

# ¿Popular, pop, populachera?

El dilema de las músicas populares en América Latina



## Editores:

Carolina Santamaría-Delgado,  
Heloísa de Araújo Duarte Valente,  
Herom Vargas y  
Oscar Hernández

## Institución editora:

IASPM-AL y EUM



# A criação musical das batucadas brasileiras em Paris: uma etnografia do espetáculo *AfroBrasil*

Emília Chamone<sup>1</sup>

<sup>1</sup> \_ Doutoranda em etnomusicologia pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Emilia Chamone recentemente realizou o *Master II* na mesma instituição. Bacharel em percussão pela UFMG, cursou igualmente o Mestrado em Práticas Musicais (UFMG). Percussionista e professora, ministrou oficinas e acompanhou músicos brasileiros e franceses em turnês no Brasil e na Europa.

**Resumo:** O presente trabalho consiste numa pesquisa que investigou a fabricação de uma música brasileira em Paris à partir de um estudo de caso preciso. Utilizando uma abordagem etnográfica, centrada na observação participante, procurei retratar o processo de elaboração do espetáculo *AfroBrasil*, concebido pelo grupo de batucada Zalindê em dezembro de 2008. A designação batucada faz aqui referência aos grupos de percussão instalados na capital francesa que se dedicam à música brasileira. Neste artigo pretendo refletir sobre a noção de tradição, aqui compreendida como um ponto de vista contemporâneo sobre fatos que nos precederam, isto é, como uma produção fundada no momento presente, construindo assim uma “música brasileira tradicional” em Paris.

**Palavras chave:** batucadas, percussão afro-brasileira, tradição, Zalindê, observação participante.

## 1 – Introdução

O presente trabalho consiste numa recente pesquisa que investigou a fabricação de uma música brasileira em Paris a partir de um estudo de caso particular. Utilizando uma abordagem etnográfica, centrada na observação participante, procuro retratar o processo de elaboração do espetáculo *AfroBrasil*, concebido pelo grupo francês de batucada Zalindê, em dezembro de 2008. Percussionista e integrante do grupo Zalindê, participei como musicista e uma das diretoras musicais do espetáculo *AfroBrasil*. Meu ponto de observação se revela então duplamente informado: primeiramente, como percussionista e, em seguida, como antropóloga, que pretende tornar inteligível a experiência ao mesmo tempo vivida e observada.

Mas o que significa, precisamente, estudar a fabricação de uma música? Inicialmente, a arte é aqui considerada como uma atividade coletiva, estudada nos diversos tipos de engajamento dos artistas e nas múltiplas formas de cooperação e de mobilização estabelecidas entre os diversos atores que compõem um “mundo da arte” (Becker, 1988). Num segundo momento, a música não é aqui compreendida como uma categoria universal. O antropólogo Denis Laborde resume esta mudança de perspectiva na oposição entre as expressões “fazer a música” e “fazer música”<sup>1</sup>:

“Fazer a música” significa que apreendemos “a música” de forma genérica e o verbo fazer como um verbo de criação: o que faz, no sentido mais restrito, a música estar aqui ou ali? Nesta perspectiva, a música não é um fato adquirido que bastaria descrever: é

<sup>1</sup> \_ Esta tensão se mostra mais evidente nas expressões equivalentes em francês “*faire la musique*” e “*faire de la musique*”. A partícula “*de*”, mediará a separação entre o verbo de ação *faire* (que inclusive descreve diferentes ações na língua francesa como, por exemplo, “*faire du vélo*”, andar de bicicleta), compreendido aqui não como verbo de ação mas de criação.

este fato, precisamente, que é questão de observar e analisar, pois, numa abordagem de inspiração foucauliana, reconhecemos então que aquilo que é criado se explica pelo fazer e não o fazer pelo que é criado. O processo de conhecimento consiste portanto em descrever, muito positivamente, o que os seres humanos fazem e, pelo que eles fazem, contribuem a fazer ser. (Laborde 2010: 10)

Dessa maneira, nossa atenção se desloca das categorias institucionais, denominadas por Denis Laborde como “personagens institucionais” – tal é o caso do “concerto”, a “tradição”, a “*world music*”, a “criação”, a “obra” – para a institucionalização destas mesmas categorias. Esta postura metodológica implica, então, numa observação aprofundada e minuciosa das ações humanas que promovem e fazem existir estes mesmos personagens institucionais (Laborde, 2010).

Mas antes de apresentar o objeto desta pesquisa, o espetáculo *Afrobrasil*, gostaria de esboçar algumas características dos grupos de percussão radicados em Paris, geralmente chamados de “batucadas”.

## 2 – Batucadas parisienses

Uma determinada música brasileira, fortemente percussiva, sofreu um intenso processo de mundialização, a partir da década de 1980. Três práticas musicais ligadas ao carnaval ganharam uma ampla difusão na Europa e nos Estados Unidos: a escola de samba, o samba-reggae e o maracatu. A designação “batucada” faz aqui referência aos grupos de percussão instalados na capital francesa que se dedicam à música brasileira, apropriando-se de um repertório de ritmos carnavalescos, com certa liberdade, e gerando práticas que podem se afastar significativamente daquelas ditas de referência, mas que neste espaço de diferenciação criam novas sonoridades e identidades complexas. Novos espaços de convivência e de sociabilidade são criados em torno destes grupos, que reúnem francófonos “do mundo” de diversas origens, sobretudo francesa.

Prática musical coletiva por excelência, festiva e deambulatória, a batucada carrega um imaginário brasileiro que reitera lugares-comuns como os da “festa”, da “sensualidade” e da “alegria transbordante” de um Brasil inevitavelmente carnavalesco. A dança e as coreografias executadas pelos músicos tem, frequentemente, como característica fundamental em suas apresentações, o tom humorístico, irreverente e teatral. A virtuosística

tradição francesa “*des arts de la rue*” encontrou na batucada mais um poderoso meio de expressão.

Algumas semanas após minha chegada na França, em 2008, fui convidada para integrar o grupo de percussão feminino Zalindê, que elaborava uma *performance* de doze minutos destinada ao “5º Concurso de Batucadas de Paris”. Durante o concurso, nove grupos de percussão de “inspiração brasileira” (expressão utilizada pelos organizadores do evento) se apresentaram no pequeno palco do *Cabaret Sauvage*, casa noturna situada no Parque “La Villette”. Ao caminhar pelos camarins, ao conversar com percussionistas profissionais e amadores que partilhavam a paixão pela música brasileira, senti um certo estranhamento e uma grande surpresa ao me deparar com um verdadeiro mundo da percussão brasileira em Paris. Três práticas musicais ligadas ao imaginário carnavalesco – a escola de samba, o samba-reggae e o maracatu – poderiam ser identificadas com clareza como fonte de inspiração dos grupos, seja na formação instrumental, no repertório de ritmos, frases e melodias, seja na estética dos costumes e das coreografias, ou na busca de uma gestualidade particular.

O panorama das batucadas se mostrava então bastante diversificado: ao lado de grupos aparentemente ligados a uma tradição específica, como por exemplo o grupo *Oju Obá, Sambatuc*

ou *Muleketu*, outros transitavam mais livremente, afastando-se volotariamente do cânone e dos lugares comuns estabelecidos. O grupo vencedor desta edição do concurso, *ENS'Batucada*, apresentou uma peça extremamente fragmentada, na qual elementos que identifiquei como brasileiros (ritmos de samba, de maracatu, baião, frases tradicionais estandartizadas, etc.) foram misturados e intercalados com referências à outros universos musicais (como por exemplo melodias e ritmos de *salsa*, *bolero*, *funk* e *dance*).

### 3 – Zalindê e o espetáculo *AfroBrasil*

Criado em 2002, *Zalindê* é um grupo de percussão brasileira, composto unicamente por mulheres, fruto do encontro musical de suas duas fundadoras: a percussionista Roberta Paim e a cantora Chloé Deyme. Grupo de samba-reggae, como testemunham a sua formação instrumental e o seu repertório musical, Zalindê se identifica a uma marcante estética afro-baiana na elaboração de suas composições, coreografias e figurinos. Musicalmente, sua fonte de inspiração se afilia diretamente a dois célebres blocos-afro baianos: *Ilê Ayê* e *Banda Didá*. Alguns anos mais tarde, Marivaldo Paim, mestre e diretor musical do *Ilê Ayê*, se casa com Roberta. Ele se torna então uma presença assídua nos ensaios e apresentações de *Zalindê*, propondo também às participantes oficinas de samba-reggae.

Arranjos sofisticados e uma palheta rítmica variada compõem seu repertório musical. Em torno de ritmos identificados como brasileiros somam-se uma multitude de ritmos originários de outras tradições musicais e que as musicistas identificam como africanos, cubanos, caribenhos, europeus etc. Um imaginário de força e sensualidade é fortemente explorado nas estratégias de *marketing* do grupo.

Focalizemos, agora, nossa atenção no espetáculo *AfroBrasil*, que conheceu sua primeira e única apresentação no dia 10 de dezembro de 2008, no *Teatro Douze*, em Paris. Este momento marcaria o resultado de um processo de criação que ocupou oito meses de intensos ensaios e reuniões. *AfroBrasil* significou, para suas criadoras, uma promoção na sua carreira profissional, uma via de acesso a outros mercados musicais e uma importante mudança na maneira de conceber o trabalho coletivo e a música batucada.

Muitos fatores levaram Zalindê a aventurar-se na criação de um espetáculo. Segundo Chloé Deyme, o momento se mostrava particularmente propício. De um lado, havia a necessidade de propor um novo projeto artístico que pudesse despertar o interesse das musicistas. De outro lado, novas integrantes traziam novas informações e perspectivas musicais. Além disso, existia a vontade de rea-

lizar um projeto artístico completo, que integrasse música, dança e teatro num enredo comum.

Qual seria então este enredo federador? Um dos mitos fundadores da “brasilidade”: a contribuição da cultura africana na construção da musicalidade brasileira, enfatizando os elementos rítmicos e percussivos, prática privilegiada de Zalindê. Evidentemente, não se trata aqui de questionar o processo de mestiçagem que se encontra no centro da formação do povo brasileiro, mas de revelar o caráter estereotipado deste tipo de empreitada artística, incessantemente explorada por trabalhos de cunho folclorista, que fabricam uma identidade nacional no idealizado encontro racial entre brancos, negros e índios. Além disso, este tema possibilitava tecer um fio imaginário que ligaria num eixo cronológico e causal práticas musicais africanas, brasileiras e, agora, francesas.

Mas como criar uma narrativa musical que sintetizasse quinhentos anos de história? Após longos debates, decidimos que quatro eixos, ou quadros, articulariam o “roteiro invisível” do espetáculo, assim definidos por Kena Cuesta, responsável pela encenação:

- 1 – “África”: Passado longínquo, tempo mítico, começo;
- 2 – “A viagem”: Travessia dos escravos em navio;

3 – “A mestiçagem”: Passado mais próximo, passado ainda presente na atualidade;

4 – “A batucada”: Hoje, aqui, presente, nós, nossa identidade como grupo, nossa prática musical mais familiar, o samba-reggae.

Concretamente, nossa equipe contava com a participação de dezoito musicistas, cinco dentre elas responsáveis por diferentes aspectos da direção artística do espetáculo: Isabelle Guidon (África); Emília Chamone e Lúcia Campos (A mestiçagem); Roberta Paim (batucada); Chloé Deyme (produção executiva e arranjos vocais). Os recursos utilizados no financiamento do projeto foram inteiramente obtidos pelo próprio grupo, não existindo nenhuma forma de patrocínio externo, exceto uma parceria entre o Teatro *Douze*, que cedeu seu espaço em troca de apresentações de *Zalindê* em apresentações promovidas pela prefeitura do bairro.

A originalidade do projeto *AfroBrasil* consiste no deslocamento do espaço habitual de performance dos grupos de batucada que, em geral, se apresentam a céu aberto na forma de deambulações, festas de rua ou cortejos, para o espaço fechado de uma sala de teatro. Uma palavra francesa designa este tipo particular de evento no qual as batucadas são regularmente convidadas a participar: *animation*, encontro que pode reunir apresentações artísticas de diferentes horizontes e tem

por objetivo “animar” a vida local, proporcionando momentos de sociabilidade e de convivibilidade entre as comunidades de bairros, cidades ou associações culturais.

Outro aspecto importante no processo de elaboração do espetáculo: o instável equilíbrio entre profissionalização e amadorismo no mundo das batucadas. As categorias “músico profissional” e “músico amador” não são capazes de descrever, com precisão, a variedade de relações estabelecidas no interior dos próprios grupos ou entre os grupos e o mercado musical parisiense. Acolhidas por associações culturais sob a lei nº1901 (que possibilita a criação de pessoas jurídicas, sem fins lucrativos, contando com um mínimo de burocracia e de pessoal envolvido) as batucadas se inscrevem no mercado musical francês oferecendo uma gama de produtos como as *animations*, concertos em festas brasileiras, oficinas de percussão e, mais recentemente, espetáculos cênico-musicais.

Em síntese, *AfroBrasil* marcaria o projeto de alcançar novos mercados musicais, de expandir os horizontes musicais e de redesenhar os limites estabelecidos entre musicistas “profissionais” e “amadoras” no interior do próprio grupo. Esta tensão eclodirá alguns meses após o espetáculo, chegando ao ponto de dividir *Zalindê* em dois núcleos: o primeiro, mais reduzido, composto pelas musicistas consideradas profissionais, que realiza-

ria shows mais significativos; o segundo, incluindo todas as participantes assumiria as deambulações e cortejos, ou seja, as *animations*.

#### 4 - A tradição conjugada no presente

Ligada a um determinado imaginário brasileiro “tradicional” e a cena artística contemporânea mundial, *Zalindê* compõe músicas ditas “de inspiração brasileira” mantendo, curiosamente, um discurso fortemente conectado à idéia de “tradição musical brasileira”. Entretanto, não pretendo centrar minha análise recorrente entre a “fidelidade à tradição” em contraposição à “criação musical inédita”, mas dirigir minha atenção à atividade musical propriamente dita: Como é composta uma música brasileira em Paris? Assim, interesse-me, principalmente, pela maneira segundo a qual estes atores constroem uma música dita brasileira e como estes grupos de percussão se inscrevem numa rede de batucadas parisienses, com seus múltiplos personagens, instrumentos, influências e particularidades. Neste momento, a noção de *mediação* forjada por Antoine Hennion (2007) e o conceito de *mundo da arte* de Howard Becker (1988) se revelam como valiosas ferramentas na construção de uma análise que leva em conta toda uma gama não apenas de atores, mas também de objetos, espaços, redes de difusão e de produção musical.

Non é meu objetivo criar novas tipologias ou clasificacións; mas, antes diso, observar como as accións dos participantes de *Zalindê* fan emerxir unha “música tradicional”. Porque a creación de un discurso ligado á idea de “tradição” é importante e significativa para o grupo? En quais termos e modalidades o recurso à tradição sería expresado, necesario, desejado, cuestionado ou eficaz? De qual forma o espetáculo *AfroBrasil* fabricaría unha música brasileira como “tradicional”? A noção de tradição é aquí comprendida como un punto de vista contemporáneo sobre fatos que nos precederán, isto é, como unha produción fundada no momento presente, construindo así unha hipotética “música brasileira tradicional” (Lenclud, 1987).

É importante frisar que o termo “tradição” é muitas veces aplicado automaticamente, sem que este uso desperte unha reflexión máis aprofundada sobre suas significacións. À luz dos traballos do antropólogo Gérard Lenclud, esta noção está geralmente asociada a tres ideas subxacentes: a unha forma de conservación do pasado no presente; a unha selección de contidos “culturalmente importantes”; e a un modo de transmisión esencialmente oral. A acepción corrente do termo reforzará “un quadro de referencia intelectual constituído por un sistema de oposicións binárias (tradição/mudança; sociedade tradicional/ sociedade moderna), cuxa pertinencia se revelará problemática se

designarmos a estas oposicións un valor genérico” (Lenclud 1987: 3). Desta maneira, o uso da noção de tradición podería gerar un certo “preconceito cultural”, ao dissociar, de un lado, as sociedades ditas modernas, marcadas pola constante transformación e evolución; de outro lado, as sociedades ditas tradicionais, caracterizadas pola circularidade e pola conservación intocável das prácticas culturais. Gérard Lenclud nos mostra, aínda, que a tradición sería un “punto de vista que os homes do presente desenvolven sobre aquilo que os precedeu, unha conduta en función de criterios rigorosamente contemporáneos” (Lenclud 1987: 7). Así, o momento presente constroi o pasado, establecendo unha relación de “filiação invertida”, na qual os fillos engendraran os pais.

A cuestión que se coloca aquí non é a existencia de unha tradición, mas a referencia a tradicións dentro de un contexto de globalización económica e cultural, que alimenta a experiencia cotidiana dos actores das batucadas, construídas nun espazo híbrido, por excelencia. Sob o signo da tradición, unha nova música criada, gerando, igualmente, identidades complexas, desenvolvidas a partir de unha práctica musical en vías de mundialización, ou segundo a expresión de Jean-Loup Amselle, “un signo planetario globalizado” (Amselle, 2001). Em resumo, os grupos de batucada establecerán prácticas orixinais de apropiación de unha “tradição

musical brasileira”, engendrando novas sonoridades e formando novos xogos de identificación pola música.

Retornemos entón a *AfroBrasil*. Nas primeiras etapas de elaboración do espectáculo, nossas discusións revelaron puntos de vistas fortemente divergentes sobre a elección do repertorio e sobre a maneira de construí-lo. Deveríamos interpretar sómente pezas inéditas ou ritmos e cantigas “tradicionais”? Estes dous repertorios poderían coexistir nun mesmo espectáculo? De un lado, Isabelle Guedon, compositora da parte africana, pretendía construí-la a máis “tradicional” posible, utilizando unha formación instrumental constituída por *djem-bês, dunduns* e *diabaras*. De outro lado, Chloé Deyme afirmaba categoricamente a necesidade de desenvolver novas frases rítmicas e novas composicións nas quais o canto estaría presente, incluíndo, idealmente, letras en francés. Curiosamente, esta discusión se concentraba entre as directoras musicais do espectáculo e non mobilizaba a atención das outras musicistas, segundo as quais nós non deberíamos establecer límites moito rigorosos entre músicas consideradas como tradicionais ou inéditas.

Nossos debates se articulaban en torno de unha idea de particular e flutuante de “tradição”: eu pude observar que estas ideas non poseen necesariamente unha correspondencia directa entre

suas versões “brasileiras” e “francesas”. Em outras palavras, uma prática que denominada sob o rótulo de “tradicional” em Paris não seria considerada como tal no Brasil, como por exemplo, o samba-reggae.

### 5 – Conclusão: arranjando a tradição

Durante a implementação de *AfroBrasil* nada se define rigidamente fixado ou imóvel. O sentido da palavra “tradição” é modelado através nossas escolhas e recortes das práticas inspiradoras, operados num contínuo processo de questionamento e de reflexão sobre o repertório a construir. Por exemplo, as situações concretas nos impõem ao mesmo tempo limitações e possíveis soluções dos problemas colocados. Que fazer se nos falta um instrumento “tradicional”, se falta a técnica instrumental necessária para tocá-lo ou uma prática anterior, fundamental para interpretar um determinado ritmo? Foi necessário negociar constantemente novas soluções, partir de nossos recursos e competências, efetuar mudanças dos planos iniciais, ajustar os arranjos e composições a realidade musical e financeira do grupo.

Desta maneira, durante a construção de *AfroBrasil* o critério que estabelece a diferença entre uma “música tradicional” e uma “música não-tradicional” ou inédita reside na conservação ou na

transformação de um ou vários aspectos da prática musical inspiradora. Seguir uma tradição significa primeiramente respeitar certas obrigações ou limites: uma rítmica, um repertório de cantigas, o desenvolvimento de uma dramaturgia particular, uma formação instrumental, uma gestualidade, figurinos, etc. Referências estas negociadas coletivamente, mas principalmente estabelecidas pelos mediadores entre a tradição e o grupo: Lucia Campos, Isabelle Guidon e Emilia Chamone. Uma relação de confiança estabelecida entre o grupo nos imbuiria deste poder de decisão. Não pretendo questionar aqui nossa a competência e conhecimentos musicais, mas simplesmente evidenciar a construção coletiva de uma relação de “atribuição estatutária”. Curiosamente, nos não seríamos consideradas, no Brasil ou na África, como musicistas vindas de nenhuma das “tradições musicais” representadas no espetáculo.

Uma constante tensão criativa entre “tradição” e “inovação” esteve presente durante o trabalho de composição e arranjo das músicas apresentadas no espetáculo *AfroBrasil*. Misturando em seu repertório a interpretação de canções tradicionais e novas peças interpretadas de maneira “tradicional” *Zalindê* poderia afirmar a autoria de seus arranjos e de suas composições. Em outras palavras, foi possível

assegurar a propriedade de uma criação artística, sem desconectar-se um discurso baseado em uma música “tradicional.”

Podemos compreender a ambiguidade entre “tradição / inovação” como um elo necessário ao grupo para preservar ao mesmo tempo sua ligação a uma tradição musical - africana ou brasileira - e manter sua identidade como um grupo particular, inscrito num tempo e um contexto singular. Esta ambiguidade possui a vantagem de deixar livre a escolha das fontes musicais que podem ser utilizadas em uma criação. Assim, os músicos podem adotar uma interpretação a mais “fiel” possível de uma música, com seus instrumentos, sua gramática, técnicas instrumentais e sua gestualidade característica ou transformá-la segundo seus desejos e suas necessidades criativas. Aqui faço novamente referência ao pensamento de Gérard Lenclud: “em geral, a utilidade de uma tradição é de fornecer uma garantia para o presente: ao enunciar uma tradição, uma cultura justifica seu o estado contemporâneo” (Lenclud 1987: 12).

Para concluir, gostaria de apresentar brevemente a última parte do espetáculo, “A batucada” na qual interpretamos uma peça de trinta minutos de duração, intitulada “Máquina de Guerra 2008”.

Realizando uma releitura de si mesma, a “Máquina de Guerra 2008” sintetiza o programa

musical e discursivo de *AfroBrasil*, percorrendo inicialmente os ritmos ditos africanos (tocados na primeira parte do espetáculo), depois os brasileiros como o candomblé, a escola de samba e o maracatu, para enfim chegar ao samba-reggae do grupo inspirador Ilê Ayê. O grupo utiliza como fonte de inspiração as experiências vividas e os conhecimentos acumulados durante o processo de elaboração do espetáculo para então configurá-los sob a forma de sua arquitetura musical mais familiar: o samba-reggae. Dessa maneira, esta composição musical pode ser compreendida como uma síntese do processo de criação de *AfroBrasil*, um mosaico musical apresentado como a síntese emblemática desta aventura histórico-musical.

Deslocamentos, trânsitos, influências, heranças e tradições: *AfroBrasil* tece uma narrativa de deslocamentos de músicas e de culturas que engendram o nascimento de novas músicas e novos deslocamentos, temporais e geográficos, numa tentativa explícita de fundar seu próprio mito de origem.

### Referências bibliográficas:

Amselle, Jean-Loup. 2001. *Branchement : Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.

Becker, Howard. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Editions Gallimard.

Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Editions Gallimard.

Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale : Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.

Laborde, Denis. 2005. *La mémoire et l'instant : Les improvisations chantées du bertsulari basque*. Donostia : Elkar.

Laborde, Denis. 2010. *Pour une science indisciplinée de la musique* (Ms.)

Lacour, Philippe, 2005. « *Penser par cas, ou comment remettre les sciences sociales à l'endroit.* » <http://espacestems.net/document1337.html>. Consulta: 12/02/2009.

Lenclud, Gérard, 1987. "La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de 'tradition' et de 'société traditionnelle' en ethnologie". Em : *Revue Terrain*, nº 9.

Passeron, Jean-Claude ; Revel, Jacques. *Penser par Cas*. 2005. Paris : Editions de l'EHESS, coleção Enquête.