA

- Maré tradicional **Brasil**
- Taksim Arghoul tradicional **Egito**
- Benedetta tradicional **Itália**
- Deedora José Eduardo Gramani **Brasil**
- Now I Am Asleep tradicional **Escócia**
- Begarmak tradicional **Austrália**
- Peace and Hope Ravi Shankar **Índia**
- Etémeté S. Demassae **Etiópia**
- Sem Título tradicional **Líbano**
- Jouravlyj tradicional **Ucrânia**
- Yerakina tradicional **Grécia**
- Balu tradicional **Sardenha**
- Katarina tradicional **Finlândia**
- Avinu Malkeno tradicional **Israel**
- Road to Istanbul tradicional **Turquia**
- Hora Ca La Ursari tradicional **Romênia**
- Coco Praieiro C. de Almeida **Brasil**
- Travelers tradicional **Iraque**

09 DE JUNHO ÀS 19H30

Música dos Povos

Grupo Bayaka
Regional Boa Vista
Escola Municipal Professor Erasmo Pilotto

Figura 5 - Divulgação Cidadania Musical 2006
Fonte: acervo de Plínio Silva

No blog da Cia de Canalhas, produtora do filme “Bayaka – o documentário” era anunciado, em 2012, o lançamento desta produção audiovisual inspirada na “orquestra étnica” Bayaka.



Figura 6 - Divulgação de "Bayaka: o documentário"
Fonte: acervo de Plínio Silva

Certamente a construção do termo orquestra étnica, utilizado pela produção do documentário, encontrou respaldo nas várias declarações dos integrantes do Bayaka referindo-se ao repertório do grupo como música étnica. Há registros destes depoimentos no próprio documentário (BAYAKA, 2012) e em programa televisivo exibido pela emissora E-Paraná (BAYAKA, 2011). Além disso, por ter feito parte do projeto por quatro anos, posso testemunhar que este termo era o mais utilizado por todos os membros do grupo, incluindo a mim.

Um dos objetivos deste capítulo é estabelecer conceitualmente uma categoria musical na qual o repertório do grupo se insere. Isso se faz com a finalidade de caracterizar o objeto de pesquisa.

O outro objetivo, de igual importância, é o estabelecimento da própria discussão. É possível detectar um problema comum a cada uma dessas categorias: a existência velada de relações de poder em seu âmago, ou seja, o estabelecimento de dicotomias entre o hegemônico e o subalterno, entre centro e periferia, entre dominante e dominado. O intuito maior das reflexões deste capítulo é construir um caminho para discutir uma maneira de eliminar do discurso dos integrantes e ex-

integrantes do Projeto Música dos Povos qualquer vínculo com retóricas discriminatórias.

3.3.2 Música dos Povos

Como relato no segundo capítulo, este é o nome dado ao projeto lançado pelo professor Plínio Silva em 2003 e que, naquele mesmo ano gerou o grupo Bayaka. Primeiramente o termo foi designado para nomear um bloco de um programa de rádio apresentado pelo próprio Plínio Silva. Tratava-se de uma escolha com finalidade até mesmo publicitária, ou seja, distante da referência a uma possível classe taxonômica musical.

Com o passar do tempo, o nome foi utilizado, principalmente pela imprensa, como designação do tipo de música apresentado pelo Bayaka.

Porém, o uso do termo não se restringe apenas ao universo de músicos e público curitibanos. O maestro Fred Dantas, fundador da Sociedade Musical Oficina de Frevos e Dobrados da Escola Ambiental e da Lira de Maracangalha, doutorando em música pela Universidade da Bahia, publicou em seu blog um artigo com o título “A Música dos Povos”. Ele então define o termo:

Trata-se da musica feita, mais ou menos de uma mesma maneira, pelas populações comuns, pelos cidadãos comuns ou mais humildes de cada cultura. E essa música se apresenta diferente, nas diversas partes do mundo, conservando características comuns, os chamados Valores Universais (DANTAS, 2011).

Mas quem seriam estes “cidadãos comuns”, ou estes “mais humildes”. Dantas está, em suas palavras, revelando sua orientação segundo um sistema dominado pelas relações de poder. Os cidadãos comuns são também aqueles que não são os cidadãos de destaque dentro da sociedade, ou como consta na definição do dicionário *Michaelis* de português: “as pessoas menos notáveis e menos privilegiadas de uma nação ou localidade” (MICHAELIS, 2009). Os mais humildes assim o são por não serem os mais abastados. É a identidade constituída a partir de uma negação.

A ideia de povo, evidenciada no discurso de Dantas, é consonante com o que a cientista política Luisa Rauter Pereira conclui em seu artigo intitulado “Os

conceitos de Povo e Plebe no Mundo Luso-Brasileiro Setecentista”. A autora afirma que, entre os séculos XVII e XVIII, na sociedade colonial brasileira:

O debate sobre quem é o povo, quais suas características, suas potencialidades, sua composição, praticamente inexistia. Sua existência era apenas considerada em função de sua relação com o monarca, não tendo um significado inerente e particular (PEREIRA, 2010, p. 114).

Segundo esta visão, povo não existia enquanto conceito, mas apenas como negação: não ser da elite (PEREIRA, 2010). É este o sentido oculto da ideia que o Maestro Fred Dantas traz ao definir Música dos Povos. É contra esta concepção de povo, atrasada em mais de dois séculos, que o projeto dirigido por Plínio Silva precisa lutar e se municiar de argumentos. Mas afinal, existe um modo de adequar o termo Música dos Povos a um discurso coerente e livre de ideologias discriminatórias?

Porém, nem toda definição de povo é excludente. Há também a concepção sociológica.

Sociedade composta de diversos grupos locais, ocupando território delimitado e cônica da semelhança existente entre seus membros pela homogeneidade cultural (MICHAELIS, 2009).

Corroborando esta definição simplista de um dicionário, segue o entendimento de povo do Dicionário de Sociologia de Richard Osborne:

[Povo] Refere-se a um agrupamento humano com cultura semelhante (língua, religião, tradições) e antepassados comuns; supõe certa homogeneidade e desenvolvimento de laços espirituais entre si (OSBORNE, 2013, p. 39).

Observo que estas definições apegam-se em semelhanças culturais. A palavra homogeneidade é recorrente, mas imprecisa, sobretudo quando se olha para este problema do conceito de povo a partir de um país como o Brasil. O povo brasileiro não se define por uma homogeneidade cultural que, neste caso, é apenas esboçada na língua – fato verificado em outros países de dimensões continentais alvejados por diversos fluxos migratórios em sua história. Portanto, essas definições de povo, atreladas a uma suposta homogeneidade cultural, são problemáticas.

Essas concepções iniciais serviram para mostrar o quão complexa é a tarefa de definir o conceito de povo, mas ainda não se apresentaram com capacidade de avaliar o termo Música dos Povos.

Há ainda abordagens econômicas, jurídicas e políticas a respeito de povo. Porém, como não se trata do foco deste trabalho, concentro-me na abordagem que, em meu ponto de vista, dá conta do termo utilizado para designar o projeto dirigido por Plínio Silva.

Parto do conceito sociológico de Nação apresentado por Osborne.

Nação é um povo fixado em determinada área geográfica. Para alguns autores, seria um povo com certa organização. Para que haja uma nação, é necessário haver um ou mais povos, um território e uma consciência comum (OSBORNE, 2013, p. 36).

Há, assim, pelo menos dois componentes da nação: um biológico e cultural e um geográfico. O povo é o componente biológico e cultural da nação. Sendo assim, o povo, estabelecido em determinado local, constitui uma nação. É justamente esta relação intensa entre os dois conceitos que permite o entendimento do termo Música dos Povos como Música das Nações, traduzindo de forma mais fidedigna os critérios de escolha de repertório do Grupo Bayaka. Havia, desde o primeiro espetáculo, desde a primeira gravação, a prática de se indicar no programa ou no encarte de CD o local de origem da música executada ou gravada pelo grupo. Geralmente estes locais eram países, mas houve exceções como a canção *Canê*, *Canê* atribuída ao Curdistão. Apesar de não ser reconhecida como país, a região que abrange parte dos territórios da Turquia, da Síria, do Iraque, do Irã, da Armênia e do Azerbaijão, é terra dos curdos e, por conter um povo assentado numa região determinada, guarda as características de nação. Do mesmo modo ocorre com os temas do Tibete, da Sardenha e de Taiwan.

Assim, Música dos Povos pode ser defendida enquanto a música que pertence a uma nacionalidade. Não se pode dizer que o tema escolhido representa a tradição musical da nação de origem, pois são simplesmente temas pinçados de universos distintos. Não é possível também tomar o termo com uma nova categoria taxonômica. É apenas o nome do projeto de Plínio Silva que possibilita a estudantes de música manter contato com a diversidade musical produzida por diferentes povos ao redor do Mundo.

3.3.3 Música Étnica

Baseado em minha trajetória como integrante do Bayaka durante quatro anos, permito-me afirmar que este termo foi o mais utilizado, dentro do grupo, para se referir ao repertório escolhido. Outra fonte que valida esta constatação é o documentário “Bayaka” da Cia dos Canalhas (2012), no qual música étnica é o termo mais utilizado pelos integrantes do grupo para se referir ao seu repertório.

Um outro fato relevante relacionado ao termo diz respeito a um evento ocorrido no ano de 2009. Durante a 27ª Oficina de Música de Curitiba, foi realizado o primeiro Festival de Música Étnica Contemporânea de Curitiba com apresentações de grupos locais, palestras e uma exposição de produtos artesanais marroquinos. Segundo o coordenador do projeto, o músico e produtor curitibano Vadeco²⁴, o objetivo “conceitual” do festival era divulgar o trabalho dos “grupos com características étnicas” que “produzem músicas de cunho autoral” com o “conceito étnico” (FESTIVAL DE MÚSICA ÉTNICA, 2009).

O raciocínio de Vadeco revela o quão pernicioso pode se tornar lançar mão de um conceito, como ele próprio se refere a étnico, sem antes investigar a fundo os problemas que ele traz na sua raiz. Ele chega a nomear os grupos que se apresentarão no Festival como grupos étnicos, o que certamente não são. O que poderia ter características étnicas era o repertório e não o grupo de pessoas que constituía os grupos musicais.

Mas ainda que houvesse um cuidado absoluto na utilização do termo música étnica, seria ele adequado para nomear as músicas do repertório do Bayaka ou dos grupos que participaram do Festival mencionado?

O termo em questão pressupõe que a música seja pertencente a uma etnia. O conceito de etnia é tão complexo e controverso quanto o de povo. Aliás, em sua raiz etimológica grega encontra-se *ethnos*, que significa povo. Portanto, o conceito de etnia nasce problemático como é o de povo.

Mas para agravar sua gênese, teóricos como Carlos Rodrigues Brandão (1985) e Roy Shuker (1999) afirmam que o conceito de etnia nasceu para substituir outro completamente esgotado pelas inovações nas ciências biológicas: o conceito

²⁴ Nome artístico de Valdemar Lacerda Schettini Júnior.

de raça. Em publicações menos especializadas, raça e etnia chegam a ser tratados como sinônimos – afirmação que pode ser rechaçada com o argumento de que “o conteúdo da raça é morfo-biológico e o da etnia é sócio-cultural, histórico e psicológico” (MUNANGA, 2004). Concordando com Kabengele Munanga, antropólogo da USP, entendo que etnia não pode ser um desdobramento do conceito de raça, tão pouco um sinônimo. Munanga define etnia como:

Um conjunto de indivíduos que, histórica ou mitologicamente, têm um ancestral comum; têm uma língua em comum, uma mesma religião ou cosmovisão; uma mesma cultura e moram geograficamente num mesmo território. Algumas etnias constituíram sozinhas nações (MUNANGA, 2004).

Ainda que se alcance um entendimento razoável de etnia e a partir dele se estabeleça um recorte musical no qual se possam enquadrar músicas étnicas, persistiria o problema do uso do termo, o qual guarda nas suas entrelinhas o estabelecimento de relações hegemônicas. É o que Tomaz Tadeu da Silva defende quando estabelece uma relação entre música étnica e o conceito de identidade:

Numa sociedade em que impera a supremacia branca, por exemplo, “ser branco” não é considerado uma identidade étnica ou racial. Num mundo governado pela hegemonia cultural estadunidense, “étnica” é a música ou comida dos outros países (SILVA, 2000, p. 83).

É por esta razão que o termo em questão é polêmico. Ao considerar determinadas músicas do Paquistão, da Albânia, da Malásia ou da Namíbia como étnicas, se estabelece uma identificação pela negação, ou seja, elas são étnicas porque não pertencem à tradição musical ocidental. É justamente este o filtro que utilizo neste capítulo: retirar do discurso qualquer vínculo com relações de poder.

3.3.4. Música Tradicional

Anthony Seeger, em seu texto “A Etnografia da Música” (2008) define tradição partindo de uma performance musical envolvendo músicos, que passaram por treinamento em alguma tradição musical, e audiência. A música é significativa tanto para músicos como para audiência e todos eles possuem expectativas advindas de edições anteriores do evento. Ocorre a interação entre músicos e ouvintes, uma

comunicação através da performance, que resulta em manifestações sensoriais como satisfação, prazer e êxtase. Tudo isso resulta numa nova experiência e na reavaliação dos significados do evento.

O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança (SEEGER, 2008, p. 238).

Esta é uma visão atual de música tradicional, despida de uma ótica ultrapassada que identifica a categoria através da transmissão do conhecimento musical pela oralidade e pela ausência da autoria²⁵. É possível recorrer a um sentido mais primordial de tradição, segundo a sociologia, para entender a música tradicional:

No seu sentido primeiro, a tradição designa tudo o que é transmitido do passado para o presente: os objectos, os monumentos, as crenças, as práticas e as instituições (BOUDON, 1990, p. 458).

Assim, concordando com Seeger e Boudon, é possível pensar a música tradicional como uma manifestação musical que nasceu num momento pretérito e persiste até o presente. O fato dela se manter até o presente não significa que ela permanece inalterada. Hoje, de acordo com Seeger (2008), tradição não é algo estanque, embora a existência de conservatórios musicais revele um sentido preservacionista em relação às práticas tradicionais.

A preocupação com a preservação de música tradicional tem finalidades [...] explícitas, pois é nela que os governantes vêem a possibilidade de uma afirmação nacional através da identidade cultural canalizada pela música (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 261).

O etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto alerta para a prática dos nacionalismos que fomentam essas iniciativas preservacionistas da cultura tradicional em geral. Segundo ele, as instituições políticas promovem a “criação e manutenção de um arquivo sonoro nacional, que preserve o patrimônio imaterial do país”, justificadas pela “construção de uma imagem nacional” (*op. cit.* p. 262). Entendo este procedimento como temeroso, uma vez que a criação de um arquivo

²⁵ Ver RAPOSO (2009) e RESENDE (2008).

sonoro presume que em algum momento dada tradição musical seja congelada em fonogramas. Este congelamento estagnaria uma qualidade fundamental da tradição: sua vocação de ser diferente em cada reedição. Além disso, esta maneira de agir resulta na criação de cânones, restringindo assim o espaço da criação de novas músicas e novas tradições.

Após esta breve análise sobre o termo, concentro-me à questão de sua utilização no contexto do objeto desta pesquisa constatando que a expressão músicas, ou temas tradicionais provenientes das mais variadas regiões do globo, e suas variantes, foi a mais utilizada oficialmente pelo grupo²⁶.

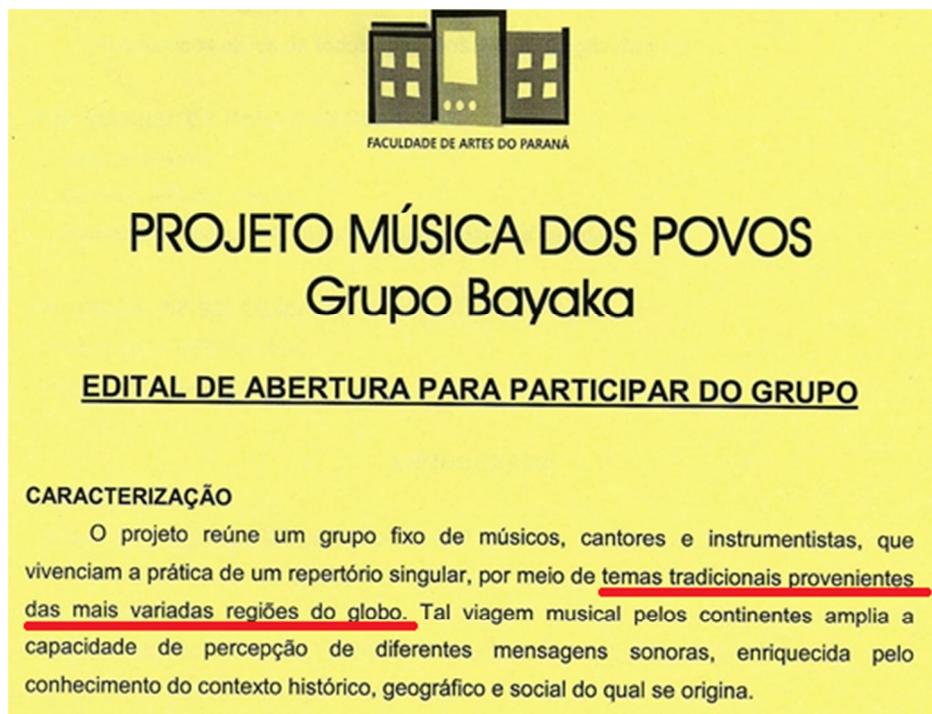


Figura 7 - Excerto do Edital de Abertura de Vagas, 2003
Fonte: acervo de Plínio Silva

É nítido o desencontro entre o discurso oficial e o informal. No documentário “Bayaka”, Plínio Silva e os demais integrantes referem-se às músicas do repertório do grupo como étnicas (BAYAKA, 2012). O mesmo ocorre em entrevistas a noticiários televisivos. Porém, nos programas dos concertos, nos editais de abertura de vagas e nos demais documentos oficiais, as músicas do repertório são definidas como tradicionais.

²⁶ Entenda-se documentos oficiais como editais, projetos, programas de concerto e encartes de CD.

Apesar da problemática do nacionalismo inculcada em sua história, entendo ser o termo música tradicional o mais adequado para caracterizar o repertório trabalhado pelo Bayaka. Porém, ele não é suficiente, pois, na rotina de trabalho de Plínio Silva, as músicas são sempre vinculadas a um povo identificado pelo seu lugar origem, seja um país ou uma região.

Nesse caso, a ideia de local é está de acordo com o entendimento de Ana Maria Ochoa sobre “músicas locais”. Ela recorre ao fenômeno da “esquizofonia”, baseada em Steven Feld e Murray Schaffer, para descrever o momento atual em relação à desterritorialização da música, ou, como ela define, “a separação dos sons e seus lugares de origem” (OCHOA, 2003, p. 36).

Steven Feld observa, apropriadamente, que o “*sampler* digital, o CD-ROM, e a nova habilidade para gravar, editar, reorganizar e ser dono de qualquer som qualquer que seja sua fonte original, [seria vista por Schaffer] como a fase final da *esquizofonia*, quer dizer, a total portabilidade, transportabilidade e transmutabilidade de todo e qualquer ambiente sonoro”²⁷ (*ibidem*).

Não obstante à situação do mundo atual apresentar uma esquizofonia ainda mais intensificada em relação a 2003, ano que Ochoa publicou seu livro²⁸, a escritora defende a utilização do termo música local definindo-o como “as músicas que em algum momento histórico estiveram claramente associadas a um território e a um grupo cultural ou grupos culturais específicos”²⁹ (OCHOA, 2003, p. 11). O emprego da condição “em algum momento histórico” viabiliza a aplicação do termo “músicas locais” mesmo na contemporaneidade, quando os limites geográficos são cada vez menos fatores limítrofes das manifestações culturais.

A partir dessas reflexões, passo a utilizar o termo músicas tradicionais locais como referência ao repertório dos três primeiros CDs do grupo Bayaka. Para seu uso, é preciso entender que se trata de músicas vinculadas à história do seu povo e desprender-se de questões conservacionistas, entendendo que elas representam uma tradição num momento pontual, já que o tradicional também se caracteriza pelo seu potencial de mudança.

²⁷ Tradução do autor: “Steven Feld señala, apropiadamente, que “el *sampleo* digital, el CD-ROM, y la nueva habilidade para grabar, editar, reorganizar y ser dueño de cualquier sonido cualquiera sea su fuente original, [seria vista por Shaffer] como la fase final de *esquizofonia*, es dizer, la total portabilidad, transportabilidad y transmutabilidad de cualquier y todos los ambientes sonoros”.

²⁸ “*Musicas Locales em Tiempos de Globalización*”

²⁹ Tradução do autor: “*musica que em algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos.*”

3.3.5. *World Music*

Incluo este termo na discussão com o intuito de alertar sobre o poder depreciativo que seu uso pode ter. Distante de ser um conceito, *World Music* é uma categoria mercadológica.

Como gênero de mercado, a world music tem certidão de nascimento com data e local registrados. Ela veio à luz em 29 de junho de 1987, em Londres, durante uma reunião de gravadoras inglesas às voltas com uma charada: como vender artistas de países periféricos que, por um motivo ou outro, constavam de seus catálogos? (MARTINS, 2007)

Esta declaração de Dan Storper, proprietário do selo Putumayo, confirma a de Roy Shuker (1999) que também menciona esta reunião e enumera onze gravadoras, não só britânicas, mas de outros países da Europa e americanas também. Este foi o primeiro passo para a criação de um novo rótulo que, com pouco investimento e uma estratégia comercial eficiente, estabeleceu-se no mercado fonográfico no final dos anos 1980.

Ochoa (2003) vê a iniciativa como uma tentativa de reaquecer o mercado das até então chamadas músicas folclóricas e étnicas. Mas o grande motivo de sucesso comercial dessa remodelação do mercado, não foi a adoção de um nome publicitariamente mais atraente. O que se percebeu, a partir dos anos 1990, foi que essas músicas de países periféricos, como define Storper, quando mescladas a elementos da música *pop* atraíam muito mais os consumidores. A partir daí, os grandes selos dedicados à *World Music* passaram a lançar discos muito mais com esta tendência híbrida do que retratando a música tradicional.

As intenções escondidas por trás do discurso multicultural da indústria da *World Music* podem ser melhor compreendidas conhecendo um pouco da história do criador da empresa Putumayo.

Em 1973, Dan Storper formou-se em estudos latino-americanos pela Universidade Washington, nos Estados Unidos, e quis conferir na prática o que conhecia na teoria. Pôs a mochila nas costas e partiu para a América do Sul. Conheceu o Equador, o Peru, a Bolívia e a Colômbia. De volta aos Estados Unidos, descobriu que bolsas e ponchos que havia trazido na mala podiam causar comoção. "Quando uma loja de departamentos me ofereceu

5.000 dólares por uma bolsa que havia custado tostões, me vi diante de um belo negócio", diz. Storper criou a rede Putumayo (nome de uma localidade da Colômbia), especializada em artigos do Terceiro Mundo (MARTINS, 2007).

A Putumayo foi fundada em 1975 como uma pequena loja de artesanato e artigos para vestuário em Manhattan (KASSABIAN, 2004, p. 210). Tais artigos eram na maioria roupas das Américas do Sul e Central. A alta rentabilidade do negócio proporcionou que a Putumayo logo se transformasse em uma rede de lojas espalhada pelos Estados Unidos. Há versões romantizadas sobre a mudança de rumos da empresa, mas o fato é que as lojas passaram, em determinado momento a colocar CDs de música andina para criar um ambiente que fizesse o cliente sentir como se “estivesse escapando da cidade e viajando para a América do Sul”³⁰ (STORPER *apud* KASSABIAN, 2004, p. 10). Naturalmente, não demorou muito para que os clientes despertassem seu interesse pelo exótico sonoro também, e assim a Putumayo começou a vender CDs.

Storper tinha a percepção de que a fusão entre a música tradicional e a música ocidental era a mais atraente, e foram destes tipos de música as primeiras compilações que produziu em parceria com Rhino Records como “*The Best of World Music: Africa*” (KASSABIAN, 2004, p. 211).

O que fez Storper fechar as lojas de roupas para se dedicar somente à indústria fonográfica foi a rentabilidade muito maior do negócio. A Putumayo compra apenas os direitos de fonogramas já prontos, não investe qualquer recurso com produção, apenas com fabricação e distribuição. Ou seja, continua comprando seu produto por “tostões”, mas agora fatura milhões.

A Putumayo tornou-se rapidamente um gigante. Hoje, em meio à crise da indústria fonográfica, que ainda não se recuperou do impacto do compartilhamento em massa de arquivos pela internet, o selo Putumayo é uma exceção. Cada álbum lançado por ele não vende menos de cem mil cópias. O lucro de Dan Storper em 2006 foi da ordem de 24 milhões de dólares (MARTINS, 2007).

Tudo isso mostra que *World Music* é um ótimo negócio para os empresários, apesar do discurso abnegado de alguns:

O que eu quero dizer é que a grande maioria daqueles que trabalham com world music ama o produto com o qual trabalha. É esse grupo de pessoas

³⁰ Tradução do autor: “(...) were escaping the city and traveling to South America”

que tem feito imensos sacrifícios. Não acredito que um número significativo destas pessoas sejam diletantes. Têm informações precisas, vontade, interesse de fazer o que fazem e, na grande maioria dos casos, não se trata de adotar uma postura colonialista em relação à cultura dos outros, e também não se vê que alguém desse grupo esteja explorando financeiramente os músicos. (SELIGMAN *apud* OLIVEIRA PINTO, 2008, p. 114).

Nesta declaração Gerald Seligman³¹ busca assumir uma postura politicamente correta ao afirmar que não se ganha muito dinheiro com *World Music*, e isso, como já vimos no exemplo da Putumayo, não retrata a realidade.

O selo de Dan Storper serve como metáfora da própria *World Music*: uma loja em *Manhattan* que compra músicas do “terceiro mundo” por “tostões” e vende por milhões.

Baseado nestas reflexões, defendo a não utilização de tal termo relacionado a trabalhos como o do Bayaka que, por se tratar de uma iniciativa educacional e artística, se posiciona muito distante das práticas de exploração comercial que dão formas à indústria da *World Music*.

3.4 Música Intercultural

Embora o capítulo anterior tenha apontado uma maneira a qual se dirigir ao repertório dos três primeiros CDs grupo Bayaka, música tradicional local, há, no segundo momento relativo ao CD autoral, a necessidade de se buscar um outro termo, já que o anterior não mais se aplica. Por isso trato de música intercultural em separado dos demais.

A noção de interculturalidade trabalhada no item 3.2 aplicada à música abre a possibilidade da existência de uma classe taxonômica musical referente a esta prática de cruzamento entre músicas de diferentes procedências. Logo nas primeiras reflexões a respeito disso pareceu óbvio que o termo teria o nome de *música intercultural*. De fato, o termo existe e tem toda uma base teórica, a qual descrevo nas linhas que se seguem.

³¹ Diretor geral da Womex, feira internacional da *World Music*, entre 2007 e 2009.

Uma das publicações chave para se entender o conceito de música intercultural é o artigo “*Intercultural Creativity in Joshua Uzoigwe’s Music*”. Nele, o nigeriano Godwin Sadoh começa contando brevemente a história da imposição da música de concerto ocidental no processo de colonização da Nigéria e conversão ao cristianismo de seu povo a partir de meados do século XIX. Segundo o autor, a proibição da música tradicional, tanto dentro como fora da igreja, estendeu-se até meados do século seguinte (SADOH, 2004, p. 633). Mesmo assim, o ensino da música de concerto ocidental continuou figurando no programa educacional das escolas nigerianas. Somente em meados do século XX as instituições de ensino passam a permitir, e algumas até a promover, a inclusão das práticas musicais tradicionais locais no ensino da música.

Neste contexto enquadra-se o trabalho do compositor, também nigeriano, Joshua Uzoigwe. É neste cenário que começa a ser construída a noção daquilo que Sadoh chama de música intercultural:

Trabalhos experimentais de organistas de igreja pioneiros e regentes de coral produziram composições que não eram totalmente nigerianas nem totalmente ocidentais. Estes trabalhos podem ser mais bem descritos com música intercultural através da síntese do idioma musical³² nigeriano e do ocidental (SADOH, 2004, p. 635)³³.

Uzoigwe faz parte de um grupo de compositores que produzem música intercultural na Nigéria no qual o próprio Sadoh se inclui. O material para suas criações não tem sua origem restrita apenas à música ocidental e a tradicional nigeriana, mas também no Oriente Médio e naqueles que o autor chama de Africanos Americanos (*ibidem*). Portanto, a música intercultural a que o autor se refere não compreende apenas um eixo bi cultural, embora esteja fundamentada nele. Neste sentido, outro autor da mesma escola de compositores/etnomusicólogos nigerianos, Akin Euba entende que há três diferentes formas com as quais o interculturalismo se manifesta na música.

Akin Euba identifica três níveis de música intercultural.

³² Sadoh utiliza a expressão “idioma musical” para se referir as elementos musicais característicos de cada uma dessas músicas, tais como ritmos, harmonias, modos, timbres, entre outros. É um termo controverso, porém não integra o cerne das questões propostas até aqui, por isso não irei problematiza-lo.

³³ Tradução do autor: *Experimental works by pioneering church organists and choirmasters produced compositions that were neither entirely Nigerian nor entirely Western. These works could be best described as intercultural music with the synthesis of Nigerian and Western musical idioms.*

1. Atividade intercultural temática, na qual o compositor da música pertence a uma das culturas das quais os elementos derivam.
2. Atividade intercultural domiciliada, na qual o compositor, escrevendo em um idioma adquirido de uma cultura diferente da sua, está envolvido em uma atividade intercultural, mesmo que a música produzida por ele não seja necessariamente intercultural (...). Um bom exemplo desta segunda categoria poderia ser um compositor africano empregando estruturas formais europeias como *sonata allegro*, formas binárias ou concerto em sua música.
3. A terceira categoria de interculturalismo postulada por Euba encontra-se no nível de performance. Nesta situação, o performer e a música são provenientes de duas diferentes culturas. Uma boa ilustração poderia ser a performance da música de arte ocidental “por um japonês, chinês, ou músicos africanos (SADOH, 2004, p. 636).

Aqui se pode associar a noção de pertencimento ao conceito de êmico, oposto à ideia de ético, cujo enfoque parte de uma observação externa (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 244).

A partir desta classificação de Euba, o trabalho do grupo Bayaka, principalmente até o seu terceiro CD, enquadraria-se como uma atividade intercultural no nível de performance.

A classificação e as definições propostas principalmente por Akin Euba não são construções solitárias. Sadoh menciona a existência de vários centros dedicados às atividades interculturais no Reino Unido, na Alemanha, na Índia e nos Estados Unidos. O maior deles, segundo Sadoh, é o Centro de Música Intercultural do Departamento de Música da *City University* em Londres. Outro centro citado é o *Centre for Intercultural Music Arts* (CIMA) do Instituto de Educação da Universidade de Londres. Estes centros promovem simpósios, conferências e publicações a respeito do assunto atendendo à demanda de compositores e *performers* que “estão explorando novas dimensões na música integrando elementos de diferentes culturas” (SADOH, 2004, p. 637).

Todo o aparato teórico apresentado por Sadoh culmina na definição, pelo autor, do trabalho de Uzoigwe como “música intercultural moderna”, na qual os elementos africanos e estrangeiros são “mais ou menos co-dominantes” (SADOH, 2004, p. 638). E para respaldar sua tese, traz a declaração do próprio compositor:

A maioria das minhas obras foi influenciada por meus estudos analíticos de etnografia da performance musical em sociedades africanas. Estes trabalhos envolvem a utilização dos elementos tradicionais africanos e técnicas, bem como uma assimilação positiva das qualitativas e úteis ideias

musicais estrangeiras e metodologias criativas³⁴ (DIXXON, *apud* SADOH, 2004, p. 638).

A partir daí, Sadoh inicia o relato biográfico de Joshua Uzoigwe. Primeiro ele mostra como o compositor, criado em terras Igbo, foi educado em um ambiente “bi-cultural” (SADOH, 2004, p. 639). Esta bi-culturalidade manifesta-se na língua, na religião, na educação, nas instituições políticas e sociais e, é claro, na música – o que o autor chama de “bi-musicalidade” (*ibidem*), a qual define como “o entendimento intuitivo e/ou habilidades treinadas em duas ou mais tradições musicais”³⁵ (*ibidem*). Esta formação bi-musical, segundo o autor, possibilitou que Uzoigwe se sentisse confortável transitando tanto pelas músicas ocidentais de concerto quanto pelas tradicionais africanas.

No início do século XXI, a noção de música intercultural transcende o caráter taxonômico. Passa de categoria musical para uma forma de olhar para os fenômenos musicais. Nasce, assim, a *musicologia intercultural*. Akin Euba é um dos principais teóricos desta nova vertente da musicologia. Para ele a música intercultural é tanto uma maneira de compreender as manifestações musicais que chega a afirmar que “todas as expressões musicais conhecidas hoje são interculturais” (SADOH, 2004, p. 636). Entendo esta afirmativa problemática, pois seria impossível comprová-la. Como podemos ter certeza que todos os povos existentes já entraram em contato com outros? Mera suposição. Porém, é evidente que muitas músicas consideradas “originais” de povos, regiões ou nações nasceram do ventre da interculturalidade.

Nosso país apresenta um clássico exemplo disso. Sua propensão multicultural, existente desde o início do período colonial, resulta em provocar na música expressões interculturais. O samba é, por natureza, um gênero musical fruto de uma história de trocas entre povos - um processo de construção que absorveu culturas de diferentes lugares. É fruto de uma combinação intercultural que pode ser ilustrada apenas analisando os instrumentos utilizados pelos sambistas. O cavaquinho tem sua origem em Portugal, onde também é conhecido por outros nomes como braguinha, braga e machete (DINIZ, 2006, p. 237); o pandeiro tem

³⁴ Tradução do autor: *Most of my works have been influenced by my analytical studies of the ethnography of musical performance in African societies. These works involve the utilization of traditional African elements and techniques, as well as a positive assimilation of qualitative and useful foreign musical ideas and creative methodologies.*

³⁵ Tradução do autor: (...) *the intuitive understanding of and/or trained skills in two or more musical traditions.*

origem árabe (*ibidem*); a cuíca, cujo o nome é de origem angolo-congolesa foi trazida pelos africanos de origem banto (DINIZ, 2006, p. 238); o violão, presente em tantas culturas, foi trazido ao Brasil pelos europeus, além de outros instrumentos de percussão de diferentes lugares do Mundo.

Certamente o surgimento do samba brasileiro tem teor de casualidade muito maior que o caso dos compositores nigerianos. Porém, pode-se dizer que a música samba nasceu de reiterados exercícios interculturais consentidos. Exercícios estes que podem ser reeditados em práticas como o Projeto Música dos Povos. Sobre eles comentarei no capítulo cinco.

A musicologia intercultural mencionada aqui surge como alternativa instigante para o estudo de casos como o do Bayaka. Investigar mais a fundo seus preceitos enquanto pretendo ramo da musicologia desponta como um possível objeto de estudo para o futuro. Para o momento, concluo o capítulo adotando o termo “música intercultural” para designar a natureza do CD Música dos Povos IV. No capítulo seis irei demonstrar através de exemplos musicais a interculturalidade de algumas composições presentes no CD autoral do grupo Bayaka.

4. Construindo uma metodologia

Escolhi este título para o capítulo devido às especificidades da pesquisa aqui apresentada. Mesmo que ela se tratasse de uma etnografia, o que não é o caso, ainda assim precisaria de uma construção metodológica, visto que a etnografia enquanto metodologia tem suas especificidades de acordo com o objeto.

Mas se a pesquisa aqui apresentada não é uma etnografia, o que justifica seu enquadramento na linha de pesquisa de etnomusicologia?

4.1 Etnomusicologia, etnografia e interdisciplinaridades

Para responder à pergunta anterior é preciso percorrer brevemente o caminho histórico da metodologia em etnomusicologia. Béhague afirma que, desde 1968, os etnomusicólogos definiram a área de estudo da etnomusicologia como:

O estudo da música na cultura e como cultura, integrando a musicologia (entendida como o estudo formal dos fenômenos sonoros) e a etnologia, considerando, não só a composição musical como processo, mas também os usos e funções da música, os aspectos comportamentais do fazer musical, a música e o comportamento social e como comportamento simbólico, a estética e a inter-relação das artes, a sinestesia (...) e as modalidades intersensuais, e as relações música-história cultural, música-dinâmica cultural (BÉHAGUE, 2005, pg.44).

Em poucas linhas, Béhague sintetiza o potencial interdisciplinar da etnomusicologia e a importância do contexto para sua aplicação. Porém, o autor constata ainda um problema nos primórdios da etnomusicologia, que foi consolidada com este nome na década de 1950. Havia uma tendência “ocidentalizante”, a qual se materializava no estabelecimento de seu objeto: a música “não-ocidental” (BÉHAGUE, 2005, p. 41). Para Béhague, este panorama só começa a mudar na década de 1980.

De um modo geral, foi quando houve um consenso de que o objetivo primordial da etnomusicologia era o de procurar entender e penetrar as práticas e pensamentos musicais percebidos pelos próprios participantes (*ibidem*).

E assim, a etnomusicologia começou a ser caracterizada menos pelo seu objeto, que até então era a música do “outro”, e mais pelos seus métodos, desvincilhando-se gradativamente dos traços herdados dos seus primórdios, quando se chamava musicologia comparada e adotava a música ocidental como padrão hegemônico. Além disso, sua capacidade e necessidade de dialogar com outras disciplinas passaram a ser sublinhadas. A etnomusicologia, “pouco a pouco, veio a ser concebida como uma abordagem holística ao estudo de qualquer tradição musical” (*ibidem*).

Behágue afirma que nesta época “floresceu a preocupação êmica” (*ibidem*) na etnomusicologia, ou seja, a busca da compreensão das performances musicais a partir das categorias nativas. Mais do que esta mudança no ponto de vista do pesquisador, a etnomusicologia passou, no mesmo período, por uma inflexão metodológica.

[A etnomusicologia] deixa de ser vista, em geral, segundo a natureza do seu objeto de estudo (música primitiva, não ocidental ou “extra-européia”, tradicional, folclórica, popular, de tradição oral) e mais de acordo com os seus critérios teóricos e metodológicos: música como fato social; e etnomusicologia, mais do que o estudo da música na cultura e como cultura, e sim como um dos elementos primordiais geradores de cultura expressiva (*op. cit.* pg. 42).

Béhague ainda sintetiza o percurso histórico da etnomusicologia: primeiro com Merriam (1964) que entendia a disciplina como o estudo da música na cultura; e também como o estudo da música como cultura; alcançando profundidade nas relações entre música e cultura com Blacking (1973); e a partir dos anos 1980 começaram a surgir as primeiras pesquisas contendo a ideia de música como geradora de cultura.

Ainda assim, a etnografia era considerada por excelência o método da etnomusicologia, tal como era para a antropologia. Anthony Seeger (2008) define:

Etnografia é a escrita sobre o povo (do grego *ethnos*: gente, povo, e *graphien*: escrita) (Hultkrantz, 1960). A etnografia deve ser distinguida da antropologia, uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos (SEEGER, 2008, p. 238).

A abordagem descritiva sugerida por Seeger, de olhar para como a música é concebida, criada e convertida num agente transformador da cultura está de acordo com o que preconizo nesta dissertação.

Mais adiante, Seeger lista três características primordiais da etnografia: “uma combinação de pesquisa de campo, investigação das categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música” (SEEGER, 2008, p. 256).

No trabalho aqui apresentado, não realizei uma pesquisa de campo no sentido estrito. Embora tivesse participado da comunidade de prática artística, não me preparei para realizar uma observação participante, não me posicionei como pesquisador quando estive no grupo e também não mantive um caderno de campo. Por estas razões, a pesquisa apresentada aqui não pode ser chamada de etnografia.

Porém, alguns preceitos deste método foram essenciais para a realização do trabalho. As categorias nativas foram observadas e trazidas à discussão, bem como procurei descrever cuidadosamente os eventos. Assim, se não posso classificar este trabalho como uma etnografia da música, como Seeger sugere, posso ao menos dizer que ela forneceu recursos metodológicos imprescindíveis para sua materialização.

Além da apropriação de pontos de vista da etnografia da música, outro legado fundamental da etnomusicologia foi a sua interdisciplinaridade. Essa é uma característica de longa data, já constatada e justificada por Merriam (1964).

Música pode e deve ser estudada sob vários pontos de vista, pelos seus aspectos incluindo o histórico, psicossocial, estrutural, cultural, funcional, físico, psicológico, estético, simbólico, entre outros. Se um entendimento da música está por ser encontrado, é claro que uma única forma de estudo não pode ser bem sucedida pela substituição do todo (MERRIAM, 1964, pg. 31).³⁶

Tal perspectiva abriu caminho para que disciplinas como antropologia, sociologia e musicologia caminhassem juntas na solução de questões etnomusicológicas. Isto, de certa forma, resolveu um problema levantado por

³⁶ Tradução do autor: *Music can and must be studied from many standpoints, for its aspects include the historical, social psychological, structural, cultural, functional, physical, psychological, aesthetic, symbolic, and others. If an understanding of music is to be reached, it is clear that no single kind of study can successfully be substituted for the whole.*

Canclini (2003). Ele alerta para os perigos de se enxergar os problemas culturais apenas pelo viés antropológico ou apenas pelo sociológico, pois ele entende que as duas disciplinas chocam-se devido às maneiras diferentes de tratar o tradicional e o moderno:

A antropologia se dedicou preferencialmente a estudar os povos indígenas e camponeses; sua teoria e seu método se formaram em relação aos rituais e aos mitos, aos costumes e ao parentesco nas sociedades tradicionais. Enquanto isso, a sociologia se desenvolveu na maior parte do tempo especializando-se em problemas macrossociais e processos de modernização (CANCLINI, 2003, p. 247)

A crítica de Canclini reside no fato de muitos estudos antropológicos ignorarem o diálogo existente entre as culturas mais tradicionais e a sociedade global, assim como muitos trabalhos sociológicos ignoram questões internas aos grupos sociais.

Deste modo, adoto a postura sugerida por Canclini: valer-me da antropologia para “desmascarar” (CANCLINI, 2003, p. 254) os etnocentrismos que podem existir em análises generalistas da sociedade e reconhecer as formas próprias de lidar com as situações pertinentes a cada agrupamento social; e valer-me da sociologia para “evitar o isolamento ilusório das identidades locais” (*ibidem*) considerando sua interação com o resto do Mundo.

Em suma, a contribuição metodológica da etnomusicologia e da etnografia para esta pesquisa é o modo de encarar o objeto: influenciado e influenciando o seu contexto e a partir de perspectivas de diferentes áreas do saber.

4.2 Estudo de caso

A proposta deste trabalho é analisar os efeitos que a participação no grupo Bayaka trouxe aos seus integrantes. Há diversas possibilidades de respostas para esta questão, podendo ser de natureza estética, social e profissional. Por este motivo, e também pela possibilidade interdisciplinar da etnomusicologia, transito pelas ciências sociais, pela antropologia e pela musicologia, apropriando-me de seus métodos para a realização deste estudo.

O delineamento do trabalho aqui proposto é um estudo de caso, pois possui os requisitos necessários para esta pesquisa. Segundo Gil (2008), o estudo de caso “é caracterizado pelo estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado” (GIL, 2008, p. 58). Desenvolvendo mais o conceito, Yin define:

O estudo de caso é um estudo empírico que investiga um fenômeno atual dentro do seu contexto de realidade, quando as fronteiras entre o fenômeno e o contexto não são claramente definidas e no qual são utilizadas várias fontes de evidência (YIN, 2001, p. 32).

O fenômeno estudado aqui é o grupo Bayaka. Ele é atual e o problema proposto para ele, necessariamente, precisa tratar de questões contextuais, o que para Yin (2001) é uma evidência da adequação do estudo de caso como metodologia.

Yin também defende o estudo de caso enquanto “estratégia de pesquisa” (YIN, 2001, p. 32) que “enfrenta um situação tecnicamente única” com mais variáveis do que dados e, sendo assim, deve se beneficiar do “desenvolvimento prévio de questões teóricas para conduzir a coleta e a análise de dados” e se basear em várias “fontes de evidência” (*op. cit.* p. 33).

O desenvolvimento das questões teóricas é parte integrante do capítulo três desta dissertação, embora estas questões permeiem todos os demais capítulos. As fontes e meios de coleta de dados são apontadas a seguir.

4.3 A coleta de dados

Além de determinar a importância da coleta de dados para o delineamento metodológico, Gil (2008) define dois grandes grupos.

O elemento mais importante para a identificação de um delineamento é o procedimento adotado para a coleta de dados. Assim, podem ser definidos dois grandes grupos de delineamentos: aqueles que se valem das chamadas fontes de “papel” e aqueles cujos dados são fornecidos por pessoas. No primeiro grupo estão a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental. No segundo estão a pesquisa experimental, a pesquisa *ex-post-facto*, o levantamento, o estudo de campo e o estudo de caso (GIL, 2008, p. 50).

No caso particular desta pesquisa, compõe o primeiro grupo a pesquisa bibliográfica. São utilizadas publicações de Plínio Silva e Liane Guariente, nas quais estão descritas algumas das atividades do Bayaka. Publicações sobre a história de Curitiba e do Paraná forneceram subsídios para a contextualização do objeto. A bibliografia sobre etnomusicologia, estudos culturais, sociologia e antropologia constituíram o eixo teórico formado pelos conceitos de identidade, multi e interculturalidade e mediação. Ainda neste grupo, faço uso da pesquisa documental coletando, organizando e analisando fontes de evidência como programas de concerto, material publicitário, fotos, matérias da imprensa escrita, partituras, transcrições fonéticas, entrevistas concedidas a programas televisivos, gravações em vídeo de espetáculos e o documentário intitulado “Bayaka” lançado em dezembro de 2012.

O instrumento do segundo grupo que utilizo nesta pesquisa é a entrevista. Valho-me da argumentação de Rosália Duarte em seu artigo que trata exclusivamente sobre entrevistas em pesquisas qualitativas:

Entrevistas são fundamentais quando se precisa/deseja mapear práticas, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados, em que os conflitos e contradições não estejam claramente explicitados. (...) elas permitirão ao pesquisador fazer uma espécie de mergulho em profundidade, coletando indícios dos modos como cada um daqueles sujeitos percebe e significa sua realidade e levantando informações consistentes que lhe permitam descrever e compreender a lógica que preside as relações que se estabelecem no interior daquele grupo (DUARTE, 2004, p. 212).

Recorri às entrevistas devido à necessidade de buscar informações, além das constantes nas fontes documentais, a respeito do problema de pesquisa. A ideia do “mergulho em profundidade”, sugerida pela pesquisadora Rosália Duarte, é o objetivo da utilização deste método nesta pesquisa.

Segundo o grau de estruturação proposto por Gil (2008), o tipo de entrevista que mais se adequou ao objeto e aos entrevistados foi a “entrevista por pautas”.

A entrevista por pautas apresenta certo grau de estruturação, já que se guia por uma relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso. As pautas devem ser ordenadas e guardar certa relação entre si. O entrevistador faz poucas perguntas diretas e deixa o entrevistado falar livremente à medida que refere às pautas assinaladas. (GIL, 2008, p. 112).

Este formato de entrevista também pode ser chamado de “semi-estruturado” (TORRES, 2008; DUARTE, 2004), porém, a proposta de Gil define melhor as características das entrevistas pertinentes a esta pesquisa. Procurei aplicar as entrevistas a pessoas que considero chave para a discussão do problema da pesquisa. Assim, entrevistei Plínio Silva, diretor do grupo; Liane Guariente, diretora vocal; Rodrigo Mendes, que ingressou no grupo na mesma época que eu, mas antes acompanhou o trabalho do Bayaka da posição de espectador; e Pauline Roeder Siqueira, que era cantora do grupo Omundô e foi convidada para fazer parte do Bayaka para a gravação do CD Música dos Povos IV.

4.4 Análises dos dados

O tratamento dos dados levantados na pesquisa se deu segundo o proposto por Rosália Duarte (2004). As entrevistas gravadas foram transcritas logo após sua realização e, em seguida, submetidas à “conferência de fidedignidade” que consiste em “ouvir a gravação tendo o texto transcrito em mãos, acompanhando e conferindo cada frase” (DUARTE, 2004, p. 220). As transcrições apresentadas nos apêndices são versões editadas, como sugere também a autora, com o intuito de suprimir “frases excessivamente coloquiais, interjeições, repetições, falas incompletas, vícios de linguagem, cacoetes, erros gramaticais, etc.”, além de filtrar as respostas obtidas por perguntas “capciosas, ambíguas, tendenciosas ou que tenham levado o informante a confirmar ou negar afirmações feitas pelo pesquisador” (*op. cit.* p. 221).

Para análise dos dados coletados usei a metodologia sugerida também por Rosália Duarte:

Uma maneira de analisar é fragmentar o todo e reorganizar os fragmentos a partir de novos pressupostos. Trata-se, nesse caso, de segmentar a fala dos entrevistados em unidades de significação – o mínimo de texto necessário à compreensão do significado por parte de quem analisa – e iniciar um procedimento minucioso de interpretação de cada uma dessas unidades, articulando-as entre si, tendo por objetivo a formulação de hipóteses explicativas do problema ou do universo estudado (DUARTE, 2004, p. 221).

Rosália Duarte ainda explica que essas unidades de significação, ou categorias, tanto podem ser estabelecidas antes das entrevistas, como também

podem emergir do procedimento analítico - o que ocorreu com esta pesquisa. Desta forma, a análise das entrevistas auxiliou inclusive na estruturação dos capítulos cinco e seis. A mesma metodologia foi empregada para as entrevistas integrantes do documentário Bayaka, fato que também contribuiu para a estruturação.

Este procedimento foi executado com base nos eixos teóricos apresentados no capítulo três, composto pelos conceitos de identidade, multi e interculturalidade.

A análise musical também é utilizada de forma instrumental para investigar a influência do repertório trabalhado pelo grupo na produção do CD autoral do grupo e nos trabalhos subsequentes de seus ex-integrantes. Não utilizo nenhum método analítico específico por entender que este não é o foco teórico do trabalho. Faço uso dos conhecimentos adquiridos ao longo do meu percurso acadêmico que compreende os cursos de Bacharelado em Música Popular, Especialização em Música Popular Brasileira e o Mestrado em Música. Este percurso acadêmico direciona meu olhar para aspectos como harmonia, modos, instrumentação, textura, dinâmica, motivos, formas, timbres e técnicas específicas.

Além desses aspectos musicais, utilizo outro conceito recorrente nos trabalhos etnomusicológicos: o *time-line-pattern*.

Este é um padrão rítmico especial, de configuração assimétrica, que funciona como “cerne estrutural” da música. Time-line-patterns são fórmulas estáveis, produzidas em um tom apenas, de timbre agudo, e servem de orientação aos demais músicos e aos dançarinos (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 239).

Todos esses aspectos citados são analisados no sentido de buscar elementos característicos de determinado tema proveniente de uma cultura específica. Desta forma, é possível tirar conclusões a respeito da aplicação destas características pelos integrantes do Bayaka dentro ou fora do grupo. Isto dá pistas de um aprendizado musical e de influência na vida musical posterior. Os próximos capítulos propostos seguem nesta direção.

5. Feitos e efeitos de uma vivência musical intercultural

No capítulo três defendi a ideia de que o Bayaka possuía inicialmente uma proposta multicultural, flagrante na escolha de seu repertório, mas era dotado também de uma vocação intercultural, e isto, por sua vez, era percebido na forma como o grupo procedia na criação de arranjos e nas apresentações de seu repertório.

O objetivo deste capítulo é refletir sobre as práticas musicais do grupo Bayaka, através das quais busco entender as tendências multi e interculturais de sua metodologia de trabalho e apontados efeitos desses procedimentos na vida artística dos integrantes, inclusive de seus diretores, Plínio Silva e Liane Guariente.

Parto das práticas que considero primordiais no trabalho no projeto Música dos Povos: as transcrições fonéticas e musicais. Este entendimento deve-se ao fato de que os ensaios de uma música dentro do Bayaka se iniciavam com uma transcrição musical de Plínio Silva ou uma fonética de Liane Guariente. Em seguida analiso os métodos de ensaio e criação de arranjos. No final do capítulo faço uma análise da performance como um todo, envolvendo aspectos como roteiro, figurino e postura cênica, a fim de identificar também neles traços de multi e interculturalidade.

5.1 Cantando em línguas: sobre a transcrição fonética

No capítulo dois fiz uma breve introdução sobre o assunto, na qual sublinhei o papel preponderante que a transcrição fonética exerceu no sentido de possibilitar aos cantores entoarem canções em idiomas diversos.

Liane Guariente, a responsável pela introdução desta prática no Bayaka, teve seu primeiro contato artístico com músicas tradicionais de outros países em 1994, quando o Coral Champangnat - pertencente à Pontifícia Universidade Católica, PUC, do Paraná - do qual era integrante, pretendia gravar uma seleção de músicas gregas (GUARIENTE, 2011). Segundo Liane, em entrevista concedida para esta pesquisa, a então chefe da Divisão de Cultura da PUC e vice-consulesa da Grécia, professora Maria Kominos, levava aos cantores os textos das músicas transcritos da maneira

que deveriam ser pronunciados, ou seja, com os fonemas obtidos a partir do português. Liane confirma, em sua entrevista, que este fato serviu de parâmetro para seu modo de trabalhar a questão do idioma em sua trajetória artística a partir de 1997, ano em que ingressou no grupo Terra Sonora.

Desde este primeiro contato, Guariente sabia que “aprender tais temas demandaria escutar, transcrever e traduzir³⁷ os textos em sons vocais” (GUARIENTE, 2011, p. 6). Nestes três verbos se resume a sua prática de transcrição fonética.

Não se pode dizer que Liane estabeleceu um método, mesmo porque ela objetivamente adotou uma solução, de forma empírica, para o problema que a ela se apresentava, qual seja, cantar em diversas línguas.

Considero também que o termo “transcrição fonética” é utilizado pelos estudos linguísticos e possui toda uma normatização a seu respeito, como se pode observar na *home page* do Instituto Camões de Portugal:

O sistema de transcrição fonética mais usado é o Alfabeto Fonético Internacional (AFI), criado em 1888 pela Associação Internacional de Fonética. (...) O Alfabeto Fonético é constituído por símbolos que representam os sons básicos mais frequentes nas línguas do mundo (como as consoantes [p] ou [f], ou a vogal [a]) e por sinais diacríticos que acrescentam aos símbolos informação sobre aspectos complementares (como o til, [~], sobre a vogal para indicar a nasalidade – [õ] – ou o diacrítico ['] que, neste texto, precede a sílaba em que está a vogal acentuada – ['pa]) (INSTITUTO CAMÕES).

O uso das transcrições fonéticas começou a se consagrar como método para o ensino da pronúncia, ou dicção de línguas estrangeiras no mesmo período em que foi fundada a Associação Internacional de Fonética, em 1886³⁸ (ROCHA, 2012).

Mas se já existia um método centenário³⁹, por que seria mais interessante adotar uma solução empírica? Para responder a esta questão é preciso entender um pouco mais sobre o Alfabeto Fonético Internacional, AFI.

Os símbolos utilizados no AFI são normalmente de origem latina, com algumas exceções provenientes do grego e outras de criação da própria Associação Internacional de Fonética (DOCKHORN, 2008). Pretendendo abarcar todas as

³⁷ A palavra “traduzir” aqui deve ser compreendida como reproduzir, a partir das transcrições, os sons vocais e não no sentido de tradução literal.

³⁸ Jeanne Rocha chama de “Movimento da Reforma no ensino de línguas” (2012, p.1497) este momento no qual a fonética passa a ocupar papel de destaque no estudo de línguas estrangeiras.

³⁹ Embora o AFI tenha sido criado em 1888, ele passou por diversas atualizações, sendo que a última delas ocorreu em 1996 (INSTITUTO CAMÕES).

línguas do mundo (*ibidem*), os mantenedores do AFI criaram uma rede intrincada de símbolos para representar mais do que vogais nasais e orais e consoantes. É possível descrever outras variáveis como a acentuação tônica, agmas⁴⁰, ditongos, hiatos, vogais altas ou baixas, entre outras, além de uma série de cuidados e preparos prévios que o transcritor precisa tomar.

O resultado de uma transcrição feita a partir de tais prerrogativas pode ser visto no artigo de Dockhorn para o Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, do qual trago um exemplo:

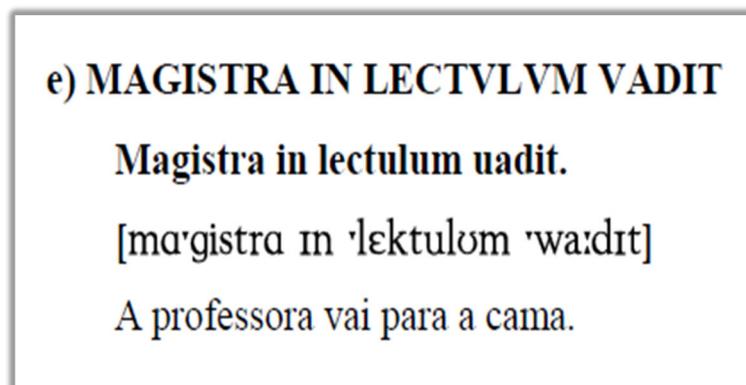


Figura 8 - Exemplo de utilização do AFI (DOCKHORN, 2008, p. 29)

Este exemplo retrata a complexidade do método e sua diversidade de símbolos. Além de aprender o método, mais tempo e energia seriam despendidos para alcançar fluência na reprodução sonora da transcrição. Tudo isso faz da pessoa que manipula uma ferramenta como o AFI um especialista. Este fato já inviabilizaria sua aplicação num grupo vocal como o do Bayaka, composto por pessoas especializadas em música e canto.

Se esta é a razão para não utilizar o método convencional de transcrição fonética, qual seria o motivo para lançar mão da solução proposta por Liane Guariente? Entendo que a resposta para esta pergunta percorre um caminho inverso ao anteriormente exposto. Assim, parto do exemplo contido na Figura 8.

⁴⁰ Agma é o que Dockhorn chama de “embrião da nasalidade” (2008). É a inflexão que a letra “n”, precedendo uma consoante, provoca sem a oclusão da ponta da língua e os incisivos superiores. É o som de “n” que pronunciamos em “incêndio”. Diferente do som da mesma letra em “canto”.

<u>PAQUISTÃO</u>	
<u>AMLARRÚ</u>	
IETSSANÍ DJAPUL NAPÍ IEDIARRÁ DJAPUL NAPÁ	TÁRE TÁRE TCHAIRÍTE UÂNISS UNINÊ DJA PARRÁ
DIADISSUL NDJÁ FDÍ NAPÊ ASSANMÁ DJAPUL NAPÁ	SOTONÁ TAÉ QUILONE ALARRÁ TURRITU – solo
<u>AMLARRÚ</u>	
ARDZÊ RACUPI QUISSIÉ PARÊ AIÁ DJAPUL NAPÁ	LAELÁ ARRÁ TERRÍ CHAN DUDIÁ PARRATARRÚ
COCUNATÁ CUTI IARRÁ IAA MAGAVA TULITÚ – solo	TURREIÁ <u>D RR</u> PADJÊS SUS PUDIARRÂM NO DIÚ

Figura 9 - Transcrição Fonética de "Allah Hoo Allah Hoo", do Paquistão
Fonte: acervo do autor

Esta transcrição funciona de modo que uma pessoa, mesmo destreinada, possa ler os caracteres como se o fizesse em português e obter um resultado sonoro próximo ao da língua em que se pretende cantar, embora haja muitos encontros consonantais como “ndj” ou “fd” inexistentes em nossa língua.

Na faixa 1 do CD em anexo, apresento uma edição em que comparo a gravação do cantor paquistanês Nusrat Fateh Ali Khan, utilizada como referência para a transcrição fonética e interpretação, com a gravação do Bayaka. Propositamente editei as gravações de forma a simular que o grupo curitibano respondesse o cantor do Paquistão. O resultado, em termos fonéticos, é que pergunta e resposta parecem realmente estar na mesma língua.

Ainda, com o intuito de demonstrar a eficiência da transcrição, sugiro uma nova audição da faixa 1 acompanhando, desta vez, a coluna da esquerda da Figura 9, que corresponde ao texto cantado na gravação. Certamente, o falante de português do Brasil que o fizer irá obter êxito na tarefa. Isto ocorre porque o pivô da tradução som-texto é o mesmo da tradução texto-som: a língua portuguesa. Portanto, as transcrições feitas pelos integrantes do grupo Bayaka não seriam úteis aos integrantes de um grupo similar de língua não portuguesa.

A simples adoção dos caracteres da língua materna não resolve todos os problemas de representação de fonemas de outras línguas. Este foi um problema

recorrente no Bayaka para o qual buscou-se uma solução de forma empírica, como demonstro na próxima figura.

LAPÔNIA [83]

POATU HUASTENJØ DJEIRNØ, BRÉAG KOPE TCHÁGAI SAIJÊ
 AI KE TRAVELLER MAN HAN Ø, HAN IKEE LØRKØDBEDSAD LAND
 TE KOSSØRVMLA GEIXNØIVEL, MAN A LAI, A HAI KO HAI
 LA, LØ HEI, HØ LOI, LOI LA (INST. 1 COMP)

LØ, IO LOI, HØ LOI, HØ LO
 LEI, HØ LO, HEI LØ, LEI LO, O
 LAI, HØ LO, LEI LOI, LOI LA (2x)

○ HATZOA
 ○ HATZOA ...

Ø → SOM DE "A" (+ FEMLEO)
 ~R → FERE DE GARGANTA
 J → SOM DE "I"

Figura 10 - Exemplo de Transcrição Fonética com Legenda
 Fonte: acervo de Plínio Silva

O quadro no canto direito inferior da Figura 10 indica a legenda da transcrição fonética de uma canção da Lapônia. Este foi o procedimento adotado para representar fonemas sem símbolo correspondente no português. A convenção era livre e pessoal, por isso o uso de legendas. Ao lado de cada símbolo convencionalizado, procurava-se descrever o som correspondente.

Procedendo desta forma, o grupo Bayaka resolveu a questão de ordem prática de cantar em diversas línguas. Porém, havia ainda um problema de cunho intelectual a ser resolvido: o que Guariente chamou de “quebra com o significado sintático e semântico do texto”.

Poucas vezes, no repertório cantado pelo Bayaka, os cantores tiveram acesso ao significado literal do texto. Quando muito, eram fornecidas algumas informações ilustrativas do contexto. Portanto, esta quebra com o significado do texto foi, de certa

forma, imperativa para se desenvolver o trabalho cujo foco era artístico, ou seja, o som.

A quebra com o significado do texto tem sido uma das críticas ao trabalho do projeto Música dos Povos. A professora Liane Guariente entende que “quando o discurso poético é sonoridade, música, portanto, e este signo lhe basta” (2011, p. 6).

É neste sentido que entendo ser ampla e interdisciplinar, envolvendo sociologia, antropologia e semiótica. Por isso, e para não desviar do foco deste trabalho, deixo aberta a possibilidade de ser estendida esta discussão acerca da transcrição fonética em outros estudos a partir dos pontos de vista já citados.

Entendo que o procedimento proposto por Liane Guariente teve, no caso específico de sua aplicação no grupo Bayaka, relativo sucesso. Plínio Silva, em entrevista, relembra que a cantora do grupo Terra Sonora sempre foi muito elogiada pela pronúncia de idiomas distintos. De minha experiência como cantor do Bayaka, posso afirmar que este foi um dos legados transmitidos pela diretora vocal – não só o de buscar a excelência na pronúncia das palavras, mas de entender o quanto a manipulação sonora de um idioma, distinto daquele que falamos, pode nos revelar novas possibilidades de emissão de sons, as quais podem ser úteis em trabalhos artísticos posteriores.

Há ainda consequências mais diretas. Pelo menos em duas situações independentes do projeto Música dos Povos apliquei a transcrição fonética tal qual era feito sob a orientação da professora Liane Guariente. Uma delas foi quando preparei um repertório de música de países variados para um *pocket show* que realizei na própria FAP em 2008. A outra aconteceu no mesmo ano quando ministrava aulas de musicalização para alunos adultos de um curso de teatro. Nesta ocasião, os atores exercitavam uma técnica em que cada um deveria falar numa língua inventada por si. Ao perceber a dificuldade de imaginar fonemas diferentes dos usados cotidianamente, resolvi utilizar a transcrição fonética para auxiliar no suprimento de repertório fonético dos alunos. Utilizei músicas de diversas regiões, pedi para que cada um escolhesse uma e a transcrevesse. O resultado foi imediato em relação à apropriação de novos fonemas e, além disso, os alunos se envolveram tanto com as músicas que as utilizaram em montagens teatrais posteriores.

Pelo exposto neste capítulo, entendo que, como ferramenta para auxiliar na reprodução dos sons vocais, embora resulte na quebra com o significado das palavras, a transcrição fonética dentro do projeto Música dos Povos e do grupo

Terra Sonora foi, e ainda é, uma ferramenta indispensável. Adotar o método centenário da Associação Internacional de Fonética não resolve o problema conceitual que, em verdade, se refere a questões como a ressignificação.

Como resultado das reflexões sobre este assunto, sugiro a adoção do termo “transcrição fonética livre”, apenas para que fique clara sua desvinculação com processos formais de transcrição fonética.

5.2 Mapeando a Música: transcrições musicais

O período após a turnê pela Holanda do *Stodium Musicae*, no ano de 1994, foi marcado por algumas transformações na vida de Plínio Silva. Os desentendimentos levaram ao fim do grupo. Na vida pessoal, Plínio Silva passava por um processo de divórcio. Para enfrentar a solidão, ele passou a ouvir diariamente os CDs que trouxe da viagem. Logo, e sem saber explicar por que razão, ele começou a transcrever as músicas que ouvia.

Em entrevista concedida por Plínio Silva ele relatou como iniciou as transcrições das músicas tradicionais locais. Desde 1994 até hoje ele dedica algum tempo a esta atividade. Em sua dissertação de mestrado (2008) ele informou já haver transcrito algo em torno de seiscentas músicas, todas enumeradas e identificadas pela localidade a que estão vinculadas, como se pode ver no exemplo a seguir. A partitura abaixo é um dos exemplos.



Figura 11 - Exemplo de Transcrição Musical feita por Plínio Silva (SILVA, 2008)

A Figura 11 mostra a representação da música “Allah Hoo Allah Hoo” do Paquistão. Deste manuscrito de Plínio Silva é possível extrair aspectos recorrentes de sua práxis de transcrição, além do modo como cataloga este seu trabalho.

O primeiro aspecto diz respeito à complexidade da melodia apresentada nesta partitura, sobretudo a complexidade rítmica estabelecida pela sucessão de semicolcheias e fusas. O único recurso tecnológico que Plínio Silva admite utilizar é um aparelho reproduzidor de CD, adquirido na primeira metade da década de 1990, que pode reproduzir as faixas de áudio numa velocidade pouco inferior à normal. Segundo Plínio Silva, a mudança não é muito significativa, embora o auxilie. O único entrave é que a alteração da rotação faz cair a tonalidade em um semitom. Para resolver este problema, Plínio Silva utiliza uma flauta afinada também um semitom abaixo do usual, à qual ele chama de “afinação barroca”.

Se o primeiro aspecto leva a refletir sobre o *modus operandi*, o segundo diz respeito ao foco da audição de Plínio Silva que se revela nos elementos musicais que ele descreve em suas transcrições. Normalmente, ele se concentra na melodia e em algum acompanhamento grave, no caso, uma nota dó pedal. As três pautas da Figura 11 correspondem, de cima para baixo, a voz, instrumento solista e bordão. Não há qualquer anotação quanto a harmonia, contracantos de outros instrumentos e levadas de percussão.

Em alguns casos, quando existem outras linhas melódicas se sobressaindo na gravação de referência, Plínio Silva procura registrar mais vozes, como o fez no tema da Colômbia.

Figura 12 - Transcrição Musical de Plínio Silva – “Guarapera” - Colômbia
Fonte: acervo de Plínio Silva

A transcrição deste tema resultou na escrita de mais vozes por escolha de Plínio Silva. Primeiro porque a linha de baixo é característica da música colombiana, ou seja, um elemento de identificação daquela música. Segundo porque a introdução é feita a duas vozes de igual relevância no contexto sonoro e era intenção de Plínio Silva que isso se mantivesse nas posteriores interpretações desta música.

Um elemento novo nesta transcrição é a presença de anotações sobre a instrumentação – algo pouco recorrente nas transcrições musicais de Plínio Silva. Independente do que motivou a inserção desta informação na partitura em questão, ela não é uma orientação irreduzível para aplicação no grupo Bayaka, mas pode ser considerada mais um guia de instrumentação.

Porém, tanto na Figura 11 quanto na Figura 12 não se pode ver um arranjo para um grupo de quinze instrumentistas executarem a música. As transcrições funcionaram, tanto para o grupo Bayaka como para o Terra Sonora, como uma estrutura básica, um guia para construir um arranjo de forma coletiva e experimental.

Esses manuscritos feitos por Plínio Silva foram o ponto de partida para os músicos do grupo. Muitas vezes sequer foi escutada a gravação de referência, justamente para que o grupo alcançasse sua própria identidade musical. Desta forma, entendo que a aparente escassez de informações das transcrições musicais do diretor do Bayaka foi um dos fatores primordiais para o início do ato de pensar música interculturalmente no grupo.

Mas, não obstante a esta visão positiva sobre o papel da transcrição musical nos trabalhos artísticos de Plínio Silva, há problemas relativos a esta prática que precisam ser levantados e debatidos. Um deles diz respeito à notação utilizada pelo transcritor.

A escrita musical européia é intrínseca à história musical do ocidente. Ela se desenvolveu conforme as necessidades e o próprio desenvolvimento desta música desde a renascença até fins do século XIX. Por esta sua história peculiar ela permanece incompatível com muitos sistemas musicais não-ocidentais (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 258).

Esta incompatibilidade foi um dos problemas que Plínio Silva enfrentou em suas transcrições. Ele utilizou a escrita musical europeia para transcrever temas como o da Turquia, por exemplo, em que são comuns os quartos de tom. A solução

para este problema foi paliativa, ou seja, a adoção de aproximações. Tal maneira de proceder altera o caráter da música local e a aproxima das habilidades de escuta ocidentais, ou seja, é uma interferência externa sobre a tradição musical que também se configura numa estratégia de confirmação da hegemonia.

Penso ser este mais um caso de práticas artísticas inocentes sustentadas por heranças ideológicas perigosas. Mas considero, por outro lado, ser inviável proceder de outra forma para se apropriar de músicas de localidades tão distintas. Novamente, a exemplo da transcrição fonética, a opção pela notação musical europeia é uma questão de praticidade, pois consiste em um sistema de signos reconhecido por quem transcreve e por quem traduz as informações contidas no papel em sons.

Mesmo em casos em que a notação europeia é condizente com a tradição musical da composição transcrita, pode-se inferir que as leituras de Plínio Silva condizem com aquelas que “refletem uma audição externa”, segundo Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 259). Sendo assim, faço uma ressalva aos músicos e ao público para compreenderem que a música executada pelo Bayaka não é exatamente a pertencente à Turquia, mas uma releitura, uma interpretação, uma representação de como Plínio Silva, com a contribuição coletiva dos músicos a quem dirige, entende aqueles sons.

A prática de transcrever músicas de origens variadas trouxe dois benefícios diretos para o seu feitor. O primeiro diz respeito ao incremento da percepção musical. Plínio Silva demonstra uma clara consciência do quanto o exercício da transcrição foi benéfico para o incremento de sua habilidade auditiva musical. Mas é o segundo benefício o mais interessante para o projeto Música dos Povos. Em sua entrevista, Plínio Silva afirma que “para ter uma transcrição legal, você tem que ouvir bastante, você acaba, por mais superficial que seja a pesquisa, ouvindo muita coisa, você passa a conhecer muita coisa, identificar muita coisa das músicas dos continentes”. De fato, o mentor do projeto Música dos Povos é um profundo conhecedor de identidades musicais locais – fato que o habilita para coordenar grupos musicais de forma que cada um deles tenha sua própria identidade, mas preservem em seus resultados sonoros traços da identidade local das músicas que executam.

5.3 Releitura, reinterpretação e ressignificação

O trabalho do grupo Bayaka iniciava com as transcrições musicais de Plínio Silva para os instrumentistas e as audições dos fonogramas de referência e suas respectivas transcrições fonéticas para os cantores. A partir daí começava um processo de reconstrução dos temas trazidos ao grupo. Investigar este processo, mostrar seus resultados práticos e estabelecer sua ligação com os pressupostos teóricos é o objetivo deste capítulo. Para isto optei por três músicas gravadas pelo grupo: “*Jouravly*”⁴¹, “*Allah Hoo Allah Hoo*”⁴² e “*O Erota Su Me Vasanazi*”⁴³ – a primeira faz parte do CD *Música dos Povos II*, gravada em 2005, e as outras duas integram o repertório do terceiro CD *Música dos Povos III*, gravado em 2006.

5.3.1 “*Jouravly*” – Ucrânia

No item dois do segundo capítulo apontei que, dentre os imigrantes europeus que estabeleceram colônias na região de Curitiba, os ucranianos encontram-se como um dos grupos mais numerosos. A escolha deste tema se deu em parte pelo intuito inicial de contemplar as nacionalidades que povoaram a cidade sede do grupo Bayaka.

Ao ouvir a gravação de referência (Faixa 2), feita pelo grupo croata *Zagraj Kapela*, percebe-se que se trata de uma melodia de quatro compassos que se repete cinco vezes (Figura 13).



Figura 13 - Melodia de "Jouravly" - Ucrânia

⁴¹ Tema tradicional da Ucrânia.

⁴² Tema tradicional do Paquistão.

⁴³ Tema tradicional da Grécia.

Para cada uma dessas repetições há um texto diferente. O arranjo do grupo croata utiliza também o recurso de adicionar uma nova voz a cada repetição. Plínio Silva transcreveu este arranjo da seguinte forma:

UCRANIA

Figura 14 - Transcrição de "Jouravly" - Ucrânia

A transcrição do tema agrupa quatro vezes observando, de cima para baixo, a ordem em que as vozes aparecem, e não a ordem de tessituras como numa partitura coral convencional.

Porém, há uma quinta voz que ficou de fora da transcrição de Plínio Silva, a qual está representada a seguir:



Figura 15 - Voz não transcrita de "Jouravly"

Segundo o autor da transcrição, em entrevista, ele transcreveu todas as cinco vozes, porém, ela estaria em forma de adendo à transcrição apresentada na Figura 14 – digitalizada de forma idêntica à partitura que os cantores do Bayaka possuíam.

Ainda, segundo Plínio Silva, Liane Guariente possuía total liberdade de criação de arranjos, portanto, a exclusão da quinta voz se deu durante o processo de construção do arranjo nos ensaios do grupo vocal.

Pelo afastamento temporal do fato, não se pode precisar o motivo da exclusão da quinta voz na transcrição de Plínio Silva, mas reordenando as vozes e analisando a harmonia que elas compõem é possível formular uma hipótese.

A musical score for five voices (Voz 1 to Voz 5) and a bass line (Voz 3). The score is in B-flat major and 2/4 time, changing to 4/4 time after the second measure. Chord symbols are placed above the staves: Dm, Gm F/A, Dm, C, C/G, F, Gm F/A, Dm/A Bb, Dm/A. Specific intervals are marked: T9 under the second measure of Voz 2, and T13 under the third and fourth measures of Voz 5. The notation includes various note values and rests, ending with a double bar line and repeat dots.

Figura 16 - Harmonia - "Jouravly"

Considerando apenas os tempos nos quais aparecem mudanças de acorde, percebe-se que o arranjo do grupo *Zagraj Kapela* apresenta poucas dissonâncias. Há uma exceção na “Voz 2”, onde aparece uma nona, e há duas ocorrências de

dissonâncias na “Voz 5”, conforme mostra a Figura 16. De certo modo, a voz suprimida pela transcrição de Plínio Silva confronta a supremacia consonante do arranjo até sua entrada e, por esta razão, pode ter sido descartada.

Independente do motivo de sua não utilização, a exclusão da quinta voz abriu uma lacuna para a adição de um novo elemento para criar um fato novo na quinta estrofe do arranjo que o Bayaka construía. Este fato foi a criação de uma linha melódica mais aguda que as outras vozes, cantada com a vogal “u” da seguinte forma:



Figura 17 - Voz aguda de "Jouravly" – Gravação do Bayaka

Analisando esta nova melodia em função da harmonia mostrada na Figura 17, conclui-se que são perfeitamente consonantes – fato que reforça, mas não confirma, a hipótese de que era justamente a consonância que se buscava neste tema.

Ao ouvir a gravação deste tema feita pelo Bayaka (Faixa 3), pode-se ainda notar outras características peculiares desta releitura. Nota-se que a aditiva presente na gravação de referência foi adotada também pelos cantores do grupo curitibano. Porém, quando a música chega a seu ápice, na quinta estrofe, se estabelece uma nova lógica: a subtrativa. A partir deste instante as vozes são subtraídas a cada estrofe na ordem inversa à que foram adicionadas, formando assim um arco de textura. Confirmando este sentido de regresso, as estrofes do texto também são cantadas a partir da última até a primeira.

No momento em que a canção passa novamente pela segunda estrofe surge a evidência mais clara da vocação intercultural do grupo: o canto bifônico.

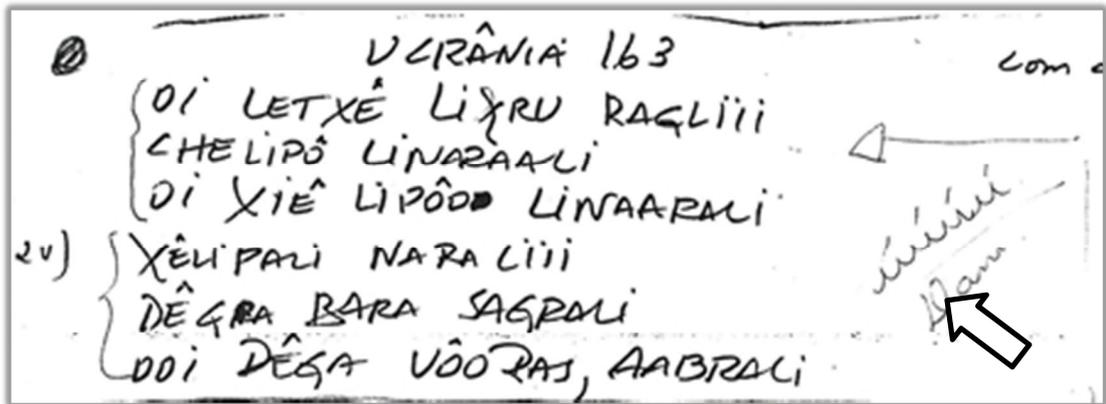


Figura 18 - Fragmento da transcrição fonética de "Jouravly"
 Fonte: acervo de Plínio Silva

Observo que no destaque na Figura 18, a inscrição “Dani” já designava o cantor responsável pelo canto bifônico do arranjo. Era Daniel Farah, um dos cantores que buscou desenvolver técnicas vocais de diferentes culturas motivados pela diretora vocal do grupo Bayaka, Liane Guariente.

O canto bifônico é uma prática recorrente na região de Tuva⁴⁴ e consiste na emissão de um som vocal contínuo e de frequência constante. Através de movimentos com a língua e com os lábios, o cantor pode selecionar os harmônicos que deseje destacar e, deste modo, formar melodias com os sons da série harmônica. Seria este mais um elemento em consonância com a harmonia da música? Se apenas considerarmos a frequência fundamental cantada por Daniel Farah, uma nota ré, a resposta é sim, já que a música se desenvolve em ré menor. Mas pode haver outro entendimento considerando as notas pertencentes à série harmônica de ré.

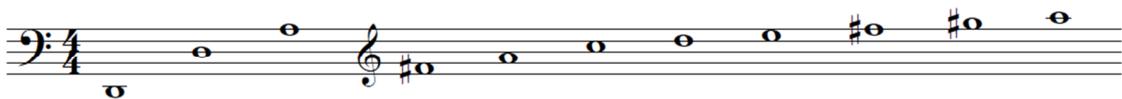


Figura 19 - Série Harmônica de Ré

As notas da série harmônica reordenadas configuram o modo mixolídio com alteração no quarto grau.

⁴⁴ A República de Tuva fica na região central do continente asiático e faz parte da Federação Russa.

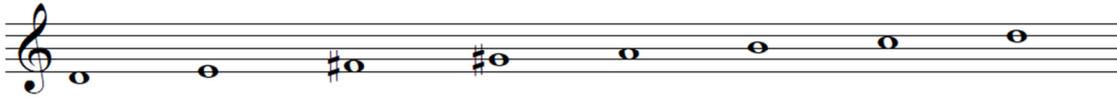


Figura 20 - Modo mixolídio com a quarta aumentada

As notas representadas na Figura 20 correspondem aos harmônicos possíveis de serem selecionados no canto bifônico, ou seja, o cantor tem a possibilidade de criar melodias segundo as notas do modo mixolídio com a quarta aumentada, muito diferente do modo eólio no qual “*Jouravly*” se desenvolve.

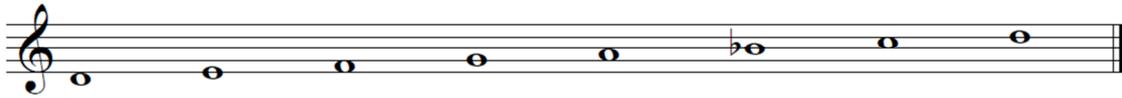


Figura 21 - Modo eólio

As diferenças entre os dois modos são evidentes, a principal consiste no fato do mixolídio apresentar a terça maior enquanto o eólio tem a terça menor. Por estas razões, considero a utilização do canto bifônico no arranjo do grupo Bayaka para “*Jouravly*” um acréscimo significativo de dissonância, o que em parte enfraquece a hipótese que levantei anteriormente.

Além disso, a ideia de acrescentar ao canto do Leste Europeu uma técnica asiática confere à peça um caráter intercultural irrefutável.

Porém, a interculturalidade neste exemplo não se encerra aí. A gravação que serviu de referência para as transcrições fonéticas e musicais apresenta o tema cantado *acapella* pelo grupo *Zagraj Kapela*. *Zagraj* é uma aldeia croata pertencente à cidade de *Charles City*, que fica próxima da capital Zagreb. Embora Croácia e Ucrânia estejam ambas situadas no Leste Europeu, os dois países não são fronteiriços. O caminho mais curto para ir de um a outro passa ainda pela Hungria. Além disso, os idiomas falados no país do *Zagraj Kapela* e no país do qual a música é procedente são diferentes, ou seja, Plínio Silva e Liane Guariente já possuíam uma fonte com certa probabilidade de ter a pronúncia da língua modificada. Além disso, a gravação artística de uma música tradicional, caso do grupo *Zagraj Kapela*, pode agregar elementos musicais diferentes dos apresentados no fonograma de referência.

Por estas razões, não se pode afirmar que os elementos retirados da fonte, a gravação feita pelo grupo croata, são todos identitários da música ucraniana, pois o fonograma de referência já tem certo grau de interculturalidade.

5.3.2 “Allah Hoo Allah Hoo” – Paquistão

Esta música protagoniza dois equívocos da produção do CD Música dos Povos III. Além estar em posição invertida com o tema da Noruega, o título a ela atribuído, “*Haq Ali Ali Haq*”, pertence a outra composição. O fonograma de referência (Faixa 4) é a primeira faixa do álbum “*Devotional Songs*” do cantor paquistanês Nusrat Fateh Ali Khan, gravado em 1992 (ALL MUSIC). “*Haq Ali Ali Haq*” é a terceira faixa deste mesmo álbum – possivelmente aí esteja a fonte da confusão.

Plínio Silva afirmou em entrevista que retirou o tema de uma compilação chamada “*Global Meditation*”. A música é a sexta faixa do segundo CD. “*Haq Ali Ali Haq*” é o título que a canção paquistanesa recebe naquela obra. Portanto, o engano foi herdado da fonte, revelando assim que nem sempre este tipo de fonte é fidedigna.

Equívocos a parte, o que se pode dizer a respeito do fonograma de referência é que ele foi gravado por um membro notório da tradição “*Qawwali*”. Segundo

Qawwali é a forma tradicional da canção islâmica, encontrada na Índia e no Paquistão. O termo qawwali é derivado da palavra árabe qaol que significa axioma ou ditado. O qawwal é aquele que canta o qawwali, isto é, os ditames dos profetas e as orações ao grande Deus. Ele está tradicionalmente ligado a um contexto tanto espiritual como artístico. As origens do qawwali são anteriores ao nascimento de Maomé. Os mestres islâmicos já discutiam os efeitos espirituais da música, mas foi no tempo de Al-Gazali (1085-1111) que esses princípios foram refinados e codificados. Esse foi o início da escola Sufi que propagou o qawwali nos séculos seguintes (PUCCI, 2006, p. 6).

Nusrat Fateh Ali Khan, falecido em 1997, era considerado mestre dessa escola *Sufi*. Portanto, diferente do exemplo anterior, o Bayaka tinha em mãos um fonograma produzido dentro da tradição a que se fazia referência.

A instrumentação que acompanhava o cantor paquistanês era composta por dois harmônios e uma tabla, com algumas inclusões de outros instrumentos de

percussão. Outros integrantes do grupo ocupam a função de coro, em resposta ao cantor principal, e são responsáveis pelas palmas. Na gravação de referência há uma exceção: um bandolim responsável pela introdução e pela harmonia das partes cantadas, junto com os harmônios.

Porém, esta não parece ser a única adequação que a música sofre para ser adaptada de uma prática ritual para um produto artístico. Outra constatação nesse sentido diz respeito à duração da música. Normalmente as músicas *qawwali* têm duração superior a 20 minutos. No álbum “*Devotional Songs*”, cada música dura em torno de 7 minutos. Esses aspectos já demonstram certo grau de resignificação no fonograma de referência. A partir daí, vejamos de que forma se deu a leitura do Bayaka (Faixa 5) do tema paquistanês.

A primeira mudança foi decorrente da determinação do cantor solista. Uma série de fatores pesou para a escolha, mas um fator que certamente foi importante para a escolha de Daniel Farah foi sua ascendência muçulmana. Pode-se dizer que houve identificação do cantor com o tema. Além disso, presente no projeto Música dos Povos desde seu início, este cantor sempre demonstrou facilidade e desenvoltura ao interpretar músicas do Oriente Médio. Apesar de ser o cantor mais indicado do grupo para fazer as vezes de Nusrat Fateh Ali Khan, Daniel Farah não possuía a mesma tessitura vocal, por isso foi preciso baixar uma quarta justa a tonalidade da música. Isso de forma alguma descaracterizaria o tema, embora os cantores da tradição *qawwali* cantem em registros muito agudos.

Outra mudança diz respeito à instrumentação. Além da tabla, o Bayaka utilizou uma *darbuka* como instrumento de percussão. A tabla era o único instrumento rítmico na gravação de referência. Com algumas variações, o ritmo básico dela era o seguinte:

Tabla

convenção:

médio grave agudo

Figura 22 - Tabla de Allah Hoo Allah Hoo

A levada da tabla é o parâmetro existente para determinar o *time-line* da gravação de referência.

Figura 23 – Time-line da gravação de referência de Allah Hoo Allah Hoo

Com a inserção da *darbuka*, além do acompanhamento de violões, viola e bandolim que também contribuem para a configuração rítmica da peça, o *time-line* da peça foi se modificando, chegando assim ao seguinte resultado:

Figura 24 – Time-line da gravação do bayaka de Allah Hoo Allah Hoo.

Além disso, as cordas beliscadas acentuam a metade do segundo e do quarto tempos. Se o *time-line* da Figura 24 fosse escrito em dois por quatro, seria exatamente igual ao do baião.

A alteração na base rítmica tem, neste caso, tem o efeito de ressignificar uma música contemplativa e deslocá-la para uma atmosfera mais festiva. Esta nova concepção, demonstrando a influência da música brasileira, é o que conferiu ao tema paquistanês executado pelo Bayaka aspirações de música intercultural.

5.3.3 “O Erotá Su Me Vasanazi” – Grécia

A exemplo do tema paquistanês, este tema também tem como gravação de referência (Faixa 6) uma interpretação de um grupo local, o *Sirtos Ensemble*.

Há uma série de alterações que o Bayaka propôs em sua releitura (Faixa 7), muitas delas similares às comentadas nos exemplos anteriores. Trago este caso à tona por sua particularidade.

O Bayaka remodelou a introdução, colocando eventos que a antecedem. A música começa com um grande rolo dos instrumentos de cordas percutidas. Depois entra o bandolim fazendo uma variação da melodia da introdução transcrita por Plínio Silva. Depois dessa breve apresentação, ocorre o inusitado: a chamada de um berimbau:



Figura 25 - Chamada de Berimbau

A rítmica desta intervenção do berimbau coincide com o *timeline* da gravação do grupo grego. Desta vez, o baião foi sugerido pela própria gravação de referência. O fato novo, detentor da potencialidade intercultural do Bayaka, foi o timbre do berimbau, que remete à cultura brasileira de ascendência africana.

Nesses três exemplos musicais foi possível de detectar traços de interculturalidade musical no trabalho do Bayaka. Além deles, é possível detectar outros traços de interculturalidade em outras músicas do repertório a partir de sua audição. Alguns temas como o de Gabão (Faixa 8), do terceiro CD, são vocais e

ganharam arranjo instrumental. Outros, como “Tucano” das Guianas (Faixa 9), integrante do mesmo CD, são instrumentais e receberam a interpretação pelas vozes do Bayaka, utilizando técnicas vocais variadas.

Além dessas situações específicas, no repertório interpretado pelo Bayaka como um todo há diversos traços de interculturalidade. Muitos deles são derivados das soluções de instrumentação adotadas por Plínio Silva.

Porém, os aspectos estritamente musicais não são o único parâmetro para analisar a performance deste grupo em relação à interculturalidade. Havia, nas apresentações, uma concepção de espetáculo como um todo que abrangia desde uma preocupação estratégica com o *set list* até fatores extramusicais como o figurino, adereços e marcações de movimentação. É sobre estes aspectos e sua ligação com o campo semântico desta pesquisa que disserto no item a seguir.

5.4 As multi e interculturalidades do espetáculo

O cantor Moisés Camargo caminhou até a beira do palco. Após uma pausa cênica na qual solicitou silêncio à plateia com o olhar, ele estendeu sua mão direita espalmada para cima e, com sua voz, convidou a todos os cantores e instrumentistas do Bayaka para a celebração. Uns batucavam, outros batiam palmas, outros cantavam e alguns faziam tudo isso ao mesmo tempo. Eis que o palco transformou-se numa grande festa. Pouco a pouco, os integrantes do grupo foram descendo para a plateia e convidando o público para aquela dança. Assim, todos que estavam no Teatro da Reitoria, em Curitiba, no dia 04 de novembro de 2007 puderam fazer parte daquela performance musical que recriava um evento musical de Gana.

Durante os *shows* de lançamento e divulgação do CD Música dos Povos III, este tema em forma de pergunta e resposta foi utilizado como *bis*, numa estratégia para encerrar o espetáculo em seu ápice. Moisés Camargo transcendia o seu papel de cantor – ele era expressão daquilo que ele imaginava ser a identidade de um *xamã*. Sua interpretação e as danças que os demais integrantes inventavam contagiavam o público que se levantava, batia palmas e dançava junto com os integrantes do grupo.

Era o ápice não apenas de uma apresentação musical, mas de um espetáculo que envolvia o público em todos os sentidos.

Plínio Silva admitiu, em sua entrevista, que nunca se preocupou com detalhes como figurino e movimentação – isso sempre ficou a cargo do grupo, com liberdade para tomar iniciativa ou não. Porém, além da responsabilidade musical, havia um ponto em que o diretor do Bayaka era fundamental para a concepção do espetáculo: a elaboração do roteiro das músicas. Com isso, ele procurava

(...) cobrir, como os temas escolhidos para programas de concerto, a maior diversidade geográfica possível, ou seja, criar um ambiente o mais imprevisível para o ouvinte, que vai passar, mais ou menos a cada três minutos, por orientações auditivas distintas (SILVA, 2008, p. 65).

Deste modo Plínio Silva procedia para estabelecer a sequência das músicas em um espetáculo. Daí se entende o uso recorrente por ele do termo “viagem musical” (BAYAKA, 2012). É mais uma evidência da perspectiva multicultural no trabalho do grupo.

A partir deste ponto, sucediam-se as outras deliberações. O figurino era um dos assuntos da pauta. Lenços coloridos, turbantes, colares e brincos frutos de trabalho artesanal, chapéus, batas, bombachas, vestidos e calças de algodão cru. Todos esses elementos eram trazidos e compartilhados entre todos. Nos termos desta pesquisa, a ideia era trazer acessórios com alguma identidade étnica e compor uma cena multicultural, como mostram as Figuras 26, 27 e 28.



Figura 26 - Show de Lançamento do CD Música dos Povos III. Teatro da Reitoria, Curitiba, 04/11/2007. Fonte: acervo do autor.



Figura 27 - Camarim do show de pré lançamento do CD Música dos Povos IV. Teatro do Paiol, Curitiba, 26/06/2009. Fonte: acervo do autor.



Figura 28 - Palco do show de pré lançamento do CD Música dos Povos IV. Teatro do Paiol, Curitiba, 26/06/2009. Fonte: acervo do autor.

Além do figurino, objetos como almofadas e panos eram utilizados também como adereços cenográficos. Porém, estes já não eram tão relevantes, pois o grupo entendia que os próprios instrumentos, além dos figurinos, já conferiam informação visual suficiente ao espetáculo.

Por fim, influenciados por integrantes do grupo vocal que eram ativos também na área de teatro, o show do Bayaka sempre teve uma elaboração cênica. Nada era rigorosamente ensaiado, mas havia marcações e combinados que contribuíam para a criação de uma atmosfera mais envolvente para o público.

Nos shows de pré-lançamento do CD Música dos Povos IV, durante a música “Ciranda do Cantador” o combinado era de que os cantores dar-se-iam as mãos e formariam uma ciranda no palco (Figura 29). Na música “Albatroz”, em que todos os integrantes cantavam, a ideia era formar um grande círculo representando o Mundo (Figura 30). Era este tipo de auto direção cênica que o grupo propunha: trabalhando elementos relacionados à movimentação e à dança que enfatizassem a identidade local à qual cada música especificamente se referia.



Figura 29 - "Ciranda do Cantador" - show de pré lançamento do CD Música dos Povos IV. Teatro do Paiol, Curitiba, 26/06/2009. Fonte: acervo do autor.



Figura 30 - "Albatroz" - show de pré lançamento do CD Música dos Povos IV. Teatro do Paiol, Curitiba, 26/06/2009. Fonte: acervo do autor.

No tocante a esses aspectos extramusicais, é possível identificar na cena do Bayaka uma forte aspiração multicultural. Os elementos não se fundem, mas permanecem separados cada qual com sua identidade local preservada. Nas fotos apresentadas neste capítulo é possível identificar várias figuras: árabes, africanos, indianos, entre outros. Mais uma vez o que se manifesta é a pluralidade, a diversidade, a multiculturalidade presente nos discursos dos integrantes do projeto Música dos Povos e no modo de se entender a cultura na cidade de Curitiba.

Mas, como se pode inferir a partir das análises contidas neste capítulo, entre os anos de 2003 e 2007 uma ideia intercultural foi semeada no projeto Música dos Povos. Os efeitos disso são o objeto do próximo capítulo.

6. Do Multi ao Intercultural

Muitas características do trabalho do grupo Bayaka são de cunho multicultural. A ideia da diversidade do repertório, de se fazer uma “viagem musical”, de trazer elementos cênicos multiétnicos para os espetáculos, de enaltecer a cada tema a identidade local a ele referenciada. Tudo isso faz parte do discurso de celebração da diversidade.

Mas até que ponto essas identidades locais são influenciadas pelas identidades daqueles que as manipularam? No capítulo anterior é possível encontrar pistas para a solução desta questão, sobretudo no que diz respeito à maneira que o grupo procedeu para confecção dos arranjos. Ali nasceu o pensamento intercultural do grupo.

O CD Música dos Povos IV pode ser considerado um documento de como a interculturalidade afetou o modo de pensar dos músicos do Bayaka. É para sustentar esta afirmação que apresento as análises a seguir.

6.1 O CD Música dos Povos IV: música intercultural?

O ano de 2007 foi conturbado para o Bayaka. Em geral, de acordo com a entrevista de Plínio Silva, o começo de um novo ano no projeto Música dos Povos é cercado de incertezas quanto à manutenção de seus integrantes. Alguns terminam a graduação e vão buscar novos desafios em outras cidades, outros assumem compromissos profissionais incompatíveis com a rotina do grupo e também há pessoas que simplesmente perdem o interesse pela proposta.

O setor que mais se ressentiu desse problema naquele ano foi o grupo vocal. Foram abertas mais quatro vagas para cantores, das quais uma eu ocupei. Isso significava uma alteração de 40% do elenco e uma mudança substancial no resultado sonoro.

Os ensaios reiniciaram em março do mesmo ano com o objetivo de preparar o *show* de lançamento do CD Música dos Povos III, gravado no final de 2006. O ano todo de 2007 foi dedicado a este acontecimento que somente se concretizou no mês

de novembro. Entre pré-lançamentos e outros eventos, o grupo se apresentou apenas nove vezes naquele ano – uma queda significativa em relação ao ano anterior quando foi aos palcos por quinze vezes.

A diminuição da quantidade de apresentações e as mudanças abruptas na formação do grupo podem ter contribuído para uma redução no senso de compromisso dos integrantes. Plínio Silva, atento para esta situação, viu-se obrigado a tomar uma atitude.

Profissionalização, uma postura mais individualista e o movimento natural de desapego daqueles que se formavam nas graduações, obrigou-me a reagir a uma possível queda de qualidade e enfraquecimento do projeto, bem como desvio da meta original – estudar o máximo de temas tradicionais provenientes de várias partes do mundo, respeitando sua diversidade geográfica e cultural e oferecer este material ao maior número de alunos possível (SILVA, 2008, p. 42).

O diretor do Bayaka atribui a fatores externos o sensível desânimo dos integrantes. Eu entendo que houve interferência tanto desses fatores externos como dos internos, sobre os quais discorri antes da citação de Plínio Silva.

O fato é que a constatação dessa queda de interesse gerou uma atitude imediata da direção do projeto Música dos Povos: convocar um novo e abrangente teste seletivo.

No edital publicado em 13 de junho de 2007 (Anexo 2), Plínio Silva abriu vagas para 25 instrumentistas e 12 cantores. O teste foi marcado para o dia 30 daquele mesmo mês. No Edital de Classificação publicado no dia 3 de julho de 2007 (Anexo 3), aparecem o nome de 15 instrumentistas e 12 cantores. Mas a dúvida que persistia era: como estes músicos iriam integrar o grupo?

Sob a justificativa de “corrigir os níveis de amadurecimento musical e retomar o repertório de temas étnicos” (SILVA, 2008, p. 42), foi estabelecido um dia para ensaios semanais desses novos integrantes diferente do dia em que o Bayaka usualmente ensaiava. Não demorou muito para que este grupo, apartado dos antigos integrantes, fosse criando sua própria identidade e se transformasse no grupo Omundô.

Além disso, Plínio Silva, já cursando o mestrado em Educação Musical, viu neste novo grupo a possibilidade de tratá-lo como objeto de pesquisa, analisando-o como “um sistema de estudos musicais com foco na música tradicional dos povos”

(SILVA, 2008, p. 43). Estava sacramentado então que o projeto Música dos Povos seria composto, a partir de então, por dois grupos: Bayaka e Omundô.

No ano de 2008 algo precisava mudar no Bayaka. A queda no número de espetáculos seguiu a mesma tendência – foram apenas seis. O desânimo deveria ser substituído por algum projeto. Foi então que surgiu a ideia de gravar um CD com composições dos integrantes. Músicas que remetessem ao repertório dos três álbuns anteriores. Este era o novo foco que, além de promover uma injeção de ânimo nos integrantes do grupo, era uma diferencial em relação à outra vertente do projeto Música dos Povos, o grupo Omundô.

Doriane Conceição, flautista do Bayaka desde sua fundação, foi a proponente do projeto “Música dos Povos IV” que, em 6 de novembro de 2008 foi classificado no Mecenato Subsidiado⁴⁵ da FCC. O ano terminava com uma missão: compor as músicas para este novo empreendimento. Este foi o fato novo que o grupo precisava para ganhar uma sobrevida.

Foi assim que os integrantes do grupo começaram as suas experiências composicionais. Sob as prerrogativas de fazer alusão ao repertório de música tradicional local que o grupo trabalhou até então, muitos acabaram compondo música intercultural. É esta afirmação que defendo nas análises apresentadas a seguir.

6.1.1 Ciranda ímpar

*Pequena flor que brotou da terra seca
É a mais bela pois venceu a judiação
É a semente de paz no solo da guerra
A gota d’água da caatinga, no sertão*

O texto de “Ciranda do Cantador” (Faixa 10), de Talita Kuroda⁴⁶ remete ao universo pernambucano, de onde vem a dança e a música denominada ciranda.

⁴⁵ Programa da Prefeitura Municipal de Curitiba, gerido pela FCC, que lança editais anuais para a seleção de projetos artísticos a serem custeados através de incentivo fiscal.

⁴⁶ Cantora e compositora curitibana, integrante do Bayaka desde a sua fundação.

Inicialmente, a intenção da compositora era compor uma música tal qual era o seu entendimento de uma ciranda tradicional pernambucana. Assim, a partitura que ela inicialmente apresentou ao grupo possuía fórmula de compasso quatro por quatro.

Ciranda do Cantador 1

Talita Kuroda

4 Não sou po - e - ta, não sou can - ta - dor. Não te - nho

7 ou - ro, Ne - nhum qui - nhão. Só um la - men - to bro - tou da mi - nha

10 bo - ca, a voz tão rou - ca en - to - ou u - ma o - ra - ção. São Be - ne -

Figura 31 - "Ciranda do Cantador" em quatro por quatro. Fonte: acervo do autor.

O compasso quaternário é o que guia a dança dos cirandeiros, por isso é uma das características primordiais da ciranda.

Logo após a entrega de sua música para servir ao projeto, Talita Kuroda recebeu uma proposta de trabalho em São Paulo. Ela não participou do processo de preparação do quarto CD do Bayaka, mas deixou sua contribuição em forma de composição.

Tiago Portela ficou responsável por escrever um arranjo para o tema. O que ele fez foi definir a instrumentação e criar uma introdução. Mas a alteração mais importante partiu de uma experimentação feita em um ensaio. Foi sugerido tocar a "Ciranda do Cantador" em sete por quatro. O resultado agradou aos músicos e diretores do Bayaka. Então, procedeu-se a alteração na partitura original.

Ciranda do Cantador 1

A { bordão lá
Moz Ré
xôira 49
A e continua
melodia

A { Viola
acordeon mel.

G base VC e acord.
melodia homens
mulheres 49 e continua melodia at' o fim
Frotti em "Ah, meu Senhor)

Talita Kuroda

4 Não sou po - e - ta, não sou can - ta - dor. Não te - nho

7 ou - ro, Ne - nhum qui - nhão. Só um la - men - to bro - tou da mi - nha

10 bo - ca, a voz tão rcu - ca en - to - ou u - ma o - ra - ção. São Be - ne -

Figura 32 - "Ciranda do Cantador" em sete por quatro. Fonte: acervo do autor.

A mudança consistiu no desmembramento do compasso de sete por quatro em um de quaternário e outro ternário. A alteração na partitura se deu manualmente, como se vê na Figura 32.

Esta nova concepção da música de Talita Kuroda foi relativamente simples porque na versão inicial cada verso é distribuído em dois compassos e a última nota é uma mínima. Tudo que se teve a fazer foi substituir essa mínima por uma semínima, ficando o segundo compasso automaticamente com três tempos.

Com o decorrer dos ensaios, o grupo foi sentindo a necessidade de executar a ciranda de uma forma mais próxima da tradicional. Assim, a "Ciranda de Cantador" tomou o formato que está registrado em CD, ou seja, a música é executada uma vez inteira em sete e a repetição é feita em quatro por quatro.

Talita Kuroda não compôs uma música intercultural. Ela tentou projetar outro universo cultural em sua composição. O resultado disso expressa o entendimento que ela tem daquela cultura, mas não se pode dizer que ela deliberadamente usou o artifício de agregar elementos de outras culturas. Quem fez isso foram seus companheiros de Bayaka, adaptando sua composição a uma fórmula de compasso presente em músicas como "The Lemon Tree", da Grécia (Faixa 11) gravada no CD Música dos Povos III.

Os compassos em sete estiveram presentes desde o primeiro teste seletivo na história do Bayaka. Parece que a exemplo dos outros CDs, este quarto não

poderia deixar de trazer esta característica – que também se fez presentes em “Leste” de Plínio Silva, “AYABAK” de Nani Barbosa, “Garadanga” de Gustavo Proença e “Konuê Rairô” de Tiago Portella. Esta última, aliás, traz outros aspectos importantes para análise, os quais serão apresentados a seguir.

6.1.2 “Konuê Rairô”

Tiago Portella Otto, autor de “Konuê Rairô” por diversas vezes admitiu ter sido difícil o processo de compor para o grupo Bayaka. Sua composição não busca fazer referência a culturas específicas, mas traz claramente elementos musicais recorrentes no repertório trabalhado durante os quase oito anos em que fez parte do grupo.

“Konuê Rairô” é a música mais longa do CD Música dos Povos IV. A partitura editada pelo compositor traz apenas as melodias, algumas indicações de harmonia e instruções sobre instrumentação, como se pode observar no excerto a seguir.

The image shows a musical score excerpt for the piece "Konuê Rairô". It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a measure of whole rest, followed by a double bar line. Above the double bar line is a circled letter 'E'. The melody starts in the second measure with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and continues with a sequence of eighth and quarter notes: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-2

Indícios de interculturalidade podem ser encontrados nas inspirações que o compositor atribui a este trabalho. Uma delas, mencionada no texto elaborado pelo próprio Tiago Portella sobre sua composição para o encarte de CD, é da música indiana, especificamente de Ravi Shankar – influencia esta evidenciada nos solos de *tabla* e *sitar*. Outra inspiração com origem em uma cultura diferente está na seção “J” da sua partitura.

Figura 34 - Seção "J" de "Konuê Rairô". Fonte: acervo do autor.

Quando Tiago Portella compôs esta seção, ele já o fez sabendo quem cantaria a melodia mais aguda da pauta superior: seria Talita Kuroda. A ascendência japonesa da cantora motivou o compositor a agregar elementos da música daquele país à sua composição como a utilização de uma escala pentatônica. Além disso, o autor da música criou um texto para ela:

Konuê Rairô
Narori Maitsiú Nogui
Raina, raina, raina

O texto não é na língua japonesa, nem em qualquer outra, mas a sonoridade dos fonemas escolhidos para ela remonta ao Japão.

No arranjo que foi gravado, as vozes, nesta seção, intercalam-se com frases de um *charango*⁴⁷ tocado pelo próprio Tiago Portella, denotando mais um traço de interculturalidade.

Entendo que “Konuê Rairô” tenha vestígios interculturais como o encontro entre Japão e América do Sul na seção “J”. Porém, sua essência é multicultural. Através das seções distintas é possível traçar uma espécie de roteiro de viagem, em que o ouvinte inicia no Oriente Médio, passa pela Índia e chega ao Japão, de onde volta para seu ponto de partida. É uma ideia que enfatiza a questão da diversidade, que foi semeada por Plínio Silva no projeto Música dos Povos e seguida por muitos que por ele passaram, incluindo a mim quando compus “Albatroz”.

6.1.3 O Voo da Diversidade

Na introdução desta dissertação foi exposto que a ideia da diversidade havia sido a linha mestra da minha composição, intitulada “Albatroz” (Faixa 12). Neste capítulo irei investigar se há alguma característica intercultural nesta composição que, por dedicar um movimento a cada continente, é deliberadamente multicultural.

O processo de composição desta música constitui-se apenas na audição de músicas provenientes dos locais onde se encontram os picos de cada continente do Mundo, seguida de experimentação. Os resultados sonoros destes experimentos que me agradaram foram transcritos para a partitura e arranjos.

A composição resultou numa suíte em sete movimentos sendo um prelúdio e os outros seis relativos à África, ao Leste Europeu, à Ásia, à América do Norte, à América do Sul e à Oceania.

O texto, além de eixo narrativo, também serviu como fonte de extração de alguns fonemas para uso no canto, principalmente os nomes dos montes mencionados nele, como se pode observar no trecho da partitura do último movimento dedicado ao pico da Austrália, *Kózzy-óskuo*.

⁴⁷ Instrumento de cordas percutidas tradicional da região dos Andes. Tem pouco mais de 60 centímetros de comprimento, cinco cordas duplas e a caixa de ressonância que pode ser feita de casca de tatu.

The image displays a musical score for the piece "Albatroz". It consists of five staves of music. The first four staves are vocal lines with lyrics: "Kó - - - zzy - ós - kuo" followed by a long note "Ê" and then "Kó-zzy - ós - kuo". The fifth staff is an instrumental line featuring a rhythmic pattern of eighth notes, which the text identifies as a didgeridoo. The lyrics "Kó - - - zzy - ós - kuo" and "Ê" are repeated under the instrumental line.

Figura 35 - Excerto do último movimento de "Albatroz". Fonte: acervo do autor.

Neste mesmo movimento é possível encontrar o primeiro traço de interculturalidade. Quando o compus, tinha como referência um tema de Ilhas Elko (Faixa 13), na Oceania que o Bayaka tocou em algumas apresentações, mas não chegou a gravar. A gravação de referência desta música apresentava um *didjeridoo*⁴⁸ fazendo um bordão – exatamente o que eu pretendia fazer com a voz e está representado na terceira pauta da Figura 35.

Porém, era preciso encontrar um timbre que pudesse fazer as vezes do *didjeridoo*, e eu o encontrei experimentando reproduzir um canto gutural dos monges do Tibete.

Assim, o último movimento de “Albatroz” pode ser entendido como um canto australiano, inspirado em um tema de Ilhas Elko e acompanhado por um *didjeridoo* vocal tibetano.

Esta não é a única expressão intercultural da música. Para o movimento dedicado ao pico da América do Norte, o monte *Denali* no Alaska, busquei inspiração na cultura dos habitantes locais, os esquimós *Inuit*. Eles possuem uma forma de canto gutural singular, na qual dois indivíduos posicionam-se frente a

⁴⁸ Instrumento de sopro de origem australiana. Feito de um tronco de eucalipto oco, ele emite uma única frequência fundamental. O instrumentista utiliza respiração circular para manter o bordão por longos períodos de tempo e movimentos da língua para selecionar harmônicos.

frente, a uma distância em que possam colocar as mãos sobre os cotovelos um do outro, e entoam sons guturais intercalados em forma de desafio.

The image shows a musical score for a piece titled "Albatroz". It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are "De - na - li i De - na - li De - na - li i De - na - li". The second staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The third staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The fourth staff is a complex rhythmic accompaniment in bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

Figura 36 – Excerto do Movimento dedicado ao Alaska de “Albatroz”. Fonte: acervo do autor.

O que eu fiz neste caso foi uma estilização deste desafio e uma abertura para quatro vozes. É o jogo *inuit* representado através de uma outra cultura musical.

Por essas razões, “Albatroz” pode ser considerada multicultural na maneira como separa os movimentos dedicados a diferentes regiões do Mundo e intercultural pelo fato de agregar elementos de culturas musicais distintas em um mesmo momento.

Para chegar a uma conclusão em relação à interculturalidade do CD Música dos Povos IV é preciso olhar para as demais composições. Assim, com a finalidade de tornar objetiva a busca, irei me basear nas intencionalidades dos próprios compositores expressadas em suas declarações.

6.1.4 Com a palavra, os compositores

São três os documentos que registraram a forma com que cada compositor entendia a sua obra: o documentário BAYAKA (2012), a gravação do *show* de lançamento do álbum autoral (2011) e o texto que cada um criou para o encarte do CD. Deles, é possível extrair declarações que evidenciam a maneira intercultural com que conceberam suas músicas.

A música “Garadanga” foi inspirada no ensino de ritmo para os tocadores de *tabla* indiana. Para cada possibilidade sonora do instrumento é atribuído um fonema e os ritmos são transmitidos através do agrupamento desses fonemas. Gustavo Proença, seu compositor, adotou novos fonemas inspirado na sonoridade de línguas africanas. Além disso, pensou em uma regra para regressão da fórmula de compasso, assim o tema principal da música tem o primeiro compasso em sete por quatro, o segundo em seis por quatro, e assim sucessivamente até chegar ao compasso de apenas uma unidade de tempo. O texto criado pelo autor auxilia na contagem:

Tum, gará garagui garadanga

Tum, gara gari garadanga

Tum, gari garadanga

Tum, garadanga

Tum, ganda

Ganda

Gan

Assim como na música indiana, aprender este texto significa aprender o ritmo desejado. No encarte do CD, Gustavo Proença afirma: “foi assim que fundi as várias influências deste tema: canto africano, métrica indiana, tambores japoneses, energia bayakiana” (BAYAKA, 2011b) – mostrando, através do verbo “fundir”, sua pretensão intercultural para o tema.

Eduardo Gomide, ao apresentar sua composição “Gulinziano” no *show* de lançamento do CD, afirma ter buscado “a regionalidade progressiva do *rock n’ roll* nessa música” (BAYAKA, 2011). A regionalidade à que o compositor se refere diz respeito ao universo do seu instrumento, a viola caipira, que figura em manifestações culturais tradicionais do Brasil a exemplo do Fandango do litoral paranaense. “Gulinziano” é mais um exemplo de música pensada interculturalmente.

Valseado e chamamé são estilos que inspiraram a compositora de “Alísio”, Fernanda Souza, segundo o texto redigido pela própria compositora (BAYAKA,

2011b). No momento mais movido da música, destaca-se o som de castanholas espanholas, conferindo mais interculturalidade ao tema.

O fado “Cantiga de Portugueses” de Liane Guariente traz uma forma incomum para o estilo: o rondó. Além disso, a própria compositora escreveu um arranjo contrapontístico para baixo, violão, viola e bandolim. Estes instrumentos tocam melodias, ao invés dos acordes usuais. A união de música popular portuguesa com elementos da música de câmara europeia, o rondó e o contraponto, pode ser considerada intercultural.

Em sua entrevista, Plínio Silva afirma que, de certa forma, todos os que compuseram para o CD Música dos Povos IV tentaram retratar o trabalho do grupo Bayaka até então. Mesmo que o resultado sonoro não revele isto, como, segundo ele, acontece nas músicas “Destarte” e “João no Parquinho”, todos se inspiraram em práticas e fatos ocorridos durante a trajetória do grupo.

O fato de estar baseado em uma história repleta de experimentos interculturais já confere ao trabalho certa vocação neste sentido. E, após analisar as composições do CD Música dos Povos IV é possível dizer que, de um modo geral, este é um trabalho de música intercultural.

6.2 O legado da escola intercultural

Em sua fala de abertura do *show* de lançamento do CD Música dos Povos IV, em 24 de abril de 2011, Plínio Silva declarou que a “ideia do projeto é muito mais de cunho didático do que sair gravando CD” (BAYAKA, 2011). Esta afirmação remonta aos objetivos iniciais do projeto Música dos Povos, a ideia de estabelecer um sistema de estudos através do repertório de música tradicional.

O fato das aspirações dos integrantes ter conduzido o projeto para um caminho artístico, não subtraiu dele seu potencial de escola. As declarações dos compositores no *show* de lançamento do CD autoral comprovam este fato. Ao apresentar sua música, Nani Barbosa aproveitou para agradecer pelos anos de aprendizado e trocas que, segundo ela, contribuíram para sua formação como musicista e também como pessoa. Da mesma forma, Eduardo Mercury agradece seus companheiros de grupo, aos quais chama de professores (BAYAKA, 2011).

Estes depoimentos reforçam a vocação educacional desde o início do projeto Música dos Povos, porém não esclarecem exatamente quais foram esses aprendizados. É sobre eles que pretendo dissertar neste capítulo.

O primeiro deles diz respeito ao aprimoramento técnico musical. Dentro deste quesito, o aspecto mais comentado pelos músicos e diretores do grupo é a apropriação das fórmulas de compasso ímpares.

No documentário “Bayaka”, a violinista Carla Zago relembra que a presença de uma música em sete por oito no primeiro teste seletivo para o projeto Música dos Povos foi objeto de preocupação dos músicos que estavam sendo avaliados. Plínio Silva comentou, em sua entrevista, quem ninguém conseguiu ler corretamente a partitura no dia do teste. Tocar compassos ímpares era algo estranho ao universo daqueles músicos acostumados ao universo do popular.

Porém, mais do que ler uma partitura em compasso ímpar, o que se alcançou com a prática foi a apropriação dos ritmos escritos neste tipo de fórmula de compasso. A ideia de desmembrar um compasso ímpar em compassos de dois ou três tempos foi fundamental para este processo. A apropriação se deu de forma tão efetiva que em muitas das músicas compostas para o quarto CD foram adotadas fórmulas de compasso ímpar.

No grupo vocal, os desafios de cantar músicas com técnicas vocais diversificadas foram a maior fonte de aprendizado. Em entrevista, a cantora Pauline Roeder afirmou que intensificou o desenvolvimento de novos focos de ressonância para o seu canto – processo que iniciou quando primeiro integrou o grupo Omundô. Ela também assinala uma sensível melhora na percepção auditiva, lembrando da introdução de “Leste” que teve a participação do vocal excluída por não conseguir executar o arranjo dissonante de Plínio Silva. Pauline Roeder também ressaltou que o fato de cantar sem amplificação, aliado ao trabalho de ressonância, trouxe melhores significativas à sua projeção vocal.

Outro cantor entrevistado, Rodrigo Mendes, também cita as ressonâncias e percepção como aspectos sensíveis do desenvolvimento pessoal que o Bayaka o proporcionou. O cantor, a exemplo de muitos outros que passaram pelo grupo, estendeu a pesquisa por conta própria e desenvolveu técnicas de canto bifônico e gutural. Além disso, ele comenta da contribuição que a rotina de apresentações do grupo teve em sua postura cênica.

Moisés Camargo, que entrou no grupo em 2006, relembra que conhecia alguns cantores que “que antes do Bayaka cantavam de um jeito e depois cantavam de outro” (BAYAKA, 2012). Este desejo de transformação foi o que instigou o cantor a buscar seu ingresso no grupo.

Liane Guariente, a responsável pela preparação vocal, ao mesmo tempo em que instigava os cantores a extrapolar os seus limites, advertia sobre a periculosidade dos experimentos vocais. Ela admite ter tratado de dois nódulos nas pregas vocais após a gravação do segundo CD do Terra Sonora, em 2001, por isso sempre recomendou o acompanhamento de um profissionais de canto e de fisiologia vocal. Os cantores assimilaram bem a questão de privilegiar a saúde vocal em detrimento do treino. Aprender a hora de parar com o experimento foi uma lição importante que tive enquanto cantor do Bayaka.

Além dos aprendizados técnicos, houve outros de ordem estrutural. Muitas pessoas se encontraram no Bayaka e formaram outros grupos. As afirmações de que o Bayaka fomentou a união de pessoas e a criação de novos grupos são recorrentes. No documentário lançado em 2012, Plínio Silva e a flautista Nani Barbosa corroboram o fato.

Perguntado se estes grupos formados por integrantes ou ex-integrantes do Bayaka possuíam algum traço da musicalidade do projeto Música dos Povos, Plínio Silva disse que este não era o cerne da questão. Ele considera que o legado é da prática camerística.

No meu ponto de vista, esta influência vai além de aspectos técnicos e gerenciais. Ela é de ordem ideológica também. Considerando alguns grupos compostos por ex-integrantes do Bayaka é possível perceber o vínculo com a música tradicional. Seja a música regional brasileira do grupo Baque Solto, a música de tradição africana do Nêgomundo, ou a música dos povos do Tradysh. Todas elas falam de identidades culturais, coletando-as e transformando-as. Promovendo a multiculturalidade através da diversidade estampada nos seus repertórios. Praticando interculturalidade através de fusões experimentais de identidades musicais. Este é o legado deixado pelo Bayaka aos que por ele passaram.

Considerações Finais

Nesta dissertação procurei analisar os efeitos da prática musical do grupo Bayaka em seus integrantes. As categorias multi e interculturalidade foram centrais para entender o contexto e o modo como as atividades do grupo transcorreram ao longo de sua história – que foi relatada aqui, mas ainda dedico algumas linhas para seu desfecho.

O *show* de lançamento do CD *Música dos Povos IV* foi também a última apresentação do Bayaka. Na fala de abertura deste evento, Plínio Silva afirmou esperar que o grupo prosseguisse com suas atividades, o que, embora fosse a vontade de muitos integrantes, de fato não ocorreu.

Ao analisar a distribuição de apresentações anuais pode-se observar que o ápice se deu em 2006.

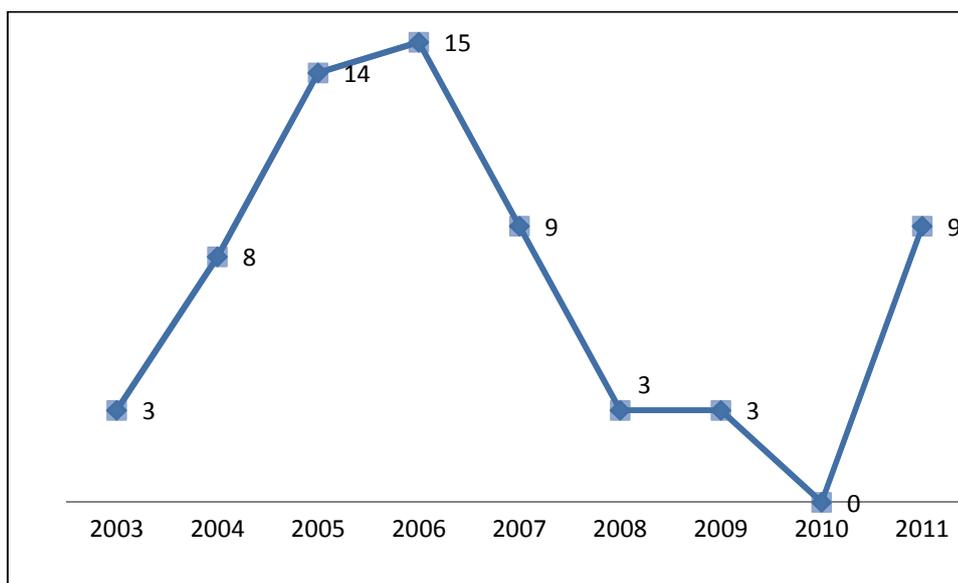


Figura 37- Número de Apresentações Anuais

A partir deste ano, que se encerrou com a gravação do terceiro CD do grupo, o número de apresentações começou a cair, demonstrando o enfraquecimento do projeto. As três únicas apresentações de 2009 ocorreram no mesmo final de semana por ocasião do pré-lançamento do CD *Música dos Povos IV*. Na segunda-feira após esta sequência, o Bayaka entrou no estúdio para a gravação do álbum – fazia parte

da estratégia do diretor do grupo gravar logo após uma temporada de apresentações.

Depois disso o que se seguiu foi uma espera de quase dois anos pela conclusão dos procedimentos de pós-produção do CD. Em tese o grupo ainda existia, mas na prática ficou sem se reunir por mais de um ano e meio.

Somente em 2011 o grupo voltou a se reunir para os preparativos do lançamento oficial do seu último CD. Porém, o número de nove apresentações naquele ano é ilusório. Destas, três foram realizadas no mesmo final de semana no Teatro do Paiol a título de lançamento do CD de fato. As outras seis foram contrapartidas sociais que o programa Mecenato Subsidiado da Função Cultural de Curitiba exige. Para essas contrapartidas, realizadas em escolas municipais de Curitiba, foi montado um esquema de revezamento, de forma que pequenos grupos de integrantes representaram o Bayaka em cada um desses seis concertos didáticos.

Pode-se dizer que o fim do grupo se deu de fato em 2009 após a gravação de seu último CD. Em 2011 o Bayaka se reúne novamente apenas para firmar seu compromisso com o Mecenato Subsidiado e selar o final desta história de oito anos.

O Bayaka não encerrou suas atividades porque gravou um CD autoral e já não era mais aquele grupo que fazia releituras de temas tradicionais de diversos lugares do mundo. Pelo contrário. Consonantemente ao que Plínio Silva e Liane Guariente apontam em suas entrevistas, o grupo acabou porque havia finalizado seu ciclo de vida. A gravação das composições de seus integrantes foi uma forma de mostrar ao público a transformação que a experiência vivida no Projeto Música dos Povos propiciou em cada uma das pessoas que por ele passaram.

Em entrevista concedida ao programa É-Cultura da emissora E-Paraná, Liane Guariente fala que o CD Música dos Povos IV é um “tributo final” a “quase todas” as músicas que o Bayaka conseguiu “reproduzir” (BAYAKA, 2011). Sua afirmação justifica-se tanto pelas declarações dos compositores atestando a sua busca de inspiração no repertório anterior do grupo, como pelo sentimento de respeito e admiração pelas identidades culturais com as quais se fez contato através da música⁴⁹.

⁴⁹ Ver declarações contidas no documentário “Bayaka” (2012).

A pesquisa aqui apresentada retirou-me da posição de personagem da história e colocou-me como pesquisador. Este distanciamento espacial e temporal trouxe a possibilidade de um novo olhar para as práticas que vivenciei dentro do projeto Música dos Povos, do qual participei até novembro de 2011 também como cantor do grupo Omundô.

Desta forma, passei a entender o trabalho musical do Bayaka como uma cadeia de traduções interculturais⁵⁰. Primeiro, Plínio Silva adquiriu gravações de música tradicional de diferentes lugares do Mundo e as transcreveu conforme a notação musical que domina, ou seja, segundo a tradição musical ocidental. Ao mesmo tempo, Liane Guariente e os cantores do grupo transcreveram os fonemas dessas músicas de acordo com a maneira brasileira de representá-los. Nos encontros do grupo, os músicos reconstruíram estes temas interpretando as transcrições musicais e fonéticas de acordo com as experiências e referências que acumularam ao longo de suas histórias musicais. À medida que esta prática se desenvolveu, as referências já estavam afetadas pelo próprio repertório que o grupo trabalhava, configurando um processo da apropriação. Assim, a complexidade intercultural se manifestou em cantos bifônicos numa canção ucraniana, num berimbau soando na introdução de um tema da Grécia ou na célula rítmica do baião numa música do Paquistão, ou seja, reinvenções dessas músicas tradicionais. E para o *gran finale* dessa experiência permeada por interculturalidade, Plínio Silva e sua trupe prepararam um álbum duplo de música intercultural.

Este foi o efeito principal investigado nesta pesquisa: a busca por referências musicais de culturas distantes, sua apropriação e seu uso para criar novos arranjos e composições interculturais.

Esta constatação não será poupada de críticas de etnomusicólogos com o ponto de vista similar ao de Bernard Jacob Lortat que, em seu artigo “Música do mundo: a perspectiva de um etnomusicólogo”, critica negativamente os artistas que se apropriam de músicas tradicionais de outras culturas e as despem de seu significado local (LORTAT, 2000).

A preocupação de Lortat não pode passar despercebida. Compartilho dela de certa maneira. Acredito que o problema se concentra na finalidade. Se for para

⁵⁰ Peter Burke entende por “tradução cultural” o “mecanismo por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas” (BURKE, 2003, p.55).

resultar em ganhos financeiros para uma indústria, como a da *World Music*, considero a apropriação ilegítima. Se a finalidade for artística e/ou educacional, considero um processo legítimo, haja vista as interculturalidades que atuaram na formação da música popular brasileira.

Ainda sobre os efeitos da prática artística do Bayaka sobre seus integrantes, concentrei-me em alguns de ordem técnica. Ressaltei também que muitos aprenderam a conduzir um grupo como Plínio Silva. Mas há ainda um efeito de ordem profissional. A participação no grupo Bayaka proporcionou a muitos integrantes sua projeção na cena musical de Curitiba. Citando apenas o meu exemplo, só consegui ter algum projeto aprovado em editais da FCC depois de ter ingressado no grupo de Plínio Silva. Ele, a seu modo, enfatizou esta questão na sua fala de abertura do último concerto do grupo quando mencionou o fato de muitos integrantes terem incluído a gravação de quatro CDs em seus currículos - o que, segundo o diretor do Bayaka, é uma contribuição relevante para estudantes recém-egressos de uma faculdade de música no Brasil (BAYAKA, 2012)

As constatações apresentadas neste trabalho não encerram as possibilidades de pesquisa sobre o grupo Bayaka. O levantamento de dados a partir de entrevistas, documentos e transcrições de registros em vídeo conduziu a uma série de categorias de análise das quais este trabalho tratou com profundidade de apenas uma parte. Fica aberta a possibilidade de outros pesquisadores aprofundarem este estudo inicial sob o ponto de vista da educação musical, da cognição ou da teoria e análise musical. Do ponto de vista etnomusicológico também não considero esgotadas as possibilidades, pelo contrário, visto que ainda há muito que ser levantado desses mais de sete anos de história protagonizada em momentos distintos por mais de uma centena de músicos, de acordo com que assegura Plínio Silva em sua entrevista.

Sobre as bases conceituais também se apresenta um campo aberto para novas pesquisas. As conceptualizações de Stuart Hall (2001) sobre identidade abarcam apenas até à controversa pós-modernidade. García-Canclini, que em seu livro "Culturas Híbridas" (2008) defendia que nem mesmo a modernidade havia chegado à América Latina, ao falar para alunos da ECA em 2012 afirmou que a pós-modernidade já havia sido superada (CANCLINI, 2012). A pesquisa com categorias sociais é dificultada ao extremo em tempos nos quais as relações sociais mudam em uma velocidade cada vez maior. Como seria tratada a questão da identidade em

2013, quando um número cada vez maior de pessoas mantém seus relacionamentos em redes sociais virtuais? Pitre-Vásquez dá uma pista quando sugere o conceito de “*ciber-interculturalismo*” (PITRE-VÁSQUEZ, 2008, p. 20). Porém, a questão precisa ser investigada mais a fundo para entender e conceituar os fenômenos relacionados à noção de identidade na contemporaneidade.

Ainda sobre as bases conceituais, algo que deixou portas abertas para novas pesquisas foi a apresentação da chamada “musicologia intercultural”. Saber mais sobre esta escola e entender o motivo dessa segmentação da musicologia certamente deverá ser um de meus próximos objetos de estudo.

Quero ainda fazer outra consideração sobre o trabalho do grupo Bayaka. Plínio Silva conta, em sua entrevista, que no começo do grupo Terra Sonora houve um ensaio do grupo em sua casa. Na época, estava presente uma pessoa que prestava serviços para ele, Maria José. Ao final do ensaio, Maria José comentou com Plínio Silva que eles haviam tocado uma música que ela conhecia. O diretor do Terra Sonora acredita que a mulher de fato não poderia conhecer a música devido à dificuldade de acesso ao fonograma de referência, mas entendeu que ela pudesse ter identificado algo familiar naquele tema. Ele associa a reação dela a algo transcendental.

Eu entendo se tratar do processo de identificação abordado neste trabalho. Os elementos musicais reproduzidos pelo grupo naquela casa eram semelhantes àqueles que formaram a identidade musical daquela mulher. Mimi Malu, cantora do Bayaka, faz uma declaração neste sentido no documentário que leva o nome do grupo. Ela disse que se sente cantando músicas de suas raízes – é como se esses sons fizessem parte dela (BAYAKA, 2012).

Outro cantor, Rodrigo Mendes, relata que não se agradou com o repertório do Bayaka no primeiro contato que teve com o grupo, ainda na posição de ouvinte. Com o passar do tempo, ele passou a admirar aquelas músicas e almejar seu ingresso no grupo. Este caso retrata um estranhamento inicial que também é observado pelo diretor do grupo.

Em sua entrevista, Plínio Silva atribui, por diversas vezes, o adjetivo “inusitado” ao repertório do Bayaka. Segundo ele, é uma das características que desperta o interesse do público pelo seu trabalho desde o Terra Sonora até os grupos do Projeto Música dos Povos.

Entendo, depois de ouvir as entrevistas, o documentário, as declarações do *show* de lançamento do último CD, que tanto Plínio Silva e Rodrigo Mendes, quanto Mimi Malu e Maria José tocam em pontos importantes para explicar o êxito do grupo Bayaka. Uma dose de identificação e outra de estranhamento é o que nutre a atração que a proposta de Plínio Silva exerce sobre músicos e público. É o que impulsiona o grupo Terra Sonora e o projeto Música dos Povos a seguirem adiante com sua história duradoura e fomentadora de técnica musical, ideias e empreendedorismo cultural a seus participantes.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Ed., 3ª edição, 1972.
- BAUMANN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecci. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BÉHAGUE, Gerard. **Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia**. Anais do II Encontro Nacional da ABET, pp. 39-48. Salvador, 2005.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Golçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- _____, Homi, **O Terceiro Espaço**. Entrevista a Jonathan Rutherford, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, No. 24, 35-41, 1996.
- BLACKING, John. **How musical is man?** 5 ed. Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BOUDON, Raymond *et al.* **Dicionário de Sociologia**. Trad. António J. Pinto Ribeiro. Lisboa: Ed. Dom Quixote, 1990.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Identidade e etnia*: Construção da pessoa e resistência cultural. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução: Leila Souza Mendes. Coleção Aldus. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. **A Globalização Imaginada**. Trad. Sérgio Molina. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CAVENACCI, Massimo. **Transculturalidade, Interculturalidade e Sincretismo**. Conccinita: arte, cultura e pensamento. N. 14, vol. 1, p. 137-141. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, 1997.
- DANTAS, Fred. A Música dos Povos. Disponível em: <<http://maestrefreddantas.blogspot.com.br/2011/05/musica-dos-povos.html>>, acesso em 12/12/2012.
- DINIZ, André. **Almanaque do Samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- DOCKHORN, Nestor. **A Transcrição Fonética da Variante Culta do Latim**. In: Cadernos do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos. Vol. XII, n. 03, pp. 19 a 34. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2008.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria Cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. Trad. Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação da Cultura**. 1.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIL, Isabel Capeola. **As Interculturalidades da Multiculturalidade**. In Portugal: Percursos de Interculturalidade 4 – Desafios à Interculturalidade. 2008. Disponível em: www.oi.acidi.gov.pt/docs/Col_Percursos_Intercultura/4_PI_Cap2.pdf>. Acesso em 10/07/2012.

GUARIENTE, Liane. **Experiências com a música do mundo: em busca de uma pedagogia do canto**. In: Anais do II Encontro do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Continuada: subjetividades no ensino e na estética da arte. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2011.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. 103 p.

_____. **Quem Precisa de Identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-131.

KASSABIAN, Anahid. **Would You Like Some World Music with your Latte?** Starbucks, Putumayo, and Distributed Tourism. Twentieth-century Music, Cambridge, n. 2/1, p. 209-223, 2004.

LAPLANTINE, F. **A descrição etnográfica**. Tradução de João Manuel Ribeiro Coelho e Sergio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LIMA, Solange Martins Couceiro de. **Multiculturalismo**. Comunicação & Educação, São Paulo, p. 13-18. Set/dez, 1998.

LORTAT, Bernard Jacob. **Música do mundo: a perspectiva de um etnomusicólogo**. In: Trans: Revista Transcultural de Música. N.5. Barcelona: SIBE, 2000. Disponível em: < <http://www.sibetrans.com/trans/a242/musiques-du-monde-le-point-de-vue-dun-ethnomusicologue>>. Acesso em: 12/11/2012.

LUCAS, Maria Elisabeth. **Etnomusicologia e Globalização da Cultura: Notas para uma Epistemologia da Música no Plural**. In Em Pauta. Vol. 9/10. UERJ, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 6. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MARTINS, Sérgio. **Dono do selo Putumayo, o americano Dan Storper fez reviver a "world music"**. **Revista Veja**, n. 1996, 21 de fevereiro de 2007.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, USA: Northwestern University, 1964.

MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2009. Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>>. Consulta em 02/01/2013.

OCHOA, Ana María. **Músicas locais en tiempos de globalización**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

OLIVEIRA, Dennison. **Urbanização e Industrialização no Paraná**. Col. História do Paraná. Curitiba: SEED, 2001.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. **Som e música**: questões de uma antropologia sonora. In: Revista de Antropologia, São Paulo: USP, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

_____, Tiago. **Vivemos o melhor e o pior de todos os tempos** – Uma conversa com Gerald Seligman, diretor-geral da World Wide Music Expo (Womex). In: Revista da USP, São Paulo, n.77, p.112-124, 2008.

ORTIZ, Renato. **Notas Históricas sobre o Conceito de Cultura Popular**. Notre Dame: Kellogg Institute – the Helen Kellogg Institute for International Studies, 1986.

OSBORNE, Richard. **Dicionário de Sociologia**. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7771703/Richard-Osborne-Dicionario-de-Sociologia-PDF>>. Acesso em: 02/01/2013.

PEREIRA, Luisa Rauter. **Os conceitos de povo e plebe no mundo luso-brasileiro setecentista**. In: Almanack braziliense. n.11, pp. 100-114. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2010.

PIEDADE, Acácio Tadeu. **Perseguindo fios da meada**: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. **Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha**: estilos e mudança de paradigma. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Musicologia. São Paulo, 2008.

PUCCI, Magda Dourado. **Vozes e ritos**: as oralidades no mundo. São paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/2encontro/files/2%BA%20Encontro%20Magda%20Pucci%20completo.pdf>>.

RAPOSO, Mônica Mendes. **As canções de embalar nos cancionários populares portugueses**. Sugestões para a sua aplicação didáctica no ensino pré-escolar. Dissertação de Mestrado em Estudos da Criança. Universidade do Minho, Braga, 2009.

RAVAZZANI, Carlos *et al.* **Curitiba**: capital ecológica. 2. ed. Curitiba: Natugraf, 1996.

RESENDE, A. **Prática da Música Tradicional Portuguesa no 1º Ciclo do Ensino Básico**. Dissertação de Mestrado em Estudos da Criança. Universidade do Minho, Braga, 2008.

ROCHA, Jeanne. **A Pronúncia de Línguas no Canto**: fundamentos teóricos. In: Anais do II SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. pp. 1492 a 1501. Rio de Janeiro: Instituto Villa Lobos, 2012.

SADOH, Godwin. **Intercultural Creativity in Joshua Uzoigwe's Music**. Africa: Journal of the International African Institute, Londres, v. 4, n. 74, p.633-661, nov. 2004.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem pela Comarca de Curitiba**. 1. ed. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Plínio da. **Omundô**: uma experiência pedagógica com alunos da Faculdade de Artes do Paraná. 154 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 72-102.

TAYLOR, Charles. **Multiculturalismo**: examinando a política do reconhecimento. Trad. Marta Machado. Rev. Pedro Duarte. 1. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

_____, Charles. **Interculturalism or multiculturalism?** Philosophy And Social Criticism, Montreal, n. 38, p.413-423, 29 maio 2012.

TORRES, Grace Filipak. **Canja de Viola**: uma comunidade de prática musical em Curitiba. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Cognição e Filosofia da Música. Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2008.

ZAN, José Roberto. **Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade**. In Eccos revista científica. Vol. 3, n. 001: pp. 105-122. Centro Universitário Nove de Julho: São Paulo, 2001.

WACHOWICZ, Ruy. **História do Paraná**. 9. ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

YIN, Robert. **Estudo de Caso**: planejamento e métodos. 3 ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

Sítes da internet

ALL MUSIC. **Nusrat Fateh Ali Khan: Biography**. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/nusrat-fateh-ali-khan-mn0000887719>>. Acesso em: 10/01/2013.

DANTAS, Fred. **A Música dos Povos**. Disponível em: <<http://maestrofreddantas.blogspot.com.br/2011/05/musica-dos-povos.html>>. Acesso em: 12/12/2012.

INSTITUTO CAMÕES. **Convenções e Transcrição Fonética: O Alfabeto Fonético Internacional**. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/cpp/acessibilidade/capitulo2_1.html>. Acesso em: 05/01/2013.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. Cadernos PENESB (Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira). UFF, Rio de Janeiro, n.5, p. 15-34, 2004. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59>>. Acesso em: 03/01/2013.

Vídeos

BAYAKA: o documentário. Direção: Carlon Hardt e Lucas Fernandes: Cia de Canalhas, 2012. 1 DVD (45 min).

_____, reportagem sobre. Programa É-Cultura. Curitiba: Emissora E-Paraná, 28 de abril de 2011. Programa de TV (2min e 35seg).

CANCLINI, Néstor García. Aula Inaugural da ECA. 02 de agosto de 2012. Vídeo. 80 min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SSbQuEafzrs>>. Acesso em: 20-12-2012.

FESTIVAL DE MÚSICA ÉTNICA – 27ª Oficina de Música de Curitiba. Fundação Cultural de Curitiba e Fita Crepe Filmes, 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=EVp4hxB8yxQ>>. Acesso em: 02/01/2013 (3min e 11seg).

CDs

BAYAKA, Grupo. *Projeto Música dos Povos*. Direção: Plínio Silva. Curitiba, 2004.

_____. *Projeto Música dos Povos II*. Direção: Plínio Silva. Curitiba, 2006.

_____. *Projeto Música dos Povos III*. Direção: Plínio Silva. Curitiba, 2007

_____. *Projeto Música dos Povos IV*. Direção: Plínio Silva. Curitiba, 2011.

APÊNDICES

Apêndice 1 – Entrevista com Plínio Silva

Durante minha passagem pelo projeto Música dos Povos observei o uso recorrente de dois termos principais para designar o repertório. Informalmente era quase unânime o uso do termo música étnica e formalmente nos programas de concerto, encartes de CD e nos editais de abertura de vaga etc. o mais recorrente era música tradicional de diversas regiões do mundo com algumas variações. Essa diferença de tratamento tem alguma razão de ser?

Não, não necessariamente. Eu gosto mais de música tradicional. Eu acho que o termo étnico, ou ainda música folclórica, dão espécie de uma limitada. Tem gente que usa World Music, aí também abre demais. Qualquer loja de disco que você entre você vê lá a estante world music você vai ter Caetano Veloso, Buena Vista, é algo genérico demais. Eu gosto deste termo “música tradicional” como você falou com aberturas para composições, mas não é nada muito pensado da minha parte.

Assistindo o documentário várias vezes era falado de “orquestra étnica”, o site da produtora de vídeo escreveu orquestra étnica, música étnica é bem comentado.

Talvez, pelo menos no início, muitos anos atrás quando eu comecei o Trabalho com o Terra Sonora, era um termo que a gente usava mais. De você chegar para numa loja e perguntar “você tem alguma coisa de música étnica?”, mas sempre seguido do termo “tradicional”, para o vendedor entender do que você está falando. Se falar só música étnica o vendedor vai falar “como assim?”, daí você fala música da África, por exemplo, e vai jogando umas coisas assim. Tem o termo folclórico que você fala para a pessoa dar uma localizada no que você está falando, mas não é algo que eu use muito.

A que você atribui a demanda do público de Curitiba por grupos com repertório como do Terra Sonora, Bayaka e Omundô?

Eu acho que é pelo caráter inusitado das músicas. Acho que atrai a gente, os músicos que tocam ou cantam esse repertório, pela oportunidade de estar fazendo algo que não se vê por aí, e isso ficou muito claro no início do Terra Sonora. E isso 20 anos atrás se via muito menos. Depois de uns 10 anos que ocorreu o boom da world music, aí isso talvez tenha ficado mais acessível para as pessoas. Então para o músico essa oportunidade de tocar ou cantar coisas distantes ou não muito comerciais, e acho que para o ouvinte a oportunidade da novidade mesmo. Talvez seja o que mais fuja um pouco do que as pessoas sabem que podem ver em um final de semana, onde geralmente existe uma escolha entre um repertório de MPB, jazz, rock, blues, sertanejo.

Você acha que pode ter algo a ver com a identificação do público?

Com certeza. Eu tenho um exemplo. Lembro que no comecinho do Terra Sonora, uns 18 anos atrás, estávamos fazendo um ensaio na minha casa, um dos primeiros ensaios, e tinha uma diarista lá, a Maria. Um dia ela estava limpando a casa e claro que ela ficou ouvindo o grupo lendo e tocando algumas coisas. Quando acabou o ensaio, ela falou: “Seu Plínio, vocês tocaram uma música que eu acho que eu conhecia”. É improvável que ela conhecesse aquele tema. Por mais que ela fosse afrodescendente e música fosse africana, não creio que ela tenha identificado o tema que estávamos fazendo. Eu nunca esqueci isso, talvez por remeter a essa memória genética, ancestral, de ter havido uma certa familiaridade para ela a partir de alguma manifestação sonora que ela pôde buscar em seus gens, ou algo do gênero.

Imagino que isso ocorra, porque como o repertório é, em sua maior, parte de raiz ele abrange essa variedade de etnias que tem em Curitiba. Acho que isso é bastante subjetivo, mas imagino que ocorra.

Especificamente sobre as pessoas que entraram na primeira seletiva. A Liane Guariente fala no documentário que foram mais ou menos 60 alunos que fizeram o teste seletivo para a primeira seleção. O que você acha que atraiu esse alunos?

A novidade com certeza. Porque como conheciam, na sua maioria, o trabalho do Terra Sonora, já tinham essa referência, poder praticar este tipo de repertório foi o diferencial. Sem falar na qualidade daquela geração de músicos que juntamos no Bayaka. A gente deu muita sorte, a Liane mesmo comenta no documentário.

Antes de você lançar o processo seletivo, os alunos fizeram algum tipo de proposição para você montar um grupo do gênero?

Não, isso veio de mim mesmo. Também não sei nem muito o porquê. Talvez se alguém tivesse comentado algo nesse sentido, mas não lembro o que motivou a isso.

Mesmo com relação ao nível bom dessa geração de alunos daqui [da FAP], eu só fui perceber realmente essa capacidade no início do trabalho, não diria nem na seletiva que fizemos, pois nela nem foi satisfatória a questão da leitura. As músicas “em 7”, todo mundo errava, não estava dando muito certo. Mas a idéia era essa. Agora claro que era aberto para todo mundo e eles tinham que dar uma lida, para avaliarmos a leitura da turma. Mas também tinha a peça de livre escolha. Ali você via os caras tocando, a afinação, a técnica nos instrumentos. Mas nem sei te dizer de onde veio a idéia de criar o Projeto Música dos Povos. Não foi como no Terra Sonora que eu comecei com a parte instrumental e nem cogitava o vocal, que só veio depois de uns 2 ou 3 anos a partir do contato com a Liane.

Já o Bayaka começou com a ideia de ter a Liane junto desde o começo da história, para abranger mais alunos mesmo, levar o projeto para um número grande de pessoas. E praticamente quem veio, houve vários inscritos, dentre estes tiveram os que faltaram, esqueceram, ficaram nervosos não fizeram o teste, mas praticamente quem participou da avaliação passou. O negócio era começar e ter uma riqueza de timbres.

Houve alguma dificuldade técnica dos integrantes que você viu ser superada com a prática musical dentro Bayaka?

Com certeza. Essa questão do ímpar foi incorporada. As pessoas não tocavam este tipo de compasso devido à raiz musical nossa não ter isso. A parte

harmônica de determinadas coisas que até então podiam ser dissonantes passam a ser compreendidas de outra forma pelas pessoas.

Eu penso que tenha sido uma escola para todo mundo. Inclusive no último disco, autoral, fica bem comprovado essa influência que o tipo de repertório teve nas pessoas. A tua música, por exemplo [Albatroz], não que você não tivesse feito isso via outro canal, mas me parece que foi muito decorrente do contato com esse tipo de música. Várias coisas em ímpar que ali apareceram, o modal no tema da Talita [Ciranda do Cantador], da Flávia [Réstia] muito baseado no modalismo também, o meu tema [Leste]. Alguma coisa ou outra que fugiu, como o tema do Eli [31 de Janeiro], do Eduardo Mercury [Paspatour], já o do Gustavo [Garadanga] é bem oriental também.

Eu imagino que tenha sido fruto desse contato mesmo. Poderia ter havido [contato] de outra forma, mas através do grupo isso foi muito direto. E o próprio grupo gerando sub-grupos, diferentes formações, as pessoas se conhecendo.

A propósito, você falou no documentário que teve outros grupos que surgiram do Bayaka. Você lembra de algum?

Eu não lembro de nomes, mas por exemplo imagino têm grupos como o Jazz Cigano que nasceu de músicos que passaram pelo Omundô. Agora anteriormente a isso, de repente o “Baque Solto”. Eu posso estar cometendo uma inverdade aqui, mas apareceram grupos, porém não sei nominá-los. Eu me lembro disso por ir muito ver o trabalho destes grupos, me interessava quando me chegava um convite, imagino que muito era fruto dessa convivência.

Que tipo de elementos você vê nessas apresentações que te remete ao trabalho do Bayaka?

Eu não relacionaria assim, eu não fui ver um grupo, por exemplo, cujo o som buscasse semelhança com o Bayaka, isso eu vi no último disco, mas nesses grupos o pessoal talvez se baseasse mais, principalmente o pessoal voltado para música brasileira, em coisas folclóricas, em raízes folclóricas. Mas é mais a questão da formação dos grupos, as pessoas se motivando a chamar um ao outro para fazer um

trabalho em comum. Não diretamente o repertório e sim a atitude da prática da música camerística, mais por aí eu acho que inspirou as pessoas.

Há dois anos, participei de um festival aqui da FAP em que o Eduardo Gomide estava tocando um *sitar*. Ele foi uma das pessoas que pesquisou instrumentos, talvez motivado pelo trabalho com o Bayaka. Inclusive eu me lembro que ele teve apoio do Bayaka para adquirir esses instrumentos.

Isso não só ele, com o sitar. Teve umas tablas que o Daniel Farah adquiriu. Da mesma forma as tablas que o Gustavo também adquiriu. Eu lembro destes três. O Bayaka tinha um caixa que foi alimentado por alguns cachês e, em determinado momento o grupo funcionou como uma cooperativa. O dinheiro foi para eles que puderam então adquirir e ressarcir o caixa do grupo suavemente. Isso, é claro, reflete em suas vidas particulares, mas reflete no grupo também com a utilização destes instrumentos.

Na sua dissertação, você cita sua viagem à Holanda na qual você adquiriu grande parte do material fonográfico que você transcreveu e utiliza até hoje no Terra Sonora ou no Omundô. Além desse fato, houve algum outro meio de se obter os discos?

Ali foi o start da coisa. Eu lembro que, um pouco antes, eu tinha ido dar aula em Cascavel em um festival. Um determinado dia fizemos passeio para o Paraguai e eu comprei um aparelho reproduzidor de CD e eu não tinha nenhum CD. Então eu comprei o aparelho e falei: o dia em que eu tiver algum CD eu ouço aqui.

Na Holanda, a gente viajou muito pelo país. Sempre quando chegava em uma nova cidade eu ia para uma loja de disco atrás desse tipo de sonoridade, mas sem intenção nenhuma de grupo, mais por gostar mesmo. Eu gostava de música oriental, e a esse tipo de coisa havia mais acesso ali.

Voltei da Holanda com uns 25, 30 CDs, desse tipo de música: da África, da Ásia, coisas que eu nem sabia, mas comprava por ver que era original de um lugar específico do mundo.

Logo que a gente voltou, deu uma crise de egos em todos, em mim inclusive. O Studium Musicae acabou. Nessa época eu estava separado da minha mulher. Foi

um período que eu estava bem solitário e não estava afim de ficar sofrendo muito além da conta, então comecei a ouvir os CDs. Eu lembro que foi um tema da China, que a gente até gravou no último disco do Terra que estamos mixando, o primeiro que eu ouvi. Eu comecei a copiar aquilo e quando eu vi estava transcrevendo outra, outra e outra e aí que me veio a idéia “porque que eu não monto um grupo”, essa é a origem do Terra.

Mas sobre a sua pergunta, começou com estes discos que eu trouxe de lá e logo na seqüência eu conheci o Horácio Debonis, que tinha uma loja de disco aqui em Curitiba chamada 801 discos. Eu o conheci logo que voltei da Holanda. Ele gostou muito do disco gravamos na Holanda com o Studium Musicae, e eu fiz dele minha moeda corrente. Como eu queria aumentar o meu repertório eu trocava esse disco do Studium por um que ele tivesse lá na loja.

Fui então fechando uma amizade ali com ele. A loja fechou, mas até hoje recorro a ele para trazer CDs, DVDs, LPs e livros. Eu devo ter em casa em torno de uns 1.000 CDs desse tipo de repertório, e cerca 80% obtive através dele.

Você continua transcrevendo os temas?

Continuo. Só que agora é diferente. Antes tinha uma fartura de material. Naquela época, eu adquiria o disco e chegava em casa, de noite geralmente, e ia ouvindo com a intenção de transcrever e montar um repertório de temas transcritos. Então tudo que eu ia gostando eu anotava e depois quando esgotasse o que eu tinha ali, eu começava a transcrever até comprar outra série de discos. Teve uma época a “Savarim”, loja de disco aqui, importou um monte de CDs que ficaram encalhados. Eram discos, que hoje seriam vendidos numa faixa de uns 100, 120 reais. Naquela época já eram caros, só que como eles “fizeram mil promoções e ninguém comprava, só eu. Então “n” vezes eu ia na “Savarim” e saía com 30, 40 discos. Se custava R\$ 90,00 eles estavam vendendo a R\$ 5,00, R\$6,00, para minimizar o prejuízo deles. Tem material para até o fim da minha vida, para transcrever coisa.

Esse processo de transcrição, você acha que também foi uma forma de treinar o seu ouvido?

Com certeza. Muita gente pergunta “porque você não usa um programa?”. Eu digo que eu sou da época da “manivela”. Eu sei receber e mandar e-mail, só. Qualquer anexo a mais eu chamo o Leo, meu filho. Então vou me virando assim, transcrevendo à mão. Eu estou preparado para o dia que acabar a energia do planeta eu possa continuar fazer o que eu faço. Mas é um treino fantástico.

Teve alguma música que você não conseguiu transcrever? Por exemplo, música com quartos de tom?

Transcrevi várias. Uma que empacou é um tema tradicional da Noruega que um grupo de metais fez um arranjo para ele. Só que ele é tão maluco, tecnicamente falando, que eu desisti dele. Eu lembro desse porque eu acho que foram poucos que eu desisti, no sentido de “você me venceu, não consigo tirar você”.

Eu também tenho um recurso em casa, há alguns anos eu adquiri um tocador de CD que tem uma espécie de regulagem da rotação, embora eu tenha usado muito pouco porque ele altera a afinação. Você pode deixar a rotação mais lenta, só que aí cai meio tom, aí já implica em usar uma flauta meio tom a baixo que eu tenho em casa, que seria a afinação barroca. Mas eu procuro me forçar, é raro eu usar isso. Para esse tal tema que eu desisti, não adiantou isso também. Até vou ver se eu não volto para ele novamente. Mas teve temas muito trabalhosos. O Bayaka gravou um tema da Índia que eu levei muitas horas para tirar. Eu lembro que foram dias trabalhando horas em cima para - no começo eu também tinha essa preocupação de “quarto de tom” - achar uma maneira de escrever aquilo de forma que quem fosse tocar pudesse compreender. Mas depois eu comecei a desencanar um pouco disso, porque fica como um japonês tocar pandeiro, tamborim. Eu meio que desencanei, deixa o cara tocar do jeito que ele fique feliz tocando, é como eu faço.

Você faz uma aproximação?

Várias vezes faço. No começo em temas polifônicos eu tinha a preocupação de tirar cada voz, agora não. Isso é um treino muito legal para o ouvido. Eu não tenho um estúdio, então não consigo isolar um instrumento daquela gravação. Então é muito bom você conseguir pegar determinado timbre e ficar nele. É um treino e tanto.

Isso te abre muito e como você, para ter uma transcrição legal, tem que ouvir bastante, você acaba, por mais superficial que seja a pesquisa, ouvindo muita coisa, você passa a conhecer muita coisa, identificar muita coisa das músicas dos continentes. Eu acho que é uma super escola, é um treino muito legal, seja o tipo de repertório que for. É como, por exemplo, você falar em inglês mas seria bom você ler e escrever em inglês também. Então se você fala música é legal saber escrevê-la também. Assim amplia seus horizontes como músico.

Você diz que nas suas fontes de pesquisa você tem a informação do contexto em que o tema foi escrito, que você passa para os músicos. Que fontes são essas?

Primeiro vem as informações do CD. Às vezes você pega um encarte bem ruim que só tem a capa com o nome da música. Mas eu tenho em casa uma espécie de enciclopédia chamada Rough Guides - uma publicação que compreende trabalhos e pesquisas de musicólogos e abrange todos os continentes. Às vezes tem umas re-edições atualizadas que adquiero também. Tem bastante coisa ali, então se alguém vai lá em Belize o cara pega desde a música tradicional e vem, o artigo dele, até o que se faz hoje em dia lá. Dá toda a discografia das coisas de maior destaque. Tudo o que é citado nessa discografia eu adquiero em CD, antes mesmo de eu ter acesso a essas enciclopédias. Eu gosto muito de história também e umas coisas alternativas. Outro dia eu comprei um livro que trata da origem do nome dos países. Isso é uma informação meio paralela, mas também ajuda. Uso alguma coisa da internet para complementar, mas eu basicamente me guio mais por essas enciclopédias e coisas de história, por exemplo, quando eu faço os discos, que tem aquele texto pequeno. Para chegar naquilo eu escrevo e pesquiso um monte, e depois dou uma peneirada. É uma maneira também de ir aprendendo, estudando muito a história, que eu gosto bastante.

Sobre o último CD do Bayaka, você entende que ele representa alguma espécie de resultado ou síntese de todos os anos de trabalho com música tradicional de outros lugares?

Bastante. Nos depoimentos [do documentário] as pessoas falam muito isso. Cada um buscou isso de alguma forma, mesmo que o tema não retrate exatamente.

Pega um tema como o do Ricardo, do sax, meio contemporâneo, mas ele comenta que o que o inspirou foi as reflexões sobre o que é afinado o que não é inspiradas nesse tipo de repertório. Por mais que o resultado sonoro não lembre, mas o compositor teve essa intenção. Alguns de maneira mais clara como a tua, a minha música. A música da Liane, também não é uma música que remeta a um étnico, tradicional. Da Elaine sim, da Talita, essa coisa do modal, do Tiago, do Gustavo, do Érico, vários temas. A da Carla Zago talvez seja a mais distante, foi uma música inspirada no que o sobrinho dela viu no Bayaka, o que deixa de ter sido uma inspiração.

Eu nunca fui compositor. Gosto de arranjo, criar uma frase, contracanto, isso eu faço, principalmente para o Terra Sonora. Mas o tema do disco foi algo que como era para o Bayaka gravar então, também foi focando no ímpar, pegar aquele compasso em 7 e desmembrá-lo. Fiz bem foando.

Quantas pessoas passaram pelo Bayaka?

Outro dia nós fizemos esse levantamento. Pelo Bayaka foram umas cento e tantas, juntando o Bayaka e o Omundô deve ter dado umas 150,160 pessoas. Quando eu digo que passaram eu conto também aquele que veio, fez um ensaio e nunca mais voltou.

Quais foram os motivos do encerramento das atividades do Bayaka?

É uma coisa que eu aprendi a conviver: a questão dos ciclos. Como tem na natureza, tem no convívio, num casamento, tem vários exemplos socialmente falando. A minha formação sempre foi muito ligada a música de câmara, então é inevitável você ter o fim, ou a não participação mais de determinadas pessoas, e sempre a sensação é de que “o que eu vou fazer? O nível vai cair?” e aprendi a ver que ninguém é insubstituível. Você pode ter peças complicadas.

Eu acho que é aquele negócio: todo mundo tem que viver, ganhar dinheiro, às vezes o cara gosta muito do trabalho, mas aparece um outro que vai dar dinheiro bem naquele dia do ensaio, então o cara sai. Ou talvez acaba o encantamento pelo trabalho, as vezes a pessoa se desapontou, não creio que tenha sido o caso do Bayaka. Acho que foi mais uma coisa da vida.

O último show foi um misto de alegria e tristeza. Muita gente queria achar uma forma de continuar.

Houve uma troca de e-mails, vi muitas pessoas manifestando isso. Eu acho muito legal porque era a pessoa externando uma coisa especial como foi para todos esse trabalho, mas em momento algum eu achei que continuaria.

Eu não ganho, mas os trabalhos aqui, com os grupos, contam como hora aula. Então para mim é um trabalho que eu estou sendo remunerado por ele, não deixa de ser. Mas eu não posso esperar isso.

Como eu sempre coloco, cada um que passou pelo grupo e falou “eu estou saindo”, eu pensava “o lugar é do cara”. De forma alguma eu nunca negaria a volta de alguém que participou do grupo, do Bayaka do Omundô, pode voltar quando quiser, porque são pessoas que participaram de momentos muito legais.

Complemento da entrevista posterior às análises.

Ouvindo a canção ucraniana “*Jouravly*”, percebi que havia uma quinta voz a qual você não aparece em sua transcrição. Há algum motivo para isso?

Na verdade eu transcrevi esta quinta voz. No caderno em que fiz esta transcrição há um asterisco e a transcrição dela. Acontece que estes temas vocais tinham os arranjos a cargo da Liane e não posso te dizer com certeza o motivo de não aparecer na gravação do Bayaka.

Buscando referenciar os áudios citados na dissertação, cheguei à informação que a faixa denominada “*Haq Ali Ali Haq*” do terceiro CD do Bayaka tem se chama de fato “*Allah Hoo Allah Hoo*”. A que razão você atribui esta troca?

*Eu tirei essa música de uma coletânea de quatro CDs de música para meditação. Chama-se “*Global Meditation*”. É a faixa 6 do segundo disco. Não tenho o original do Ali Khan, por isso peguei a informação da coletânea.*

Apêndice 2 – Entrevista com Liane Guariente

Durante minha passagem pelo projeto Música dos Povos observei o uso recorrente de dois termos principais para designar o repertório. Informalmente era quase unânime o uso do termo música étnica e formalmente nos programas de concerto, encartes de CD e nos editais de abertura de vaga etc. o mais recorrente era música tradicional de diversas regiões do mundo com algumas variações. Essa diferença de tratamento tem alguma razão de ser?

A confusão vem da utilização do termo world music, divulgado pela indústria fonográfica na década de 1980, termo este usado para catalogar qualquer musica não a ocidental. A musica latino-americana e africana enquadraram-se igualmente ao termo. É possível encontrar Milton Nascimento e Calipso nos catálogos de world music, para citar apenas dois exemplos. World music passou a figurar como sinônimo de étnico, tradicional, exótico, dentre outros termos. Constituiu o Planet Soup.

A que você atribui a demanda do público de Curitiba por grupos com repertório como do Terra Sonora, Bayaka e Omundô?

Na década de 1980 a chamada world music tornou-se produto de consumo preferencial em varias partes do mundo. Virou “moda”. Como no Brasil há sempre alguma defasagem para a veiculação de tendências, passamos a consumir esse produto em meados da década de 1990. E em Curitiba graças a um estabelecimento chamado 801 Discos. A Casa Figaro e a Casa Sartori também comercializavam tais produtos (não me lembro se havia mais alguma), mas o “point” dos iniciados era mesmo a 801. O Horácio de Bonis apartou-se do grupo da 801 e tem sido ate hoje nosso fornecedor do gênero. Ele é conhecido como “mercador de especiarias sonoras”. E este material fonográfico que começa a ser veiculado no programa Ciclorama, na Educativa FM 97.1 a partir de julho de 1996. Quem idealizou esse programa fomos Plínio, eu e mais seis professores da FAP. O Ciclorama era um projeto meu, uma revista da arte radiofônica. A variedade musical que oferecíamos aos ouvintes era enorme. E assim fomos angariando gente pra ouvir o Terra,

posteriormente o Bayaka. A juventude do Bayaka, sua alegria e energia sexual também atraíram muito público na época.

Que motivos levaram você e o Plínio a criar o projeto Música dos Povos?

O Projeto Musica dos Povos e do Plínio, exclusivamente dele! Teve início em 2003, com o Bayaka. Antes disso, vinham as experiências com os professores no Terra Sonora, cuja fundação se deu em 1994, grupo somente instrumental. Então tem o tempo da sonoridade rica em timbres (doze instrumentistas). Ai vem o tempo dos quatro músicos e uma voz, depois duas vozes, depois três vozes. Essa flutuação no Terra fez com que o Plínio sentisse falta de diversidade timbrica. E entendeu que na FAP poderia encontrar essa flora distinta. No que obteve total sucesso. Então Plínio me chamou para conduzir o vocal do Bayaka. Ele vinha gostando do meu trabalho no Terra e acreditou que eu servisse para proceder as transcrições fonéticas e manejar algumas técnicas vocais com jovens cantores em formação.

Você cita, no documentário “Bayaka”, que o número de candidatos para a primeira seletiva foi de pelo menos 60 alunos. A que fatores você credita toda essa procura?

A FAP em 2003 tinha implantado o Bacharelado em musica popular. Havia igualmente um movimento de titulação obrigando aos músicos locais e mesmo de outras procedências “correr atrás desses papeis” – que “ninguém aprende samba no colégio” mas as exigências assim obrigaram a corrida. Então a divulgação dos cursos de musica da escola estava em alta, o que atraiu um contingente interessante de estudantes, a melhor safra que já tivemos. Demos sorte!!

Houve alguma dificuldade técnica dos integrantes do grupo vocal que você viu ser superada com a prática musical no Bayaka?

O grupo vocal do Bayaka teve grande rotatividade, como ocorre em qualquer grupo vocal. Dos sete anos de existência do grupo, pelo menos seis formações diferentes no vocal ocorreram. Muita gente boa, muitos “egos” – exibicionistas,

semideuses, muitas emoções fortes. Não posso falar por eles. Eu superei a grande dificuldade de distanciamento afetivo indispensável a um orientador-educador nesse tipo de agrupamento. Pelo menos seis cantores desse grupo tem trabalho em São Paulo, Rio de Janeiro, Barcelona, Paris, gravaram CDS. E todos levaram influencias do modo de pensar e agir dos dirigentes do Bayaka, bem como suas performances remetem ao trabalho com os temas da world music que aprenderam.

Sobre a transcrição fonética que você utiliza. É uma ideia sua ou você se inspirou em outras fontes?

Não pensei nada para proceder como procedi. Queria muito ser útil ao Terra em 1997, ano do meu ingresso. Queria ser cantora no grupo. Tinha experimentado cantar em grego no Coral Champagnat, PUC Parana desde 1994. A Prof. Maria Kominos, vice consulesa da Grecia e chefe da divisão cultural na PUC orientou o coro para trabalhar os temas de musica clássica grega. Ela nos trazia os textos transcritos da maneira com deveríamos pronunciar. Fiz esse trabalho com facilidade, de modo que ganhei solos e destaque no grupo. Ate sonhei ir a Grecia, ate comecei a estudar grego... Quando o Plinio me chamou para o Terra, usei a mesma maneira de representar graficamente os fonemas, a exemplo do que fazia a Maria, novamente encontrando pouca resistência para transcrever e cantar em qualquer idioma, e olha que vieram temas cuja procedência eu desconhecia, como cantos inuit, cantos do Camboja, Vietnam, Tuva e outras localidades da Asia inéditas para mim, dentre outras localidades ainda mais ermas.

Que contribuições podem trazer a um estudante de canto exercitar essas transcrições?

Trabalhei em 2012 com um grupo de aficionados no SESC Parana e ali, dando exemplos e fazendo demonstrações, afirmei que o trabalho e uma temeridade para a saúde vocal. Tanto que quando da gravação do segundo CD do Terra tratei dois nódulos nas pregas vocais. E desse tratamento que vem uma disciplina forte com relação a exercícios diários de canto. O Plinio, na ocasião do curso, reforçou a problemática mencionando a constante exposição do cantor, muitas vezes confundido com cover, dispendo-se para a plateia de forma histriônica. Brinquei que

estava me candidatando ao cargo de “cantora de baile” na Moldavia (acabara de extrair e estudar um tema cigano da região, “imitando a perfeição” a cantora que me serviu de referencia, inclusive em seus vícios de emissão e “charmes”). Ao mesmo tempo, comentamos sobre essa possibilidade tão rara de brincar com os sons vocais, com timbres, coisa que não é possível para um instrumento musical tradicional. Brincadeira perigosa, que machuca e exige bom senso e um professor orientador de plantão, para realocar a forma da voz. Para isso faço aulas de Fisiologia da voz com Dona Sira da Silva toda semana. E canto estudando todos os dias. Vou ainda reforçar a importância de ser terapeutizada, uma vez que a voz revela facetas do caráter, do temperamento, da personalidade, e que podem ser revistos com o que se canta. Para proceder tal revisão de conduta, de hábitos, de atitudes, vale a pena manter contato com profissional orientador na área da psicoterapia. Eu fiz Vegetoterapia. Como mencionei, fiz tratamento fonoaudiológico e retorno para revisão a cada seis meses. Exercícios físicos aeróbicos são bastante importantes também. E lógico, o trabalho de audição de fonogramas, os mais diversos, e fundamental no processo. Felizmente a Internet dispõe de farto material para este exercício. Ajuda a viajar virtualmente enquanto não se pode fazê-lo visceralmente.

Muitos dos que passaram pelo vocal do Bayaka, incentivados pelo seu trabalho, buscaram novas técnicas vocais como o canto bifônico, o yodel, o gutural, entre outros. Que consequências esse aprendizado pode trazer ao cantor popular?

Há poucos meses pude realizar o canto bifônico, após alguns anos de treinamento. Um exemplo tímido dele vai gravado no CD 6 do Terra. O estudo diário e a grande chave de todo processo. É importante lembrar que todos os lugares, e o Brasil é rico nisso, todos os lugares recebem trânsito de gente de muitas partes do mundo. Gente que passa, gente que fica. E todas essas gentes legam ao lugar algo de seus costumes e inclusive comportamentos vocais. Trata-se de abrir os ouvidos, arejar os ouvidos e experimentar essa diversidade espetacular. Lembrar igualmente que somos de fácil acomodação, então o que se tem no final são cinco possibilidades de mudança de técnica, das cerca de cem existentes para cada fonema. Eu costumo dizer que isso é um vídeo game, um processo lúdico para exercitar sozinho ou em grupo, experimentando.

Qual a sua opinião em relação ao último CD do Bayaka? Ele apresenta alguma espécie de resultado ou síntese de todos os anos de trabalho com música tradicional de outros lugares?

Se você se refere ao quarto CD, trata-se de trabalho autoral feito a várias mãos. Muita coisa boa, criativa, interessante, recheada de influências do repertório estudado anteriormente sim. E penso que neste trabalho entra a primeira coisa que disse a respeito do Bayaka: levamos uma sorte danada, havia uma safra bacana de músicos ali reunidos. O CD também marca o fim do ciclo, o fim do grupo. Os cantores, por exemplo, eram praticamente todos do Omundo na ocasião da gravação do CD . Omundo e o novo grupo do Projeto Musica dos Povos, também radicado na FAP. O interesse pela novidade dos temas “exóticos” havia passado para os integrantes do Bayaka, movimento bem de acordo com as tendências do mercado fonográfico de 2006. Muitos grupos haviam-se formado a partir de formações menores do Bayaka, o que estimulava a querência de outro tipo de expressão musical. Como quando estamos viajando e da aquela imensa saudade de casa, da comida, da cama. Como cada participante deu sua contribuição ao trabalho, o CD 4 ficou assim, com a cara de quem compôs o tema, uma colcha de ideias musicais. Diversificado, emocionado, um lindo arremate para o trabalho, revelando novos compositores, alguns imberbes como eu.

O que você pôde observar como efeito desta prática musical multicultural nas pessoas que integraram o grupo?

O Plínio tem mais cuidado no acompanhamento de suas “crias”. Costuma ir aos concertos, apresentações e shows dos integrantes e me traz sempre que é notória a marca em seus trabalhos do modo de pensar e agir dele e meu no raciocínio da mocada.

Quais foram os motivos do encerramento das atividades do Bayaka?

Lembra do Pink Floyd? Um dia o interesse pelo trabalho, pelo som, acabou. O “amor” acabou. Imagina se para o Bayaka, ou para outro grupo qualquer, esse

fenômeno não se repetiria. Simples assim, as pessoas tomam outros rumos, motivam-se para outras lidas, vão viajar, estudar e trabalhar em outros lugares. Quando saiu o documentário sobre o Bayaka há poucas semanas, super bonito e bem produzido, bastantes gentes ficaram saudosas, mas só enquanto dura o documentário. Depois tratamos de seguir nossas vidas, agradecendo por ter acabado com um mínimo de “corações partidos”. Numa cultura que funciona a base de premiações e punições, o efeito é esse mesmo.

Apêndice 3 – Entrevista com Rodrigo Mendes

Durante minha passagem pelo projeto Música dos Povos observei o uso recorrente de dois termos principais para designar o repertório. Informalmente era quase unânime o uso do termo música étnica e formalmente nos programas de concerto, encartes de CD e nos editais de abertura de vaga etc. o mais recorrente era música tradicional de diversas regiões do mundo com algumas variações. Essa diferença de tratamento tem alguma razão de ser?

Talvez a maior diferença esteja na forma como as pessoas ligadas ao grupo e até mesmo o público alvo, se relacionem com as terminologias ou com o conhecimento em torno destas. Acredito que o objetivo primeiro de se denominar o gênero praticado pelo Bayaka seja identifica-lo dentro da grande quantidade de gêneros produzidos atualmente e, mais que isso, facilitar a compreensão da origem dos temas. A provável diferença de tratamento está no fato da Música Étnica ligar-se a uma etnia específica e, por isto carregar traços que identifiquem a mesma. Já a Tradicional seria, talvez, uma forma de não se comprometer tanto com a identidade étnica e mais com a criação de uma tradição a partir da reprodução e adaptação de melodias populares em determinados locais.

A que você atribui a demanda do público de Curitiba por grupos com repertório como do Terra Sonora, Bayaka e Omundô?

Costumo me questionar, volta e meia, sobre haver realmente esta demanda por um repertório étnico tradicional. Acredito que haja em nossa cidade uma parcela muito grande de pessoas com receio em consumir novas formas musicais, e o que presenciei nos anos de projeto Música dos Povos é que o público que costuma acompanhar o trabalho do Plínio Silva e da Liane Guariente é em sua maioria formado por artistas e amigos destes, sejam integrantes ou não dos grupos. Vejo neste grupo uma relevante busca por qualidade artística, musical, porém há também uma frente de resistência às práticas comerciais das mídias, algo como estar presente para criar uma demanda, para somar ao público consumidor destes gêneros e formas.

Atribuo também esta demanda à pluralidade de culturas presentes em Curitiba, pois em geral é o públicos de outros estados, outras cidades e países que em geral estão presentes.

Como você conheceu o Bayaka? O que o grupo representava para você antes de você vir a fazer parte dele?

Conheci o grupo na FAP mesmo, através de colegas que já conheciam o trabalho do grupo, para só depois entrar em contato direto com o Plínio Silva e a Liane. Meu primeiro contato com o repertório causou um certo estranhamento, pela diversidade e singularidade do repertório. Nunca havia ouvido aquela sonoridade antes e talvez por isso posso até dizer que não gostei ao primeiro contato. Foi com o passar do tempo, e o contato com o trabalho da Liane que passei a admirar e almejar participação no grupo. Para mim, neste tempo entre o estranho e a admiração, o Bayaka passou a representar uma significativa oportunidade de produzir e aprender algo artisticamente valioso.

Que fatores levaram você a se inscrever para a seletiva do Bayaka?

Aproximadamente em agosto de 2006 fui convidado pela professora Liane para acompanhar os ensaios do grupo que então se preparava para gravar o terceiro CD. Passei o final deste ano acompanhando os ensaios e aprendendo o repertório. Pelo convívio com o grupo e com a forma de estudo de cada tema e do próprio canto, acabei me motivando a participar da seletiva em 2007. Fiz o teste a convite do Plínio como forma de formalizar minha participação no grupo.

Em termos técnicos, o que você aprendeu durante sua passagem pelo Bayaka?

Aprendi a diferenciar e reproduzir diferentes tipos de ressonâncias no canto, a entoar melodias com mais precisão, técnicas diferentes de canto, ligadas a diferentes etnias e regiões, como o canto Bifônico e o Gutural. Aprendi os limites de extensão da minha voz, a boa utilização da respiração e sustentação/apoio, a projetar a voz, a conectar a voz ao corpo, a tocar Didjeridoo, Derbak, Rabeca,

também aprendi a ter mais precisão rítmica temporal, melhorei minha leitura musical, minha compreensão de compassos ímpares, e até mesmo a execução dos compostos. Aprendi a interpretar canções mesmo sem compreender a letra cantada, desenvolvi uma melhor presença cênica e postura, ganhei desenvoltura no cantar e interpretar, conheci novos gêneros musicais brasileiros

Houve alguma dificuldade técnica dos que você tinha e viu ser superada com a prática musical no Bayaka?

Acredito que a principal tenha sido a inibição frente ao canto, mas outras também ocorreram, como o melhor controle da respiração e da projeção de voz, e a precisão rítmica.

As transcrições fonéticas funcionavam de que modo no grupo?

A transcrição inicialmente eram feitas pela Liane, e levadas ao grupo prontas, com o objetivo de mostrar o caminho para a interpretação. Porém aos poucos correções e até transcrições foram sendo propostas pelos próprios cantores, o que levou a tarefa a ser transmitida a quem canta, na minha opinião algo que facilita e até melhora a interpretação dada ao tema.

O encontro que você teve com outros músicos no Bayaka resultou no surgimento de algum grupo? Qual, ou quais?

Não necessariamente, pra mim gerou mais contatos, convites. Toquei numa roda de samba com alguns componentes do Bayaka em um casamento em 2008, dividi palco com outros no psicodália em 2009 e 2010.

Em algum desses grupos é possível notar a influência do trabalho realizado no Bayaka?

Acredito que nas oportunidades que tive de tocar fora do Bayaka com integrantes do mesmo, pude ver na prática que a disciplina e a qualidade musical que o Bayaka exigiu fizeram diferença na formação de todos, inclusive nos grupos

que conheço e que se formaram a partir do Bayaka (dos quais não faço parte). Há sim forte influência, principalmente no que diz respeito à pluralidade, à multiculturalidade que esta presente nas produções do pessoal que fez parte do grupo.]

Qual a sua opinião em relação ao último CD do Bayaka? Ele apresenta alguma espécie de resultado ou síntese de todos os anos de trabalho com música tradicional de outros lugares?

Gosto de pensar que ele também apresenta este resultado. Mas além dos anos de trabalho com música tradicional, ele mostra anos de experiência de trabalho em grupo, de trabalho em conjunto com pessoas que se conhece de longa data, mesmo havendo uma parcela grande de novos integrantes. Há também o desejo de compor, e de criar

Quais foram os motivos do encerramento das atividades do Bayaka?

Eu acredito que tenha sido em parte pelo desinteresse de que houvesse continuidade. Falta de organização talvez, de rigorosidade em relação a seleção dos cantores; quem sabe também o tão dito “encerramento do ciclo”, uma vez que muitos dos integrantes já estava há tempo no grupo e buscavam novas experiências musicais, talvez possa dizer que estes realmente já haviam aprendido tudo que o Bayaka poderia oferecer.

Apêndice 4 – Entrevista com Pauline Roeder

Durante minha passagem pelo projeto Música dos Povos observei o uso recorrente de dois termos principais para designar o repertório. Informalmente era quase unânime o uso do termo música étnica e formalmente nos programas de concerto, encartes de CD e nos editais de abertura de vaga etc. o mais recorrente era música tradicional de diversas regiões do mundo com algumas variações. Essa diferença de tratamento tem alguma razão de ser?

Bom, não sou responsável pela questão dos programas e editais. Mas quanto à utilização do termo "étnico" posso falar que parece que caracterizava mais as músicas que cantávamos ou tocávamos, pois confere um ar diferente, novo. Porém muitas vezes para tentar explicar o que seria música étnica lancei mão do termo música tradicional, para caracterizar algo mais antigo, característico de determinado lugar.

A que você atribui a demanda do público de Curitiba por grupos com repertório como do Terra Sonora, Bayaka e Omundô?

Acredito que de certa forma Curitiba tem um cenário musical meio que definido. Tem os grupos que tocam choro, outros que fazem jazz, blues, mpb... Outros mais para o rock, e principalmente grupos com propostas autorais. São diversos os grupos e estilos sim, porém com uma "carinha" já definida. Já sabe o que esperar quando se vai à maioria das apresentações. Já com grupos como o Terra Sonora, Bayaka e Omundô não se sabe o que esperar, não tem um único estilo que domine nestes repertórios, cada música traz uma característica, uma surpresa. Acredito que esse ar de novidade, de surpresa, faz com que esse tipo de repertório seja bem aceito, mas acredito também que seria um tipo de repertório que poderia causar o mesmo efeito em outras cidades, pela sua capacidade de oferecer aos ouvintes novas experiências sonoras.

Você entrou no projeto Música dos Povos através do Grupo Omundô. Durante as preparações para a gravação do CD Música dos Povos IV você foi convidada a fazer parte do Bayaka. O que isso significou para você?

Significou responsabilidade. Quando entrei no Omundô vi que era um trabalho muito serio, e sempre tinha o Bayaka num pedestal, no sentido de que sentia que o Bayaka tinha um ar de importância maior do que o Omundô e que este era uma primeira "fase" para somente depois, quem sabe, entrar no Bayaka, pois muita gente boa tocava e cantava lá. (muitos não concordam com esse pensamento do Omundô ser uma "escola" para depois entrar no Bayaka, agora também não sei se concordo, mas de qualquer forma era este o pensamento que me ocorria, e acredito que também para outros) Então quando fui chamada para participar do grupo, não só participar mas também gravar o que seria o último CD do grupo, fiquei muito honrada e tratei de correr atrás do trabalho que já estava sendo feito, com relação ao CD, que estava ainda no inicio. Para mim foi como se tivesse evoluído como cantora, e que isso tivesse sido reconhecido pelas lideranças, Plínio e Liane. Não sei se foi o caso, mas de qualquer forma me marcou positivamente.

O que você viu de semelhanças e diferenças entre os dois grupos?

É difícil falar agora quando faz um tempo que não participo de nenhum dos grupos, mas em se tratando do trabalho com o vocal, havia muita semelhança pois era a mesma diretora vocal nos dois grupos, a diferença estava na forma que muitas vezes o trabalho era levado, por algumas vezes algum dos participantes começava com algum aquecimento, geralmente no Omundô era mais a Liane que fazia, o que também foi mudando com o tempo. Outra diferença foi o repertório. No Bayaka tínhamos a partitura para executar, não mais um áudio, então experimentos foram feitos para se chegar ao que, achávamos, que a musica ou o compositor pedia. A relação entre os instrumentistas e cantores também era diferente, por dois motivos, acho eu. Uma, pois muitos (cantores) tínhamos acabado de entrar, então ainda não tinham uma intimidade muito grande com o pessoal do instrumental, e isso também foi dificultado pela distancia do ensaio, ensaiávamos em uma sala da Federal, enquanto o instrumental ensaiava no auditório da FAP. Mas essa relação também mudou quando começaram os "intensivões" para a gravação, para melhor.

Em termos técnicos, o que você aprendeu durante sua passagem pelo Bayaka?

Aprendi a utilizar ressonâncias diferentes, mais "pontudas", "profundas"...que já estavam sendo desenvolvidas no trabalho com o Omundô, mas se intensificou no Bayaka, principalmente com as musicas do Tiago e do Gustavo. Minha percepção auditiva também se desenvolveu mais com o tema do Plínio, que por mais que não tenhamos gravado, estimulou muito minha percepção dos acordes, das notas, das nuances musicais.

Houve alguma dificuldade técnica que você sentia e viu ser superada com a prática musical no Bayaka?

Sim, potência de voz. Antes achava que não tinha muita, mas com o trabalho da Liane e dos colegas fui descobrindo mais voz, e como projeta-lá de uma forma que não fosse prejudicial. A questão rítmica também, algumas musicas apresentavam uma mudança rítmica mais clara, outras nem tanto, mas isso fez com que eu visse as mudanças de compasso de forma mais tranqüila, não tão "assustadora".

As transcrições fonéticas funcionavam de que modo no grupo?

Como disse antes eu entrei na fase em que o grupo estava compondo, ou seja, as partituras já vinham, com as letras prontas, ou não. Então teve que ocorrer um trabalho de "composição" vocal, para chegarmos a um resultado satisfatório. Onde não havia letra fomos conversando com o compositor para ver qual a idéia que ele tinha para aquele tema, para então vermos que fonema e que timbre utilizar para atingir tal resultado. Essa parte que foi feita coletivamente, lembro de vários ensaios extras, do vocal, que foram marcados para resolver essas questões, varias idéias surgiram, muitas tiveram que ser mudadas até chegarmos no resultado do CD.

O encontro que você teve com outros músicos no Bayaka resultou no surgimento de algum grupo? Qual, ou quais?

Infelizmente não. Mas resultaram contatos, a partir da relação com outros músicos do grupo fui indicada para dar aula de canto, também contatei uma para realizar uma cerimônia de casamento. Mas fora esses contatos esporádicos ainda nenhum grupo surgiu, que eu esteja inserida, desde que sai do grupo. A não ser com você, com o qual já realizei alguns shows do projeto autoral "Um Tanto de Amor" e também mantenho o trabalho de acústico para eventos.

Em algum desses grupos é possível notar a influência do trabalho realizado no Bayaka?

Acho que não.

Qual a sua opinião em relação ao último CD do Bayaka? Ele apresenta alguma espécie de resultado ou síntese de todos os anos de trabalho com música tradicional de outros lugares?

Então eu não conhecia o Bayaka até entrar na faculdade, e fui conhecer mais sobre ele quando entrei no grupo, quando tive acesso as musicas que foram gravadas e estudadas anteriormente. Achei o último CD muito bom. Para mim foi uma experiência interessante, pois foi a primeira vez que eu gravei um CD.

Apêndice 5 – Relação do Integrantes do Bayaka.

CANTORES		CD I	CD II	CD III	CD IV
1	Cíntia Graton	x	x	x	
2	Cristiano Marques	x	x	x	
3	Daniel Farah	x	x	x	
4	Maytê Corrêa	x	x	x	
5	Talita Kuroda	x	x	x	
6	Thaís Morell	x	x	x	
7	Wagner Barbosa	x	x		
8	Wellington Aquino	x			
9	Daniel Fagundes		x	x	
10	Jordana Soletti		x	x	
11	Moisés Camargo			x	x
12	Levi Brandão			x	
13	Aline Valim				x
14	Alysson Siqueira				x
15	Ari Almeida				x
16	Carolina Graton				x
17	Karla Izidro				x
18	Mimi Malu				x
19	Nara Lima				x
20	Pauline Roeder				x
21	Renata Melão				x
22	Rodrigo Mendes				x
23	Tatiana Luiz				x
INSTRUMENTISTAS		CD I	CD II	CD III	CD IV
24	Carla Zago	x	x	x	x
25	Doriane Almeida	x	x	x	x
26	Eduardo Gomide	x	x	x	x
27	Elaine Barbosa	x	x	x	x
28	Fernanda de Souza	x	x	x	x
29	Gustavo Proença	x	x	x	x
30	Hely Souza	x	x	x	x
31	Tiago Portella	x	x	x	x
32	Lígia Passos	x	x	x	
33	Fernando Lobo	x	x		
34	Israel Álvares	x	x		
35	Jerônimo Bello	x	x		
36	Vinícius Canedo	x	x		
37	André Nigro			x	x
38	Érico Viensci			x	x
39	Ricardo Trojan			x	x
40	Flávia Diniz			x	
41	Márcio Silva			x	
42	Eduardo Mércuri				x
43	Fábio Kwasnieski				x

* Apenas constam na relação os integrantes que participaram das gravações de CDs.

ANEXOS

Anexo 1 – “O Último Voo do Albatroz”

O Último Voo do Albatroz

Alysson Siqueira

Em algum lugar do Mundo, o último albatroz decide alçar seu último vôo. Escolhe como itinerário os picos mais altos de cada continente, donde poderá avistar pela última vez a humanidade na sua manifestação mais linda: a música.

Primeiro, ele passa pelo **Kilimanjaro** na Tanzânia, onde fica maravilhado com a riqueza do ritmo africano e a simplicidade mais bela da harmonia das vozes. A beleza da paisagem une-se à música e enfrentam todo o contexto de pobreza e discriminação que todo o resto da humanidade implantou durante anos sobre aquele continente.

Em seguida parte para a Europa Oriental rumo ao **Monte Elbrus** de onde contempla a própria Rússia, parte do norte da Ásia e, projetando seu olhar além do Mar Negro vislumbra todo o Velho Mundo: velho, sofrido e combalido por incontáveis batalhas que permeiam a sua história.

Seguindo o rastro da dor, parte para o **Everest**. Do alto do Sagarmatha (rosto do céu em nepalês) ou Qomolangma (mãe do universo em tibetano) olha primeiro para Tibet que então era uma nação soberana com seu Dalai Lama mas mais tarde seria pilhada pela China comunista. Depois olha para o Nepal e mais além vislumbra a Índia ainda sob o domínio do Império Britânico. Não havia Paquistão. Hindus e muçulmanos lutavam juntos pela mesma causa liderados por Mahatma Ghandi. Nesta terra, sábios pregaram a compaixão e a não violência - terra que foi tão violentada e desrespeitada na história do Mundo.

Comovido pelo sofrimento da humanidade, o grande pássaro ruma para o Alasca onde, do alto monte **Denali**, rebatizado de McKinley pelos donos ilegítimos da terra, observa os esquimós Inuit praticando seu khoomei e dando mais uma pista sobre sua vinda de seus ancestrais da Ásia há milhares de anos.

Percorrendo a costa leste do continente americano, a ave chega aos Andes Argentinos. Do alto do **Aconcágua** ela pode observar o contraste entre o Oeste –

local em que reina exuberante a natureza selvagem do Oceano Pacífico - e o Leste onde o homem europeu impôs seu domínio sobre os povos que por ali viveram durante milhares de anos.

Cruzando o Pacífico, o Albatroz chega ao **Monte Kosciuszko**, na Austrália. Lá ele observa com cuidado a música rica dos aborígenes. Fraco, não consegue mais alçar vôo. Descansa seu enorme corpo no sobre o cume da menor das montanhas em que pousou na sua última viagem e dali, daquele imenso jazigo, o Mundo se despede de uma das criaturas mais fantásticas que já habitaram nosso planeta. Gerações vieram e muitas ainda virão sem jamais ter a chance de ver essa ave fantástica em cruzeiro pelos céus.

Anexo 2 – Edital de Seleção 2007



FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

PROJETO MÚSICA DOS POVOS

Grupo Bayaka

EDITAL DE ABERTURA PARA PARTICIPAR DO GRUPO

CARACTERIZAÇÃO

O projeto Música dos Povos (idealizado pelos professores Plínio Silva e Liane Guariente) é representado pelo grupo Bayaka. Este reúne alunos e ex-alunos de qualquer um dos cursos oferecidos pela FAP. Em três anos de atividade, o grupo realizou cerca de 50 apresentações em teatros, festivais de música, simpósios, congressos, espaços ecumênicos, museus e universidades ,em Curitiba, no interior do estado e no Rio de Janeiro. Grande parte do seu repertório – formado por temas vocais e instrumentais tradicionais provenientes de vários lugares do mundo - encontra-se registrado nos 3 CDs gravados pelo Grupo. No intuito de continuar a levar a prática desse repertório tão singular à um maior número de pessoas , optamos por ampliar o número de participantes nesse projeto, através da inclusão de novos cantores e instrumentistas.

Esse processo acontecerá, como de costume, através de uma seleção, cuja banca será composta por membros do grupo TERRA SONORA que há 14 anos dedica-se à pesquisa, execução e registro desse repertório.

QUEM PODE PARTICIPAR

Alunos e ex-alunos de todos os cursos de graduação da FAP, incluindo aqueles que, eventualmente, já tenham participado de outros processos de seleção.

PRÉ-REQUISITOS:

Leitura musical
Percepção fonética – acuidade auditiva (para os cantores).

PROCESSO DE SELEÇÃO:

Dois temas de livre escolha, de qualquer gênero ou estilo.
Leitura à primeira vista.
Improvisação, vocal ou instrumental, se necessário.

CRONOGRAMA:**INSCRIÇÕES**

De 13 a 29 de junho de 2007, até as 19h , no protocolo da FAP.

SELEÇÃO

Dia 30 de junho de 2007, sábado, a partir das 14 horas, na FAP (em sala a ser determinada)

DI VULGAÇÃO DOS RESULTADOS:

Dia 03 de julho de 2007, terça-feira, através de edital.

VAGAS**INSTRUMENTISTAS**

- Violão	2 vagas
- Cavaquinho ou bandolim	1 vaga
- Viola Caipira	1 vaga
- violino	3 vagas
- viola	1 vaga
- violoncelo	1 vaga
- contra baixo elétrico ou acústico	1 vaga
- acordeom	1 vaga
- flauta transversal	2 vagas
- flauta doce (família)	1 vaga
- clarinete	1 vaga
- oboé	1 vaga
- trompete	1 vaga
- trombone	1 vaga
- trompa	1 vaga
- bombardino	1 vaga
- tuba	1 vaga
- saxofone	1 vaga
- bateria	1 vaga
- percussão	2 vagas

CANTORES:

- vozes masculinas	6 vagas
- vozes femininas	6 vagas

Curitiba, 13 de junho de 2007.


Plínio Silva
Diretor Geral do Grupo Bayaka

Anexo 3 – Edital de Resultado 2007

**PROJETO MÚSICA DOS POVOS
BAYAKA**

Curitiba, 03 de julho de 2007.

EDITAL DE CLASSIFICAÇÃO

- VIOLÃO:

- 1- Rafael Guimarães
- 2- Fábio Kwasnieski
- 3- Cláudio A. Fernandes
- 5- Adriano Michalovicz - sitar

- BANDOLIM

- 1- Eduardo Mercury

- VIOLINO:

- 1- Andrezza
- 2- Raíza M. Rodrigues
- 3- Mateus Azevedo

- CONTRA BAIXO:

- 1- Luiz Carlos H. Gonçalves - elétrico
- 2- Frederico G. Pedrosa - acústico

- FLAUTA DOCE:

- 1- Fabiollé Santos

- FLAUTA TRANSVERSAL:

- 1 - Glaucelly P.F.Silva

- OBOÉ:

- 1- Juliano da S. Andrade

- PERCUSSÃO:

- 1- Leonardo N. Cardoso
- 2- Murilo H. Cesca

CANTORES(AS):

- | | |
|------------------------------|---------------------------------|
| 1- Karla Izidro | 1 - Fábio Felippi |
| 2- Juliane N. Fiorezi | 2- José Arimatéia Almeida |
| 3- Maria de Fátima Zacharias | 3 - Alexy G. V.de Araújo |
| 4- Ana Leticia Z. dos Santos | 4 - Carlos Alberto C. Espejo |
| 5- Mariana G.G.de Castro | 5 - Fábio de Oliveira Rodrigues |
| 6- Thais Coca | 6 - Leonardo Salgado Pires |

**REUNIÃO COM OS CLASSIFICADOS DIA 07 DE JULHO (sábado)
14:00h NA FAP**



Anexo 4 – Áudios citados

Faixa 1 – Allah Hoo Allah Hoo – comparação fonética

Faixa 2 – Jouravly – Zagraj Capela

Faixa 3 – Jouravly – Bayaka

Faixa 4 – Allah Hoo Allah Hoo – Nusrat Fateh Ali Khan & Party

Faixa 5 – Allah Hoo Allah Hoo – Bayaka

Faixa 6 - O Erola Su Me Vasanazi – Sirtos Ensemble

Faixa 7 - O Erola Su Me Vasanazi – Bayaka

Faixa 8 - Tema tradicional do Gabão – Bayaka

Faixa 9 – O Tucano – Bayaka

Faixa 10 – Ciranda do Cantador – Bayaka

Faixa 11 – Lemon Tree – Bayaka

Faixa 12 – Albatroz – Bayaka

Faixa 13 – Ilhas Elko - Tradicional