JAZZ, MÚSICA BRASILEIRA E FRICÇÃO DE MUSICALIDADES

Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Resumo - Este artigo resulta de minhas pesquisas sobre a música popular brasileira instrumental, ou jazz brasileiro, conhecido no Brasil pelo rótulo "música instrumental". Para tratar deste tema, apresento uma reflexão sobre questões como imperialismo cultural, identidade nacional, globalização, regionalismo e musicalidade. Tenho pesquisado o tema baseando-me no discurso nativo e na análise de peças musicais, principalmente no âmbito das improvisações, e apresento aqui algumas características sócio-culturais da "música instrumental", em especial no seu contraste com o jazz norte-americano. Procuro mostrar como, no interior do jazz brasileiro, constantemente emerge uma dialética do interno e do externo que tem implicações fundas, particularmente através de tópicos musicais nos temas e improvisações. Chamei de fricção de musicalidades esta marca do tenso diálogo da música instrumental, característica fundante deste gênero.

Palavras-chave: Jazz. Música instrumental. Música popular.

Abstract - This article results from my research on instrumental Brazilian popular music, or Brazilian jazz, in Brazil called "música instrumental". To deal with this subject, I present a reflexion on questions about cultural imperialism, national identity, globalization, regionalism and musicality. I`ve been researching this subject based on the native discourse and on the analysis of musical pieces, particularly at the level of improvisations, and I present here some sociocultural characteristics of "música instrumental", especially in its contrast with North-American jazz. I intend to show how in Brazilian jazz it constantly emerges a dialectics of the inner and the outer which has deep implications, particularly through musical topics in the themes and improvisations. I called friction of musicalities this mark of the tense dialog of "música instrumental", a fundamental characteristic of this genre.

Keywords: Jazz. Instrumental music. Popular music.

A "música instrumental", ou mais propriamente, a música popular brasileira instrumental, ou ainda, o "jazz brasileiro", é um gênero musical que, apesar de muito apreciado no Brasil e internacionalmente, é pouco divulgado e, além disso, pouquíssimo estudado pela musicologia brasileira. Os estudos de música popular, em geral, têm se

dedicado muito mais ao mundo daquelas tradições populares antes ditas "folclóricas" e à esfera da MPB[1] do que ao universo instrumental. Este privilégio da canção como objeto de estudo tem relação com a idéia de que na canção há um tipo de acesso direto ao significado, que se encontra nas letras. Certa concepção de canção toma sua dimensão narrativa como preponderante na significação (Tatit, 1996), enquanto outros autores afirmam que a análise da canção não pode se limitar à letra (Frith, 1988; Bastos, 1996), e que, portanto, a sua "instrumentalidade" é igualmente fértil de significado. Deixarei de lado o debate no campo da análise da canção e na dialética entre letra e música para enfocar um gênero cuja identidade principal, inscrito na sua designação ambígua de "música instrumental", entende-se primordialmente enquanto não-canção. Mas esta via desvia-se igualmente do caminho da "música pura", defendido pelo menos desde Hanslick (1992 [1854]): a música "em si", neutra e independente de processos sócio-culturais[2]. A compreensão da música instrumental depende da descoberta de seus nexos "musicoculturais", daí a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o discurso.

Venho estudando o jazz brasileiro buscando focalizar esta música como um gênero musical em sua plenitude, pertencente ao conjunto da música popular brasileira e apresentando uma relação típica com o jazz norte-americano (Piedade, 1999, 2003). Esta relação, ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento, tem profunda correlação com discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo. Para dar conta da forma com que a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro, constituinte deste gênero musical, tenho

falado de uma “fricção de musicalidades”, inspirando-me na teoria da fricção interétnica de Roberto Cardoso de Oliveira (1964, 1972). Cardoso de Oliveira desenvolveu este conceito a partir dos anos 60, para dar conta da relação entre sociedades indígena e a sociedade brasileira, que ele via como conflituosa. O conflito, inerente à situação de fricção interétnica, se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência, e pela situação de domínio e submissão ali engendrada. Neste conceito, Cardoso de Oliveira se afasta da idéia de transmissão, aculturação ou assimilação, ligadas ao paradigma culturalista anterior, desenvolvido principalmente por Darcy Ribeiro (1970). O enfoque passa, da mudança cultural, para a interação continuada entre duas sociedades, que formam um sistema intersocietário que exibe, em seu cerne, uma desigualdade; a fricção interétnica seria, assim, o “equivalente lógico (mas não ontológico) do que os sociólogos chamam da luta de classes” (Cardoso de Oliveira, 1967). Não é um objetivo deste texto lembrar as pertinentes críticas que foram feitas a este conceito (ver Oliveira Filho, 1988:44-49), mas sim mostrar como este conceito foi inspirador para pensar a tensão entre a musicalidade brasileira e a norte-americana, no seio da música popular instrumental brasileira.

Nos supra-citados artigos sobre jazz brasileiro, entendi musicalidade como uma espécie de memória musical-cultural que os nativos compartilham. Musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas. No caso do jazz, esta comunidade é internacional e multicultural, e seus “nativos” compartilham o que chamei de “paradigma *bebop*”,

ou seja, uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailândês e seu público, numa *jam session* em Caracas; enfim, algo como uma língua comum. Mas o jazz brasileiro, como procurei mostrar, ao mesmo tempo em que canibaliza o paradigma *bebop*, busca incessantemente afastar-se da musicalidade norte-americana, isto através da articulação de uma musicalidade brasileira. Esta dialética seria, assim, congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical: dotado de uma estabilidade em termos de temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas improvisações), de estilos (fundamentalmente idiomas regionais, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical propriamente, como na rítmica e no emprego de determinados modos)[3]. A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. Este diálogo fricativo de musicalidades, característico da música instrumental, espelha uma contradição mais geral do pensamento: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brecar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo. Creio que o duplo movimento deste gênero musical pode ser pensado em diversos universos da música brasileira[4].

Sim, porque se trata de uma espécie de jogo, neste gênero musical manifestando-se entre o idioma do jazz e as musicalidades brasileiras, que promove um encontro que se finge mas que nunca se realiza plenamente. Mais que um encontro, trata-se de um confronto: a ficção do encontro

musical é que ele é uma fricção. O discurso dos músicos, críticos e apreciadores fala de fusão, sincretismo, mistura, influência. Estas noções somente fazem sentido através da distinção que lhes é implícita: o "novo" gênero "absorve" uma musicalidade outra que, no entanto, mantêm-se distinta justamente porque é percebida. E assim, não há uma dissolução dos termos da musicalidade, e isto claramente porque se trata não apenas de termos musicais mas culturais, e cultura não se dissolve facilmente, nem se digere completamente. Fica uma espécie de esquizofrenia criativa no jazz brasileiro: olhos que buscam o global e uma universalidade da linguagem jazzística, que conscientemente é tomada a partir de uma matriz de musicalidade norte-americana, e olhos nas costas, que miram os territórios da raiz, os terrenos da origem, a eclosão da diversidade musical "autêntica"[5]. Esta afecção congênita do jazz brasileiro pode bem ser tributária de aspectos muito mais gerais da identidade: a forma como os brasileiros se pensam enquanto brasileiros e pensam o Brasil. Para DaMatta, há um confronto entre o Brasil interior, rural, patriarcal, holístico, e o Brasil da costa, urbano, individualista. Esta duplicidade DaMatta chamou de dilema brasileiro (1979). Em que medida o dilema brasileiro se inscreve na fricção de musicalidades e no jazz brasileiro? A meu ver, integralmente.

Muitas vezes, o discurso respectivo deste olhar para dentro, aquele que emprega noções como fusão, sincretismo, mistura, influência, e mesmo resgate, porta um pouco do ideário modernista, conforme explicitado por Mário de Andrade, que compreende este mundo popular como fonte interior para uma música verdadeiramente brasileira, mas que necessita ser trabalhado, cultivado, qual diamante bruto, para ganhar a forma

elevada na qual merece uma existência nacional e global[6]. Este pensamento é persistente, e vem alimentando toda a estética nacionalista. Interessa ao artista nacionalista somente o que é tido como verdadeiramente nacional e, desta forma, o ideário antropofágico também parece se aplicar aqui, curiosamente invertido: não exatamente "só me interessa o que não é meu" mas "só é meu o que me interessa". Olhar para o dentro do Brasil musical e aceitá-lo em sua crueza, não apenas chorinhos e escalas nordestinas mas também hip hop, funk, punk, caipira, brega, mangue, indígena, parece não bastar, ou mesmo incomodar a muitos: somente alguns traços merecem ser candidatos a musicalidades "absorvíveis". A MPB pode ser entendida como uma máquina de seleção, a todo o tempo colhendo de fora e de dentro elementos aceitáveis para apresentá-los na roupagem da brasilidade.

Para além do discurso ele mesmo, há um discurso que é musical em sua essência, independente da linguagem. Para iluminá-lo, faço aqui uma breve incursão em meus estudos sobre música indígena. Na análise da música de flautas dos índios Wauja (Piedade, 2004), mostrei que neste repertório instrumental há uma espécie de fala que se pronuncia: trata-se de um discurso musical que revela uma forma de pensar manifestando-se no conjunto das operações que entram em jogo na música. Estas operações são da ordem da invenção de proposições sistemáticas que se manifestam na forma de idéias musicais, que por sua vez são moldadas, sobretudo, conforme premissas culturalmente anteriores, pois a idéia é parte de um sistema musical e é a partir dele que ela se torna possível. Creio que estas noções estão em operação no jazz brasileiro, e talvez mesmo em qualquer música instrumental.

É o caso da fricção de musicalidades, que pode ser observada em termos musicológicos no discurso musical que se pronuncia nas composições e improvisações dos músicos da música instrumental. O jazz brasileiro, como procurei mostrar, ao mesmo tempo em que devora o paradigma *bebop*, busca incessantemente afastar-se desta musicalidade norte-americana através da articulação de uma musicalidade brasileira. Esta tensão é congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical, na concepção acima mencionada. Faz parte desta estabilidade o embate entre o mixolídio nordestino e a blues scale, uma marca fundamental do jazz brasileiro. Aqui, as musicalidades dialogam, mas não se misturam, suas fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas mas são objetos de uma manipulação que acaba por reafirmar as diferenças. A metáfora mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tende a se manter. Por isto não é o caso de se falar em complementaridade, como muitos discursos ingenuamente fazem, pois o caráter não é construtivo, mas sim de tensão e flexibilidade, e muitas vezes de ironia, como nos exemplos de fricção de musicalidades envolvendo paródia no jazz (Monson 1996,106-125).

Apesar do discurso nativo eventualmente afirmar que esta tensão é algo indesejável, um elemento descaracterizador que tende a desaparecer numa futura fusão ideal, penso que na verdade é precisamente aí que se encontra uma parte constituinte muito saliente deste gênero, uma forte marca de identidade que lhe dá seu caráter ao mesmo tempo nacional e global. Esta fricção tem uma relação com o senso comum de uma hegemonia cultural norte-americana no Brasil e com a

associação do jazz a algo invasivo e indesejado na cultura brasileira.

Qualquer análise do jazz brasileiro tem de passar pelo levantamento dos elementos musicais em jogo, como motivos, escalas, acordes, seqüências de acordes, *riffs*, *grooves*, improvisos, forma da peça, dinâmica da performance, bem como dos significados incorporados a eles (ver Meyer, 1967). Acredito que é muito importante fazer transcrições de improvisações, audições, performances conjuntas e análise do discurso nativo. O fato é que há no jazz brasileiro inflexões rítmico-melódicas específicas e dissincronias no pulso que evocam uma certa "frouxidão", isto conforme um certo caráter de abertura e relaxamento que é atribuído à música brasileira em geral, e tais elementos são carregados de significação cultural e implicações ideológicas. Por exemplo, os tipos de *levada* de bateria, o ponto exato em que deve ocorrer um toque de caixa, os golpes nos pratos muitas vezes assimétricos, aspectos aparentemente flexíveis, na verdade são conhecimentos compartilhados e envolvem muita precisão: como propõe Keil, são discrepâncias participativas (Keil, 1994). O discurso nativo, o que inclui não apenas os músicos mas também os apreciadores e *experts*, está repleto de metáforas centrais para uma compreensão da estética do jazz brasileiro, e seu estudo, associado à análise de processos musicais emergentes, pode mostrar como o jazz brasileiro veicula significado e crítica cultural, sentimentos e sensibilidade moral e política. Os conhecimentos compartilhados são, portanto igualmente da ordem sóciomusical e podem levar ao conhecimento dos gestos elementares do gênero, ou seja, os tópicos retóricos centrais do jazz brasileiro.

Creio que esta verificação pode se beneficiar da teoria dos tópicos (ver Agawu, 1991). Isto porque a musicalidade se condensa no discurso musical através de fórmulas de retórica musical que portam significado cultural e historicamente marcado. A teoria destes gestos elementares é uma excelente via na compreensão da significação musical e da musicalidade, mas gostaria de enfatizar que os tópicos são também topológicos, ou seja, sua plenitude significativa se dá não apenas por sua feição interna, mas pela posição de sua articulação no discurso musical. Entendo que há uma lógica na progressão de posições na cadeia sintagmática de um discurso musical, e que os tópicos encontram sua ativação na sua exata localização. Estas posições podem ser móveis, tendo o caráter de espaço de possibilidade que se abre em determinado ponto do discurso musical.

Um exemplo que pode ser mencionado aqui é o caso da execução de certas estruturas rítmico-melódicas, que pode ser chamado de "citação em contexto". O músico de jazz, improvisando no *chorus* de um determinado tema, executa uma parte de um tema diferente do tema da peça que está improvisando, este tema novo sendo presumido como reconhecido pela audiência (por exemplo, trechos de um tema famoso, como a marcha fúnebre, o hino nacional, etc.), sendo que é necessária uma certa adaptação para o encaixe deste tema no contexto rítmico-harmônico. Quanto mais difícil for esta adaptação, mais valorizada será a citação. Trata-se de uma exibição de domínio técnico, de uma inventividade que depende da capacidade de encaixe ou bricolagem. Ao mesmo tempo, o tema citado carrega um sentido próprio que contamina o discurso musical, revelando sua imbricação músico-significativa com outros domínios (nos exemplos citados: a

morte e a nação). Citação em contexto é um tópico no sentido de configurar uma posição "vazia" no discurso que pode ser preenchida de maneira determinada, gerando uma inesperada camada de significado que se agrega à improvisação. Os tópicos, entendidos como posições estruturais dotadas de determinadas qualidades expressivas, são experimentados pelos intérpretes bem como pela audiência. Acredito no valor hermenêutico destes gestos elementares, mas não na sua estabilidade: é muito raro um *topic* como *trompa da caccia*, que atravessa séculos da música ocidental, sempre conotando aspectos da natureza e da realeza. Justamente por seu caráter transitório ou mutante, é importante encontrar estes fragmentos de discursos musicais que atravessam os oceanos falando entre si através do jazz.

Notas:

[1] Entendo a sigla MPB como referente ao gênero musical que abarca o mundo cancional urbano que se delineia ao longo do século XX, inscrito em um universo mais amplo que é o supergênero música popular brasileira.
[2] Aqui também se fala do "nível neutro" (Nattiez, 1975) ou da "semiose intrínseca" (Martinez (1997).
[3] Venho empregando uma concepção de gênero musical inspirada nos gêneros de fala (cf. Bakhtin, 1986) tanto no estudo do jazz e como da música indígena (Piedade, 1997, 1999, 2003, 2004). Tanto os gêneros de fala quanto os literários são inspiradores para se pensar gêneros musicais, pois em todos estes casos, um gênero somente pode se constituir em relação a outro: os gêneros surgem do discurso meta-discursivo, ou seja, constituem discursos sobre discursos, e discursos são criados através do diálogo (Todorov, 1990). Ver uma aplicação desta concepção de gênero musical no estudo de Walser sobre o Heavy Metal (1993).
[4] Encontro ressonância aqui com as duas linhas de força no entendimento da música no Brasil, conforme levantadas por Travassos: o dilema entre seguir um modelo externo (europeu, norte-americano) ou procurar um caminho próprio (e interno), e a dicotomia popular/erudito (Travassos, 2000).
[5] A autenticidade é uma peça de discurso que, como aquele da apropriação, habita "sítios de guerra" (Feld, 1994:270).
[6] Trata-se de uma narrativa "modernista", no sentido de Hamm (1995).

Referências bibliográficas

AGAWU, V. Kofi. Playing with signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.*
BAKHTIN, Mikhail M. 1986. "The Problem of Speech Genres", in C. Emerson and M. Holquist

(eds.), Speech Genres and Other Later Essays*. Austin: University of Texas Press, 60-102.*
BASTOS, Rafael J. de Menezes. "A "Origem do Samba" como Invenção do Brasil (Por que as Canções Têm Música?)". Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 31: 156-177, 1996.*
CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O Índio e o Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1964.*
—— A Sociologia do Brasil Indígena*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/ Tempo Brasileiro, 1972.*
DAMATTA, R. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.*
FELD, Steven. "From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and *Commodification Practices of 'World Music' and 'World Beat'.". In S. Feld and C. Keil,* Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 257-289.*
FRITH, Simon. "Why do songs have words?", In Music for Pleasure *(do autor). New York: Routledge, 1988, pp. 105-128.*
HAMM, Charles. Putting Popular Music in its Place*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1995.*
HANSLICK, Eduard. Do belo musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996 [1854].*
KEIL, Charles. "Participatory Discrepancies and the Power of Music". In S. Feld and C. Keil, Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 96-108.*
MARTINEZ, José Luiz. Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute, 1997.*
MEYER, Leonard. 1967. Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: Chicago University Press.*
MONSON, Ingrid. Saying Something: *Jazz* Improvisation and Interaction*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.*
NATTIEZ, J.-J. Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Editions, 1975.*
PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música Ye'pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro*. Florianópolis, PPGAS/UFSC, Dissertação de mestrado, 1997.*
—— *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades, In Rodrigo Torres (ed.)* Música Popular en América Latina: Actas del IIo. Congresso Latinoamericano del IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, 1999, pp. 383-398.*
—— *Brazilian Jazz and Friction of Musicalities, In: E. Taylor Atkins (ed.)* Planet Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.*
—— O Canto do Kawoká: Música, Filosofia e Cosmologia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado em antropologia social. Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2004.*
TATIT, Luiz. O Cancioneiro: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.*
TODOROV, Tzvetan. Genres in Discourse*. Cambridge University Press, 1990.*
TRAVASSOS, Elizabeth. Música brasileira e modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.*
WALSER, Robert Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England, 1993.*

Acácio Tadeu de Camargo Piedade: É Doutor (2004) e Mestre (1997) em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bacharel (1985) em Composição (UNICAMP). Professor do Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Integra os Grupos de Pesquisa, MUSICS (Música, Cultura e Sociedade)UDESC/ CNPq e MUSA (Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe)UFSC/ CNPq. É Membro do International Council for Traditional Music (ICTM) da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e Membro-fundador da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Autor de artigos publicados em revistas nacionais e internacionais.

e-mail: *acaciopiedade@gmail.com*