

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CIÊNCIAS HUMANAS

Vânia Beatriz Müller

**Indivíduo músico, *música universal*:
uma etnografia na Itiberê Orquestra Família**

Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Co-orientadora: Dra. Cristina Scheibe Wolff

Florianópolis

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CIÊNCIAS HUMANAS

**Indivíduo músico, *música universal*:
uma etnografia na Itiberê Orquestra Família**

Vânia Beatriz Müller

Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Co-orientadora: Dra. Cristina Scheibe Wolff

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal
de Santa Catarina como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Estudos de Gênero

Florianópolis

2010

M958i Müller, Vânia Beatriz
Indivíduo músico, música universal: uma etnografia na Itiberê
Orquestra Família / Vânia Beatriz Müller – 2010.
249 f. : il. ; 29 cm

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis,
2010.

Orientador: Rafael José de Menezes Bastos

Co-orientadora: Cristina Scheibe Wolff

Bibliografia: f. 238-247

1. Música instrumental – Brasil – 2. Músicos – 3.
Individualismo – I. Bastos, Rafael José de Menezes – II. Wolff,
Cristina Scheibe – III. Universidade Federal de Santa Catarina.
Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-
Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – IV. Título

CDD: 781.7



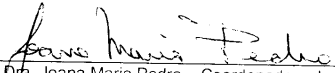
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/Doutorado

Indivíduo músico, música universal: uma etnografia na Itiberê Orquestra Família

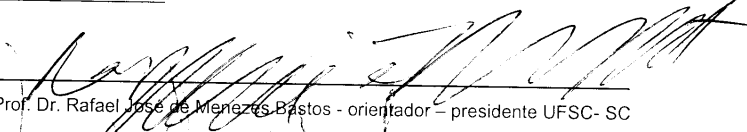
Por
Vânia Beatriz Müller

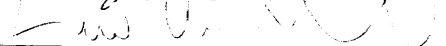
Orientador Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos
Co-orientadora Profa. Dra. Cristina Scheibe Wolff

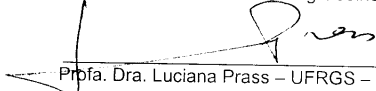
Esta tese foi submetida ao processo de avaliação pela Banca Examinadora para obtenção do título de *Doutor em Ciências Humanas* e aprovada em sua forma final no dia 23 de setembro de 2010, atendendo as normas da legislação vigente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/Doutorado.


Profa. Dra. Joana Maria Pedro – Coordenadora do Programa

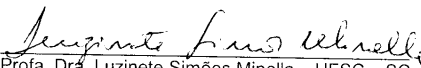
Banca Examinadora:


Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos - orientador – presidente UFSC- SC


Prof. Dr. Luis Fernando Hering Coelho – UNIVALI - SC


Profa. Dra. Luciana Prass – UFRGS – RS


Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira – UNIOESTE - PR


Profa. Dra. Luzinete Simões Minella – UFSC – SC

Profa. Dra. Miriam Pillar Grossi – UFSC – SC

Profa. Dra. Cristina Scheibe Wolff - Co-orientadora – UFSC – SC

Florianópolis, 23 de setembro de 2010.

À minha avó, Joana.

*Este trabalho é uma consequência de seus esforços, sua coragem alegre
e esperança afetuosa de intervir no curso da história
das mulheres que dela descenderiam.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Itiberê Zwarg o pronto aceite em tornar a Itiberê Orquestra Família objeto do presente estudo.

A@s músicos, que me acolheram em seu convívio e, generosamente, me permitiram invadir seus foros íntimos em circunstâncias que lhes exigiam esforço e doação de tempo. Agradeço-lhes pela rica e prazerosa experiência musical que me proporcionaram, dentro e fora da Orquestra; pela riqueza de aprender sobre particularidades de cada um dos dezesseis mundos musicais e sobre ser jovem-músico-brasileir@ no século 21. São el@s: Yuri Villar, Vítor Gonçalves, Thiago Queiroz, Renata Neves, Mariana Zwarg, Maria Clara Valle, Letícia Malvares, Karina Neves, Jonas Corrêa, Joana Queiroz, Itiberê Zwarg, Francisco Oliveira, Carolina Panesi, Bernardo Ramos, Ana Carolina D'Ávila e Ajurinã Zwarg. Meu agradecimento especial àqueles por meio dos quais pude acessar a ética com que transitam pelo mundo musical global e pelas *músicas de raiz* que há nele.

À Lúcia Casoy, pelo acolhimento desde os primeiros contatos com a Orquestra.

À Paula Erber, carioca que, generosamente, se tornou informante preciosa durante o trabalho de campo.

Ao Roberto Albarus, pelo auxílio com equipamento e reprodução de registros de áudio, e pelas conversas filosóficas, não menos importantes.

Ao Marcelo Müller Schmitz, pela colaboração em minha inserção e circulação no âmbito da *música universal* no Rio; por sua imprescindível participação na transcrição de músicas; pelas incontáveis horas de reflexão compartilhada sobre a *música universal* e várias outras.

À Cristiana Gurgel, pela generosidade com que me ajudou a conhecer o Rio e a transitar por ele durante todo o trabalho de campo.

À Maria Virgínia Ramos, ao Renato Carnos, ao Tuca Stangarlin, à Viviane Beineke, à Verônica Regina Müller, à Luciana Prass, à Míriam Lemos, pela presença e apoio valiosos.

Aos que compreensivamente avizinharam minha reclusão para escrever este trabalho, num mato do Ribeirão da Ilha, os novos amigos Francisco de Sales Broering, Lorecir Eduardo Topolski, Flora e Fernando Andrade e Ronaldo Romio. Suas ajudas foram fundamentais e fazem parte das memórias inesquecíveis do meu *tempo de Ribeirão*; onde o isolamento era agraciado, também, pela presença de outros seres, aos quais, por me encherem de vitalidade,

quero agradecer: o Mino e a Diná (os tucanos), o Laércio (o lagarto), a Lia (a cotia), o bando de gralhas azuis que anunciava os dias e o das garças brancas que anunciavam os entardeceres; às palmeiras (que eu podava e cresciam comigo) e a toda a vegetação que acolhia a mim, às borboletas e pássaros de formas e coloridos incríveis, que lá me povoaram.

Às bibliotecárias da UFSC, Suzana Bartiria Abreu e Marli Neves da Silveira, pela atenção dedicada e eficiente que entre os livros sempre me deram.

A@s integrantes do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA), pelas contribuições na elaboração do projeto deste estudo e pela convivência estimuladora no mundo da Antropologia.

Ao Juarez Segalin, pela disponibilidade atenciosa em contribuir para bem além da revisão do português.

A@s professor@s dr. Acácio Tadeu Piedade e dra. Sônia Weidner Maluf, por terem aceitado compor a banca do exame de qualificação e, por suas críticas e contribuições ao trabalho.

À co-orientadora deste estudo, professora dra. Cristina Scheibe Wolff, pela receptividade e colaborações.

À professora dra. Sônia W. Maluf, pela orientação e atenção nos dois primeiros anos do doutorado.

A@s professor@s dr. Allan de Paula Oliveira, dra. Luciana Prass, dr. Luís Fernando Hering Coelho, dra. Luzinete Minella, dra. Míriam Grossi, por terem aceitado o convite para compor a banca de defesa de tese, por suas contribuições e críticas ao trabalho.

Ao meu orientador, professor dr. Rafael José de Menezes Bastos, meu profundo agradecimento pela compreensão e generosidade em minha iniciação na Antropologia e pela fecundidade de seus ensinamentos, desde sua metodicidade; pelo privilégio de tanto apreender da humanidade e elegância de sua política.

RESUMO

Este estudo trata da configuração sociomusical da Itiberê Orquestra Família, que toca música instrumental brasileira. Procura compreender a experiência vivida por um grupo de jovens músicos, ao final da primeira década do século 21, no Rio de Janeiro, a partir de sua inserção na *Orquestra*. A experiência dos instrumentistas é abordada em sua adequação ao sistema particular que caracteriza este grupo social, na interface de seus agenciamentos com a exterioridade do mundo onde ele se localiza. Através da convivência etnográfica, evidenciou-se o forte envolvimento dos sujeitos com a *práxis* musical de seu diretor – Itiberê Zwarg, e a dimensão em que esta é alicerçada nos preceitos da *música universal*, cujos simbolismos, valores estético-musicais e morais têm influência direta de Hermeto Pascoal. O trabalho procura apontar o modo como os preceitos da *música universal* constituem o *ethos* do grupo e transversalizam os fatores que promovem a adesão a ele. Sua dinâmica sociomusical é constituída de valores e práticas que estruturam o *habitus* de uma *música coletiva*, coerente com o holismo na visão de mundo do diretor. O presente estudo também aponta a intrinsecabilidade estética e política, a garantir uma *música coletiva* como marca identitária da Orquestra e a continuidade de sua organização sistêmica. Traz em relevo as relações sociais do grupo, da perspectiva das diferenças estéticas e morais que individualmente coexistem em seu interior, dando visibilidade à dimensão política da experiência de alguns músicos, na Orquestra.

Palavras chave: música e poder; individualismo/holismo; música instrumental brasileira.

ABSTRACT

This study is about the sociomusical configuration of *Itiberê Family Orchestra* which plays instrumental Brazilian music. It tries to understand the experience lived by a group of young musicians in the end of the first decade of 20th century in Rio de Janeiro, taking into consideration their first insertion in the *Orchestra*. These musicians' experience is concerned with its adequation to this specific social group system, its own characteristics and proper world. Through an ethnographic study it was able to point their close musical relationship with their director's musical *praxis*- Itiberê Zwarg, and with his dimension specially based on *universal music* precepts in which symbolisms, moral and musical esthetics values have a straight influence from Hermeto Pascoal. This work aims to point out the way in which the *universal music* precepts make part of the group's *ethos* and transverse the factors that promote adhesion to it. Its socialmusical dynamic is constituted by values and practices that build up the *habitus* of a *collective music* coherent with the holism of the director world's view. This study also points out the aesthetic and political intrisicability to guarantee a *collective music* as the orchestra identity mark and the continuation of its systemic organization. Brings up the group's social relationships in different aesthetic and moral perspectives that singly coexist in its interior, giving visibility to some musicians' political dimensions experienced in the Orchestra.

Key - words: music and power; individualism/holism; Brazilian instrumental music.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Itiberê Orquestra Família. Concerto no Centro Cultural Banco do Brasil.....	18
Figura 2 – Foliões do Cordão do Boitotá. Ao fundo, edificação colonial da “Rainha-Mãe”.....	23
Figura 3 – Edificação colonial na Praça XV.....	24
Figura 4 – Foliões ao som do Cordão do Boitotá. Manhã de domingo de carnaval, na Praça XV.	24
Figura 5 – Thiago, fantasiado de árvore, dirigindo o Cordão do Boitotá.....	25
Figura 6 - Estandartes do Cordão do Boitotá, em direção à Praça XV	25
Figura 7 - Músicos do Cordão do Boitotá	25
Figura 8 - Vítor, de <i>argentino</i> (com saxofone) e Joana, de <i>coelha</i> (com clarinete, peruca azul), entre os músicos do Cordão do Boitotá.	26
Figura 9 – Músico estudando na praia. Copacabana.....	27
Figura 10 - Santa Teresa. Campanha pela manutenção do bonde.....	30
Figura 11 - Bonde de Santa Teresa	30
Figura 12 – Bonde de Santa Teresa.....	30
Figura 13 – Vista ao leste do alto de Santa Teresa, início de meu caminho de volta dos ensaios da Orquestra, em meio à Floresta da Tijuca.....	31
Figura 14 – Bem mais abaixo, no caminho, vista do Pão de Acúcar, ao fundo.	31
Figura 15 – Mais abaixo ainda, casarão restaurado, do início do século 20. Sobre o muro, “Amor-agarradinho”.....	32
Figura 16 – Mais abaixo, vista oeste do caminho. Favela no Morro dos Prazeres.....	32
Figura. 17 – Casarão restaurado em Santa Teresa.....	33
Figura 18 – Casarão restaurado em Santa Teresa.....	33
Figura 19 – “Castelinho” de Santa Teresa.....	33
Figura 20 – Vista aérea do Parque Nacional da Tijuca, situado na região central da cidade.....	35
Figura 21 – Vista oeste da janela do local de ensaios da Orquestra.....	35
Figura 22 – Fonte com azulejos portugueses no interior da Floresta da Tijuca	35
Figura 23 – Mapa de Santa Teresa	36
Figura 24 – CineSanta.....	37

Figura 25 – Centro Cultural Laurinda Santos Lobo.....	38
Figura 26 – Jardim interno superior.....	38
Figura 27 – Centro Cultural Laurinda Santos Lobo.....	38
Figura 28 – Diagrama da distribuição dos músicos por naipes.....	43
Figura 29 – Vítor no piano (ao fundo) com o <i>Pé do Ouvido</i> , na Modern Sound, Copacabana.....	61
Figura 30 – Do ângulo oposto, Vítor ao piano.....	62
Figura 31 – Karina, à esquerda, no Bloco de Congas.....	65
Figura 32 – Letícia, ao centro, tocando flautim <i>nas congas</i>	67
Figura 33 – Vítor, ao fundo, tocando sax <i>nas congas</i> . Arpoador.....	67
Figura 34 – Karina tocando gonguê; Vítor ao fundo tocando sax, <i>nas congas</i> . Arpoador.....	68
Figura 35 – Aju tocando caixa; Mariana, à direita. Thiago ao fundo, dirigindo o ensaio.....	68
Figura 36 - Janjão no trombone, à direita.....	69
Figura 37 – Ensaio do <i>Boitató</i> , em frente à sua sede.....	69
Figura 38 – Janjão de “Gavião” e Yuri de “Diabo”, no <i>Boitató</i>	70
Figura 39 – Thiago ao centro. Ao fundo, no centro, Karina tocando flautim.....	70
Figura 40 - A presença de Hermeto Pascoal, no cartaz da sala de ensaio. Chicão (baixo); Vítor; Itiberê (teclado).....	99
Figura 41: Diagrama dos parentes diretos e vínculos sociais mais próximos da Orquestra.....	101
Figura 42: Piano elétrico de Hermeto Pascoal, na casa de Mariana.....	102
Figura 43: Parte do grupo na cozinha, durante o <i>corpo presente</i> na sala de ensaio.....	103
Figura 44 – Capa do CD <i>Pedra do Espia</i>	106
Figura 45 – Lúcia na produção de um concerto, com Bernardo.....	115
Figura 46 – Lúcia, sentada ao chão, no centro da Orquestra.....	116
Figura 47 – Mariana explicando um ritmo. No centro, Letícia; à direita, Carolzinha.....	118
Figura 48 – Da esquerda para a direita: Karina, Yuri, Carolzinha e Mariana.....	118
Figura 49 – Ensaio do quarteto de flautas com o solo de sax alto (Yuri) e sax barítono (Joana).	119
Figura 50 – Ex. 1: contraste de dinâmica em “Interiores”.....	156
Figura 51 – Ex. 2: contraste de articulação em “Interiores”.....	157

Figura 52 – Ex. 3: contraste de divisões rítmicas em “Interiores”	158
Figura 53 – Ex. 4: Contraste figuras rítmicas em grupos da orquestração.....	159
Figura 54 – Ex. 5: contraste de estilo em “Interiores”	162
Figura 55 – Ex. 6: contraste de dinâmica através da orquestração.....	164
Figura 56 – Itiberê gravando o solo do baixo em “É pra você, Arismar”, no estúdio.....	200
Figura 57 – Da esquerda para a direita: Yuri, Bernardo, Carolzinha e Thiago, na sala da técnica de gravação	210
Figura 58 – Karina no sofá do estúdio.	210
Figura 59 – Vítor na sanfona e Thiago, deitado.....	211
Fonte: Dc, 10 mar. 09.....	211
Figura 60 – Renata deitada; Maria e Itiberê almoçando.	211
Fonte: Dc, 11 mar. 09.....	211
Figura 61 – Carolzinha e Letícia almoçando comida trazida de casa, no estúdio.....	212
Figura 62 – Joana almoçando a comida árabe. Yuri e Vítor (à direita) estudando sax; Thiago lendo jornal, no estúdio.	213
Figura 64 – Yuri no sax, Karina na flauta e Joana no clarinete, estudando na ante-sala do estúdio, à noite.....	214
Figura 65 – A Orquestra posando para a fotógrafa. Terraço do estúdio, Santa Teresa.....	214
Fonte: Dc, 24 mar. 09.....	214
Figura 66 – A Orquestra posando para a fotógrafa.	215
Figura 67 – Thiago registrando sua parte de uma música nova, após o acordo.	218
Figura 68 – Da esquerda para a direita: Janjão, Mariana, Maria e Letícia, anotando a mesma música	219
Figura 69 – Bernardo observando, silencioso e solitário, o registro das colegas. Da esquerda para a direita: Carolzinha, Mariana, Maria e Letícia.	222
Figura 70 – O grupo que permaneceu, até a minha saída de campo	223
Figura 71 – No <i>Laurinda</i> , fotos da “nova” Orquestra.....	223

Abreviaturas e símbolos gráficos

Dc: Nas citações e figuras significa *Diário de campo* e, também, que nestas figuras, a autoria do registro é minha.

Itálico: É aplicado aos termos nativos.

@: Justifico, neste trabalho, a escrita não generalizada no gênero masculino, por uma opção política, construída a partir do contato que vim a ter com a produção acadêmica do Instituto de Estudos de Gênero – IEG -, da Revista de Estudos Feministas – REF - e das edições do Seminário Internacional Fazendo Gênero, organizações instituídas no Centro de Filosofia e Ciências Humanas/UFSC, SC. Esta produção traz, por exemplo, Caldas-Coulthard (2007, p. 376), para quem “a linguagem ajuda a definir, depreciar e excluir as mulheres lingüisticamente.” Analisando pesquisas sobre linguagem e gênero, a autora problematiza as implicações políticas do sexismo implícito (e explícito) na linguagem. Os trabalhos revelam que “o uso do genérico provava a invisibilidade, [e] as escolhas lexicais, a inferioridade. Casey Miller e Kate Swift (1976) apontaram que o uso genérico do ‘homem’ como universal construía as mulheres como uma subespécie” (Op. cit., p. 377).

Ressalto que, embora eu me responsabilize integralmente por esta opção, apenas me sinto autorizada a fazê-la constar neste texto, por ter sido previamente problematizada e endossada pel@s professor@s da banca de defesa de tese, bem como pela co-orientadora e pelo orientador do estudo. Muito embora possa causar certa repulsa (o signo @ não existe na língua portuguesa) e desconforto à leitura, creio que a opção de evitar ter que incluir o feminino no texto, a cada masculino – que sempre esteve instituído e legitimado como correto – (por exemplo, utilizando barras: todos/todas os/as professores/professoras daqueles/as alunos/as; eles/elas; estes/estas; seus/suas, etc.) possa nos instigar ainda a dimensionar as implicações políticas da generalização no masculino – que, por se dar na escrita, é reafirmada nas falas – no seio das relações sociais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 O CAMPO, OS SUJEITOS, A MÚSICA	19
1.1 “O RIO DE JANEIRO CONTINUA SENDO...”	19
1.1.1 Sobre Santa Teresa.....	29
1.1.2 Sobre a Lapa	43
1.2 RE-CONHECENDO O CAMPO A PARTIR DO GÊNERO	49
1.3 A ORQUESTRA E A MÚSICA INSTRUMENTAL.....	55
1.4 A REFLEXIVIDADE DOS SUJEITOS E O CONTEXTO SOCIOMUSICAL	59
2 A CONFIGURAÇÃO SOCIOMUSICAL DA ORQUESTRA.....	83
2.1 O ENCONTRO COM A MÚSICA UNIVERSAL: A OFICINA	86
2.2 ITIBERÊ ORQUESTRA FAMÍLIA E HERMETO PASCOAL	96
2.2.1 Família e música universal.....	98
2.2.2 Intuição	109
2.2.2.1 Corpo presente e Oralidade	111
2.2.2.2 Negação do mercado cultural	124
2.2.3 Dedicção.....	129
3 UMA MÚSICA INTUITIVA	136
3.1 A INTUIÇÃO EM BERGSON	138
3.2 “INTERIORES”	154
3.3 NOTAS SOBRE UM CAMPO IMAGÉTICO	166
4 UM MUNDO UNIVERSAL	174
4.1 EMOÇÃO E HOLISMO NA MÚSICA ORGÂNICA DE ITIBERÊ: UMA EXEGESE	174
4.2 A MÚSICA COMO INVENÇÃO DE UM MUNDO	192
CONSIDERAÇÕES	232
REFERÊNCIAS	238
ANEXO.....	248

INTRODUÇÃO

Conheci a *Itiberê Orquestra Família* em Florianópolis, por ocasião de um concerto em 2006, no auditório do Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Sua música impressionou fortemente o público, formado por alun@s e professor@s dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música e inúmer@s instrumentistas da cidade. Não só a música, mas também a movimentação descontraída de quase vinte instrumentistas no palco, a diversidade de instrumentos utilizados, a ausência de estantes e partituras, o visual colorido e a proximidade de seu diretor com @s músicos. Os comentários entre o público, após o espetáculo, incluíam a *naturalidade* e a *alegria* com que *músicos tão jovens tocam uma música tão complexa e original*.

As impressões do senso comum ali eram, em parte, minhas também. Durante sua performance, não demorou a surgir-me uma pergunta: como se dão as relações sociais no interior do grupo? E logo, outra: que relação pode haver entre os vínculos sociais e a música que tocam? Estas questões me levaram à *Orquestra*¹. Estiveram presentes durante minha inserção entre el@s no Rio de Janeiro, e continuam no presente texto. Pude observar que também são as mesmas as impressões do público de sua cidade quanto ao impacto dos concertos da Orquestra sobre músic@s populares, eruditos e o público em geral.

Pela particularidade circunstancial da Orquestra, quando cheguei a campo, as duas questões iniciais foram englobadas por outra que, mais amplamente, se configura no objetivo central da investigação: este trabalho se propõe a olhar para a experiência de jovens músicos que vivem em uma metrópole moderno-contemporânea. Espaço que se inscreve no que a antropologia chama de *sociedades complexas*, pelo *campo de possibilidades* (VELHO, 2003) que apresentam no que concerne à coexistência da pluralidade de modos de vida, de paradigmas morais, religiosos e políticos, de visões de mundo, enfim, “níveis de realidade diversificados.”

Dentre os inúmeros agrupamentos sociomusicais, constituintes e constituidores do universo metropolitano diversificado do Rio, as trajetórias existenciais d@s músicos objeto deste estudo – por sua vez com interesses, necessidades e bagagens musicais também diversas – se encontravam convivendo e dedicados a um mesmo grupo musical, ali particularizado. A

¹ Assim se referem a ela os músicos e Itiberê e, portanto, é como me dirijo ao grupo no texto do presente trabalho.

experiência a que me refiro diz respeito à sua convivência intensamente envolvida com a Itiberê Orquestra Família; experiência pautada pelo interesse comum pela música.

Embora minhas observações se delimitem ao período de 2008/2009, o presente trabalho se reporta tanto à origem da Orquestra quanto a aspectos da história de vida d@s músicos – oito mulheres e oito homens, e de Itiberê, seu dirigente. Parti do princípio de que para conhecer a natureza e força dos vínculos no interior da Orquestra seria preciso acessar as condições e contextos em que as trajetórias individuais chegaram à constituição do grupo no tempo presente. Portanto, a abordagem deste trabalho procura não perder de vista o universo – diverso – onde, anterior e paralelamente à Orquestra, estavam inserid@s @s sujeitos, acreditando, assim, ter acesso tanto aos desejos e interesses explicitados no seu movimento em direção à Orquestra, quanto ao que ele pode significar de um movimento subjacente, ligado ao âmbito extra-Orquestra, às regras que estruturam o mundo musical paralelo. Para tanto, procurei seguir o pressuposto de Bourdieu (1997), de que para conhecer o sujeito que é nosso objeto de estudo é necessário dar-se uma compreensão genérica e genética do que ele é.

Assim, na medida em que a Orquestra se mostrava ao público em geral, a estudantes universitários de música, a pesquisador@s acadêmic@s, particularizada por fortes vínculos e adesão irrestrita d@s músicos ao trabalho ali proposto – indicando, por exemplo, intenção de autonomia inclusive em relação ao mercado cultural – despertou-me a curiosidade sobre como @s músicos seguiam se relacionando, profissional e esteticamente, com o mundo para além das fronteiras da Orquestra.

Este trabalho procura, portanto, dar relevo a dois eixos interdependentes: um deles, o modo como são ordenadas as experiências no grupo a partir dos valores morais e estéticos que o configuram como sistema social particular (GEERTZ, 1978), o *ethos* da Itiberê Orquestra Família; o outro, a problemática que emerge do movimento provocado n@s músicos por determinados contatos, ou *notícias*, do mundo musical exterior ao grupo.

Talvez seja pertinente esclarecer que neste estudo @ leitor@ não encontrará uma análise musicológica das composições de Itiberê e, tampouco – o que particularmente me é de extrema relevância – um julgamento sobre valores e práticas que, a partir do que meu olhar pôde observar, se estruturam em um *habitus* da dinâmica sociomusical particular da Orquestra. Meu esforço está centrado em compreender, o mais proximamente possível, o que seja uma experiência vivida por músicos jovens ao final da primeira década do século 21, no Rio de Janeiro.

Cada integrante da Orquestra tem, a seu modo, a música como uma prática de importância vital para si, porquanto os vínculos ali são fortemente transversalizados pela estética musical de Itiberê; é a partir dela, como procurarei apontar, que é acionada uma interação simbólica que influi na construção das relações e de uma ética particular que estrutura ali a convivência (BOURDIEU, 2003:45). Mas, como adverte este autor, “as interações simbólicas no interior de um grupo qualquer dependem não somente [...] da estrutura do grupo de interação no qual elas se realizam, mas também das estruturas sociais nas quais se encontram inseridos os agentes em interação.” Com isto estou querendo ressaltar que tomo as relações sociais na Orquestra em seu caráter de mutualidade, considerando os interesses e as exigências do mundo diverso e seus respectivos bens simbólicos, de onde provêm e onde estão inseridos os dezesseis músicos que integram este grupo, aí incluído seu diretor, há trinta anos contrabaixista do Hermeto Pascoal e Grupo.

Como pude observar na convivência com est@s músicos, isto equivale a dizer, nos termos em que Bourdieu formula a noção de *habitus*, que, muito embora el@s sejam produto e produtores de um sistema “de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes”² na Orquestra, @s músicos têm presente, uns mais outros menos – mas alguns em permanente exercício – a “dialética da interioridade e da exterioridade”³ ao se referirem aos engendramentos das práticas que configuram o *dentro e o fora* da Orquestra.

Neste ponto, interessa-me tratar daquilo que, na pluralidade das sociedades complexas, Velho (2003, p. 29) nomina *metamorfose* no sentido de jogo entre mudanças/permanências que podem advir no transitar dos sujeitos por universos simbólicos diferenciados. Os indivíduos estão em permanente reconstrução, “não por volição, mas porque fazem parte, eles próprios, do processo de construção social da realidade”⁴. Porém, e não obstante isto, um fato interessante ocorrido na Orquestra leva parte deste trabalho a abordar, sim, o processo de volição junto a um grupo de músicos no interior do grupo: quando de sua tomada de consciência das diferenças sistêmicas nos dois mundos em que se veem inseridos. Procuo dar visibilidade às reflexões e (re)ações suscitadas n@s músicos, à perspectiva da díade individualismo moderno/holismo (DUMONT).

² Id.Ib, p. 53-54.

³ Id.Ib, p. 53.

⁴ Ibidem.

No primeiro capítulo, contextualizo os espaços na urbe carioca por onde e como se inserem @s músicos, tentando caracterizar ali a dinâmica sociomusical. Utilizo-me da categoria *gênero* no re-conhecimento do campo social, focalizando o âmbito da música instrumental. Abordo certos valores e costumes adquiridos nas famílias de origem e como pensam o mundo hoje.

No capítulo 2, trato da configuração sociomusical da Orquestra, historicizando o encontro d@s músicos com Itiberê e com a *música universal*. Procuo descrever o *ethos* do grupo, caracterizando nele a influência simbólica e estética exercida por Hermeto Pascoal, a partir do forte vínculo entre ele e Itiberê, bem como seu prestígio também entre @s músicos.

No capítulo 3, procuro compreender no que consiste a *práxis* musical de Itiberê, com o intuito de explicar a intensa dedicação e adesão d@s músicos ao grupo. Abordo *intuição* enquanto categoria nativa central no *ethos* da Orquestra, descrevendo como ela participa da *cognição inventiva* de Itiberê, segundo Bergson. Aponto características estéticas na sua música, associando-as a seu *campo imagético*, constituído de valores, ideologia e visão de mundo particulares.

No quarto capítulo, tento ampliar e aprofundar o imbricamento de características e exigências estéticas na linguagem musical de Itiberê com o *modus* organizativo-holístico com que gesta o grupo. Aponto para a natureza política do processo reflexivo d@s músicos, ao buscarem compreender e equacionar as diferenças morais e estéticas que coexistem na Orquestra.



Figura 1: Itiberê Orquestra Família. Concerto no Centro Cultural Banco do Brasil.
FONTE: Juliana Siqueira, 5.set.2008.

1 O CAMPO, OS SUJEITOS, A MÚSICA

1.1 “O Rio de Janeiro continua sendo...”

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. [...] a rua tem alma! (JOÃO do RIO, 1905).

Domingo, 6 de dezembro de 2009, 16h10. Tem jogo no Maracanã: Flamengo e Grêmio, decidindo o cobiçado título de Campeão da Série A do Campeonato Brasileiro de Futebol, considerado o mais importante no meio futebolístico brasileiro. Há certo alvoroço na cidade e comoção generalizada, porque, além de @s flamenguistas serem favorit@s a este título que esperam há dezessete anos, uma enormidade de torcedor@s do Fluminense, Botafogo e Vasco da Gama vivem, no último dia do campeonato, momentos difíceis, dramáticos e decisivos com seus clubes. O som baixinho do rádio ao longe me alcança entre os livros; sinto-me invadida pelas lembranças daquele mar de cariocas povoando o Maracanã. Cena social que DaMatta (2006:21) descreveu, apontando uma “multidão urbana alerta, interessada e esperançosa, muito diferente da imagem consagrada dos ‘populares’, como ovelhas prontas para serem manipuladas”. Esta descrição do autor, para mim, se estende para como os cariocas habitam as ruas da urbe, e as lembranças deste *modus* público me levam de volta ao campo. Não resisto à forte vibração e expectativa das pessoas nos momentos que antecedem o jogo, trazidas e também contidas nas vozes dos repórteres e do narrador da partida, que só vai iniciar às 17h00. Aumento o volume do rádio. Procuo as imagens na internet. Abandono a leitura – o trabalho! – com a justificativa para mim mesma de que, embora o trabalho de campo já esteja distante cinco meses, isso me diz respeito: é do universo carioca. E, lá, é um evento magno.

Sou tomada de vibração, na verdade, por aquilo que pude experienciar – mesmo sem futebol – num sem-número de cariocas em camisas de quaisquer clubes, ou em cariocas “à paisana”: de camiseta, vestido, terno e gravata, sem camisa – o que não é incomum de se ver pelas ruas da cidade. Refiro-me àquela alegria pronta, frouxa, de riso farto e falas soltas em alto e bom som – *Aí! é pra todo mundo ouvir mesmo!* – que pode muito bem vir de uma

senhora que nasceu e vive em frente ao mar, no Leme, bairro tido como zona nobre da cidade, ou, de um jovem vendedor ambulante do Largo da Carioca, no Centro. Parece que todo mundo mesmo, de repente, por um assunto qualquer posto por alguém, se junta por um fio conector que passa a habitar o ar: seja dentro de um ônibus, nas calçadas, como dentro de uma loja de confecções em Ipanema, num restaurante chique em Santa Teresa, ou num boteco na Lapa.

A exemplo da história do preto-velho que nos traz Velho (2003, p. 19), presenciei algumas vezes o que é a densidade de uma situação social que se pode observar no “campo de possibilidades próprio à sociedade complexa moderna”, no qual, por um período de tempo e num determinado espaço, o foco de interesse em um mesmo tema é “fator aglutinador de um universo sociologicamente heterogêneo”.⁵ Nele se cruzam indivíduos que estão em marcha e – pelo menos nos corpos, nos adereços e na linguagem – são visivelmente oriundos de diferentes “trajetórias e trilhas sociológicas e culturais”.⁶

Como bem se sabe, não é só de bom-humor e riso fácil que é feita a vida carioca, mas em dia de determinados jogos de futebol, parecia-me ficar à mostra para qualquer um a naturalidade com que se extravasam os limites do público e do privado. Aliás, parece que ali a vida se dá em público, como registrei em um diário de campo:

[...] e cheguei a uma das vias mais centrais de Copacabana, comumente abarrotada de pedestres, tomada de veículos e muito ruído. Me chamou a atenção uma viatura da Polícia Militar estacionada em frente a um bar, e dois policiais relaxadamente nela encostados, um deles quase sentado no capô, com os olhos fixos em uma TV que transmitia o jogo da seleção brasileira de futebol. Atravesso a rua deserta; silêncio como se fosse feriado, mas é uma quarta-feira de junho, 17h00. Cada passante que se agregava àquela transmissão, como eu, estava incluído ‘automaticamente’ na conversa, nas críticas ao jogo. Era-me particularmente impressionante o entendimento tácito de que é natural policiais de plantão estarem parados num jogo de futebol. A farda ficou invisível em seu atributo moral; e no camburão já se encostavam mais sete pessoas. As exclamações e sugestões táticas, agora já vinham de 15 pessoas e outros assuntos também já nos permeavam; como se estivéssemos na cozinha de uma casa. Mas, melhor, era na rua (Dc., 17. jun. 2009).

Por essa e várias outras observações de como lá as pessoas ocupam a rua, estranhei, inicialmente, DaMatta (1997, p. 21) afirmar que no Brasil a cidadania é “tremendamente negativa – na rua”, assim como compreendi, na postura das pessoas com os policiais, o que diz sobre a “arte brasileira na medida que sua estilística é precisamente essa: a de relacionar

⁵ Id.; *ibid.* p. 19.

⁶ Id.; *ibid.* p. 19.

(ou pretender ligar com força, sugestividade e inigualável desejo) [entre outras dicotomias] o fraco com o poderoso”⁷.

Lá, para mim, estar na rua era especial. Quase estonteante o contraste com o familiar onde cresci, um universo de *ethos* germânico; orientado (em minha percepção na infância) por uma formalidade vivida no âmbito doméstico que, no público, chegava a certo pudor, e a vida parecia permeada por austeridade. No Rio, era puro “estranhamento” (GEERTZ, 1978) a ponto de a “informalidade carioca” passar a significar afetividade; porquanto, meu trabalho de campo foi um estranhamento acompanhado de certa delícia. Mas era também porque eu, enfim, vivia um pouco onde, quando criança e adolescente, achava que deveria estar, onde queria ter nascido: onde parecia, de fato, ser o Brasil – o nordeste e o Rio; lugares de onde chegavam notícias (pelo rádio e pela TV na década de 70) de sotaque como se fora outra língua, apontando a existência de um mundo outro. (Qual? De onde, por exemplo, a doçura em Dorival Caymmi? Que mansidão nos corpos? Que masculino era esse? O que, Abaetés? Itapuãs? Gonguês? Ogãs?) Tudo me encantava; e chegava a espantar que a religiosidade fosse celebrada em expressões coloridas, festivas, ao som de atabaques e agogôs e, dançáveis! Incógnita e delírio, o mundo que me vinha com @s negr@s, @s mulat@s.

Porque assim me chegava outro modo de estar no mundo, na pequena colônia⁸ do interior do Rio Grande do Sul onde, inclusive o único senhor negro do lugar não só falava alemão, como dizia: “Wir Deutschen müssen zusammenstehen!” (Nós, alemães, precisamos ficar unidos), incluindo-se, também através do idioma, naquele *ethos* particular; onde até uma festa tinha ordem e limpeza e já me parecia calcada na ética do trabalho (da qual vinha toda a dignidade, como bem mais tarde me confirmou Weber). A comemoração da festa, eu via atrelada ao êxito da eficiência de sua logística precisa. Sempre uma racionalidade a reafirmar a ordem preconcebida – a começar pelo *habitus* que na medição rígida do tempo tinha, talvez, sua *disposição* mais *durável* (BOURDIEU, 2003), com a devida garantia da (auto) vigilância no público ou no privado. Não se via choro em homens ou mulheres; um âmbito que escaparia ao domínio: dar vazão à emoção seria cruzar a fronteira da prática do controle. Os “desvios” e o “erro” estavam sempre no limiar de ter sua causa ou na preguiça, ou no

⁷ Id., *ibid.* p. 14.

⁸ Nome atribuído ao local onde se assentaram famílias da imigração alemã – neste caso, a de 1824. Eram considerados *colonizadores*, enquanto iniciadores de um povoado em região inexplorada. Os *colonos* eram associados diretamente à lida com a terra, a atividade de onde vinha toda sua subsistência. Até hoje, lá, *colono* é todo aquele que vive e trabalha na zona rural, independente da nacionalidade de origem ou descendência étnica.

“raciocínio defeituoso”, e ambos legitimavam ajustes corretivos às medidas do previsível.⁹ (Assim, inicialmente também fiquei muito instigada com Bruno Latour (1994): como assim, “jamais fomos modernos”?).

Havia, porém, uma data que era de fato uma festa: 7 de Setembro. Comemoração que uma vez por ano incluía aquele lugarzinho na nação, e o Hino Nacional (que aos sete anos eu acompanhava no tarol, com bolhas e sangue nos dedos, quando, plena de felicidade, descobri o *rufar*) tinha o poder de me “levar ao Brasil”. E logo se voltava à concretude de uma formalidade imperativa: das missas obrigatórias – assistidas pelos homens que ocupavam os bancos do lado direito da igreja e as mulheres, os do esquerdo¹⁰; de adultos, cujos corpos rijos se tocavam em distantes e ligeiros apertos de mãos, e de crianças que brincavam, portanto, atentas para não se tocar (de preferência soltas pelos poteiros¹¹ e sangas¹²); de uma sonoridade que me era áspera: mesmo quando o alemão devia ser baixo ou escondido, mesmo em português, ainda carregado de controle para não dizer o proibido pela ditadura militar. Dentro daquele grupo social de mil habitantes, aproximadamente, tão outro dentro do País, uma particularidade: o único preso ali, acusado de “comunista”, em 1964, era meu pai.

Foi através desta marca que, duplamente estrangeira – como pesquisadora e “por cultura” -, de repente passei ao re-conhecimento de que o território havia sido o mesmo, pois vi de perto que a mesma lei interveio também na vida de vári@s cariocas; como um dos integrantes da Orquestra e a dona da casa onde morei, cujos pais, na década de 1970, tiveram que deixar o Brasil por motivos políticos.

Assim, os oito meses de trabalho de campo só exaltaram em mim o *ethos* local – como confesso quase romanticamente neste primeiro capítulo. Sobretudo na rua; quando ia

⁹ Através destas descrições tento aproximar @ leitor do grau e da natureza de meu “estranhamento” com o *ethos* de meu campo. Deixo claro que não generalizo a rigidez, a formalidade, a racionalidade nos termos como as associo aqui, à “cultura alemã”. Trata-se de uma percepção da infância em que estão envolvidos fatores, inclusive de interesse político, divulgados pelo governo Vargas (1930-1954) e influentes nas décadas subsequentes, como *uma* idéia de germanismo, aquela que interessava aos aliados contra o nazismo. Registro aqui minha gratidão ao meu orientador por sua generosa e definitiva participação, também neste exercício antropológico, que me tornou viável relativizar o “germanismo” que sempre estranhei. Pude reconhecer que nele se entranhavam, por exemplo, a teleologia da estética modernista, o ascetismo do moderno, seu autoritarismo e falocentrismo (JAMESON, 2005, p. 9), tudo inter-relacionado e reafirmado pelo catolicismo; ou seja, um “cipóal” (de cipós, mesmo – como se refere o orientador, quando nos deparamos com um emaranhado de aspectos/conceitos que é preciso resituar devidamente).

¹⁰ Porquanto, (também a propósito da nota anterior) se vejo sem exagero Toulmin (1992) afirmar que “a racionalidade cartesiana pretende ser intelectualmente perfeccionista, moralmente rigorosa e humanamente impiedosa”, também experimentei que esta afirmação se estende ao catolicismo, de modos diversos.

¹¹ “Poteiros”, no RS, são próprios das zonas rurais, caso aqui em questão: áreas gramadas de pequena ou média extensão, às vezes cercadas para o pasto de vacas, cavalos, ovelhas, em geral com um galpão (estábulo).

¹² Riachos, arroios.

confirmando que também era minha a história brasileira que eu havia estudado, expressa na arquitetura e nas placas de monumentos e estátuas. Foi especialmente um momento feliz ver os descendentes “diretos e legítimos” do lugar e da história da capital-colônia-império-república, dançando espremida entre muitos milhares de pessoas, entre as paredes coloniais da Praça XV, o Paço Real, às 8h00 da manhã no domingo de carnaval. Pessoas de todas as idades, em fantasias de uma criatividade impressionante, quase inimagináveis de brincar fazendo crítica social, seguindo, num impressionante cortejo, o bloco de rua Cordão do Boitató. Dirigido por Thiago, saxofonista da Orquestra, o bloco era seguido com certa obstinação e muita alegria, ao som de suas marchinhas do início do século 20, algumas do 19, frevos e cirandas, executadas por cerca de 50 músic@s de sopro e alguns percussionistas, completamente espremidos na multidão. Foi como a consumação de um momento quase onto-histórico-político ver nove homens lado-a-lado mijando numa das grossas paredes da casa que foi de D. Maria I, na qual uma pequena placa dizia:

Pelas janelas deste prédio faziam-se ouvir as manifestações de demência da Rainha-mãe D. Maria I, a louca, que a partir da chegada da Corte Portuguesa, em 1808, instalou-se onde era o Convento do Carmo, logo interligado por um passadiço à residência do príncipe regente, D. João, o então Paço Real”.



Figura 2 – Foliões do Cordão do Boitató. Ao fundo, edificação colonial da “Rainha-Mãe”.

FONTE: Dc., 22. fev. 2009.



Figura 3 – Edificação colonial na Praça XV.
FONTE: Dc., 22. fev. 2009.



Figura 4 – Foliões ao som do Cordão do Boitotá. Manhã de domingo de carnaval, na Praça XV.
FONTE: Dc., 22. fev. 2009.



Figura 5 – Thiago, fantasiado de árvore, dirigindo o Cordão do Boitá.
 FONTE: Dc., 22. fev. 2009.



Figura 6 - Estandartes do Cordão do Boitá, em direção à Praça XV
 FONTE: Dc., 22. fev. 2009.



Figura 7 - Músicos do Cordão do Boitá
 FONTE: Dc., 22. fev. 2009.



Figura 8 - Vítor, de *argentino* (com saxofone) e Joana, de *coelha* (com clarinete, peruca azul), entre os músicos do Cordão do Boitató.

FONTE: Dc., 22 fev. 2009.

Por mais que se observe na reorganização global da cultura a “multicentralidade, com fluxos entrecruzados e contrafluxos” (HANNERZ, 1997, p. 13-14), esta cidade é um caso para o qual, sobrando evidências, cabe a afirmação complementar do autor: “Duvido, porém, que tenhamos chegado ao ponto em que seja completamente impossível distinguir os centros das periferias”. Os corpos andam – e falam – apropriad@s daquela história e lugar, numa eternização, parece, de que “O Rio de Janeiro continua sendo...” o centro, eu diria. Há uma maneira no ir e vir, certa propriedade com que o corpo *largado* transita e ocupa o que é público; para mim, o que mais nele “continua lindo”, como canta Gilberto Gil.¹³ O público – a calçada, a rua, a praia – é como se fosse a casa. No mínimo, os limites entre esses espaços são relativizados. Era “extraordinário, a situação mágica em que tudo pode acontecer” (DaMATTA, 1997, p. 42-43), quando subsumia a linha fronteira entre o âmbito privado e o público. Como o moço da foto que registrei, estudando na praia conteúdos que, comumente, os músicos fazem entre paredes e a sós: exercícios de articulação e arpejos tonais no sax, levando partituras, estante e instrumento para a areia. Depois de 50 minutos de exercícios, que ainda finalizaram com afinação de notas longas, ele tocou uma vez “Chovendo na Roseira” (Tom Jobim), recolheu o material e foi embora:

¹³ “O Rio de Janeiro continua lindo” e “O Rio de Janeiro continua sendo” são frases da letra da música “Aquele Abraço” (Gilberto Gil), composta nas circunstâncias repressoras da ditadura militar, e gravada em 1969 pouco antes de sua viagem ao exílio: “O reencontrar a cidade do Rio na manhã em que nós saímos da prisão e revimos a avenida Getulio Vargas ainda com a decoração de carnaval foi o pano de fundo da canção.” In: http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?



Figura 9 – Músico estudando na praia. Copacabana.
FONTE: Dc., 17 jun. 2009.

Voltando a 6 de dezembro. Durante minhas lembranças, saudade. Ao mesmo tempo impressionada, ao final do jogo, com a vibração dos ilhéus em sua comemoração pelo feito “Flamengo, Campeão Brasileiro de 2009”, com foguetório, gritos e roda de samba da vizinhança; que ouço ao longe, daqui de onde escrevo, no alto de um morro da Caiacanga, um dos lugarejos do bairro Ribeirão da Ilha, no interior de Florianópolis, a 1.144 km de distância¹⁴ d@s cariocas. Por que não comemoram com boi-de-mamão? Por que tantos nativos da ilha vestiam a camisa do Flamengo durante a semana que antecedeu o jogo? Por que Dona Alcinéia, nativa, cultivadora de ostras, veio me pedir o ganzá e o pandeiro para o *samba* do festejo?

Certamente, são perguntas muito amplas, mas penso que têm relação com a “ festa nacional, porque o Brasil está em festa!”, como dizem os repórteres do rádio espalhados por Belo Horizonte, Salvador, Goiânia, e certamente têm relação com a “colonização do Brasil pelo Rio de Janeiro” (VIANNA, 2004), que também povoou o imaginário de minha infância e adolescência. Porque o concreto era de música folclórica alemã, de *dança da polonesa*¹⁵ – às vezes dançadas de bombacha e vestidos de prenda – e de rodas de conversas regadas a

¹⁴ <http://www1.dnit.gov.br/rodovias/distancias/distancias.asp>

¹⁵ Dança coreográfica que, principalmente em festas de casamentos, após a refeição, antecedia e dava início ao baile.

chimarrão¹⁶. Já ia longe o tempo do contato intercultural daquela colôniazinha germânica com expressões culturais de querências¹⁷ próximas, também se autointitulando como uma delas.¹⁸

Vianna (2004) e Oliveira (2007) problematizam a “identidade brasileira”, generalizada indistintamente a todo o território nacional a partir de características específicas do universo local e urbano do Rio de Janeiro. Como sabemos, uma construção histórica e cultural com fortes razões políticas quando, no início do século 20, interessava a imagem de país moderno, industrializado, veiculada tanto para o interior do País quanto para o exterior, pelo futebol e a música popular:

Juntamente com o futebol, a música popular brasileira é relacionada a uma série de valores através dos quais os brasileiros procuram se representar. [...] Das imagens veiculadas pela música popular, aquelas relacionadas a um ethos e a uma visão de mundo [...] centrados no humor, no riso e na alegria, são as mais consagradas pela sociedade brasileira, a tal ponto que serviram de base para uma ideologia oficial, que prega o Brasil como o país do riso e da ‘alegria’. Esta é uma imagem poderosa e que muito orientou práticas e discursos ao longo do século XX, seja dos grupos que compõem a sociedade, seja do Estado (OLIVEIRA, 2007, p. 1-2).

Mas a questão central do autor é que me chama a atenção, quando lembro dos cariocas “fora do padrão” que conheci: “[...] como é vivido o lado que não representa a imagem oficial deste povo, tão diferente da forma pela qual ele é apresentado no exterior?”¹⁹ Porque, embora eu fosse testemunha “da alegria e do riso frouxo” e do forte interesse por futebol, também pude lá presenciar – confesso, com certa surpresa –, opostos interesses, valores e “identidades cariocas”. A começar pelo lugar que encontrei para morar durante o trabalho de campo, em Santa Teresa. Era um ponto de encontro de avessos ao futebol, mesmo da seleção brasileira. A carioca dona da casa, Paula, fazia questão de disponibilizar sua morada para o *encontro dos sem-time*, numa atitude nem um pouco casuística, e sim, de consciência de que há um tipo idealizado de carioca, no qual não se via representada. E manifestava sua diferença. Numa ocasião em que um homem exagerava na “natureza

¹⁶ Assim como o chimarrão, a bombacha e o vestido de prenda – respectivamente a vestimenta do homem e da mulher – são expressões culturais características do universo *gaúcho*. Para uma abordagem aprofundada desde o termo *gaúcho*, como da constituição representacional daquele universo – que envolve o Brasil, o Uruguai, Argentina, Paraguai e o Chile –, ver Marcon (2009, especialmente o capítulo 2).

¹⁷ Na escola nos ensinavam que “querência” vem de *querer*, de como é *querido* o nosso lugar. O termo é utilizado em praticamente todo o Cone Sul da América Latina, e indica o território que abrange a morada permanente e/ou de nascimento, “bastante estimado por quem o habita” (MARCON, 2009, p. 48).

¹⁸ Oliveira (2007, p. 5) pontua: “Afirmar a existência deste projeto colonizador não significa dizer que ele foi totalmente bem-sucedido. A equação Brasil=Rio de Janeiro jamais foi uma questão simples na história brasileira do século XX e um dos eixos centrais na dinâmica da cultura brasileira é a relação entre nacional e regional.” Para uma abordagem da relação nacional/regional a partir da música sertaneja, enquanto gênero musical e seus respectivos campos sociais, ver Oliveira (2009).

¹⁹ Id.ib.; p. 2-3.

carioca” de fazer do fato de estar entre amigos, um festejo (falava e cantava em altos brados, na frente de sua janela), ela foi até ele e, brava, disse: “Amigo, dá pra você ser feliz mais baixo?!!!” (Dc, 27. jan. 2009).

1.1.1 Sobre Santa Teresa

Diferentemente, também, das divulgações midiáticas vindas do Rio – majoritariamente a respeito de desgraças e violências –, pude observar de perto que a multidão urbana não somente é “alerta, interessada e esperançosa” em função do futebol. A exemplo de Paula, artista plástica, gravurista e arte-educadora, inúmeros morador@s de Santa Teresa, entre el@s diversos artistas, estão não só alertas e politicamente interessados, como engajados em projetos como o Arte de Portas Abertas que, desde o final da década de 1990, se realiza na esperança de intervir na realidade:

Em algumas fronteiras do bairro, num passado recente, o descarrilamento da vida comunitária parecia estar em curso devido aos abalos de uma violência urbana em ascensão. [...] Exponenciado pela mídia, esse retrato cruel decalcado sobre o lugar atçou na comunidade artística um desejo [...] de mostrar que a vida em Santa Teresa possuía outras faces. [...] Arte contra a barbárie, na prática (...ainda que a brutalidade não deixe de mostrar sua cara...). Artistas do bairro se reuniram e formularam uma política cultural (GOTO, N. 2001, iii).

O Arte de Portas Abertas consiste em abrir à visitação da população diversos ateliês em diferentes pontos do bairro – “um museu a céu aberto”²⁰ – e proporcionar reflexões conceituais, seja sobre a diversidade estética das obras artísticas, seja sobre os conteúdos nelas abordados. A organização do evento almeja, com o deslocamento do público, o efeito de um “museu multifacetado, descentralizado, vivo, integrado à sociedade e com administração participativa”²¹. Com o patrocínio principal da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, outros projetos – inclusive integrados com outras importantes salas de artes visuais, como o Museu de Arte Moderna –, já se ramificaram a partir do Arte de Portas Abertas e viabilizam, entre outras coisas, catálogos exemplares em acabamento, na qualidade gráfica do material, na divulgação de fotos das obras com referências e no nome dos artistas visuais, autores e autoras com os respectivos endereços dos ateliês²², integralmente traduzidos para o inglês.

²⁰ Palavras do Secretário das Culturas do Rio, Ricardo Macieira, no folder da XIII Edição do Arte de Portas Abertas, em 2003.

²¹ Goto (2001, p. 3): Folder da XI Edição do Arte de Portas Abertas.

²² A última edição, 2010, contou com 77 artistas divididos em 48 ateliês e 19 espaços culturais. In: <http://www.rioguiaoficial.com.br/eventos/santa+teresa+de+portas+abertas/26+07+2010/359/>.

Vale ressaltar, também, que Santa Teresa é o único bairro do Rio que mantém linhas de bonde, devido ao empenho dos moradores junto à prefeitura, com campanhas quase permanentes para sua manutenção, como em faixas espalhadas pelo bairro dizendo: “Se você não reclamar, o bonde popular vai dançar”.



Figura 10 - Santa Teresa. Campar
FONTE: Dc., 8 jun. 2009.



Figura 11 - Bonde de Santa Teresa
FONTE: Dc., 17 mai. 2009.



Figura 12 – Bonde de Santa Teresa.
FONTE: Dc., 22 fev. 2009.²³

Há um consenso entre os habitantes do bairro, de que o ar romântico de Santa Teresa foi o culpado por uma *verdadeira invasão* em busca de todo tipo de divertimento, a partir da década de 1980, em decorrência do declínio da tradicional vida boêmia na Lapa, seu bairro vizinho próximo. Segundo Paula, houve uma migração intensa de casas de dança, bares e

²³ Esta imagem é do interior do bonde das 7h00 da manhã, domingo de carnaval. Todos os passageiros desembarcaram no final da linha, no centro, e se dirigiam “pro Boitotá”, na Praça XV, como eu.

restaurantes. As ruas também se tornaram pontos de aglutinação de “cariocas vindos de todos os bairros e milhares de turistas. Não se dormia mais à noite. Os fins de semana eram um inferno” e, como me falou outra moradora, “sabe, né... junto com turista vem tudo junto! Um comércio ensandecido, de tudo; se via neguinho cheirando cocaína em entrada de prédio, onde criança tinha que passar pra chegar em casa... e vendida ali... na rua, a céu aberto.” (Dc., 25, jan, 2009).

Assim, *Santa*, como é chamada carinhosamente – também conhecida como o *bairro dos artistas* – conseguiu estancar, pelo menos em parte, a invasão que, segundo os moradores, a descaracterizava, e ainda exala o ar poético através da arquitetura histórica restaurada e colorida. A geografia é marcada pela montanha de vegetação florida, exuberante e diversa da Mata Atlântica, e se pode ver micos e macacos-prego tanto nas árvores como nos fios da rede elétrica. A sinuosidade de suas curvas é redesenhada a cada vez que passa o bonde. Quase sempre preferia voltar a pé dos ensaios, também para encontrar, por vários quilômetros, as enormes jaqueiras, mangueiras e três-marias, amor-agarradinho, alpíneas e muito mais em emoções e pensamentos, tomada que me via como que por um excesso de concretude, a confirmar e ir além do que sempre estive em meu imaginário; por poder viver um pouco em uma cidade de tamanha rememoração e influência histórica, política e musical, e poder ver também que isto abarca desde o âmbito global até minha própria identidade.



Figura 13 – Vista ao leste do alto de Santa Teresa, início de meu caminho de volta dos ensaios da Orquestra, em meio à Floresta da Tijuca.
FONTE: Dc. 26 jun. 2009.



Figura 14 – Bem mais abaixo, no caminho, vista do Pão de Acúcar, ao fundo.
FONTE: Dc. 26 jun. 2009



Figura 15 – Mais abaixo ainda, casarão restaurado, do início do século 20. Sobre o muro, “Amor-agarradinho”
 FONTE: Dc., 26 jun. 2009.



Figura 16 – Mais abaixo, vista oeste do caminho. Favela no Morro dos Prazeres
 FONTE: Dc., 26 jun. 2009.

Pelo caminho também havia mau cheiro do lixo mal-recolhido e dejetos humanos e animais, misturados ao calor excessivo, o que me trazia para o presente, bem como a vista à oeste (Figura 16), (parte integrante da mesma história e políticas) de onde era comum vir o som de *funk*. Mas eu era sempre muito mais imbuída da percepção de Rubem Braga sobre Santa Teresa, que em 1950 anotou:

Quando a gente vai a Santa Teresa tem sempre o ar meio disfarçado de quem de repente saiu do asfalto do presente para retomar o bondinho da infância e fica olhando cartões postais e pensando à toa debaixo das jaqueiras (RUBEM BRAGA, 1952, *Borboletas Amarelas*).

E imbuída, também, por como a percebia João do Rio, que em 1905, em texto publicado na *Gazeta de Notícias*, a respeito de suas investigações sobre as diferentes “personalidades” das ruas da cidade, escreveu:

Há entretanto outras ruas que nascem íntimas, familiares. [...] Em geral, procura-se o mistério da montanha para esconder um passeio mais ou menos amoroso. As ruas de Santa Teresa é descobrir o par e é deitar a rir proclamando aos quatro ventos o acontecimento (JOÃO DO RIO, Apud ANTELO, 1997:59).



Figura. 17 – Casarão restaurado em Santa Teresa
FONTE: Dc., 15 mai. 2009.



Figura 18 – Casarão restaurado em Santa Teresa
FONTE: Dc., 15 mai. 2009.



Figura 19 – “Castelinho” de Santa Teresa.
FONTE: Dc., 26 jun. 2009.

A atualização das cores utilizadas na aparência das edificações é parte da *identidade alternativa* do bairro enquanto lugar afinado com a contemporaneidade, ao mesmo tempo vinculado a um passado histórico²⁴. A história parecia virar um tempo mítico quando se via um bonde ser interceptado ou batido (o que presenciei algumas vezes) pela velocidade agressiva dos ônibus que, hoje, se impõem no compartilhamento das estreitas curvas de Santa Teresa.

Mas o importante a ressaltar, a meu ver, é que o visual aconchegante, romântico e artístico que se pode perceber a partir do que é visível pelas ruas de Santa Teresa – aquilo que está nos cartões postais – se deve, em grande parte, à vontade e mobilização política de artistas visuais e morador@s do bairro, na busca de uma solução local frente a problemas originados da complexidade urbana que dizem respeito à metrópole do Rio. É o que de fato distingue Santa Teresa, também na opinião de cariocas que vivem em outros bairros.

Esse é o lugar onde moravam Itiberê e Lúcia, sua esposa e articuladora de projetos e da produção da Orquestra –, em cuja casa se realizava os ensaios. Mais precisamente, no alto de Santa Teresa, a aproximadamente 20 minutos da Lapa, de carro, de subida em curvas, e a mais 20 minutos distante do Corcovado, de curvas cada vez mais íngremes, floresta verdejante adentro, com várias quedas d'água pelo caminho. Andando alguns minutos acima de sua casa fica *Paineiras*, um lugar na estrada com uma cachoeira, com bom volume de água gelada, onde @s músicos da Orquestra de vez em quando iam se refrescar após o ensaio. As janelas da casa forneciam, a oeste, uma vista privilegiada de Mata Atlântica do Parque Nacional da Tijuca²⁵, que existe por reflorestamento ordenado por Dom Pedro II, considerada a maior floresta urbana do mundo.

²⁴ Podem-se ver casarões do século 19, como o de 1860 que, a partir de 1889, foi residência de Benjamin Constant, o "Fundador da República" - e sua família. Hoje é o Museu Casa de Benjamin Constant, na Rua Monte Alegre, 255. Em 1958 foi tombado pelo IPHAN e hoje oferece cursos, atividades educacionais infanto-juvenis e biblioteca, com entrada franca. A arquitetura histórica é também constituída de pontos não tão visíveis, embrenhados na floresta onde se situa o bairro, como a *Mesa do Imperador*, um recanto providenciado por D. Pedro I para passeios da família imperial, onde ainda está a mesa retangular em concreto, entre duas palmeiras. Ali, ele e a família faziam refeições apreciando uma vista excepcional da cidade, a uma altitude de 487 m.

²⁵ Até o século 16, a região era de domínio de povos Tupi e Tamoio. Em 1590, havia seis engenhos de cana-de-açúcar na região e, em 1763, 120 engenhos, o que devastou a mata. Com a falta d'água que afetava a cidade, D. Pedro II ordenou a extração das plantações do café e da cana-de-açúcar para replantar a Floresta da Tijuca em 1861. Ocupa uma área de 3.300 hectares, na região central da cidade. Compõe-se de três grandes conjuntos de matas, separados por eixos rodoviários que lhe permitem acesso a partir dos bairros com que faz fronteira: Tijuca, Botafogo, Jardim Botânico, Gávea, São Conrado, Barra da Tijuca, Jacarepaguá, Grajaú, Vila Isabel, Rio Comprido e Laranjeiras. Impressionante, para mim, é que grande parte de Santa Teresa está na própria floresta.

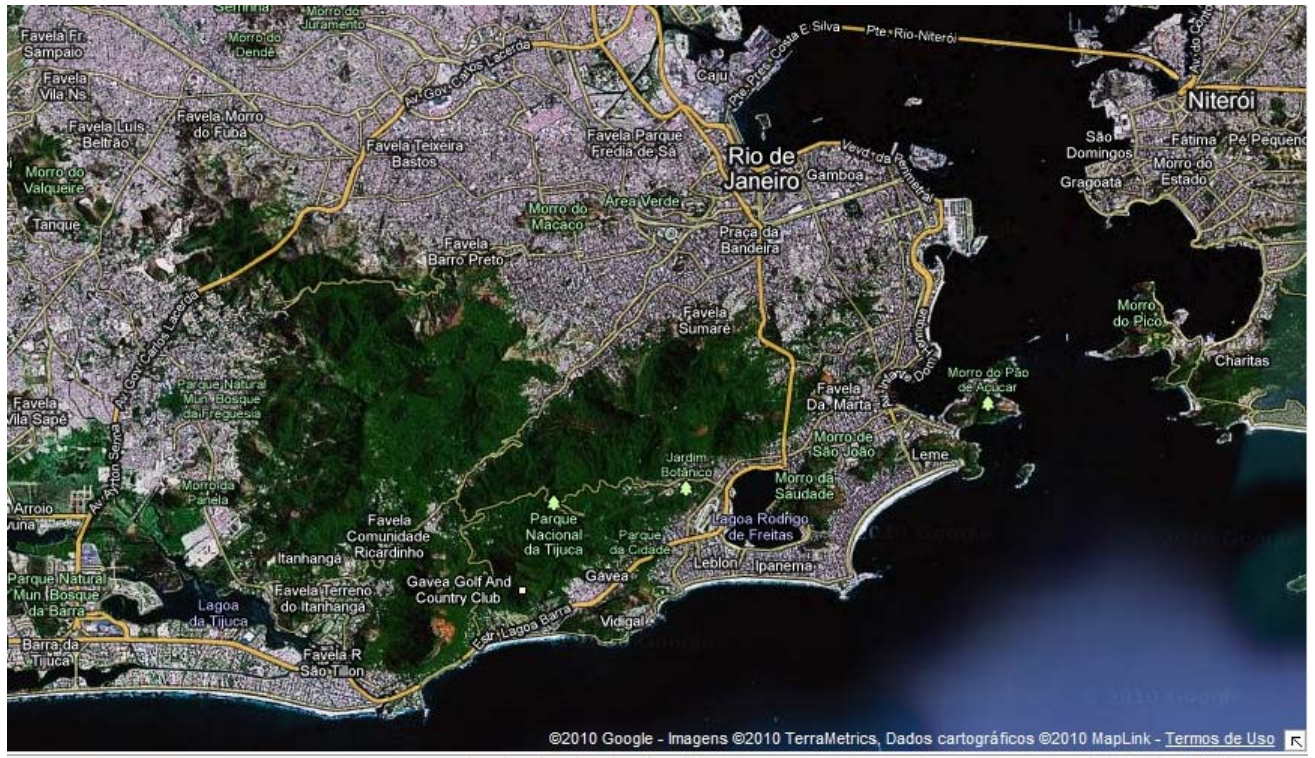


Figura 20 – Vista aérea do Parque Nacional da Tijuca, situado na região central da cidade²⁶
 FONTE: Google. Acesso em: 13 mai. 2010.



Figura 21 – Vista oeste da janela do local de ensaios da Orquestra
 FONTE: Dc., 17 jun. 2009.



Figura 22 – Fonte com azulejos portugueses no interior da Floresta da Tijuca
 FONTE: Ricardo Zerrenner.

²⁶ Santa Teresa localiza-se no bloco de floresta mais próximo ao mar, iniciando logo ao lado direito de onde consta “Favela Sumaré”, onde inicia a vegetação; estende-se pela montanha ao longo do lado oposto ao mar, de frente para o outro bloco de floresta.

Utilizo-me do mapa a seguir, produzido e divulgado por uma das edições do Arte de Portas Abertas, que mostra exatamente o trajeto mais comum dos músicos e meu, e os núcleos do bairro mais buscados pelo público em geral.

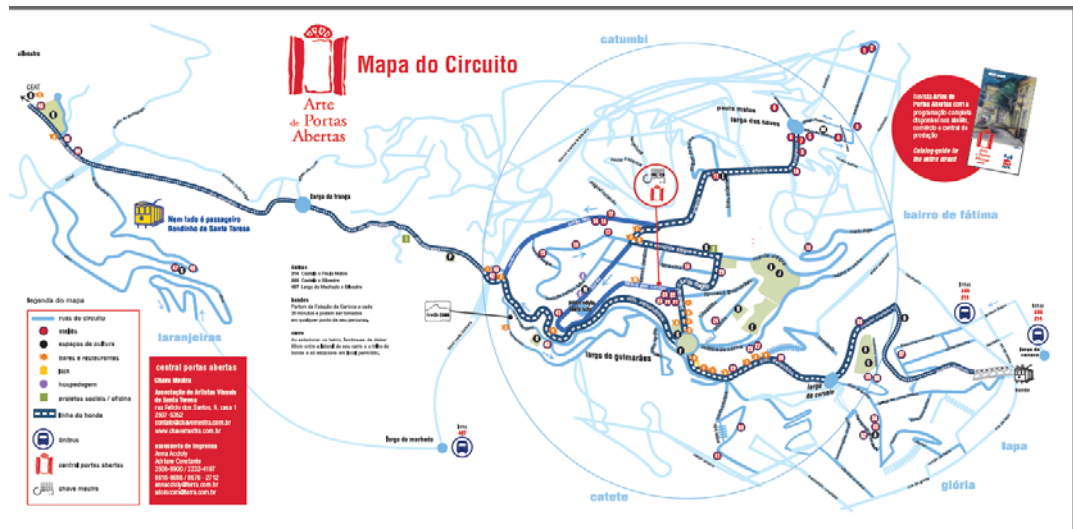


Figura 23 – Mapa de Santa Teresa
FONTE: Ed. Arte de Portas Abertas.

Os músicos da Orquestra não só têm contato com essa ambiência humanista de Santa Teresa – conhecem alguns/mas artistas visuais –, como apreciam o lugar pelo que o diferencia na cidade, pela valorização da alteridade que coexiste com a tradição. Como no vestuário (diariamente se podem ver moradores com roupas confeccionadas à mão, assinadas por ateliês do bairro) numa clara resistência à industrialização do que *vai no corpo da gente, né...*, como me disse uma instrumentista; como no arrojo de algumas obras de arte visual expostas na calçada, em frente às presenças tipicamente lusas, que fazem questão de exibir com grande visibilidade seus nomes, no Largo do Guimarães: “Padaria das Sagradas Famílias de Santa Teresa” e “Pharmácia”; como pelo cinema, que procura exibir filmes fora do circuito comercial, o CineSanta, onde moradores de Santa pagam meio ingresso, e que fica em frente ao casarão Solar das Letras. Este, também do século 19, oferece livraria, pizzas artesanais e música ao vivo durante a tarde e a noite, e onde eventualmente tocam integrantes da Orquestra, em *duos* ou *trios* formados com outr@s músicos da cidade, e também Itiberê.



Figura 24 – CineSanta
FONTE: Guinha Ramos.

Há vários restaurantes, como o Espírito Santa, sempre com música ao vivo e espaço para diferentes gêneros musicais. Muitas vezes, um mesmo restaurante ou bar varia o gênero musical com os dias da semana. Assim, Santa Teresa é um bairro frequentado por vários músicos da Orquestra, também para trabalhar à noite, quando chamados por outros músicos da cidade, para fazer uma *gig*²⁷. No Arte de Portas Abertas, também surgem possibilidades de trabalho para músicos, já que, rarissimamente, as atividades em Santa Teresa são pensadas sem música ao vivo. Na edição de 2009 do projeto, a Orquestra participou com um concerto, num domingo à tarde, num grande casarão antigo, na rua Monte Alegre, transformado em *Centro Cultural Laurinda Santos Lobo*.²⁸

²⁷ Gíria extremamente popular entre músic@s, que significa tocar “avulsamente”, ou seja, tocar com um grupo do qual não se é integrante. Pode significar, também, preparar um determinado repertório específico para uma determinada ocasião, com outr@s músicos “avulsos”. E, em geral, fazer uma *gig* é ser *sub* do integrante de um grupo que, eventualmente, não pôde estar no compromisso assumido coletivamente.

²⁸ Antiga residência do Senador Joaquim Lima Pires Ferreira, inaugurada em 1979 como Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, em homenagem a “Laurinda, uma mulher especial, que deu vida e graça a Santa Teresa, no início do século XX, com seus saraus, onde pontificavam expoentes da vida cultural internacional como Villa-Lobos, Isadora Duncan e Anatole France, para citar alguns. Laurinda foi, também, figura importante na luta pelo direito ao voto feminino, chegando a presidir o *Conselho da Federação Brasileira para o Progresso Feminino*, no final de 1927.” (Texto exposto ao público em placa de metal de um metro e meio de altura, com tradução para o inglês na face oposta, na entrada do pátio do casarão, na rua Monte Alegre, 306, Santa Teresa).



Figura 25 – Centro Cultural Laurinda Santos Lobo.
FONTE: Dc., 15 mai. 2009.



Figura 26 – Jardim interno superior.
FONTE: Dc., 15 mai. 2009.



Figura 27 – Centro Cultural Laurinda Santos Lobo.²⁹
FONTE: Dc., 15 mai. 2009.

Mas, apesar dessa ambiência, no final da primeira década do século 21, Santa Teresa volta a viver com medo, sob a presença ostensiva da polícia militar. O Arte de Portas Abertas acontece uma ou duas edições por ano; embora deixe por algum tempo no ar um espírito humanista e poético, a violência afronta o bairro outra vez. Somente entre os meses de março a maio de 2009, registrei que as casas situadas à direita e à esquerda da casa de Itiberê foram assaltadas; um cadáver foi encontrado no porta-malas de um veículo estacionado a dez

²⁹ Local onde a Orquestra passou a ensaiar, a partir de maio de 2009, ao que me refiro no quarto capítulo.

metros de onde eu morava – presenciei ao recolhimento do corpo pelo IML e pela polícia; a casa onde moravam dois integrantes da Orquestra foi assaltada, o que os levou a se mudarem para a casa dos pais; a casa ao lado, de outros dois músicos da Orquestra, foi invadida à noite e o carro de um deles foi arrombado e seu aparelho de som roubado; um dia fui interrompida quando havia corrido apenas trinta metros ladeira abaixo de minha rua, quando surgiu uma viatura da polícia militar subindo por ela em alta velocidade, com falas gritadas vindas de dentro do veículo. Eu nunca tinha visto armas tão “pesadas”, tão grandes e tão de perto. Era um aviso para que eu não seguisse por ali, porque *tá tendo tiroteio lá*, explicou-me um moço que subia a ladeira. E comentou com convicção:

[...] é óbvio, só podia dar nisso essa estória que o prefeito inventou! Varreram eles do centro... o prefeito não quer mais ninguém trabalhando na rua e, pô, é muita, muita gente! Alguém vai pagar o preço; eles têm que buscar sustento em outra coisa, a senhora não acha? E, como sempre, quem que tá pagando? Quem não tem nada a ver com essa porra toda... a gente que anda com medo pela rua onde mora! [e pergunta indignado:] não, diz aí (!) a senhora (!) que não pode correr, pra saúde do seu corpo, o quê que a senhora tem a ver com isso??!! (Dc., 2 abr. 2009).

O moço referia-se ao decreto municipal recém-baixado pelo prefeito Eduardo Paes, o que está sendo chamado de *operação limpeza*, determinando a proibição de vendedores ambulantes e camelôs no centro da cidade. Curiosamente, repete-se o início de 1900, quando, na ideologia republicana, a palavra de ordem era “O Rio civiliza-se”, almejando o *status* de uma capital urbe-vitrine da modernidade e de êxito na economia neocolonial, quando se deflagrou

[...] uma agressiva campanha de releitura do espaço urbano: esquecer a sociedade tradicional, rasurar as marcas do popular, retirar a população de baixa renda do centro³⁰ e recombinar os atributos da metrópole aos emblemas de Paris (ANTELO, 1997:16).

Alguns músicos da Orquestra também entendem que esses episódios todos em Santa Teresa se referem à mudança de política de ocupação do centro do Rio. Entendem, também, que *buscar sustento* quer dizer “trabalhar” com drogas, e que isto implica ter que entrar em territórios onde *só pode dar merda. Porque, neguinho, pra fazer bico rápido, tipo, pega aqui já desencana ali, meu... assim, tipo, precisando de ontem pra hoje, bixo!... pô... só entrando na terra do outro né?* Esse comentário eu registrei das várias falas entre os músicos, que por

³⁰ Na época, a operação foi chamada “bota-abaixo” e surgiu, avassaladoramente – por parte do forte militarismo que constituía o projeto de modernização do Rio –, sob o comando do então prefeito Pereira Passos (ANTELO, 1997).

vários dias permaneceram impressionad@s com um crime hediondo, indicando que este, de alguma forma, também se referia à *operação limpeza*:

Nos últimos quatro dias sempre alguém traz o fato da invasão de um prédio próximo, em 2 apartamentos, onde vários bandidos passaram a noite inteira, fizeram as mulheres cozinhar pra eles, estupraram 2 delas – uma é conhecida de Itiberê e de alguns deles – e levaram várias coisas de valor, como computadores, em 2 carros, cedo da manhã. Um músico que acabara de chegar à conversa diz, muito sério ‘cara, o Rio tá sinistro! A violência no Rio tá qualquer coisa!’ e fica contando os detalhes do que sabe sobre o acontecido e que a casa ao lado da dele foi assaltada há um mês atrás e diz: ‘aí, não vai mudar isso se neguinho não tiver o centro pra trabalhar! Tá ligado essa varreção no centro? Pô os caras tão chiando pra dedéu...!’ Ao que outro complementa: ‘e aí, do rolo, neguinho vem se esconder em Santa, tá ligado?’ (Dc., 14.mar.2009).

No dia seguinte ouvi, na mesa ao lado de onde eu almoçava, três homens comentando sobre a *proteção* de Santa Teresa: *Santa tem esse jeito, né, da paz, neguinho acha que aqui é tranquilo pra dá um tempo... polícia faz de conta que não vê...* É notória, no senso comum da Orquestra e na sociedade em geral, a noção exata da existência marcadamente territorial e da dinâmica das facções organizadas no comércio de drogas, bem como da indubitável participação de policiais na constituição do “equilíbrio” dessa dinâmica.³¹

Pelo que pude perceber, assim se configura a ambiência em Santa Teresa, o bairro por onde circulam quase que diariamente ess@s músicos, mas que também é a ambiência da cidade como um todo – considerando que os temas violência e drogas têm localização e implicações generalizadas na cidade. Por exemplo, um dos músicos presenciou, no mesmo período, a um tiroteio muito próximo da sua casa, em Botafogo, enquanto passava ali de bicicleta. Ele comentou: *...e eu não vou deixar de andar de bicicleta. Tiroteio faz parte....*

Assim, paralelamente à busca de prazer no fazer musical, el@s convivem permanentemente com determinados riscos coexistentes com o ar poético e a alteridade: com receio de terem seus instrumentos danificados ou furtados (como já aconteceu com alguns/mas); *driblando perrengues* diários em casa, na rua, na faculdade, na competitividade dos espaços para tocar (como aponto adiante); entre a condição financeira não muito favorável, no caso da maioria e o desejo juvenil de ser felizes tocando; entre “o asfalto do

³¹ Um exemplo de que “faz parte a polícia estar no esquema” aconteceu certa noite, quando eu estava chegando em casa: ouvi uma sequência de tiros de foguetes e perguntei ao moço do boteco ao lado, que estava sentado na soleira da minha porta: “Por que esses foguetes, você sabe? Tem festa?” Ao que ele, hesitando pouco, respondeu: “é... tá avisando que chegou... [fiquei olhando para ele, esperando o complemento; depois de uns 10 segundos ele completou] chegou o bagulho... tá avisando.” Perguntei: “e os policiais ali na esquina, de camburão?” Ele esclareceu: “Ah, mas a mercadoria tem que chegar, né dona?” (Dc., 10 abr. 2009).

presente” e “o bondinho da infância”³² – no que sonham enquanto ainda se tecem em músicos-cartões-postais, vivendo a concretude da complexidade urbana particular de sua cidade.

Entre outras razões (que este trabalho procura apontar), o desejo de serem felizes fazendo música, e a esperança de um dia poder sobreviver por meio dela, era o que levava os quinze integrantes da Itiberê Orquestra Família a dirigir-se três vezes por semana ao alto do morro de Santa Teresa: para ensaios coletivos na casa do Itiberê, de quatro horas e, ainda outras vezes para ensaio de naípe, quando estes não eram na casa de algum@ del@s.

Os trajetos percorridos pel@s músicos até os ensaios procedem de duas diferentes regiões: alguns vêm da zona sul e a maioria foi morar em Santa Teresa, pela proximidade do local de ensaios. As caronas para ir até o ensaio – sempre em função de alguns que têm carro – fazem parte do dia-a-dia da Orquestra, constituindo-se em momentos importantes de trocas relacionais. Em algumas que aproveitei, não só conheci os itinerários percorridos por cada um@, mas pude também observar a dinâmica sociocultural do trânsito no Rio relativamente à legislação nacional: um *locus* prenhe de sentidos da “gramática ideológica” carioca, de uma sociedade primordialmente relacional (DaMATTA, 1997, p. 18). Ali, é possível compreender a “malandragem” na forma como este autor enuncia:

um estilo de navegação social que passa sempre nas entrelinhas desses peremptórios e autoritários ‘não pode!’. [...] que está a nossa disposição para ser vivido no momento em que acharmos que a lei pode ser esquecida ou até mesmo burlada com certa classe ou jeito”.³³

³² Rubem Braga (1954), conforme citei anteriormente.

³³ Id., 1986, p. 99-103.

A partir do próximo item, passo a me referir a@s músicos. Portanto, listo os nomes de cada integrante da Orquestra, com os respectivos instrumentos e idade ao final de 2008:

Ajurinã Zwarg: bateria, percussão e sax soprano; 25

Ana Carolina D'ávila: flauta transversa, flautim e flauta baixo; 30

Bernardo Ramos: guitarra, violão, viola nordestina; 27

Carolina Panesi: violino e piano; 23

Francisco Oliveira: baixo elétrico; 22

Itiberê Zwarg: direção musical, composição, arranjos, regência, contrabaixo elétrico e acústico, piano, escaleta e bateria; 58.

Joana Queiroz: clarineta, clarone, sax tenor, sax alto; 27

Jonas Corrêa: trombone; 23

Karina Neves: flauta transversa, flautim, flauta baixo e percussão; 22

Letícia Malvares: flauta transversa e flautim; 26

Maria Clara Valle: violoncelo e percussão; 25

Mariana Zwarg: flauta transversa, flautim e flauta baixo; 28

Renata Neves: violino e viola; 28

Thiago Queiroz: sax barítono e sax alto; 33

Vitor Gonçalves: piano, sax alto, sax soprano, sanfona e escaleta; 27

Yuri Villar: sax alto e sax soprano; 26

A seguir, exponho em diagrama a distribuição d@s músicos por naipes, utilizando os nomes pelos quais eles se referem uns aos outros e, portanto, os nomes que utilizo neste texto, quando a el@s me refiro pessoalmente. Os instrumentos que acompanham os nomes abaixo são @s que el@s executam prioritariamente, ou o mais frequentemente utilizado no repertório trabalhado durante meu período de observação.³⁴ No modo como o grupo nomina os naipes, estão: em cor laranja, flautas; em azul, cordas; em ocre, sopros e, em verde, a *cozinha*.³⁵

³⁴ Joana e Vítor, diferentemente dos demais, tocaram quase com igual frequência seus instrumentos principais, respectivamente, clarinete/sax tenor/clarone e piano/teclado/sax alto/sax soprano e sanfona.

³⁵ No âmbito da música popular, a *cozinha* é o grupo de instrumentos formado pela bateria, baixo, guitarra e teclado ou piano.



Figura 28 – Diagrama da distribuição dos músicos por naipes

1.1.2 Sobre a Lapa

Com exceção de dois integrantes, @s músicos da Orquestra nasceram na década de 1980. Enquanto *a Lapa deixou de ser o que era, quando a gente era criança, dizem, né?*, como falou uma instrumentista, e Santa Teresa lutava para não se descaracterizar, el@s estavam entre a infância e a pré-adolescência. A Lapa, como é hoje, veio se configurando desde pouco mais de uma década atrás. Tenho esta informação de morador@s de Santa Teresa e de músic@s, inclusive os da Orquestra. Eles têm pleno conhecimento da importância do tradicional bairro boêmio na história da música popular brasileira, bem como têm na memória de sua adolescência a ausência, ali, durante a década de 1990, da vida musical que lhe era característica anteriormente, e amplamente conhecida. Foi o período no qual a Lapa se descaracterizou de sua emblemática identidade *brasileira, malandra*, enquanto núcleo de criação, produção e origem da música popular urbana do Rio de Janeiro,

a chamada “música brasileira”, que desde o início do século 20³⁶ levava – juntamente com o futebol – a imagem de um Brasil alegre e festivo a todo o território nacional e ao mundo.

Thiago, que nasceu em Paris³⁷, relatou-me sua enorme frustração com o cenário cultural ao chegar para morar no Rio, em 1994, já que vinha sedento de cultura popular brasileira:

[...] mesmo longe, eu escutava na minha infância avidamente, o dia inteiro, Marcos Pereira, música folclórica do Brasil todo e tal. Tinha vários discos de forró, do Pixinguinha, do Benedito Lacerda, isso era uma referência forte. E eu vim pra cá querendo mergulhar de cabeça nessas coisas. Quando eu cheguei, ainda não tinha nada de movimento... era completamente embrionário esse resgate da cultura. Pro meu... total, tipo assim... [ele leva uns segundos buscando a palavra e então exclama:] total decepção [!!] assim... a música brasileira não tava na ordem do dia. Não se escutava nas festas música brasileira, era pop ou então era... rock brasileiro, né? Era Titãs, Paralamas do Sucesso... ainda do forte da década de oitenta, né? E pop estrangeiro dominando totalmente. Aí, me lembro que eu ia atrás do que tinha de chorinho. Aqui no Centro eu me lembro de só um bar, na Rua da Carioca, mas era uma coisa totalmente escondida, não fazia parte daquela geração (Entrevista, 24. jun. 2009).

Um fato de que tomei conhecimento em campo, importante na mudança do rumo que tomava o movimento músico-cultural no Rio, é que, no período em que Santa Teresa de alguma forma acolhia a migração da vida cultural e musical da Lapa, houve o *boom* do Forró. Coincidência ou não, o fato é que a *moda do forró* se dá no momento em que emerge um movimento de revitalização do “Centro Histórico do Rio Antigo”³⁸, no Centro e na Lapa³⁹, com incentivos da prefeitura. Como as casas de dança de salão, bares, restaurantes e botecos em Santa Teresa estavam em alta atividade, o forró empurra também, na segunda metade da década de 1990, o reerguimento da Lapa, que passa a reabrir casas de dança de salão, de samba e choro, bares e restaurantes. Com uma explosão de valorização da *cultura brasileira de raiz*, como contou Paula, era *a onda do Forró! Enorme... só se ouvia Forró em todo lugar*,

³⁶ Essencial registrar, nesse período, outro “núcleo comunitário”, “verdadeiro laboratório de criação musical” (MENEZES BASTOS, 1996), na Praça XI e suas imediações, na região central do Rio, constituída de afro-baianos migrados após a abolição da escravatura, em 1888. Neste núcleo surge, por exemplo, Pixinguinha. Para a origem e desenvolvimento da música popular brasileira, inclusive sobre “A origem do Samba”, ver Menezes Bastos (1996, 2005), Oliveira (2009) e Coelho (2009).

³⁷ O integrante a que me referi, cujos pais, cariocas, na década de 1970 tiveram que se mudar por questões políticas com a ditadura militar no Brasil.

³⁸ Há dois programas principais da prefeitura, implementados nesse período, que se articulam: o Programa *URB* – que promove melhorias urbanísticas, que vão desde a nova pavimentação de ruas e calçadas até a restauração e conservação do Patrimônio Cultural e Histórico - e o *Rio Luz* - um programa de iluminação especial de praias e fachadas de prédios e monumentos que compõem o patrimônio histórico, cultural e religioso. Em 1993, foi inaugurada sua primeira obra, a Igreja da Glória do Outeiro, também na região central da cidade.

³⁹ A prefeitura do Rio de Janeiro não considera a Lapa um bairro, e sim, uma *sub-região* do centro da cidade. Porém, o imaginário popular carioca e os próprios moradores se referem à Lapa como a um bairro da cidade.

não se tinha opção! E não tinha divisa, Santa e Lapa se misturaram! Agora até já passou... tem ainda em alguns lugares. Um pianista que toca em Santa Teresa afirmou: *O samba voltou a ocupar o seu lugar, trazido no movimento do forró; ele que trouxe de volta a vida na noite da Lapa. E o samba ficou...*

O forró também permanece – e muito bem. Além de casas do gênero, localizadas em outros bairros, como a Severina, em Laranjeiras, há casas no centro, Lapa e Santa Teresa que se tornaram pontos permanentes dos adeptos do arrasta-pé, como, por exemplo, a Terreirada Cearense, na Rua Mem de Sá, aos domingos à noite – frequentada por alguns/mas integrantes da Orquestra, e onde vi dar canjas⁴⁰ Karina, Aju e Itiberê, além do *forró do mercado*, cujo estilo musical da casa – a Casa do Mercado - tem influência e se aproxima da música instrumental brasileira e do jazz. É bastante procurado por jovens, bem frequentado por músic@s da Orquestra, na Rua do Mercado, no centro, onde o forró acontece às quintas-feiras.

Hoje, o espaço urbano está sendo compartilhado principalmente pelo samba, o choro, a bossa nova e o forró, sempre com grupos de música ao vivo, e várias agremiações de maracatu, capoeira e frevo, numa clara valorização do que seja *de raiz*, não importando a procedência geográfico-cultural, que se estende a gêneros latino-americanos, como a salsa caribenha, o candombe do Uruguai, a rumba cubana e a música flamenca. Esta, procurada por adeptos da dança de salão, a gafieira, como é o caso de Letícia, que já dançou profissionalmente.

Bernardo tem bem presente o período *de seca*. Contou-me emocionado e esperançoso sobre a crescente *cara de Brasil* que voltou, não só na Lapa, mas no Rio de modo geral, o que, segundo ele, tem razões políticas:

B: [...] tem que lembrar que naquela época tava longe de chegar a moda do forró, que passou já, mas que ficou, e do samba, né. Acho que... é uma onda meio político-sócio-cultural, assim, sabe? Tipo assim, o Lula... o Lula tá no poder, entendeu, e o xote, o forró vira moda no Rio de Janeiro, e o samba depois... Não importa se o Lula é um safado, ou não, não é disso que eu tô falando. Eu acho que tem uma coisa de auto estima... cultural! Antes não era assim!! Não era!!! [...] era os anos 80... A pior música que já teve na história desse país!!! Hoje tem molecada de 15 anos botando aquela camisa de botão, né... "Eu vou pro forró, bixo!!" pô, é liiindo!!! Meninos, sabe?! mudou, entende? Houve uma grande transformação. Nos últimos dez, quinze anos. Voltou a ser brasileira, bixo! Nossa boemia voltou a ser com cara de BRA-SIL!... né... cheira a... carne-de-sol e... a feijoada, né? Moleque de quinze anos!, playboyzinho, Leblon⁴¹ não sei que lá, vão pro samba!!, entendeu? Claro que rolam

⁴⁰ Nome atribuído, no âmbito da música popular, ao fato de um@ músico que está na platéia tocar uma ou mais músicas com o grupo musical que está se apresentando.

⁴¹ Leblon é considerado um dos bairros mais nobres da zona sul da cidade, cuja população é notadamente interessada na vida cultural da Lapa, desde a revitalização; mesmo anteriormente, na casa de gafieira que se

outras coisas, mas isso tá forte!! Isso vende, isso é produto top, entendeu?... A música de raiz brasileira!... (Entrevista, 5. fev. 2009).

Thiago relatou o início desse movimento cultural pela participação importante do bloco de rua Cordão do Boitató, que se propunha a estudar e pesquisar cultura popular e folclórica brasileira:

T: Sem dúvida nenhuma, o Boitató foi pioneiro nesse movimento histórico, [...] do Carnaval carioca de rua e um retorno ao interesse pela cultura popular. E não só de rua... mas, já nas primeiras coisas a acontecer na Lapa no meio da década de 90, o Boitató já tava presente... na época só existia o Semente, por exemplo. Foi o primeiro bar, foi o germe, talvez, do movimento que aconteceu na Lapa, e o Boitató já tava presente ali. Até o fenômeno do forró, antes de acontecer os primeiros grupos, o Forró Sacana, o Boitató também já tava fazendo festa junina, forró estudantil, e tal, na PUC. Tinha um grupo de chorinho que foi pioneiro no Semente, o Abraçando o Jacaré, que a maior parte também eram integrantes do Boitató (Entrevista, 24. jun. 2009).

Assim, algumas das casas onde hoje tocam integrantes da Orquestra surgiram pela revitalização da Lapa e do chamado *Centro Antigo*. Dentre elas, várias diversificam os gêneros musicais em diferentes dias da semana para atender aos variados gostos do público carioca e de turistas brasileiros e estrangeiros. Isto demandou também alguns – poucos – espaços para a música instrumental brasileira e o jazz, nas quais tocam, vez por outra, @s músicos da Orquestra mais familiarizados com esses gêneros: Yuri; Chicão; Vítor e Bernardo. Cito, por exemplo, o Estrela da Lapa, na rua Mem de Sá, um imponente casarão de 1898; o Rio Scenarium e o Restaurante Santo Scenarium, que estão entre os seis sobrados restaurados do século 19 e, sob chamativa iluminação, do que está sendo chamado de *Quartirão Cultural da Rua do Lavradio*; e o Sacrilégio, que se anuncia como *A casa mais brasileira da Lapa*, na rua Mem de Sá, 81, onde teria morado João Pernambuco, segundo me relatou um funcionário da casa.⁴²

Pode-se dimensionar a interferência ocasionada na Lapa pela implementação dos Programas URB, Rio Luz e investimentos de proprietários em suas casas noturnas, a partir de outro movimento de migração urbana entre bairros, registrado por Siqueira (2008) em seu

sustentou no período de declínio da Lapa, a “Estudantina Musical”, na Praça Tiradentes (v. Tinhorão, 1997, p. 98; e Silva, 2005, p. 172).

⁴² Do que pude encontrar, tentando confirmar a informação, o que me pareceu mais completo e de dedicada seriedade sobre João Pernambuco foi o sítio de Paulo Eduardo Neves, que diz, em texto biográfico do compositor: “De 1928 até 1935 morou João Pernambuco no casarão da Av. Mem de Sá 81, onde funcionava uma república que abrigava, em sua maioria, a músicos e jogadores de futebol. Lá, João organizava animadas e concorridas rodas de choro que contavam com a participação de Donga, Pixinguinha, Patrício Teixeira, Rogério Guimarães e, ocasionalmente, Villa-Lobos.” In: <http://www.samba-choro.com.br/artistas/joaopernambuco>.

estudo “Na Lapa tudo é permitido! A Lapa sob o olhar e a experiência de travestis *das antigas*”:

Laura [informante travesti] faz questão de frisar que antes [...] *era muito melhor!* [...] com a reforma de prédios e casarios antigos e abertura de bares e casas noturnas [...] que valorizem a vocação boêmia e musical do bairro, imprime uma cara nova ao local; [...] segundo elas, expulsando as travestis do bairro. Processo tão bem salientado pela Raquel⁴³ [travesti informante] e que pode ser facilmente percebido por quem vai à Lapa à noite nos dias atuais [...]. [Hoje] temos um movimento de procura [...] longe dos holofotes da Lapa em sua roupagem moderna (SIQUEIRA, 2008, p. 9).

O bar Semente do Samba, como testemunhou Thiago, uma referência na retomada da Lapa, ele próprio se divulga como o bar da cidade onde está *a melhor música brasileira de raiz*. Nele assisti algumas vezes, principalmente Bernardo e Vítor, quando integravam o grupo fixo da casa aos sábados, tocando majoritariamente sambas, com uma voz feminina no grupo; mas também bossa nova e, vez por outra, um jazz e músicas da autoria de Bernardo. Ambos são integrantes de outro grupo, o *Bamboo* – do qual também faz parte Chicão – um sexteto cujo repertório e estilo se fundamentam no jazz.

Fato comum na socialização entre @s integrantes da Orquestra é encontrá-l@s nos lugares onde sabem que está tocando algum colega de grupo, às vezes pelo encontro, mas às vezes para dar uma canja; o que é muito comum nas casas em geral. Chamava-me a atenção o gosto pela interação com o público, pois raramente não levanta alguém das mesas e vai dar uma canja com @s músicos que estão tocando. No Semente do Samba ouvi canjas de Yamandú Costa, Nicola Krassic (violinista francês que vive no Rio há anos) e Bebê, acordeonista do Hamilton de Hollanda Quinteto. Este, na opinião de Bernardo, *é o melhor grupo de música instrumental do Brasil e com maior projeção internacional da atualidade, dos últimos dez anos, com certeza! Substitui Hermeto Pascoal e Grupo* (Entrevista, 5. fev. 2009).

Aos arredores do *Semente*, como é chamado, que fica em frente aos Arcos da Lapa – na Rua Joaquim Silva, extremidade onde inicia a subida do bonde para Santa Teresa –, pode-

⁴³ “Hoje acabou. Inaugurou aqueles bares todos, antigamente ficava cheio a Mem de Sá, a Lavradio. Do outro lado, no bar Sete Portas, a gente ficava no posto de gasolina ali, a Lapa era infestada, rodeava ali tudo, do Casanova até Gomes Freire era rodeada de Travestis, na Rua do Resende esquina com Gomes Freire, no Hotel Peon ficavam as mais belas. Agora fica só um pedacinho na porta do Hotel Novo Mundo, uma mixaria em vista do que era antigamente, agora acabou a prostituição na Lapa, está mais na Augusto, algumas estão tentando relançar e voltaram fazer ponto na rua do Resende. A Lapa é muito cheia, os clientes tem vergonha de sair, a Lapa deixou de ser um ponto para travetis” (Raquel, 67 anos, aposentada. In SIQUEIRA, 2008, p. 5).

se observar a dinâmica contemporânea da Lapa, mesclada com sua história. No interior do bar, muitas vezes durante a execução de uma música, fica impossível ouvi-la, embora amplificada, pois concorre com os sons de *altíssimos decibéis que rolam na rua*, como se queixou Bernardo, indignado. A ambiência do Semente e imediações – região fulcral da Lapa – registrei numa noite em que fui ouvi-lo:

1:40 da madrugada. O volume do som que vem de fora é impressionante! Dei uma saída pra observar a rua, enquanto eles tocam Cartola dentro do Semente. A 2 metros, um carro de porta-malas aberto, toca *Techno*; na casa grudada, outro bar toca Zeca Pagodinho; três metros abaixo, um som na calçada, toca Pink Floyd. Na calçada oposta, um homem, sentado em uma cadeira de praia, ouvindo Zé Ramalho, com cerveja em um isopor com gelo, como se estivesse na varanda de sua casa. Nesses aproximados 20 metros, tomados de gente, cabem todos: o mendigo; a família de pai, mãe e dois meninos; o grupo de homens gays; os dois moços de unhas pintadas de azul, um de cabelo verde, duro de gel e o outro de moicano vermelho; os sem-camisa deixando os músculos tatuados à mostra; a travesti, de saia curtíssima e meia-calça preta de rendas, sorriso largo de batom vermelho carmim, igual à sandália de salto altíssimo e um cinto largo marcando o quadril; os de chapéu de fazendeiro e cinto de fivela larga, com a cara de um boi gravada no metal; as duas garotas de mãos dadas e @s que se retiram pra um pouco mais acima pra acender um cigarro de maconha (Dc., 12 dez. 2008).

Comumente, essa é a ambiência da Lapa, à noite, com a qual @s músicos da Orquestra convivem; tanto *a galera [que] curte dá um rolé pela Lapa*, como os que vão tocar; alguns/mas fazem as duas coisas. El@s apreciam essa ambiência diversa e permissiva – como disse Karina, *na Lapa é um pouco mais liberado, e tem a rua... e todo mundo se encontra lá, tem a diversidade, e a galera que tá indo pro trabalho de manhã, tem tudo* (Entrevista, 30.jan.2009) – e que revela realidades contrastantes: é onde se encontram a ludicidade e a agressividade (nos assaltos eventuais, que também se dão nas imediações); nos corpos bêbados pelas calçadas, dos quais as pessoas desejosas de dança e poesia precisam se desviar para chegar à casa de dança; no mundo heterossexual e dos casais gays, de lésbicas e travestis. É o contexto com que Joana, por exemplo, tem contato todo sábado à noite, antes de entrar no Clube dos Democráticos, fundado em 1867, um espaço francamente heterossexual (pelo menos visivelmente), com ampla pista de dança, a duas quadras do Semente⁴⁴. Joana trabalha ali, integrando a Orquestra Republicana, de samba e choro, onde vi interpretado, de forma esplêndida, “Assanhado”, de Jacob do Bandolim (1918-1969), na abertura de um dos sábados. Quartas-feiras é dia de forró no Democráticos.

⁴⁴ Fica na Rua Riachuelo, 93, desde sua inauguração.

1.2 RE-CONHECENDO O CAMPO A PARTIR DO GÊNERO

A permissividade moral na Lapa perdura e é comum aos diferentes períodos de reestruturação pelos quais passou ao longo do século 20, sendo extensiva à diversidade de gêneros musicais, bem como à diversidade de “tribos” e às mais diversas expressões identitárias, como procurei ilustrar. Porém, chama a atenção o fato de que, muito embora as ruas da Lapa – à noite e, principalmente, em finais-de-semana – sejam ocupadas em grande parte por gays e lésbicas, é contrastante no cenário do bairro que as raras casas, do que pude observar, que pretendem atrair pessoas assim orientadas sexualmente tenham a frente fechada (sem janelas e não se pode ver o interior pela porta) e tampouco explicitem no nome alguma identificação que se possa associar ao seu público; enquanto as casas de entretenimento em geral, e as de samba, como o Democráticos, em particular, têm amplas portas, abertas, bem como grandes e várias janelas, em geral também abertas, até fechar a casa.

Durante o trabalho de campo, meu olhar para as expressões de alteridade que encontrava na cidade, aliás, poucas, mais exponencialmente na Lapa, era um olhar avisado de que é próprio da dinâmica das sociedades complexas “a coexistência de diferentes mundos [...] e distintas esferas de atividade e *províncias de significado*” (VELHO, 1993, p. 27). Chamava-me a atenção, porém, no que diz respeito a sexualidades e questões de gênero, a ausência dessas expressões “outras” proporcionalmente ao tamanho da metrópole e que é também à Lapa que sua visibilidade “autorizada” parece se circunscrever. Se pensarmos que mesmo ali as casas que se dirigem ao público homossexual são mais ou menos “escondidas”, vê-se que ela mesma, a Lapa, reconstrói o sistema. Nesta direção, eu diria que, ideologicamente, ela é o território onde o “tempo de carnaval” – como o indica DaMatta – pode se dar ao longo do ano enquanto coexistência de subversão e reafirmação de valores instituídos:

[...] pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano. É nessas regiões que renasce o sistema, mas é também aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo (DaMATTÁ, 1997, p. 18)

Não há novidade absoluta, ou, estranhamento de minha parte, no que concerne ao estrutural-sistêmico encontrado em campo. Como diz Peirano (2006, p. 35):

quanto mais a civilização moderna se espalha pelo mundo, mais a configuração individualista se modifica pela integração de produtos híbridos, tornando-a mais

poderosa e, ao mesmo tempo, modificando-a pela permanente mistura de valores distintos .

Tive uma curiosidade atenta à “mistura de valores distintos” e com a cidade de modo geral, buscando familiarizar-me com as questões sistêmicas e os mecanismos simbólicos normatizadores, procurando possíveis comparações e diferenças entre a dinâmica e o modo como se configuram as relações sociais na Orquestra. O fator gênero, neste trabalho, que não tem por objetivo primeiro abordar esta categoria na Itiberê Orquestra Família, inicialmente seria utilizado como uma das ferramentas para descrever e compreender o *ethos* da Orquestra, na interface com o universo sistêmico em que estão inseridos os músicos, na medida em que dele são produto e produtores (BOURDIEU, 2003). Mais pontualmente, a intenção era observar em que medida o gênero poderia demarcar o *modus* e a dinâmica das relações sociais do grupo, em sua produção musical. Isto posto, antecipo aqui, a@ leit@r, que este objetivo foi revisto durante o trabalho de campo, pela particularidade circunstancial em que se encontrava a Orquestra, que descrevo e interpreto a partir do capítulo 3. Refiro-me a esta questão no final do trabalho e opto por registrar no presente item as representações de gênero que pude observar entre @s instrumentistas e no seu fazer musical.

A busca pela compreensão do campo social tem tido expressiva participação dos estudos de gênero e dos estudos feministas, através da problematização dos processos histórico-culturais que o constituem. A interseccionalidade das questões de poder nas relações de gênero e nas determinações dos papéis sociais de mulheres e homens, bem como nas sexualidades, tem sido corrente na produção de estudos, nos referidos campos. Como argumentam as autoras Bonan & Guzmán (2007, p. 1):

la teoría de género se posiciona en el debate teórico sobre el poder, la identidad y la estructuración de la vida social. Esto equivale a decir que el género no se restringe a una categoría para denotar las relaciones sociales de hombres y mujeres, al contrario, en su desarrollo actual este cuerpo teórico permite ir más allá del análisis empírico y descriptivo de estas relaciones. De este modo, la teoría de género contribuye al desarrollo del concepto y del instrumental analítico del desarrollo humano. Ofrece elementos para una comprensión sistémica, procesual e histórico-comparativa de la estructuración de las diferenciaciones y de las jerarquías sociales, en sus dimensiones simbólico-culturales, normativas e institucionales.

No âmbito da música erudita ocidental, Mello (1997) indica como as representações de gênero atuam na reprodução simbólica de um mundo hierárquico, com designações do que

seja feminino e masculino, e de superioridade do homem⁴⁵. A autora reflete sobre como a superioridade do homem permeia o campo da musicologia, onde se evita a presença da mulher, muitas vezes explicitamente, pelo receio de que aquele campo

se associe à posição que a mulher ocupava (e ainda ocupa em muitas áreas) na ‘vida real’, ou seja, inferior, sem poder, caracterizada pela emocionalidade, sensualidade, frivolidade, todas (as) características que há muito estão ligadas ao próprio objeto da musicologia, a música. Esta antiga associação da música com o universo feminino faz com que os musicólogos tentem sistematicamente manter as mulheres longe do campo, na tentativa de atingir um reconhecimento como ciência, de serem vistos como racionais, sérios e objetivos. Desta forma, a marginalidade do gênero na musicologia acentuou a marginalização histórica das experiências musicais das mulheres, bem como reforçou a ocultação do que é tido como feminino na ‘vida real’ (MELLO, 1997, p. 3).

Entre as mulheres integrantes da Orquestra, é unânime a percepção da superioridade do homem na sociedade, o que elas podem exemplificar a partir de experiências trazidas do meio musical. Carolzinha, que tem longa convivência no universo do choro, tradicionalmente de homens, relatou que ouviu de um músico chorista: *Nossa!...como você toca bem!! você até pode fazer parte de um Regional!*⁴⁶ Leticia contou que, após um concerto da Orquestra em Salvador, na rua, um moço foi comentar com ela: *Que lindo!! O som é muito lindo! Mas... achei que pra tocar bem tinha que ser baranga!....*⁴⁷

Estas duas falas demonstram uma representação do feminino como objeto de beleza e de incapacidade. O “belo” está dissociado do racional, o que já observou McClary (1994) no âmbito da musicologia, argumentando que é persistente a intenção de não vincular música e atividades musicais, à idéia de feminino e de sensualidade, o que diminuiria seu *status* de “arte séria”, objetiva, racional, superior. Nas palavras de Mello (1997, p. 3):

a musicologia, posta como a ciência da música, busca disciplinar e treinar compositores, intérpretes e ouvintes a se separarem da intuição, sentimentos e imaginação, todos aqueles atributos [tidos como] femininos associados à arte musical.

Embora estas autoras se refiram ao âmbito da musicologia, suas afirmações se aplicam também ao âmbito da música popular, pois nesta ambiência ainda persiste a demarcação clara do que é “de mulher” e do que é “mais apropriado” para a mulher nas práticas musicais, posto que o critério balizador é a racionalidade, o que fica evidente nestas falas de duas instrumentistas da Orquestra:

⁴⁵ Para estudos que abordam música pop e sexualidade, ver Walser (1993) e Cohen (1991).

⁴⁶ Nome atribuído ao conjunto instrumental que faz exclusivamente o gênero musical choro.

⁴⁷ Ele quis dizer *feia*.

Ninguém fala sobre isso, e ninguém diz, mas... por exemplo, tá no ar, assim... pra todo mundo, que **o mundo da harmonia é o mundo dos meninos** (Dc., 4 jul. 2009).

Claro que a gente é tratada diferente, como **não tão musical**; a gente sente sim... por ser mulher. Ninguém espera que você toque bem... As pessoas ficam três vezes mais orgulhosas quando veem a gente fazendo as coisas [tocando a música] direito... e improviso, então?! Ninguém espera que você faça muuuuito bem (Dc., 24 abr. 2009).

Ou seja, é preciso inteligência e racionalidade⁴⁸ quase especiais para compreender e dominar a “complexidade” da harmonia, fundamento que, no senso comum do meio musical que observei, é tido como o mais difícil da linguagem musical e do qual depende improvisar bem ou mal. Como ouvi de um músico, amigo de um integrante da Orquestra: *quem não sabe harmonia não improvisa bem; e acho que mulher não gosta muito de pensar na harmonia, tá ligado? Vê-se que “a experiência da ‘música em si’ não pode ser considerada inocente, livre das relações de gênero e livre da política que lhe dá sustentação”* (MELLO, 1997, p. 4).

Scott (1990, p. 15) argumenta que o gênero pode se apresentar no contexto das relações sociais, através de quatro elementos, que são interdependentes:

[a] os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas⁴⁹ [...]; [b] os conceitos normativos que põem em evidência as interpretações do sentido dos símbolos [...]; [c] a noção de fixidez que produz a aparência de uma permanência eterna na representação binária do gênero; [d] a identidade subjetiva.⁵⁰

Nas falas trazidas anteriormente, podemos localizar: a) representações simbólicas, b) conceitos normativos, c) fixidez do binarismo e d) identidade subjetiva (Scott, *op.cit.*), além de também perceber, nos dizeres, a interdependência destes elementos. Isto também se observa em certos condicionamentos com que as mulheres instrumentistas convivem: *[...] é assim, a palavra que vale é a do homem* (Entrevista, 7 mai. 2009). Outra se queixou da desigualdade e preconceito, também entre mulheres:

⁴⁸ É preciso constar que o mundo da racionalidade é rejeitado pelo músico, em geral – popular ou erudito – (MENEZES BASTOS, 1995), o que também aponto adiante.

⁴⁹ Uma simbologia, com debates e críticas nos estudos antropológicos de gênero é o binarismo Natureza/Cultura, que associa a mulher à natureza e o homem à cultura. Autor@s como Sherry Ortner, Carol Maccormack, Thomas Laqueur, entre outros, procuram demonstrar como as representações de mulheres e homens se relacionaram às noções de natureza e cultura e, também, como essa relação por muito tempo “explicou” e universalizou o determinismo biológico.

⁵⁰ Id.Ibid.: 14-15.

Menino que fica com seis numa noite é o galinha, o fodão! Menina que fica com dois é a maior puta! Já vi meninas falando mal de meninas por isso... E também, meninos falando mal das meninas que acabaram de pegar (Entrevista, 29 jun. 2009).

No âmbito da Orquestra, as mulheres conviviam, vez por outra, com falas, entre os homens, que reafirmavam as posições sociais de gênero, ou da supremacia do homem e/ou, de servilidade feminina, como esta: *Aí, tem que arranjar uma mulé pa cozinha pa tu!* – respondeu um músico a outro que se queixava de dores no estômago, afirmando ser resultado de má alimentação e *preguiça de cozinhar* (Dc., 11 mar. 2009).

Outras duas falas que ouvi em campo são também bastante ilustrativas da proposição de Scott: uma, de Itiberê – que, na verdade, reproduz como sendo uma fala de Hermeto Pascoal –, que circula entre seus alunos e ex-alunos, os quais já ouviram do próprio Hermeto: *A harmonia é a mãe, o ritmo é o pai, e a melodia é o filho*. A outra, presenciada por uma instrumentista da Orquestra, foi dita como estímulo à colega com quem gravava uma música em estúdio, cujo autor – de grande prestígio no âmbito da música instrumental nacional e internacional – disse: *É isso aí, Beatriz⁵¹! toca com o pau!! Arrebenta tudo...toca com o pau duro!!* (Entrevista, 7 mai. 2009).

As duas falas remetem à representação de família fundada no binarismo macho/fêmea e na lógica da reprodutividade, portanto, heterossexual, à qual está vinculada uma visão falocêntrica, inferida pelo menos de dois modos: um, pelo valor dado ao falo na associação com “energia”, “força”, “êxito”, “coragem”, “explosão”, tudo o que o compositor desejava da intérprete mulher, para a vida de sua composição; poder-se-iam tomar como mero estímulo as frases desse músico, já que a iniciativa de chamar duas mulheres para interpretar sua obra pressupõe que ele de fato acreditava que elas fossem capazes de executá-la como ele a idealizava. Mas – e aqui temos o outro modo de inferência falocêntrica – seria ingenuidade não considerar os simbolismos inerentes ao órgão sexual do homem. É nesse sentido que Lacan (1968) diferencia o pênis – o órgão – do falo. Este seria portador de um conjunto de significados que nele corporificam o *status* da superioridade masculina, a qual, para o autor, se reafirma e se potencializa entre os homens através do contato com mulheres, propagando sua dominação.

Interessante notar, para dimensionarmos o poder exercido pelas construções sociais de gênero na normatização de como se configura o estrutural-sistêmico social, por exemplo,

⁵¹ Nome fictício.

em relação à família: entre casais de pessoas do mesmo sexo são comuns as dificuldades advindas do “imperativo heterossexual” (GROSSI, 2007) em questões que vão desde papéis sociais/sexuais na relação, até a adoção de filhos⁵², evidenciando o poder exercido também na “identidade subjetiva” (SCOTT, 1990). Podemos dimensioná-lo também a partir de alguns defensores da família heterossexual como a família normal, para quem

a adoção de crianças por pessoas do mesmo sexo seria uma ameaça à sociedade e, no extremo, à própria espécie, por colocar em xeque valores supostamente *fundantes da noção de humanidade*, ancorados no gênero (GROSSI, 2007, p. 15).⁵³

A partir de minhas andanças pela cidade e também da visão de alguns/mas músicos da Orquestra, percebe-se que é “**na** Lapa [que] tudo é permitido”⁵⁴. Isto parece nos autorizar a deduzir que esta urbe também é constituída, na percepção de seus habitantes, de espaços restritivos, ou coercitivos. Muito embora tenhamos, hoje, em muitos contextos, uma transformação radical das relações sociais no que tange ao papel de gênero (por exemplo, nos espaços públicos ocupados por mulheres) e já certa flexibilização quanto à orientação sexual, pude observar em campo – ressaltando que não generalizo – casos em que se aplica o “imperativo heterossexual” enquanto “fundante da noção de humanidade”, como traz a autora. O que se refere aos efeitos decorrentes das aparências biológicas, produzidos historicamente nas interações sociais:

O trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social, produziu nos corpos e nas mentes uma construção social naturalizada (os “gêneros” como *habitus* sexuados), como fundamento *in natura* da arbitrária divisão que está no princípio não só da realidade como também na representação da realidade (BOURDIEU, 2010, p. 8-9).

Como já expus, o tempo presente se mostra incomparável a contextos e períodos passados. Muito desta transformação se deve ao Movimento Feminista e aos Estudos de Gênero, que problematizaram esta questão principalmente nas décadas de 1960 e 1970⁵⁵. Por isso mesmo, é importante notar a força que ainda tem na atualidade os “‘gêneros’ como *habitus* sexuados”, ao nos deparar com contextos como o do rock’n roll, ligado à liberdade sexual. Assim como alguns rockeiros não acreditam que a mulher tenha *a pegada* necessária/suficiente para executar a bateria, em determinadas bandas elas convivem com o

⁵² Ver Fonseca (2008), para uma importante abordagem sobre as “ideologias de hierarquia, discriminação social e desigualdade política”, que permeiam a chamada “família que queremos”, constituída por pessoas do mesmo sexo que se propõem – e, muitas vezes, *supõem* – viver uma alteridade familiar.

⁵³ Grifo meu.

⁵⁴ Cf. citei anteriormente SIQUEIRA (2008).

⁵⁵ Ver, por exemplo, RUBIN, G. (1975); BUTLER, J. (2003) e ROWBOTHAM, S. (1984).

alijamento de homens, por serem associadas à família, à romance e à supremacia dos homens rockeiros nas suas vidas domésticas (FRITH, 1981; JACQUES, 2007).

A mim foi particularmente tocante encontrar em campo (e por estarmos no final da primeira década do século 21) a moral subjacente aos depoimentos de algumas mulheres da Orquestra, provenientes de contextos católicos, revelando que sentiam *culpa pelo pecado* que cometiam por ocasião de sua iniciação sexual na adolescência, e pelo sentimento conflituoso que acompanhava suas descobertas, gerado pelo *medo do inferno* e pelo medo de serem *mal faladas*⁵⁶. Elas são unânimes quanto ao fato de que os meninos são compelidos à postura oposta, diretamente correspondente; segundo elas, eles *devem* buscar tanto o domínio das “habilidades” e a “destreza” sexual, quanto procurar explicitar socialmente o domínio *do pedaço* (Entrevista, 29 jun. 2009).

1.3 A ORQUESTRA E A MÚSICA INSTRUMENTAL

A Orquestra, criada em 1999⁵⁷, já se apresentou em diferentes estados do Brasil, no Uruguai e na Argentina. Gravou três CDs ao longo dos dez anos de existência: Pedra do Espia (álbum duplo, 2001), quando era integrada por 31 músicos; Calendário do Som⁵⁸, quando era integrada por 24 músicos (álbum duplo, 2005) e Contrastes (2009), quando a integravam 15 músicos, o grupo que observei.

No Calendário do Som constam as músicas dos dias de aniversário de cada um d@s integrantes na época, além das músicas correspondentes aos dias de aniversário de Hermeto Pascoal, da Lúcia e do Itiberê, totalizando 27 músicas. Itiberê é autor de todos os arranjos, com exceção de “24 de janeiro”, música de seu dia de aniversário, arranjada por Hermeto. No disco Mundo Verde Esperança (2003), de Hermeto Pascoal e Grupo, treze músicos da formação da Orquestra na ocasião têm participação especial; destes, cinco permanecem no grupo atual. Outra participação musical com Hermeto, sempre muito importante para @s

⁵⁶ Para a influência do catolicismo nas concepções de gênero e reprodução da dominação masculina, nos dias atuais, ver SOUZA (2010) e CAMINHA (2006).

⁵⁷ Descrevo as circunstâncias pessoais e o contexto musical local, quando da criação da Orquestra, no capítulo 2.

⁵⁸ Este álbum leva o mesmo nome do livro de partituras de Hermeto Pascoal, CALENDÁRIO DO SOM, lançado em 1999 pela editora Senac/SP. Nele consta uma música criada a cada dia, entre 23 de junho de 1996 e 22 de junho de 1997, com o objetivo de apresentar *todos os aniversariantes do universo, inclusive os bissextos* (Itiberê, em entrevista, 31 out. 2007).

músicos, foi por ocasião do show comemorativo de seus setenta anos, na sala Baden Powell, no Rio, em 2006, ocasião em que Hermeto compôs para a Orquestra “Feitinha pra Nós”, gravada no CD *Contrastes* (Faixa 7 do CD anexo).

Os instrumentos de percussão já utilizados pela Orquestra variavam a cada repertório preparado para gravação. Neste último CD, *Contrastes*, cujas gravações acompanhei, foram utilizados pandeiro, triângulo, caxixi, reco-reco, tamborim, surdo, cuíca, tambores, pratos, sinos, sementes e claves. Aju executou a maioria del@s e Maria, o triângulo, o reco-reco e o tamborim. Para gravar a cuíca, foi chamado um ex-integrante da Orquestra. Itiberê executou baixo acústico em “É pra você, Arismar” (Faixa 6 do CD anexo) e bateria e sinos em “Atualidades” (Faixa 4 do CD anexo). Os demais instrumentos são violino, violoncelo, viola, piano, sanfona, escaleta, flauta transversa, flautim, flauta baixo, voz, guitarra, clarineta, clarone, saxofones soprano, contralto e tenor, trombone, violão, viola caipira, cavaquinho, bandolim, baixo elétrico, bateria. Alguns/mas integrantes tocam outro instrumento, além do seu principal, e se revezam de acordo com a circunstância musical, a exemplo de Hermeto Pascoal, multiinstrumentista, que sempre estimulou os músicos de seu grupo no aprendizado de mais de um instrumento, postura da qual Itiberê é adepto.

A Orquestra toca *música instrumental*. Piedade (1997) define a música instrumental brasileira como “proto-gênero musical, que vai se distinguir do instrumental do chorinho e do instrumental para bailes” (p. 3-4), quando eram os tipos de música instrumental no Brasil, até o encontro da bossa-nova com o jazz norte-americano, nos anos 50. A partir daí, com forte influência mútua, a bossa-nova e o jazz constituem um grande campo da música instrumental, que o autor sistematiza em três linhas principais:

A linha *mais* ecm, uma linha jazzística mais meditativa e mais européia, cujos artistas se agregam em torno do selo alemão ECM, onde se colocam nomes como Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos. [...] O uso de instrumentos indígenas é penetrante aqui, como o pau-de-chuva, que serve para criar uma atmosfera de tempo suspenso, uma evocação de ritualidade e temporalidade mítica.

A linha *mais* fusion, onde predomina a mescla entre samba e funk, tendo suas raízes no movimento Black Rio, onde se encontra classificada a banda Cama-de-gato. [...] Há aqui uma estética da corporalidade, onde o balanço do samba malandro e o *swing* do *funk dialogam* [...].

A linha *mais* brazuca, que se norteia em ritmos nacionais como baião, frevo, maracatu, samba, ou fazendo referência ao chorinho, e articulando o discurso jazzístico em diálogo com elementos expressivos destes ritmos, tendo como expoente máximo Hermeto Pascoal (PIEDADE, 1997, p. 5).

O trabalho da Orquestra situa-se na linha *mais* brazuca, confirmando o que aponta o autor:

Não há na MI [música instrumental] uma linha cuja tendência seja única e puramente brazuca, fusion ou ecm. Estas três tendências fazem parte de um conhecimento tácito e podem ser articuladas por um mesmo artista ou grupo, ou podem aparecer numa única composição, ou mesmo num único improviso.⁵⁹

A música deste grupo é, preponderantemente, inspirada em ritmos, melodias, harmonias e timbres do Nordeste e Sudeste do Brasil, mas transita também pelas outras duas linhas. Na cidade do Rio de Janeiro, hoje, o movimento de música instrumental é incomparavelmente menor do que o do samba, gênero que domina o cenário musical da cidade, nas casas de show e dança de salão. O choro tem, desde a revitalização da Lapa, seus espaços assegurados, muitas vezes os mesmos do samba, em dias alternados ou na mesma ocasião. Em 2000 surgiu a Escola Portátil de Música, fundada por músicos de choro, que movimentou intensamente o âmbito desse gênero musical na cidade, e é referência nacional entre choristas. Hoje, com mais de seiscentos alunos, é dirigida por Maurício Carrilho, Pedro Aragão e Luciana Rabello. Suas aulas se realizam aos sábados, no campus da Unirio⁶⁰.

As expressões de música instrumental na cidade se dão, em geral, de maneira individualizada, no sentido de que quase não há grupos permanentes e os músicos não estão vinculados a um grupo específico, mas tocam eventualmente juntos, com participações especiais em trabalhos isolados. Um dos poucos, Hamilton de Hollanda e Grupo, é referência para @s músicos da Orquestra. Hamilton é bandolinista e o grupo tem forte identificação estética com o choro. O baterista do grupo é Márcio Bahia, que segue integrando o Hermeto Pascoal e Grupo também, já que, neste, os shows têm sido bem esporádicos. Uma coincidência de apresentações dos dois grupos resultou em que Aju já foi chamado por Hermeto para substituir Márcio Bahia em três shows, fatos de importância marcante em sua vida. Daniel Santiago, com quem Vítor já gravou, e Nenê, sanfonista – ambos com carreiras *solo* –, pertencem ao grupo de Hamilton e também exercem influência junto a alguns dos músicos da Orquestra. Eles consideram o pianista Davi Feldman, brasileiro, que viveu em Nova York e Israel, o melhor músico instrumental do momento no Rio e com o qual Vítor e Bernardo eventualmente fazem aula de piano.

Três grupos que conheci na cidade sofrem alguma influência de Itiberê, pois são constituídos, em grande parte, por ex-integrantes da Orquestra: o “Acuri”, de cuja criação

⁵⁹ Id. Ibid.; p, 5-6.

⁶⁰ A Escola Portátil tem 23 professores e oferece aulas de flauta, clarinete, saxofone, trompete, trombone, contrabaixo, violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho, bandolim, pandeiro, percussão, piano, acordeom e canto e, também, aulas de história do choro, teoria musical, harmonia, arranjo, composição e prática de conjunto. Esta escola foi marcante na formação musical de Joana e Carolzinha.

participou Chicão; o “Água Viva”, no qual toca Yuri, integralmente constituído por integrantes da Orquestra, e o “Grupo Bamboo”, de perfil jazzístico, no qual tocam Bernardo, Vítor e Chicão.

Parte do movimento de música instrumental no Rio acontece a partir de músicos de nacionalidade estrangeira que residem na cidade há bastante tempo, com os quais eventualmente tocam Vítor e Bernardo, ou com os que passam grandes temporadas morando na cidade, como Cliff Corman, pianista de Nova York, pelo interesse dos estrangeiros na música brasileira, segundo Vítor, e para viver em sua ambiência original. Também há brasileiros que residem no exterior que vêm se apresentar ou passar uma temporada na cidade, como Alexandre Carvalho, guitarrista. Vítor acha que há alguma emergência, mesmo que tímida, de música instrumental no Rio, embora, na verdade, nunca tenha deixado de existir:

Talvez tenha seus auge assim, de gerações, mas, por exemplo, Mauro Senise é um, né, tem quase sessenta anos, que tá desde sei lá quantos anos batalhando, continua na carreira, e tem gente mais nova chegando. Tem gente no meio termo. Acho que tá emergindo certo movimento, mas tem uma base que meio que nunca morre, assim que às vezes se vê um pouco mais, às vezes menos. Acho que às vezes é questão de mídia, de espaço. Porque dizem que na década de oitenta tinha um movimento muito grande de música instrumental, uma geração que era bem atuante... sei lá, essa onda Cama de Gato, Artur Maia, Ricardo Silveira. E tinha muito festival (Entrevista, 20 jun. 2009).

Os músicos da Orquestra com familiaridade com o jazz, estão sempre muito atentos a apresentações e trabalhos dos profissionais desse gênero, bem como estão em busca de informações, em geral na internet, a respeito do trabalho de músicos de fora do Brasil, principalmente em Nova York, onde, segundo eles, estão surgindo artistas que os impressionam, como Adam Rogers e Mike Moreno, guitarristas novaiorquinos com quem Bernardo tem forte identificação.⁶¹ Impressionante para mim é a familiaridade de alguns deles com músicos, repertório e histórico do jazz no século 20. Bernardo, por exemplo, referiu-se com detalhes à discografia da gravadora ECM, que se configurava como uma das três linhas de música instrumental (PIEDADE, 1997).

Os espaços para a música instrumental são mais restritos e dispersos pela cidade. Casas representativas nos gêneros são a Modern Sound, em Copacabana, a Casas Casadas,

⁶¹ Músicos de importante expressão na música instrumental que eles têm escutado: Klau Zodi, Johnnatan Kriebberg, Brad Mehldau, Marcelo Martins, Jessé Sadock, Scott, pandeirista norte-americano, Josué Lopes, Guto Wirtti, entre outros.

em Laranjeiras, o Drink Café, na Lagoa Rodrigo de Freitas e, como já citei, o “Santo Scenarium”, na Lapa, e alguns poucos mais, sobre o que Vítor comentou:

Eu acho, realmente, o Rio muito carente de espaço, na verdade todo lugar, né? Mas eu também não gosto dessa cultura assim: - Ah, que não tem espaço. - Sabe? Fica meio que... reclamando, mas de um jeito assim muito pra baixo, sabe? - porque a mídia e não sei que - claro que seria importante ter mais espaço, mas acho que também as coisas não precisam competir assim, e ficar reclamando. Tem algumas coisas que tem que aceitar. O importante é não parar de... tá tocando, de tá buscando (Entrevista, 20 jun. 2009).

O movimento de música instrumental no Rio, segundo a opinião unânime d@s músicos da Orquestra que têm familiaridade com o gênero e com o jazz, *é incomparavelmente menor do que em São Paulo*, diz Bernardo; mas, ao mesmo tempo, ele contextualiza e lamenta, indignado, que as universidades não ofereçam cursos de instrumentos elétricos:

É ridículo não ter um curso de guitarra aqui no Rio de Janeiro, né?! De bateria, de baixo elétrico. É uma piada!!! né... Aqui no Rio é isso, vai todo mundo pro curso de MPB. Mas não é um curso de instrumento, né... acho que tem grandes professores na UNIRIO, de percepção, que tão lá servindo a galera da MPB: guitarristas, baixistas, violonistas populares, enfim. É excelente... melhor do que nada, mas assim: é muito devagar, bixo! O Rio de Janeiro é muuuuuuito devagar!!!! Muito, eu acho! Mas muito!! Existe uma coincidência que o Hermeto veio pra cá. Isso é um privilégio pra qualquer cidade... que botasse no palco o Hermeto. Mas agora, perceber esse som aqui, um monte de cara tocando pra caralho na noite aqui, músico improvisando pra caraalho, não tem! Não tem! Não tem público pra isso. O público aqui ó... [ele aponta para as pessoas no bar onde estamos, em Laranjeiras], gosta mais de cerveja, não acha, não?!... [E pondera] E tem uma beleza nisso, sabe? O carioca, do Rio de Janeiro ser isso mesmo, sabe? de ir pro boteco todo dia, encontrar as pessoas...(Entrevista, 5 fev. 2009).

1.4 A REFLEXIVIDADE DOS SUJEITOS E O CONTEXTO SOCIOMUSICAL

Organizo este item em dois tópicos. Pretendo, inicialmente, trazer algumas questões das quais se ocupam – e outras que preocupam – os integrantes da Orquestra, concernentes à profissão de músico e a como se inserem no âmbito sociomusical da cidade. Em seguida, procuro trazer alguns valores e costumes das famílias d@s músicos, destacando aspectos que julgo importante explicitar antes de abordar a Orquestra enquanto grupo, no próximo capítulo.

Na caracterização do carioca em geral, que Bernardo fazia acima, ele pontuou sobre sua diferença: disse ter restrições ao hábito noturno carioca e, por isto, ter certas diculdades de socialização por não acompanhar os amigos nas madrugadas e *ficar bebendo: Aí, dormir até o meio dia... não dá; sou meio careta, né? Influência da minha mãe, paulista; a galera me acha meio estranho. Até que eu gostaria; é um conflito, mas tem que render no outro dia, estudar!*

Aproveitando essa fala, quero referir-me à preocupação da maioria d@s músicos integrantes da Orquestra com a profissão. O conflito, como ficou evidenciado, em parte se deve ao fato de saberem que a dedicação quase que exclusiva à Orquestra os priva, em certa medida, do modo mais usual como se dão os aprendizados no âmbito da música popular, como observou Beato (s/d): é nas relações sociais que são elaborados, transmitidos, internalizados e atualizados os saberes que vão compondo a gramática da linguagem musical “de um dado mundo artístico [e seu] sistema de convenções estilísticas”.⁶² Alguns músicos têm consciência disso e também de que sua renda mensal depende, em boa medida, de se fazer visíveis e tocar nos ambientes musicais. Ouvi relatos de eventuais canjas que os levaram a ser chamados depois, com bom cachê, dada a informalidade e imprevisibilidade com que se organiza o meio profissional da música popular.⁶³

Como também observou Beato, a imprevisibilidade e a instabilidade se dão pela inexistência de contratos firmados com as casas que oferecem música ao vivo. Segundo instrumentistas, em geral são ocupadas por músicos com bem mais idade do que el@s e/ou que já estabeleceram relações pessoais há algum tempo, com os donos dos estabelecimentos. Um músico, na citação a seguir, confirmou esse contexto enquanto me relatava que o aspecto que mais fortemente o incomodava em sua vida era a dificuldade em adentrar os círculos musicais estabelecidos:

Incomoda não ser igual, incomoda a não-igualdade de trabalho. Estar na divisão de base. Sempre embaixo. E não por falta de reconhecimento do talento ou da minha musicalidade; precisa é ter casas melhores [!] Tô sempre tocando em lugares médios ou ruins, o que significa quase sempre tocar com músicos médios ou ruins. Cara!...eu quero os grandes! Não compreendo por que a gente não consegue furar o bloqueio... No Rio é ridículo, não tem casas, é muito restrito. Sempre as mesmas uma ou duas. Cansei de tocar fins-de-semana lá pra ganhar 50 reais... E ninguém fica sabendo porque também não tem crítica; ensaia, ensaia, ensaia e não há uma nota no jornal depois de tocar uma semana no Estrela da Lapa. E aí parece que você não evolui. Eu to muito frustrado; a grana tá em tudo, é básico, e eu não consigo a

⁶² Id., *ibid.*, p. 54.

⁶³ O que não difere muito do âmbito da música erudita, considerando que músicos que têm emprego fixo em orquestra sinfônica, por exemplo, também disputam os espaços onde eventualmente podem aumentar a sua renda, como em casamentos e festas particulares (V. BEATO, s/d).

grana básica; não há investimento em música instrumental (Entrevista, 30 jun. 2009).

A quase totalidade deste grupo de músicos vive com pouco dinheiro; alguns, com dificuldades entre o básico, ou menos ainda. É o caso d@s que pagam seu aluguel e a sobrevivência depende de si mesmos. Uma minoria não paga aluguel, pois mora com os pais, mas tod@s procuram não precisar de sua ajuda financeira. A maioria dá aulas particulares de música, como Bernardo, que também dá aula em uma escola de música e atua, com remuneração, na monitoria da Oficina⁶⁴ de Itiberê, na Pró-Arte, na turma da tarde; caso também de Carol, que monitora a turma da noite. Maria e Aju acompanham o coro de uma empresa multinacional. Joana é a única que há alguns anos tem emprego fixo no Clube dos Democráticos. Vítor toca num grupo fixo, de samba e MPB, o Pé do Ouvido (figuras abaixo), mas que não se apresenta com regularidade. Em compensação, frequentemente chamado para trabalhos, inclusive fora do Rio, já gravou com intérpretes de renome no âmbito da música popular, instrumental ou não, bem como em séries para TV e espetáculos de teatro.



Figura 29 – Vítor no piano (ao fundo) com o *Pé do Ouvido*, na Modern Sound, Copacabana. FONTE: Dc., 18 jun. 2009.

⁶⁴ Utilizo – Oficina – (iniciando com letra maiúscula), por ser o modo como é referido pel@s sujeitos a “Oficina de Música Universal” que Itiberê ministra na escola Seminários de Música Pró-Arte, que abordo mais detalhadamente no início do capítulo 2.



Figura 30 – Do ângulo oposto, Vítor ao piano.
 FONTE: Dc., 18 jun. 2009.

Joana também tem boa experiência com música ao vivo em teatro. Além dessas atividades, alguns poucos têm seu tempo dividido com a faculdade de música, matriculados em uma ou duas disciplinas isoladas. Por algumas razões, que adiante tentarei destacar, a evasão da faculdade é fato comum entre @s músicos da Orquestra.

Eventualmente, surgem *gigs* e gravações de *jingles* publicitários. Alguns já participaram de eventos políticos, sempre na dinâmica imprevisível do mundo musical, onde há que ser bem-visto – o que pode significar, na maioria dos casos e antes de qualquer outro fator, ser visto *tocando com fodão*, na fala de alguns músicos – para ser bem-lembrado, o que faz pensar numa continuidade estrutural do contexto sociomusical, pelo menos desde 1984, quando Trajano registrou depoimentos muito similares de seus músicos informantes do Rio.

Para as instrumentistas de cordas surgem oportunidades – em bem menor número, pelo que pude saber –, alinhadas com o âmbito da música erudita, como casamentos (no momento do rito, na igreja), aniversários de *madame rica, que quer impressionar as amigas*, como contou uma instrumentista, e em vernissages de artes visuais, também vinculadas ao *status* que a música erudita pode dar ao evento ou, como disse uma instrumentista: *se for só os instrumentos que muitos ligam à música clássica, já tá bom, é o que eles querem*.

Essas atividades ocorrem igualmente para as flautistas. Seu instrumento ali parece transitar entre o mundo erudito e o popular. É interessante observar que o choro (gênero em que a flauta é um dos instrumentos característicos), no Rio, mesmo situado na música popular, assume, na representação do senso comum em determinados âmbitos, *status* de música erudita. É uma música *mais séria do que a popular*, por sua possível relação com a

tradição, fortemente reafirmada através dos vários grupos existentes na cidade, chamados *regional de choro*; alguns, aliás, com regras estruturais e estéticas bem definidas, que não podem ser subvertidas. É o que comentou uma flautista, mencionando a existência de radicalismo em determinados adeptos do gênero que, por isto, são chamados de *xiitas do choro*.

Em ambientes mais abastados da cidade e de gerações anteriores, o prestígio do choro – da mesma forma que o samba que agrega instrumentos *nobres*, como a flauta e as cordas – parece estar para além do grande movimento da alta valorização da música tradicional carioca, acompanhada pela revitalização da Lapa, e diz mais respeito ao “capital estatutário de origem” (BOURDIEU, 2008:70) pela equivalência antiguidade/nobreza. Explicando mais localmente, essa díade induz a considerar que se fala aqui da cidade-capital em que a flauta, juntamente com outros instrumentos melódico-harmônicos, participou da ascensão da música popular carioca, nas três primeiras décadas do século 20. Ascensão que traz consigo o popular desvalorizado do universo ex-escravo, quando instrumentos *musicais* incluem os *batuques* na interpretação da música popular já valorizada. Um dos resultados é que ela passou, então, não só a poder, mas a ser requisitada para tocar em salas nobres – como mostra a origem e a trajetória do grupo Os Oito Batutas (MENEZES BASTOS 2005; COELHO, 2009) – mesmo com os elementos estético-musicais dos *batuques* incorporados aos instrumentos melódico-harmônicos e de percussão do grupo.

A antiguidade/nobreza da flauta a que me refiro, no Rio, remonta, pois, ao período em que a música popular – e nela, também o choro – representava o Brasil, entre outros lugares no exterior, em Paris, cidade em que o Rio se espelhava e se divulgava em sua construção modernista (MENEZES BASTOS, 2005). Em algumas ocasiões em que as flautistas foram contratadas por pessoas da chamada classe alta, [...] *podia tocar MPB, até Hermeto a gente sempre faz pelo menos uma; mas tem que ser flauta, violino, cello*, como comentou uma instrumentista. O que aponta para o imbricamento dos fatores *camada social* e música popular, que transversalizou o processo de constituição da música popular urbana carioca.⁶⁵

⁶⁵ Neste processo, obviamente, os territórios foram igualmente importantes. A díade morro/cidade também o constituiu (MENEZES BASTOS, 1996), o que aponta para um presente de territórios – geográficos e imaginários – de continuidades ideológicas, a considerar que as audições com os instrumentos “eruditos”, relatadas por algumas instrumentistas, se deram em região tida como nobre; algumas em domicílios particulares, outras na Escola de Artes Visuais Parque Lage, no Jardim Botânico, uma ex-mansão (de 1920), na zona sul do Rio. Sobre outra polarização ainda – samba antigo/autêntico e samba moderno/comercial –, que polemizaram o meio musical e a intelectualidade carioca dos 1930, ver Menezes Bastos (2000, p. 17-18).

Importa ao presente trabalho notar que, hoje, ess@s jovens músicos da Orquestra, tanto as flautistas, violinistas e a cellista, como @s demais, vez por outra se cruzam com espaços físicos e imaginários de valores que outrora constituíram os processos histórico-estéticos que lhes legaram um arsenal de músicas que ainda executam, conhecem amplamente e muito apreciam. Ressalto que @s músicos têm clareza da existência das diferenças espaciais na cidade e, principalmente, que a distinção de *camadas sociais*, seguida pela de *geração*, é visível e constituinte da dinâmica sociomusical nesse espaço. Embora eu não me tenha dedicado a observar mais de perto o atrelamento dessas categorias – “classe”/geração –, pude notar indicativos de alguma interdependência, confirmados em falas como esta, de Janjão: “Gig boa é de coroa⁶⁶, 400 reais, 500. E tem que tocar o que os caras querem – ‘aqui é samba, samba-choro’.”

Estou procurando demonstrar que na dinâmica imprevisível e informal (BEATO, s/d) do contexto extra-Orquestra, os músicos realizavam, vez por outra, trabalhos nos quais nem sempre gostariam de estar, ou pela ambiência, ou por não-identificação musical. Eram aspectos relevados enquanto apostavam – uns mais, outros menos – que, com o tempo, a Orquestra poderia pelo menos vir a prover o básico.

Enquanto isso não ocorre (raramente a Orquestra gera algum dinheiro), a maioria d@s músicos tem boa parte de seu tempo dedicada à busca de subsistência em trabalhos com música nos seus outros grupos, conforme referi. Isto vale seja para os que investem tempo na qualidade musical pretendida⁶⁷, seja para os que, eventualmente, investem em aulas dos seus respectivos instrumentos. Pode-se dizer que @s músicos são bastante ocupados, e atentos a possíveis oportunidades de tocar, a novos compromissos, remunerados ou não. Compromisso também pode significar o show *impendível* de algum músico que está passando pela cidade, ou um grupo a que, em meio a todas as ocupações, quase sempre dão um jeito de apreciar. Alguns, de participar. São absolutamente curiosos com os acenos de outras possibilidades de expressão músico-cultural. Karina, por exemplo, participava do Bloco de Congas de música cubana, para aprender os instrumentos de percussão e os ritmos *muito difíceis, é só quebradeira*, de que Vítor também já participara. Pianista de formação erudita, ele valoriza sobremaneira a questão rítmica e seu interesse em aprofundá-la o levou a Cuba duas vezes.

⁶⁶ Coroa: pessoa com idade a partir de 50 anos, aproximadamente, a quem eles se referem também por “tiozão” no caso de homem.

⁶⁷ Como também anota Silva (2005), é muito comum no Rio músicos entenderem que estão investindo em “trabalhos de promessa”; ou seja, grupos em que investem tempo e dedicação, acreditando que, num futuro próximo, venha render-lhes reconhecimento no meio musical e algum dinheiro.

Karina e Vítor tinham com o professor um grupo de estudo mais aprofundado de ritmos cubanos, o que incluía, principalmente, a construção de congas.⁶⁸



Figura 31 – Karina, à esquerda, no Bloco de Congas⁶⁹
 FONTE: Dc., 6 fev. 2009.

No círculo de amizades de vários dos integrantes da Orquestra há uma base formada majoritariamente por alunos e ex-alunos da Oficina, assim como por vínculos mantidos com ex-integrantes da própria Orquestra; um círculo particularizado de relações sociais que caracteriza uma trajetória comum, inserida no pluralismo musical e na heterogeneidade da urbe (VELHO, 1999; MAGNANI, 1996).

Os laços afetivos que ligam esses jovens e a referência que são uns para @s outr@s na dinâmica de seu cotidiano, bem como para seus projetos de vida, envolvem encontros na rua, em festas, na praia, assistir a um@ del@s tocar e, muitas vezes, encontram-se para tocar a trabalho. Isto seria considerado uma excepcionalidade dentro do panorama indicado por determinados estudos sobre a juventude em grandes metrópoles. Sugerem alguns que ela estaria potencialmente suscetível ao “desmonte” de amarrações sociais [...] que leva a uma

⁶⁸ Houve um período em que Vítor chegava sempre bem antes dos demais, na casa de Itiberê, para estudar ritmos na bateria. Durante os ensaios, frequentemente os exercitava com duas baquetas percutidas nas pernas, durante as pausas na música, para o instrumento que estava a tocar.

⁶⁹ Os encontros são no subsolo da Fundação Progresso, na Lapa, ao lado do Circo Voador. A *Fundação* é um espaço de grande importância no movimento cultural da Lapa. É uma edificação industrial, que compõe também o restauro do bairro, de 1.400m² de construção, iniciada no séc. 19, para produzir fogões e cofres. Hoje é uma ONG, que oportuniza cursos de música, dança, teatro, circo, vídeo e outros. De costas, o professor José, chileno, um estudioso e exímio percussionista de ritmos cubanos.

posição de desencanto e desamparo. Hoje, amplifica-se a descrença em relação ao futuro e à consequente perda de sentido de vida coletiva e compartilhável” (CONTE, 2008, p. 135-139).

No caso deste círculo de relações, ao contrário, os vínculos com seus pares têm alto valor e dão sentidos aos projetos comuns, razão, talvez, por que se buscam com regularidade e frequência. Isto levava também à ocupação comum da maioria dos espaços que frequentavam na cidade, o que muito me chamava a atenção. É o que meu olhar “de fora” e “imparcial” percebia em sua inserção numa cidade com território de 1.182 km² e população de 6.093.472 habitantes⁷⁰, ao mesmo tempo em que buscava uma abordagem etnográfica “de perto e de dentro” do grupo social estudado (MAGNANI, 2002).

Os vínculos sociais d@s integrantes da Orquestra se dão quase integralmente em função da música. Praticamente inexistem amizades de infância ou de escola que permaneceram no tempo. Há uma rede de músicos que a el@s vai se agregando e por ela são agregados, de acordo com seus interesses e os ajustes da dinâmica sociomusical. Nela, duos, trios ou grupos maiores são formados, desfeitos e transformados num contínuo rearranjo das buscas individuais por inserção musical e acolhimento socioafetivo. O que não se dá sem exigências ou critérios; como observou Beato (s/d, p. 46), ter o *feeling* para tocar, no âmbito da música popular, é apenas um dos quesitos: “É necessário compartilhar de uma série de valores com os outros músicos, possuir uma experiência vivencial em comum, dentro dos mesmos locais e com as mesmas pessoas”.

O Bloco de Congas, já há alguns anos no cenário musical, era um desses espaços *da hora*, buscado por músicos que tocavam os mais diversos instrumentos (entre el@s diversos alun@s de Itiberê), para desenvolver o aspecto rítmico, que ali *é casca*.⁷¹ O carnaval atrai também colegas da Orquestra, como Letícia, Vítor e Karina, quando *as congas* vão à rua, tocando principalmente o gênero Salsa:

⁷⁰ Segundo o censo de 2007, realizado pelo IBGE.

⁷¹ Significa *muito complexo*, como também, *casca*.



Figura 32 – Leticia, ao centro, tocando flautim *nas congas*⁷².
FONTE: Dc., 21 fev. 2009.



Figura 33 – Vítor, ao fundo, tocando sax *nas congas*. Arpoador.
FONTE: Dc., 15 fev. 2009.

⁷² Apresentação durante o carnaval, no Curvelo, em Santa Teresa. Todos @s demais eram alunos da Oficina.



Figura 34 – Karina tocando gonguê; Vítor ao fundo tocando sax, *nas congas*. Arpoador.
 FONTE: Diário de campo, 15 fev. 2009.

Da mesma forma, o trabalho permanente de Thiago no Cordão do Boitató atrai grande parte dos músicos e ex-músicos da Orquestra e alunos de Itiberê, no domingo de carnaval (Joana e Vítor na Figura 8). Abaixo (Figura 35), alguns que estavam no último ensaio, à noite, em frente à sede do bloco, na Rua do Mercado, no centro do Rio:



Figura 35 – Aju tocando caixa; Mariana, à direita. Thiago ao fundo, dirigindo o ensaio.
 FONTE: Dc., 18 fev. 2009.



Figura 36 - Janjão no trombone, à direita.
FONTE: Dc., 18 fev. 2009.



Figura 37 – Ensaio do *Boitatá*, em frente à sua sede.
FONTE: Dc., 18 fev. 2009.



Figura 38 – Janjão de “Gavião” e Yuri de “Diabo”, no Boitatá.
 FONTE: Dc., 18 fev. 2009.



Figura 39 – Thiago ao centro. Ao fundo, no centro, Karina tocando flautim.
 FONTE: Dc., 18 fev. 2009.

Com os exemplos da participação d@s músicos no Bloco das Congas e no Cordão do Boitatá, a intenção é ilustrar que, além das atividades que lhes ocupam um tempo considerável em função da subsistência e, ainda, do grande tempo dedicado à Orquestra, @s músicos arranjam tempo para se envolver com outros grupos, como em canjas e

eventualmente gigs, sem remuneração, pelo prazer de tocar e estar com diferentes pessoas. Isto muitas vezes requer esforço, como comentou um músico ao chegar ali no ensaio do Boitatá, quando eram intensos os ensaios da Orquestra, pois preparavam o CD “Contrastes”; período em que estavam recebendo muitas partes novas, algumas bem difíceis de tocar:

Cara, tô no chinelo...! cansado. Dei aula, estudei as parada⁷³ da orquestra até não guentar mais... pô, tá casca pra caralho; devia seguir, mas tocar umas marchinhas e uns frevos com a galera é muito maneiro. Aí, tô aqui, né? (Dc., 18 fev. 2009).

É por isso que el@s pensam muito bem antes de se envolver em compromissos. Os aspectos mais considerados nas escolhas são os mencionados acima: identificação, ou não, com a ambiência e a estética musical, equacionada com a remuneração oferecida. Pelo que observei, isto se refere ao grande valor que atribuem ao seu tempo e à autonomia de decidir como e em que usá-lo. Caso não estejam em extrema necessidade, preferem estudar em casa ou tocar com os amigos: *Ser trouxa não dá, né? Tem que ficar esperto, que é assim que funciona. Ainda tem neguinho que acha que você quer pegar tudo, ele pagando merreca* (Dc., 10 jun. 2009).

Esta fala, que reflete a postura comum d@s músicos da Orquestra, contraria a opinião de Trajano, se bem a entendo, sobre o que o autor chama de “princípio ordenador” fundante do mundo dos músicos, pois estes seriam:

indivíduos que estão neste mundo com uma orientação muito especial. Acrescente-se que, para eles, não há nada mais vulgar, nada mais terreno do que o dinheiro, o salário; esta coisa que, junto a outras, necessariamente os trazem amarrados de volta à terra (TRAJANO, 1984, p. 12).

Trata-se de um ponto de vista talvez pertinente, considerando-se a época de suas observações e as especificidades contextuais, além de seu foco de atenção no referido estudo. Porém, é contrastante com a postura d@s quinze músicos da Orquestra: el@s não têm formalidades ou pudores ao tratar de dinheiro e remuneração, nem constrangimento. O caso relatado por Trajano refere-se a uma conversa entre três músicos, envolvendo o tema “salário”; ela se deu por códigos, tal o constrangimento (dos três, ao que indica o texto) em explicitar que o fator (e o valor do) dinheiro estaria tocando o intocável: o valor da música

⁷³ Esse termo é uma gíria extremamente frequente entre eles. Serve para significar qualquer coisa que seja o objeto em foco. No caso, aqui, ele se referia a *músicas* da Orquestra. Ouvei também “pô, uma *parada* muito louca!” de uma instrumentista, referindo-se ao *modo* – que admira muito – de uma amiga tocar; e ouve de outro músico “cara, não vai rolar... a *parada* já era”, referindo-se a um *sanduíche* que cheirava mal, *passado*.

como inalienável a qualquer coisa deste mundo, por pertencer a um plano “superior”, ou, “sagrado”.

Esta é uma concepção de música muito comum no Ocidente e particularmente na Europa, que remonta pelo menos ao século 19. Voltarei sobre o assunto mais adiante. Aqui, importa deixar claro que esta não é a concepção dos músicos da Orquestra. Não veem risco de o dinheiro abalar, ou sujar, o que a música tem de especial também para eles, porque, de fato e essencialmente, não cogitam que sejam coisas que se misturem. Parecem discernir entre o momento e a atenção para cada coisa; diferentes, ainda que concomitantes: (a) atribuem valor à música – que para eles também é especial e de enorme importância em suas vidas; (b) mas ficam atentos às determinações contextuais da dinâmica sociomusical em que estão inseridos, pois conhecem seus atrelamentos à constituição sistêmico-estrutural. Trata-se, para eles, de um aprendizado – de *lidar com grana* – que fazem na *prática*, na sociabilidade com seus pares; às vezes, de experiências frustrantes; outras, que os valorizam. Além disso, admitem com tranquilidade: o *dinheiro faz diferença* no concerto ou compra de um instrumento melhor, no pagamento de uma aula particular, numa locomoção com maior conforto; em poder fazer terapia; em tomar uma cerveja com os amigos; em ir a um show, etc.

Este é um ponto nodal para este trabalho: contrariamente à visão dos músicos, a colocação de Trajano é sobremaneira oportuna, porquanto ela se aplica integralmente à concepção de música de Itiberê, por como ele concebe o mercado cultural e com ele se relaciona, e pelas implicações de sua visão no modo como se relaciona com @s músicos.

Vale ressaltar, ainda, que jamais vi tristeza ou algum amargor sobrepor-se ao *modo carioca* de ser dos músicos, como me atrevo neste momento a adjetivá-los, admitidos os condicionamentos estruturais da vida musical onde se inserem, como tenho pretendido mostrar. Não apenas eu, mas el@s também assim se veem no que diz respeito à *força*, à *garra*, à insistência e à convicção com que se dedicam à música e à profissão. Disse-me um músico:

Com jeitinho tem que dá, mano. Se você quer mesmo, se você bota fé, vai rolar. Eu, hoje, tô acreditando que um dia vou ser um bom músico. E a estrutura já tá aí, né? Então, melhor é viver tranquilo e ir na manha. Eu tô fazendo a minha parte, né, estudando (Dc., 11 abr. 2009).

A mim, particularmente, causava certo espanto que em sua corporalidade jamais se visse força, rigidez, ou ações bruscas, ou o peso de seus esforços, mesmo quando estavam com muita pressa. Parecia não haver *stress* para nada; não se via a preocupação que alguns/mas têm com o futuro profissional. Eles andam e falam devagar, e relativamente baixo;

são “molinhos” (vári@s, bem magrinh@s). Alguns deitam no chão durante os ensaios, nos momentos em que não tocam, ou por causa do calor, ou para alongar as costas, ou simplesmente para deitar. De fato, uma corporalidade que, inicialmente, não me pareceria ser a de quem está num momento de *agarrá a vida pelos pulsos!* (expressão dita com extrema energia e força, por uma instrumentista, que buscava a resolução de um momento particularmente difícil). A moleza que eu via nos corpos, gestos e falas – certa mansidão, eu diria – contrastava lindamente com a energia quase explosiva dos momentos em que tocavam. De estirad@s ao chão, em um salto podiam estar a tocar, em pé.

Há um gingado no seu estar sempre *ligados*, prontos para um drible a qualquer momento. Assim são os diálogos, as respostas, as reações, que parecem primar pela sagacidade sutil, malandra. Em geral de bom humor, alguns mais divertidos provocam risos; outr@s, riem de si mesm@s, inclusive ao tocar equivocadamente; outr@s não perdem a oportunidade de brincar ironizando. Entre el@s, o riso tem alto valor. Fazer graça – com a realidade e com a fantasia – ali parece ser da ordem do *capital cultural*. Há um senso lúdico que @s acompanha sempre, inclusive na seriedade com que encaram a música. E esta emerge quando tocam. E no tocar, eu diria, está sua força, sua inteireza.

Assim como ludicidade se liga à seriedade, dificuldade se liga sempre à possibilidade. Talvez aqui resida a díade que melhor expressa o que estou querendo caracterizar como o **seu** modo carioca de ser. É a partir dele que tomam a sua cidade, que veem os condicionamentos e como se organiza o contexto musical, sem maiores estranhamentos. Uma instrumentista chama de *bagunça que brasileiro gosta, é nela que tudo acontece*, o que Beato nominou de imprevisibilidade e informalidade do meio musical. Ou, como mencionou Janjão, quando dizia ser muito feliz por ser *brasileiro*⁷⁴:

[...] ah os outros povos são caretas, são muito certinho...a gente é meio bagunçado assim, mas pô, tem mó jeitinho assim...tem bom senso pra fazer as coisas; pô meu professor na faculdade deu mó jeito pra eu poder gravar o disco da orquestra... A gente não tem todas as coisas pra estudar e faz!... como nos Estados Unidos, tem tudo: material, instrumento, tecnologia, partitura, contrato assinado e o escambal, mas, bixo... eu não queria tá lá não. E a nossa música não se compara, né? A gente tem essa cultura de ‘do jeito que dá a gente faz’! (Dc., 17 jun. 2009).

Yuri, a cuja fala citada anteriormente se poderia atribuir sentido de ressentimento, tem a postura predominante que consta no relato de Vítor: *Não gosto dessa cultura assim: – Ah,*

⁷⁴ Este é um exemplo de como cariocas se veem povoando todo o solo brasileiro. Ou seja, uma fala que parte do “centro”; o que é bem comum se encontrar na cidade, refletindo ainda a “colonização do Brasil pelo Rio de Janeiro”, como referi anteriormente. Lá, *brasileiro* é o mesmo que carioca.

*que não tem espaço. – reclamando, de um jeito muito pra baixo. Reclamar e, mais ainda, ficar pra baixo, neles destoaria. Suas energias são postas na adequação dos contextos e em ficar ligado – atentos a espaços que podem surgir –, enquanto se dedicam à construção de uma autonomia que lhes possibilite, pouco a pouco, fazer as próprias escolhas sobre onde, com quem e por quanto dinheiro tocar. Isso diz respeito à consciência que el@s têm sobre o lugar em que se encontram na trajetória do próprio desenvolvimento musical. E já sabem muito bem que lançar-se de fato, e individualmente, requer antes de tudo *botá o pau na mesa*, ou seja, *tocar muito e ter personalidade musical*, como sintetizou um deles. Assim, com exceção de dois, a respeito dos quais registrei um momento de frustração – *porque já era hora de mais valorização* –, a maioria entende que ainda tem a aprender e a amadurecer musicalmente, e que esse fator implica diretamente reconhecimento e acesso aos círculos musicais valorizados por eles próprios.*

Aqui, devo pontuar que neste aprender e amadurecer está uma forte razão da adesão d@s músicos à Orquestra, exatamente por a considerarem um espaço privilegiado no cenário musical da cidade, pela possibilidade de “uma educação musical sob a direção de um respeitado e talentoso músico [...] associada ao prestígio conferido [pelo vínculo com Itiberê e Hermeto Pascoal] desde o início de suas carreiras” (SILVA, 2005, p. 155-156). Esta observação registrou-a este autor ao estudar os valores que orientam socialmente os estudantes de música de uma universidade do Rio, a partir de três casos, entre os quais, a Orquestra. Interessante sua observação a respeito do histórico-contextual nos primeiros anos do grupo, ainda por volta de 2001, quando se discutiam aspectos relativos ao equacionamento entre satisfação/investimento que @s integrantes se punham, ao considerar a inexistência, ali, de retorno financeiro:

Para eles, essa música é feita como investimento em sua formação, ao mesmo tempo em que traz satisfação artística, inseparável dos casos concretos de realização pública, que – ao menos parcialmente – confirmam como “retorno” o valor e o sentido da dedicação aos ensaios e ao estudo individual. [...] esse sentido é confirmado em três níveis da prática: a) os músicos se vêem ocupando a agenda cultural da cidade (e de outras cidades) de maneira semelhante a outros artistas; b) suas apresentações têm sido ovacionadas com entusiasmo por platéias diversas; e c) a crítica e as matérias jornalísticas têm comentado com aprovação seus shows e o disco de lançamento do grupo (SILVA, 2005, p. 157)

Como adiante abordarei, os músicos têm bem presente uma memória afetiva dos primeiros anos da Orquestra, um dos fatores de sua adesão ao grupo ainda no presente. Assim, entre: a) algumas inserções a trabalho no contexto musical da cidade; b) o investimento nas

suas formações musicais na Orquestra; c) a forte atração que neles exerce a música de Itiberê; e d) certa promessa de reconhecimento artístico e econômico, a maioria dos músicos, por ora, vive intensamente o tempo presente, o que é próprio da juventude (SPOSITO, 1993, 1994; DAYRELL, 2003).

No caso dest@s músicos, esta intensidade muito diz respeito à sociabilidade entre el@s próprios, pois as relações entre vários pares explicitam uma intimidade associada ao que Schütz (1974) chamou de *relação de sintonia mútua*, que ocorre nos casos em que se compartilham “experiências do outro no tempo interior [do eu], vivendo assim, num presente vivido em comum”. Segundo Beato (s/d:42), tal experiência, que pode ser propiciada sobremaneira pela vivência musical, se constitui a partir do ajuste entre os tempos interiores dos co-participantes, que, ao longo de um tempo de “afinidades e sintonias” vividas em comum, são levados a experimentar o *eu* e o *você* como um *nós*.⁷⁵ O *nós* que assume estatuto de *tempo social*, mas com qualidade de *inner-time* (SHARRON, 1982), o tempo interior, subjetivo e individualizado. Estes músicos demonstram – entre determinados pares, e não sem negociações – uma intimidade que perpassa afinidades e sintonias características do “ajustamento de estados emocionais sobre uma base comum, a fim de que emoções individuais possam ser compartilhadas *como sociais*”⁷⁶. É o que caracteriza, para Sharron (1982) o *concert-time*, palavra que cunhou a partir de *concerto* musical, entendendo ser uma atividade e um momento, por excelência, em que se dá, entre os participantes, o ajuste de seus tempos interiores. Como ele resume, “*Concert-time* é um tempo social com a qualidade do *inner-time*.”⁷⁷

Observando-@s na noite do ensaio do Boitatá, na rua, uns tocando, outros ouvindo, alguns dançando frevos, marchinhas e cirandas – ora dispersos e ora buscando-se entre duzentas pessoas, aproximadamente, mesmo sem se falar –, era um sutil estar, compartilhado por quem se sabe, de quem comunica – por entre-olhares, entre pessoas, à distância, e através de códigos próprios – o que já não precisa ser dito, ou quiçá, nem possa. Talvez pela conjugação da experiência estético-musical com a afetividade, o que é valorizado entre el@s, mesmo quando realizam trabalhos fora da Orquestra, como relatou Aju:

Você percebe as diferenças. Por exemplo, a gente tá muito acostumado a fazer um trabalho com uma banda, vai tocar com não sei quem e existe um calor, um negócio

⁷⁵ Schütz, *ibid.*

⁷⁶ *Id. ibid.*. O grifo é meu.

⁷⁷ *Id.*, *apud* Beato (s/d).

entre as pessoas nessa banda, que é muito maior do que o normal por aí; e a gente, pô, fez dois ensaios, já tá se abraçando e – Pô, aí, beleza? (Entrevista, 27 jun. 2009).

Uma intimidade oriunda da experiência estética compartilhada, onde são engendradas “alianças emocionais e afetivas” (FRITH, 1998:273). Refiro-me a uma intimidade enquanto *se sabem* uns aos outros. Isto é engendrado no interior do grupo, no qual, como sabemos por Merriam (1964) e Blacking (1995) entre outr@s autor@s, são compartilhados e (re) significados valores, comportamentos, representações, afetividades, critérios estilístico-musicais, pelos quais um *ethos* é apreendido e ao qual se sabe pertencer. Uma prática musical como prática social (TURINO, 1993), *como* cultura (MERRIAM, 1964), convertida, no caso dest@s músicos, em trajetória comum de co-participantes em experiências estético-musicais, durante cerca de dez anos.

A intensidade específica que digo notar nesses jovens músicos se refere à veemência de seu interesse nas questões de sua cultura, entendendo que “O *estar interessado* é ‘estar entre’ (*inter-esse*). Inclui-se nisso a idéia de participação [...]. Há interesse quando se orienta a *apetência*, o desejo ou a vontade em direção a algo” (FERRATER MORA, 2009, 1885). O que quero ressaltar, é que sua apetência é estimulada por seus pares e se liga intrinsecamente à intimidade que permeia sua sociabilidade, particularizando, também por isso, esse grupo social.

No caso da noite do ensaio do Boitatá, outros fatores co-existindo obviamente com as afinidades entre @s músicos, podem tê-l@s levado à rua, já que era “tempo de carnaval” (DaMATTA, 1997). Um tempo de pura celebração e delírio na cidade e não menos entre @s integrantes da Orquestra. Do que presenciei, este tempo jamais será sobrepujado por compromissos ou cansaços. Aliás, em meio a um ensaio daquela semana, enquanto combinavam de ir juntas comprar a fantasia, Carol exclamava alto e sorrindo que é um compromisso: *cara, o compromisso mais importante do ano!! Não, do ano!! É ir no Saara⁷⁸ comprar fantasia!! E o carnaval é tudo pra mim!! Às 7 e meia da manhã vou abrir o Cordão do Boitatá* (Dc., 17 fev. 2009).

⁷⁸ O Saara é uma região central do Rio, onde se concentram lojas do tipo “armarinho”, especializadas nas mais diversas mercadorias, inclusive adereços para fantasia e *tudo para o carnaval*. Como se vê nas imagens do ensaio do Boitatá, fantasias são usadas em todo o *tempo de carnaval*.

Passo a descrever aqui, alguns aspectos que dizem respeito mais diretamente ao âmbito familiar d@s músicos, costumes e valores que os constituem individualmente e a partir d@s quais percebem o mundo, para que se dimensione, a partir do próximo capítulo, sua inserção no sistema particular do *coletivo* da Orquestra. São dados significativos, também, para compreender sua busca de equacionar questões delicadas e conflitivas, emergidas e permanentes desde o início do meu trabalho de campo, que se referem à organização sistêmica do grupo e aos valores estético-musicais e morais que a subjazem.

Grande parte d@s músicos provém de famílias que lhes proporcionaram uma vivência *democrática*, para usar o termo de um músico, no sentido de que eram ouvidos. Puderam fazer escolhas, desde a infância, e têm o costume de dialogar em casos de diferenças e de enfrentamento de eventuais discordâncias. Inclusive na adolescência, quando alguns/mas viveram situações conflitivas com os pais, por deixarem a escola quando de sua entrada na Orquestra ou na Oficina de Itiberê.

Uma minoria teve, no âmbito doméstico, experiências de *um pai muito autoritário* e também há casos de *pai extremamente machista*. Um@ instrumentista considera um aprendizado útil, pois lhes permitiu ver que é possível:

transformar uma relação, né, acho que isso foi bom. Porque eu tive que me impor, e muito. Foi muito complicado e demorou anos... pra eu fazer me respeitar; pra ele me ver, na real (Entrevista, 4 jul. 2009).

Houve, também no caso de uma minoria, ausência de auxílio financeiro do pai na criação, desde a infância, o que *é super comum no Rio*, como disse uma instrumentista:

Porque aqui, não é só cuidar do filho que é da mulher; aqui, criar é cuidar também, e isso é da mulher; homem não acha que tem que dar dinheiro pra colégio, alimentar filho, não; o natural é isso. Tenho várias amigas que cresceram assim também (Dc., 4 jul. 2009).

A desigualdade de gênero, conhecida a partir de casa, as mulheres a veem, sem surpresa alguma, repetir-se na sociedade. Mesmo entre @s que disseram ter crescido vendo igualdade de gênero na relação entre os pais, como este músico, há a consciência de que *tem mulher que é machista também. Reclama do cara, mas daqui um pouco quer o cara igualzinho aquele homem, tá ligado, que tá na cabeça dela desde sempre...!* (Entrevista, 30 jun. 2009). Da mesma forma, uma instrumentista tem o discernimento de que sua mãe era a principal mantenedora do machismo do pai.

Estou querendo ressaltar que os próprios integrantes da Orquestra têm consciência da mutualidade nas relações humanas e, pelo que me foi dado perceber, há um poder de agência fortemente desenvolvido, principalmente nas mulheres, fruto de experiências próprias com a opressão, no caso de algumas, ou, no caso de outr@s, do aprendizado a partir da percepção de que há padrões de comportamento estabelecidos para a vida social, a partir de representações historicamente construídas. Algumas, por exemplo, dizem ter muito presente que há que estar *esperta*, principalmente com as oportunidades no meio musical, onde atuam com sutileza na obtenção de espaços a serem conquistados: *sempre usei essa coisa de ser mulher a meu favor*. Isto significa lançar mão das expectativas formadas em padrões preestabelecidos para deles tirar proveito, como em certa ocasião em que algumas instrumentistas sabiam que estavam sendo chamadas para tocar por serem mulheres:

Aí tem o vestido, as pernas, o visual todo, não sei que... os caras acreditam que na divulgação já atrai mais público. E quando eu saco, eu faço direitinho; é assim? Então, beleza. Porque tem lugar que é isso, fazer o quê? (Entrevista, 4 jul. 2009).

Com relação aos padrões de orientação sexual, a maioria reconhece que *é muito difícil pra quem é diferente; pô minha irmã tem um amigo gay que sofre pra caralho*. A maioria parece entender a sexualidade humana como diversa. Alguns homens dizem que, embora compreendam, ainda têm dificuldade em lidar com a questão:

Racionalmente, todo mundo deve ter o direito, né, de viver o que sente; e eu não tenho problema nenhum, não vejo nada errado em ser gay. Mas ainda... cara, quando vejo dois caras se beijando assim... aaiii... [ele põe a mão no abdômem e expressa a sensação de enjôo] é difícil, é estranho (Entrevista, 30 jun. 2009).

Outro músico disse: *é um conflito, né, porque a gente sabe que não devia fazer piada de gay, deve ser o maior perrengue a vida deles... Aí a gente tá sempre no trabalho de se rever, de se colocar no lugar do cara*. Outro, ainda, mencionou: *Acho que o mais difícil é ter que viver isolado, né? Porque por mais que tenham amigos e tal, acaba muito mais vivendo em gueto. Porque a galera zoa mesmo...* As mulheres e os homens disseram conviver e ser *mais tranquilo com as lésbicas, até de se falar sobre isso também*. Vári@s integrantes da Orquestra acreditam:

As coisas tão melhorando. Acho que essas gerações que tão vindo aí vão se encarregar de mudar mesmo a cara de tudo, de lésbica e gay ficar se sentindo mal em todos os lugares. Eu acho que já tá mais tranquilo pra essa garotada que vem vindo (Entrevista, 1 jul. 2009).

Outra reflexão, entre poucas mulheres, é sobre o binômio feminino/masculino: “tem uma coisa masculina que é diferente mesmo do feminino... é uma energia diferente; que quer fazer, quer quebrar tudo, quer tocar pra caralho!!” Uma instrumentista relatou debater-se exatamente entre *esta coisa que é do homem, que é boa pra música*, e a hierarquia que dá supremacia ao homem:

Ah, a hierarquia ainda continua, né? Mas tem um negócio da mulher que é diferente do homem, sim, eu acho que a música precisa dessa energia que o homem põe pra... sabe? Itiberê fala uma frase... eu... [ela se constrange] eu vou tá quase que discriminando também, mas eu concordo com ele... que pra tocar ‘tem que ser muito macho’, e tem mesmo, sabe? Você não pode chegar lá e tocar... certinho, sem volume, aquela coisa delicadinha não, sabe? Igual no esporte: tem que ter uma energia outra, sabe? Essa coisa mesmo impositiva... que a gente aprendeu que vem do homem. Mas é aquela história, o homem se esconde atrás de uma fortaleza e a mulher é mais forte do que parece... né? (Entrevista, 4 jul. 2009).

A injustiça e a desigualdade social foram temas raramente comentados entre @s músicos. Porém, ao final do trabalho de campo, pude observar que uma das razões é por considerarem estas questões muito amplas e tão complexas quanto importantes. Ao perguntar para um músico como ele via o mundo hoje e o quê no mundo estava lhe chamando a atenção, ele declarou, com sentimento de impotência e inconformismo:

Pra mim, o lance mais louco é, tipo, a moça que trabalha aqui em casa, fudida!... as pessoas na rua fudidas, andando do teu lado, tá ligado? Mesma cidade, na mesma calçada e uma diferença que bota neguinho noutro mundo... até falando outra língua, parece. É esquisito. É sinistro você ter e o outro não ter!... (Entrevista, 17 jun. 2009).

A este respeito, há uma explicação que está no senso comum ali, sobre o *jeito brasileiro* de lidar com os condicionamentos materiais: *Eu admiro o brasileiro ser maleável, o jogo de cintura, o jeitinho brasileiro; que se reinventa na superação de adversidades. E sempre tem uma alegria, uma expansividade em público. Alguns/mas são orgulhos@s dessa imagem de brasileir@ no mundo, porque ela não é vazia; é real essa fama e muito bom ser visto no mundo, também pela riqueza humana intelectual, científica e artística que a gente tem* (Entrevista, 3 jul. 2009). Há @s que são atent@s aos movimentos culturais fora do “primeiro mundo”, com discernimento das questões geopolíticas envolvidas:

A superação não é privilégio do brasileiro. Na América Latina têm inúmeros exemplos. Aquela orquestra de adolescentes de Caracas, tocando Bernstein super descontraídos, solista levanta quando toca, orgulhoso e cheio dessa alegria que é do latino, na verdade. Você chora do início ao fim do documentário!... um menininho numa palafita, trompetista, tocando lindo [!], extremamente musical, com o trompete que o primeiro trompetista da filarmônica de Berlim deu pra ele, porque não tinha dinheiro pra comprar (Entrevista, 3 jul. 2009).

Este comentário é de um músico que, como alguns outros, tem o hábito, adquirido em família, de prestar atenção às questões socioculturais e políticas. Entre estes, a leitura de jornal impresso é um hábito diário, inclusive com assinatura permanente. São os que têm interesse também por outras artes, principalmente visuais; desde crianças, eram levados a vernissages e a visitas a museus. Sobre a política local, lamentam que ela gire *em função das eleições, é eleitoreira, partidária*. Mas nem por isso deixam de ver que existem iniciativas e projetos por parte de pessoas de dentro do poder público, que vão em direção da valorização da cidadania e das artes. Observei de parte d@s músicos uma postura de nenhuma ilusão ou expectativa em relação aos governos, enquanto instituições “salvadoras”, assim como entendem que as iniciativas dependem muito do interesse de pessoas e de cada um. Não integram a parcela de brasileiros, como aponta DaMatta (1997), cujo senso comum é a lógica de que tudo é culpa e responsabilidade do governo. Este entendimento pode ser colhido no relato de uma instrumentista, quando lhe perguntei como via o mundo, hoje:

O mundo tem tudo, e várias visões dentro dele. Também tem calma, beleza, o interior, também tem o fora do litoral, fora da cidade, o fora do caos; mas também tem o caos, a loucura, tem a pobreza, tem a violência... talvez seja por aí minha idéia, a multiplicidade de coisas, e cada vez mais se tem contato com as mais diversas coisas... o grande segredo é cada um ir traçando seu caminho, o que você sente como sua missão. O mundo é um pouco uma loucura e ao mesmo tempo é uma página em branco. Há espaço pra realizar coisas, não que seja fácil, mas eu vejo mais possibilidades que impossibilidades. As impossibilidades são internas; e quando não se acredita muito... (Entrevista, 1 jul. 2009).

Na mesma direção, outro músico aponta para um mundo dicotômico, mas de possibilidades:

Como aqui no Rio, né, é muita praia linda, mas muita dúvida também! Nesse mundo louco, né... muita dúvida... aquele hedonismo... que não é nem isso, é um... branco de direção, sabe? O mundo que a gente tá hoje eu caracterizo como uma corda, um cabo de guerra! Com muitas pontas. As virtudes tão aí pra caraaalho!! E as maiores barbáries tão aí pra caraaalho!!! e puxando cada um prum lado! É como se o homem no seu nível mais *underdown* e no seu nível pós-humano, tivessem convivendo juntos nessa confusão! Então, tá aqui a gente querendo fazer música, tá o outro querendo ganhar dinheiro e o outro... lá enterrado numa religião ou às vezes já enterrado numa consciência superior, por que não? Sabe? (Entrevista, 5 fev. 2009).

Uma das preocupações entre alguns/mas músicos é a condição física e ecológica do planeta. Thiago (que se fantasiou de árvore no carnaval) é sensível ao tema e bem interessado nas culturas de povos indígenas, tendo já estado entre alguns, no Amazonas. Outro músico associa as condições ecológicas ao desenvolvimento tecnológico e industrial. Embora se sinta *assustado* com a velocidade de tempo em que se deram o desenvolvimento e a *massificação*

daí gerada, também não deixa de ponderar sobre os benefícios da tecnologia e da comunicação:

Essa coisa do clima, eu me impressiono muito assim com as quantidades – Ah, porque são cinco mil toneladas de lixo por dia jogado no aterro sanitário de Gramacho. – Caraca, aonde é que a gente vai parar então? Fico um pouco assustado. Mas por outro lado, o planeta é tão grande, fico deslumbrado com outras coisas: uma exposição do Afeganistão no Metropolitan, de Nova York, peças de crivo de ouro do século I [!], aí se você pensar, cara, um lugar lá no fim do mundo, tanta história tem ali, e na velocidade em que de lá chegamos aqui; mil vezes mais exponencial se pegar só os últimos cinquenta anos. Tem a massificação que veio junto, mas acho que sempre tem uma válvula de escape, mesmo nessa velocidade. E é tanta gente também buscando a informação que eu acho que também precisa a visão otimista, por mais que tenha massificação, acho que você sempre vai ter o teu *My Space* aí, sempre as pessoas vão te ver e vão fazer um comentário pra tua arte. Então... ali, você tá conseguindo ter a sua singularidade, tendo o seu espaço (Entrevista, 20 jun. 2009).

Com estes três últimos relatos, pretendo chamar a atenção para um aspecto relevante para o presente estudo: o foco no âmbito individual, tanto como lugar de onde podem advir alternativas para o coletivo, quanto de realização pessoal. E, também, que se interessam pelo coletivo social, ou seja, veem-se inseridos *no* mundo. O otimismo contido no realismo com que alguns músic@s percebem o mundo aponta para a visão de Walter Benjamin (1969), que vê o potencial democratizador da indústria cultural. Est@s músicos se conectam tanto ao mundo como a si mesmos – e entre el@s –, através do que lhes chega sobre arte e, principalmente, sobre música, que não pode mais ser vista sem a tecnologia e sua distribuição. Como comentou Vítor:

Tem a massificação, mas eu gosto de *ver sempre os dois lados da situação*, né. Ouvir música pode ser uma via pra se inserir no mundo. Pra existir, pra viver uma singularidade, né? Eu me pego várias vezes assim ouvindo coisas, e sei lá, existindo comigo mesmo... sei lá, uma adrenalina, uma endorfina, dá uma vontade de viver, de se colocar também da sua maneira (Entrevista, 18 fev. 2009).

É interessante notar como o músico, por considerar o coletivo, percebe sentidos no aspecto democratizador do acesso à arte, trazido por Benjamin:

E como é bonito, também, você ver isso em pessoas que às vezes não são músicos, né, mas têm um envolvimento, né? Às vezes tem uma paixão por música; não toca nada, mas tem uma conexão que vai gerar uma vontade de sobreviver assim, uma vontade de superar as adversidades, de viver as suas relações, de viver essa singularidade (Entrevista, 18 fev. 2009).

A concepção d@s músicos, estreitamente vinculada às idéias de Benjamin – a visão otimista sobre a articulação entre a indústria, distribuição e criação de obras artísticas, como

propiciadora de maior diversidade de bens culturais e maior participação social no acesso a elas – não encontra eco no sistema particular em que se organiza a Orquestra. Pelo menos, não integralmente, e não nestes termos. Porquanto o fato de @s músicos verem-se inseridos *no* mundo, de o problematizarem enquanto pertencentes a uma coletividade, de criticamente serem reflexivos quanto às relações sociais e ao poder que as permeia, de considerarem a música também como expressão da pluralidade sociocultural, passou a ter implicações marcantes, e até dramáticas, na dinâmica da produção musical cotidiana da Orquestra: quando completava dez anos de existência (e eu chegava a campo), uma crise aguda e crescente se instalava no seio do grupo.

Explico aqui, que esta é a particularidade circunstancial que levou a rever um dos objetivos iniciais deste estudo, o de observar em que medida o gênero demarca o *modus* e a dinâmica das relações sociais ali, em sua produção musical. Antecipo a@ leitor que, portanto, não encontrará continuidade na reflexão da perspectiva do gênero, nos capítulos que se seguem. Explico mais detalhadamente esta opção, ao final do trabalho.

2 A CONFIGURAÇÃO SOCIOMUSICAL DA ORQUESTRA

Descrevo, neste capítulo, a ambiência musical de onde provêm @s integrantes da Orquestra e seu primeiro contato com a música de Itiberê e com ele próprio, bem como sua passagem para o grupo. Através desta descrição, abordo sua configuração sociomusical, procurando ressaltar os aspectos que constituem o *ethos* da Itiberê Orquestra Família.

A maioria desses músicos nasceu no Rio de Janeiro, exceto Vítor, que nasceu em Cataguazes, Minas Gerais, e Joana, em Nova Friburgo, no interior do estado. Ambos mudaram com a família para o Rio ainda na primeira infância. Maria nasceu em Piraí, também interior do estado; mudou-se para o Rio na adolescência. Carolzinha nasceu em Ubá, Minas Gerais, mas vive no Rio há mais de dez anos e já se considera carioca, como Joana, Vítor e Maria. Thiago nasceu em Paris, mas vinha ao Rio regularmente e lá teve contato intenso, desde muito cedo, com expressões da cultura brasileira, principalmente com a música. Lá se encontrou pessoalmente com Hermeto Pascoal, por ocasião de um show, quando tinha 16 anos. Voltou ao Brasil em definitivo aos 19 anos.

A totalidade d@s integrantes é oriunda de famílias que lhes proporcionaram contato com a música ainda na infância, inclusive Itiberê, que nasceu em São Paulo, capital. Ele assim divulga sua trajetória:

Nascido na capital paulista em 1950, numa família de músicos, *Itiberê* foi introduzido na música pelo pai. Aos dezesseis anos ganhou seu primeiro contrabaixo acústico do irmão Moacyr, com quem tocava violão na boate Lampião, de seu pai, em Itanhaém/SP. A partir de então, começa sua carreira profissional com grupo Ray Carelli, fazendo bailes no interior de São Paulo. Do final dos anos 60 até início dos 70 participa dos trios Xangô Três e Bossa Jazz Trio; toca na noite paulista com vários músicos, dentre eles Tenório Júnior e Luis Mello. Acompanha pelo Brasil cantores como Claudete Soares, Araci de Almeida, Sílvio Cezar, Eliana Pitmam, Edu Lobo e Maria Medalha. Recebe orientação do professor Nicolai Tchevtchenko e participa da Sinfônica Estadual Jovem. Em 77, começa um novo e grande ciclo de música, ingressando no grupo de Hermeto Pascoal, onde se mantém até hoje. Além da oportunidade de desenvolver um estilo próprio no contrabaixo, aprendeu muito com o Mestre musical: harmonia, arranjo, composição e, acima de tudo, saber ouvir para criar. A partir de 82, viaja com Hermeto e Grupo em turnês anuais pela Europa, América e Japão. Com Hermeto grava nove discos: Zabum Be.Bum.A; Montreaux ao Vivo; Cérebro Magnético; Hermeto Pascoal e Grupo; Lagoa da Canoa ; Só não Toca Quem Não Quer; Brasil Universo e Festa dos Deuses; Mundo Verde Esperança. Itiberê inicia, em 1992, carreira de compositor e arranjador. Assina o CD "Variasons", de Gilson Macedo; participa do CD "De onde vens", da cantora Ivetty Souza, e do CD "Cordas cruzadas", do quarteto Maogani de violões, entre outros. Compõe e arranja para o Trio Itiberê Zwarg, onde atua

também como pianista. Em 1998 inaugura as Oficinas permanentes nos Seminários de Música Pro-Arte. No ano seguinte, cria a Itiberê Orquestra Família. Em 2001, lança o primeiro CD duplo "Pedra do Espia", da Itiberê Orquestra Família, onde assina como compositor, arranjador e regente; em novembro de 2005, o segundo CD duplo: Calendário do Som (distribuição Maritaca), com 27 músicas do Hermeto Pascoal. Ganhador da bolsa Vitae compositor em 2005, aprova no mesmo ano projeto de lançamento do seu segundo CD com a Itiberê Orquestra Família pelo Brasil, Montevideu e Buenos Aires pelo Programa Natura Musical e também a confecção de um Caderno de Partituras e CD de suas composições feitas nas Oficinas dos Seminários de Música Pro-Arte, pela Petrobrás. É professor de prática da Música Universal na Pro-Arte em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, onde, através de metodologia própria, tem possibilitado desenvolver uma geração de talentos. Ministra workshops e oficinas em todo o Brasil.⁷⁹

Tod@s os integrantes da Orquestra cresceram em ambiência musical: ou na própria família, iniciando a prática em algum instrumento com parentes; ou incentivad@s, ainda na infância, alguns/mas na adolescência, recebendo um instrumento musical para fazer aula particular. A grande maioria dispunha, em casa, de muitos discos de música popular brasileira. Por hábito dos pais, alguns/mas dentre el@s ouviam também música erudita e jazz, como Yuri, Chicão e Bernardo, os quais, a partir da iniciação na música, entraram em contato também com bandas de rock na escola:

Yuri: (...) até uns dezesseis anos assim, eu só escutava rock'n'roll... muito rock'n'roll assim, anos setenta, Led Zeppelin, The Doors, aquelas coisas todas e aí, do nada, comecei a estudar sax; comecei a escutar jazz pra caramba... meu pai já escutava em casa muito, até ópera, música clássica. Então eu sempre meio que convivia assim com esses dois lados assim, de rock setentista, com as coisas mais eruditas e o jazz (Entrevista, 17 dez. 2008).

Chicão: (...) eu tocava rock'n'roll desde os doze, quando comecei a tocar violão e logo em seguida o baixo. Montei uma banda de rock com os amigos do colégio e aí fui tocando... sarau de colégio, era rock'n'roll. A gente tocava Nirvana, Sepultura, Metallica, Range Against Machine, Jimmi Hendrix, coisa de garotão mesmo. E aí fazia aula particular (Entrevista, 16 dez. 2008).

Su@ curiosidade em conhecer diferentes expressões músico-culturais dirige-se também às que constituíram o passado histórico do panorama nacional, principalmente, e no caso de alguns, internacional. Este conhecer, no caso de alguns/mas é profundo; toca a sua emoção pelas associações que fazem entre o repertório que os marcou e influenciou e o que conhecem dos contextos históricos em que viveram determinad@s compositores e músicos que admiram. A emoção está presente também nos relatos sobre como são marcados pelo que

⁷⁹ Texto que consta como "Currículo" de Itiberê no texto de vários projetos que a Orquestra apresentou para concorrer a patrocínios.

consideraram *música boa*. Bernardo, por exemplo, relata seu encontro *incrível e inesquecível* com determinadas músicas:

Meu pai tinha uma parada mais “Clube da Esquina” e minha mãe curti mais os baianos: esses dois lados, esse som foi fundamental!!! (...) Eu comecei a tocar guitarra com dez, doze anos, numa época que tava rolando Rock n’ Rio, Guns n’ Roses... aí fui escutar uns discos da minha mãe, achei um da Flora Purim, “Ao Vivo em Montreux”, que tem uma faixa do Chick Corea. Eu botei essa música, assim...!!! sinistro mesmo!!! Pô, descobri o acorde menor com sétima e nona!... E o “Clube da Esquina”, noossa! aquela gravação de “Nascente” (vibrante, ele cantarola a melodia) e tinha uma gravação em que ele é bem sinfônico, assim, e tem um arranjo do Lô Borges e do Francis Hime!!! (ele se emociona lembrando). Antes de ir pro colégio, todo dia (!!!), durante mais de um ano, eu ouvia essa música! (Entrevista, 5 fev. 2009).

Os guitarristas Toninho Horta e Heraldo Dumonte são quase idolatrados por Bernardo. Diz ter sido muito influenciado também por João Gilberto e, no jazz, *pô, George Benson, sabe? Aquela musicalidade, aquela coisa linda, né?* Nem todos gostavam de rock, como Mariana e Aju, os quais, desde que nasceram, presenciaram ensaios acompanhando o pai, Itiberê, na casa de Hermeto Pascoal, no bairro Jabour. Ambos têm intimidade não só com a música daquele compositor, mas com o próprio. Hermeto é padrinho de batismo de Mariana. Márcio Bahia, baterista de Hermeto Pascoal e Grupo – na época, casado com uma filha de Hermeto –, é padrinho de Aju.

Renata, Carolina e Maria iniciaram seu contato com a música erudita em aulas particulares. Até hoje o fazem quando precisam *de um socorro*, como diz Renata, *porque técnica do instrumento não tem na Orquestra*. Renata e Karina, filhas de um percussionista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, já falecido, familiarizaram-se com a música erudita desde muito pequenas, por acompanhar o pai em ensaios e concertos. Em casa, era frequente ouvirem discos de música sinfônica:

Stravinsky; escutei muito a Sagração da Primavera, gostava muito daquela parte [ela cantarola] e Carmina Burana [cantarola também], isso eu adorava! Eu gostava também de umas coisas mais heavy metal, mas também de Vivaldi. No início eu gostava mais de música barroca; Bach, eu gosto até hoje (Entrevista, 18 dez. 2008).

Joana e Carolzinha têm larga experiência no universo do choro, com importante passagem pela Escola Portátil. Carolzinha, depois que conheceu a Escola Portátil em uma apresentação em Ubá, mudou-se para o Rio com o objetivo de seguir o estudo na flauta, e se tornou aluna daquela escola. Com o samba, tod@s ali têm grande familiaridade de alguma forma; tocante foi ver a emoção com que Janjão relatou sua admiração por Cartola –

conhecedor e influenciado por todo o repertório gravado por aquele músico – e, através disto, poder observar como o samba constitui sua identidade musical.

Estes são exemplos da diversidade de universos musicais de onde provêm @s sujeitos que formavam a Orquestra em 2009. Considero uma das características de sua configuração o fato de este grupo social se haver encontrado no início de seu desenvolvimento musical, exatamente no encontro com Itiberê e sua música, além do fato de quase todos eles terem sido adolescentes, naquele mesmo período.

2.1 O ENCONTRO COM A MÚSICA UNIVERSAL: A OFICINA

A partir de 1998, Itiberê oferece a *Oficina de Música Universal* na escola Seminários de Música Pró-Arte, em Laranjeiras. Com a considerável diminuição de shows com Hermeto Pascoal e Grupo, ele retira seu sustento, praticamente todo, mesmo hoje, desta atividade, complementado pelo trabalho com o *duo* que formou com Mariana, de flauta e piano, há cerca de dois anos. O *duo* toca em lugares como shoppings, o Solar das Letras, em Santa Teresa e, eventualmente, em aniversários em domicílios particulares⁸⁰. A Oficina se realiza o ano inteiro, seguindo o calendário escolar, e também nos períodos de férias em caráter intensivo, duas semanas em janeiro e duas em julho.

Dependendo do envolvimento com a Orquestra – concertos, viagens ou gravação de CD –, houve períodos em que Itiberê trabalhou com três turmas (matutina, vespertina e noturna). As turmas variam, em média, de dez a vinte estudantes. Nos últimos anos, as Oficinas – que se realizam sempre às quintas-feiras – se alternavam de catorze em catorze dias, por coincidir com o dia de ensaio da Orquestra. Os monitores da Oficina, Bernardo (da turma da tarde) e Carolina (da noite) então o substituíam, assim como, inicialmente, Bernardo liderou os ensaios da Orquestra nos dias em que Itiberê estava na Pro-Arte. Até o início de meu trabalho de campo, quem cumpria esta função junto à Orquestra era Joana.

Trago, abaixo, alguns trechos das falas dos próprios instrumentistas, na intenção de explicitar, nas deambulações de suas falas (embora escritas), principalmente a emoção sobre o primeiro contato com a música de Itiberê e com ele próprio, fato de grande importância na

⁸⁰ É comum, no Rio, músicos serem chamados para tocar em comemorações familiares, o que vi acontecer algumas vezes com diferentes músicos da Orquestra.

vida e memória de cada um. A intenção é seguir focalizando o histórico d@s integrantes da Orquestra a partir de aspectos que se evidenciaram na análise dos registros em campo: a relação com a escolaridade, a ambiência e formação musicais em que se encontravam, o componente socioafetivo – razão primeira da chegada dos adolescentes à Oficina – e o impacto neles causado pela música de Itiberê. Com isto, espero apontar, também, o modo como ele se relaciona com música.

É de suma importância considerar, neste trabalho, o primeiro encontro com a *música universal* na Oficina, e com Itiberê, aspecto que ainda influencia a configuração atual da Orquestra e a adesão d@s músicos a ela, em sua trajetória ao longo de dez anos de existência. Sigo, pois, o pressuposto de Bourdieu (1997), de que, para conhecer o sujeito objeto de nosso estudo, é necessário ter-se:

uma *compreensão genérica e genética* do que ele é, fundada no domínio (teórico ou prático) das condições sociais das quais ele é o produto: domínio das condições de existência e dos mecanismos sociais cujos efeitos são exercidos sobre o conjunto da categoria da qual eles fazem parte (...) e domínio dos condicionamentos inseparavelmente psíquicos e sociais associados à sua trajetória particular no espaço social (BOURDIEU, 1997, p. 699-700).

Um fato quase unânime entre @s músicos é a memória clara e detalhada do primeiro dia do encontro com Itiberê. Nela se misturam a emoção com o impacto de sua música e a memória de *quem* estava na sala da Oficina. Em grande medida, estas amizades constituem seu círculo social no presente:

Yuri: (...) daí no que eu entrei naquela sala lá, já fui, né: – Uaaaah!!! – paixão à primeira vista, né. Tinha muita gente, assim... Cacá tava lá... Janjão já tava lá, e aí, pô, foi maravilhoso, cara, no primeiro dia ele já assim, passou um negócio pra eu tocar, foooda assim!!! Aí, ele já me passou um contraponto, lá, caraca! Foi incrível assim. A Karina fazia, o Janjão, o Cacá, pô maior galera, o Ricardo do “Acuri”, a Carolzinha. (...) E a harmonia, cara! era um negócio espiritual, assim, altíssimo (!), era uma música... dessas baladas assim, que... sabe?! Bota o coração na boca assim, daquelas do Itiberê: - Aaaaah!!! – E aí foi foda, né? (Entrevista, 17. dez. 2008).

Chicão: (...) até que o Robertinho, que era um amigo, tocava comigo nesse rock’n’roll, descobriu a oficina do Itiberê. Ele era da minha escola, a mesma do Janjão. Eu lembro muito bem da primeira semana, dos primeiros dias. Tava lá o Robertinho, o Cacá, Pedroca, todo mundo. Ah, e me amarrei, eu gostei muito!!! E... o Itiberê me passou linhas interessantes que ele criou na hora. Foi forte! (Entrevista, 16. dez. 2008).

Karina: (...) Aí conheci a maior galera, o Robertinho, o Chicão, o Janjão. Aí, eu cheguei, fiquei ouvindo assim, fora da sala. Tava tocando a *De Mansinho*, que é uma

música que tem naquele caderno⁸¹ (cantarolando) lálalaia, laraiá, larailaré, larê, larê, a galera tocando assim (ela se ilumina lembrando); maior clima bom, eu tava achando o máximo ouvindo assim. Aí quando parou, eu lembro que o Robertinho abriu a porta, ele falou: - Você que é a flautista?! E era uma euforia (!), todo mundo adolescente e descobrindo aquela música foda, foi uma parada muito sinistra!!! (Entrevista, 30. jan. 2009).

Alguns também têm na memória a estrutura da frase que receberam, o modo como Itiberê a compôs, o nível de dificuldade e a ansiedade que enfrentaram, detalhes como se era à tarde ou pela manhã, o instrumento que tinham nas mãos (hoje utilizam outros). Ressalto a unanimidade da vibração d@s músicos ao entrar em contato com essas memórias, acompanhadas de certa reverência por aquele período tão marcante em suas histórias de vida. Era extremamente prazeroso pelas amizades e pela música, ao mesmo tempo extremamente desafiador – diversos deles contaram: *eu mal sabia segurar o instrumento*. Isto explica a admiração pela capacidade de Itiberê em *fazer a gente sair tocando*, mesmo assim:

Carol: ele fez um negócio pra eu tocar que... foi uma loucura assim, foi uma loucura!!! E aí... eu fui vendo o que é que eu tinha que correr atrás, porque eu não sabia tocar um acoorde no piano... nada assim!!! Pra mim... dó?... o que é que era dó maior? Dó maior pra mim era dó, mi, sol!!! (Entrevista, 4 mai. 2009).

Karina: Aí ele já foi fazer uma frase, no piano, e eu lembro desesperada, assim, pápápápápá, pra pegar a frase o mais rápido possível, né?! eu achei que as pessoas pegavam super rápido, eu fui o mais rápido que eu pude!!!. Ele: Tá: dois, três, quatro – aí eu já nem lembrava a primeira nota! Foi punk!!! (Entrevista, 30 jan. 2009).

Considerando a delicada fase de transição para o mundo adulto e também que a música colabora para o prolongamento da adolescência (ABRAMO, 1994; SECA, 1988), foi extremamente marcante para el@s o contato com a Oficina e a música de Itiberê. A maioria se encontrava em um momento instável (ou de dúvida, ou de insatisfação com o que e com quem estava estudando) de sua vida profissional, o que foi *resolvido, do nada*, por algo que imediatamente todos sentiram e entenderam que era ao que deviam ou queriam se dedicar:

Carol: Eu cheguei a prestar vestibular pra história, filosofia e tal... porque eu não me imaginava instrumentista. Aí, fiz uma oficina e logo entrei na Orquestra, né! Na época de fazer o vestibular. E aí que eu me encontrei! Aí que eu falei: - Caraca!!! É isso que eu vim pra fazer no mundo! (Entrevista, 4 mai. 2009).

⁸¹ Karina se refere ao Caderno de Partituras, acompanhado do CD “Caminhos da Paz”, gravado em 2006, com músicas de Itiberê, desenvolvidas com seus alunos da Oficina de Música Universal, na escola Seminários de Música Pró-Arte.

Chicão: Aí o colégio eu larguei no meio. Lembro quando eu tinha uns quinze, dezesseis anos, foi a última vez que eu me perguntei assim: - Pô, será que é música mesmo que eu vou fazer? – porque eu tinha interesse em fazer ciências sociais, filosofia, psicologia, e aí... eu decidi por música ,justamente porque esse campo relacionado ao Hermeto me interessava muito; eu era fã pra caramba da Orquestra! Escutava o disco todo dia!. Lembro que teve uma temporada que a Orquestra fez, teve oito shows, e eu fui em seis...! Quando ouvi a orquestra pela primeira vez, fiquei doído (Entrevista, 16 dez. 2008).

Um fato comum é que, assim como esta descoberta não levou Carol e Chicão a buscarem a faculdade de música, vári@s outros interromperam a instrução escolar: Janjão, Aju e Karina, ainda no ensino médio; Letícia interrompeu a faculdade de Museologia; Mariana a de Psicologia e Renata, a de Música. Todos passaram a dedicar seu tempo quase exclusivamente à música de Itiberê, que tanto os havia impactado. Este fato, encarado com naturalidade na Orquestra, tem relevância na relação dos @s músicos com Itiberê, apontando para o modo como ele se relaciona com o conhecimento, com música e como se insere no mundo. O mesmo ocorreu com ele próprio na adolescência, sendo constituinte de sua biografia:

IT: Eu parei de estudar; eu repeti a quarta série ginasial três vezes. Eu ia ser jubilado. Aí no meio eu parei, nem esperei. Eu não tinha mais cabeça pra estudar. Não era falta de tempo. É o HD aqui tava... [ele indica o 'HD' pondo a mão na cabeça] não tinha espaço pra isso, sabe? Eu não conseguia me ocupar de outra coisa que não fosse... tocar e pensar nisso... Eu não conseguia, cara, entende? Não conseguia!!! Eu tentei três vezes, na terceira vez eu falei: - Eu não vou conseguir de novo, cara. Já sei que não vai rolar. – Aí meus pais ficaram... como todo mundo, né? Ter um diploma é uma segurança econômica, nesse mundo prático que a gente vive, isso tem a sua importância, né? Mas eu não conseguia, o que que eu vou fazer, entende?! E não têm deméritos com a escola - Ah, é porque a escola é não sei que... – Não, a minha cabeça saía, mas já voltava pra música. E é uma briga de você com você mesmo, né? Esquisito demais, sabe? (Entrevista, 24 jun. 09).

É interessante observar as impressões de músicos oriundos do universo da música erudita ocidental para se dimensionar a importância que atribuem ao encontro com a música de Itiberê. Yuri, no relato abaixo, revela dois impactos: um, ao se encontrar com a música erudita da faculdade, pois, anteriormente, tinha intimidade com o jazz e, depois, ao se encontrar com a *música universal*, quando já estava familiarizado com a música erudita. Fica potencializada a satisfação ao chegar à Oficina, pois se reencontra com traços de jazz e toma contato com o que não conhecia de música brasileira.

Yuri: Meu primeiro estudo mesmo foi essa onda assim de tocar jazz; eu gostava pra caramba. A gente tinha os discos de jazz em casa. Aí tocava junto. Cara, daí eu... entrei na faculdade, noossa! Muito contraste, um esforço! Saxofone erudito, né? Todo aquele choque de culturas... E aí, cheguei lá na oficina e... [ele exclama] eu

nunca tinha visto na minha vida!!!... Essas nuances... E ele compoendo assim tipo uma construção totalmente... na tua cara assim!!, uma coisa que eu nunca tinha..., pra mim compositor era aquele cara que ficava em casa, né? Escrevendo no papel, se isolava, e o cara fazendo aquela música ali na minha frente!!!, assim: – Peraí, arh. – todo mundo em silêncio assim. Foi... pô... Não, e o contraponto da faculdade que não tinha nada a ver, era tipo... papel, né? bolinha no papel, música erudita, daí fiquei assim - Caraca!!! (Entrevista, 17 dez. 2008).

Quando Yuri fala *uma construção, totalmente na tua cara*, refere-se ao modo como Itiberê compõe – de *corpo presente* -, como ele próprio define. O relato de Renata, também familiarizada com o universo erudito, traduz a mesma impressão sobre o *corpo presente*, da mesma forma que a emoção do contraste entre seu universo erudito e o da música popular:

Renata: Fiz o primeiro ano do bacharelado em violino exemplar. Eu era muito pilhada! Entrei pra a OSB Jovem⁸². E acostumada com aquela coisa de ler música, orquestra sinfônica, receber a sua pasta de partituras, todo mundo quietinho. Aí eu lembro que o primeiro contato que eu tive com o Itiberê, eu cheguei pra ensaiar com o naipe de cordas, só pra substituir o Pedrinho num show da Orquestra. Lembro dele escrever pra mim – porque lá era tudo de cor – assim na última hora. Só que aí o Itiberê chegou com uma música nova !!!... a gente com um show inteiro pra ensaiar e ele: - olha a música aqui que eu fiz – sentou no piano e começou a tocar e: - Vem, vem tocar. Eu no momento pensei: - Gente, esse cara é irresponsável! porque a gente vai fazer um show semana que vem !!! Eu não sei nada! – Não, agora vem a ponte. – Eu: - O que é isso de ponte?!!! – Sabe?! Eu não entendia onde começava a música, o que que era tempo, o que era melodia, eu não entendia nada!!! E aí ele pegou o violoncelo, começou fazer um contraponto ainda pra música nova e a gente tocando na hora o que ele pensava, e ficamos nela, sabe?! Aí tive que aprender o repertório durante a viagem pro show, e durante os shows. E já fiquei na orquestra. Porque era uma época muito gostosa, todo mundo tava muito, muuuito no começo! Então antes do show todo mundo se abraçava, era um apoiando muito o outro, quando eu vi isso eu falei: - Gente! é aqui que eu tenho que ficar !!! – nunca tinha visto nada parecido – Pô, isso existe!?? – aí não tive dúvida, larguei a OSB de vez (Entrevista, 19 dez. 2008).

Tenho procurado ressaltar a emoção d@s músicos no primeiro contato com Itiberê e sua música, porque ela está bem presente não só em suas memórias, mas em toda sua trajetória como forte elemento de adesão e dedicação à Orquestra. Esta adesão é central na abordagem de situações que emergiram ao longo do trabalho de campo, que demandaram o equacionamento da variação na mutualidade que rege ali as relações sociais. Vale dimensionar o impacto relatado pelos instrumentistas com a música de Itiberê, lembrando que se trata – no caso da música erudita e da música popular, como observou Beato (s/d) no contexto musical do Rio – de universos ideológicos fortemente contrastantes, quando não

⁸² Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem, ligada à Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira, cuja sede é no centro do Rio.

antagônicos, no senso comum de inúmeros jovens, como pude notar na cidade. Como observou o autor, os “populares, ao acentuarem o papel da ‘sensibilidade’, ‘criatividade’ e ‘espontaneidade’, contrapondo esses elementos ao ‘intelectualismo’, ‘racionalismo’ e ‘profissionalismo’, fazem-no de acordo com uma ideologia profissional muito específica”.⁸³ As representações ideológicas formuladas pelos grupos em sua reificação são “discrepantes entre eruditos e populares”.⁸⁴

Muito similarmente ao impacto estético-musical vivido por músicos da Orquestra, Silva (2005) registrou o relato de um músico ambientado no mundo erudito, que me é útil para demonstrar como se pode tornar dramático um determinado período da vida de um jovem ao deparar-se com esse “antagonismo”. Ao assistir a um show da Orquestra pela primeira vez, acompanhado de colegas do curso de bacharelado em música de uma universidade carioca, ele ficou chocado já na abertura do concerto. Ver “trinta pessoas entrando, de repente no palco, maior pique, tudo colorido, já é um tapa na cara (eu acostumado com tudo formal, tudo certinho)...”, e seguiu:

E aí começou a rolar um som [...] música brasileira, regional, [...] viola caipira, então! [...] tudo tinha muito ritmo assim, corria no sangue. [...] E aí, quando eu vi aquilo, já passou pela minha cabeça: ‘Cara, que que eu vou fazer da minha vida agora?’ [...] Porque, de um lado eu tinha... a W tava quieta, mas eu vi que ela tava meio chocada, e a Y do lado, que tava estudando o Concerto N, falou assim: ‘Por que eu tô estudando aquela m...daquele concerto!?’ Quando ela falou isso, eu me identifiquei com aquilo, cara; eu chorava, comecei a chorar, porque... eu senti que a minha vida era aquilo, na hora.⁸⁵

Após o show, o músico estudante foi cumprimentar uma integrante da Orquestra, com quem tinha proximidade e, abraçado a ela, chorava muito, sem conseguir falar. Foi para casa atordoado, perguntando-se “que que eu vou fazer agora?” (SILVA, 2005, p. 208).

Interpreto que o impacto e a emoção provocada neste e n@s músicos da Orquestra inseridos no âmbito erudito em seu encontro com a música de Itiberê, é da mesma escala provocada pelas diferenças culturais. Carregadas de valores respectivos aos estilos de vida e ao sistema em que estes se inserem, revelam não somente diferentes visões de mundo (GEERTZ, 1989), mas também outro mundo possível e, que passam a desejar. O impacto com a informalidade na ambiência – o colorido, os trajes confortáveis, a movimentação do grupo em palco, a ausência de partituras e estantes –, soma-se à surpresa com uma *harmonia*

⁸³ Id. *ibid.*, p. 46.

⁸⁴ Id. *ibid.*, p. 47.

⁸⁵ Id. *ibid.*, p. 207-208.

que era de outro mundo; era muito maneira a harmonia, os ritmos e o contexto todo daquela galera. Assim, além do fato de Itiberê criar *in loco*, de improviso, e sua “despreocupação” com o nível musical dos instrumentistas que a ele chegavam – o que levou Renata, inicialmente, a julgá-lo *irresponsável* –, é importante considerar que nas relações harmônicas do contexto da música erudita é internalizada, majoritariamente, uma linguagem musical com princípios regidos pelo sistema tonal, de afinidades intervalares de quinta. A nota fundamental é referência central numa determinada tonalidade – ponto de partida e de chegada –, relacionando-se hierarquicamente aos outros graus do tom e suas respectivas funções dentro dele: basicamente de tensão, afastamento e repouso (KOELLREUTER, 1983; BEATO s/d). Este princípio, Itiberê o relativiza. Na verdade, procura desconstruir, dando tratamento harmônico em suas músicas, fora do sistema tonal/atonal, o que causa um efeito de forte contraste na percepção de estudantes de música do universo erudito. Não obstante, o depoimento de Thiago mostra quão forte pode ser o impacto causado por uma apresentação da Orquestra, também para músicos do âmbito popular, como é o seu caso:

[...] e aí eu fui num show... do primeiro disco, que eu fiquei emocionadíssimo! Lembro que eu chorava falando com a galera. Fui chorando falar com o Itiberê e tal... porque eu achei a música, sei lá... [Ele busca as palavras, emocionado]. Lembro algumas músicas que me emocionaram muito; me lembro da Joana, da Aline cantando naquele coral no meio da música e eu achei aquilo muito liiindo!!! Me lembro de uma sensação... assim... de tá numa viagem cósmica, aquelas notas como se fossem estrelas passando, sabe? Foi uma coisa muito forte (Entrevista, 3 fev. 2009).

Introduzo aqui, brevemente, outro fator constituinte da adesão d@s músicos à Orquestra desde seu primeiro contato com a Oficina: o *modus* agregador de Itiberê. A postura receptiva da Oficina, relativamente à diversidade de universos musicais e a distintos níveis de desenvolvimento musical é uma de suas características de agregação. De fato, prima pelo coletivo, ali instituído por laços pessoalizados e imbricados com parentesco consanguíneo. Por meio de Renata, chamou a sua irmã Karina, como já outros irmãos haviam passado pela Oficina e pela Orquestra. Convidou Thiago, filho da irmã de Lúcia, sua atual esposa e produtora do grupo há nove anos, que é mãe de Joana.

Chamo a atenção para que se observe como surgem imbricados e se reforçam mutuamente os fatores que estão na origem da formação do grupo (*família*), objeto deste estudo. Os vínculos pessoalizados parecem predispor-se à eficácia do *modus* agregador de Itiberê, que faz questão da informalidade no trato com as pessoas em geral. Com tal postura,

realizou ensaios na casa de diferentes músicos do grupo, em casa de parentes de alguns/mas, do coletivo da Orquestra e também de naipes.

Bernardo é o músico com quem Itiberê inicia tanto a primeira Oficina como a Orquestra. Com ele manteve, até o presente, um vínculo-chave na estrutura sociomusical do grupo, como posteriormente me relatou: *eu sou, né...sempre fui o mais Itiberê; Itiberê pra caraalho!* Ele é o único do grupo que o encontrou ainda antes da existência da Oficina, e disso se orgulha. A memória afetiva e a emoção com sua própria história imbricada à do *mestre* são marcantes e têm importância influente n@s demais músicos do grupo, que também vibram com sua história e admiram o forte envolvimento de Bernardo:

Eu tinha quinze anos, e tava há um ano na Escola Villa-Lobos⁸⁶, quando o Itiberê foi dar uma oficina, ele e o Márcio Bahia. Aí, bixo!!! o Itiberê me passou uma frase... não entendi nada, né, nada!!! Aí bixo, fui pra casa, estudei aquele negócio...! Itiberê conta até hoje que me viu correndo, no dia seguinte, de manhã, entrando na sala com o papel na mão... ‘Consegui!!!’ Aí, pá, pluguei a guitarra, ele no teclado, e fui tocar o negócio: ali, cara!... foi uma... explosão!!! assim, de afinidade!!! de... de... [ele desiste de procurar a palavra]. Foi a primeira oficina que o Itiberê deu na vida dele. E aí... nossa! E aí... bixo, não existia mais ninguém! Era o cara, entendeu? E ele me passou umas coisas ... (!) e eu pegando, tipo assim...na hora (Entrevista, 5.fev.2009).

Bernardo tem em seu histórico uma diferença em relação a@s demais: ele indo à casa de Itiberê, em Bangu, mostrar suas músicas quando ainda se dedicava ao grupo que havia formado, estimulado pelo primeiro encontro com Itiberê. Como consta nos relatos acima, tod@s chegaram à Oficina e à Orquestra via relações de amizade ou parentesco. No caso de Bernardo, ele é que oportuniza a Itiberê conhecer as primeiras pessoas que vão formar a Orquestra. Forte referência em sua trajetória musical é o *Trio* que formou com Itiberê, o *pai da Orquestra*. O *Trio* também tem alta consideração na memória de Itiberê e na d@s músicos que conheceram o grupo. Bernardo lembrou emocionado:

Aí terminou aquela oficina de duas semanas, na Villa-Lobos, e na hora montei um grupo!... Chamei a Aline⁸⁷...; mais tarde o Vítor. ...ia lá pra Bangu, na casa do Itiberê pra mostrar o grupo pra ele. Aí ele dizia ‘Aí, bixo, você tem que fazer isso, aqui você tem que fazer aquilo...’ Bixo, bota mais dois anos o Itiberê me liga falando ‘Pô bixo, vamo tocar uma bossa nova, to precisando ganhar uma grana. Mas lembra

⁸⁶ Alguns integrantes da Orquestra tiveram passagem pela Escola de Música Villa-Lobos antes de chegar à Oficina de Itiberê. Fundada em 1952, é bastante conhecida, tendo estudado ali inúmeros músicos profissionais, como Carlos Malta, saxofonista do Hermeto Pascoal e Grupo, até 1993, quando o professor era Paulo Moura. Márcio Bahia estudava ali percussão sinfônica, até ingressar no Hermeto Pascoal e Grupo. A EMVL integra a Secretaria de Estado de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Localiza-se no centro do Rio, e hoje tem seis filiais em cidades do interior do estado.

⁸⁷ Aline, flautista, deixou a Orquestra há alguns anos. É uma instrumentista de muito prestígio entre @s músicos da Orquestra e em todo o meio da música instrumental na cidade, com quem alguns integrantes mantêm proximidade. Toca no grupo “Água Viva”, com Yuri, grupo formado por ex-integrantes da Orquestra.

aquela tua amiga flautista que toca no grupo de vocês? Então, chama ela também!’
 Aí fomos lá tocar uma bossa nova. Aí no primeeeiro dia de ensaio – na casa dela, porque tinha um piano – o Itiberê: ‘Não, peraí, tem essa música aqui’ música dele, né! ‘Pam, pam’, contrapontos de guitarra, não sei que lá. ‘Pam’: já não tinha naaada de bossa nova; tudo autoral dele, né... Itiberê... já com esse jeito... Aí a gente montou um repertório e aí o primeiro show. Esse show... é liiindo!... dá pra sentir a emoção no cdzinho, cara!...gravado lá⁸⁸ ao vivo. Esse show foi mó emoção, assim!... ele faz parte da história dessa coisa do Itiberê, entendeu... é um capítulo importante, assim. Aí, é o grupo que é o pai da Orquestra! (Ele fala com orgulho.) É o Trio, né? Em 98. E 99 começa a oficina que gerou a orquestra. Na Pró-Arte (Entrevista, 5 fev. 2009).

Para este músico foi marcante ter sua execução no *Trio* ouvida e “aprovada” por Hermeto Pascoal. Ele contou com orgulho:

Itiberê tinha levado pro Hermeto. Ele tem essa coisa de super respeito pelo grande mestre dele, né? Ele levou o disco do trio pra ele ouvir, né... Aí ele (Hermeto) ouviu o trio e falou: ‘Cara, o trio é um grupo que pode tocar em qualquer lugar do mundo!’ Aí eu tinha dezoito anos (Entrevista, 5 fev. 2009).

A admiração d@s músicos por Hermeto Pascoal é clara. À carreira artística de Bernardo, este fato parece ter sido de extrema confiança e estímulo. Em certa medida, creio que lhe deva também ter legitimado e sustentado a posição de liderança que sempre ocupou na Orquestra.

A partir dos depoimentos trazidos até aqui, procuro pontuar aspectos importantes, pois estão na origem deste grupo social e, principalmente, atuam continuamente na força da adesão sociomusical da Orquestra desde que ela surgiu, a partir da primeira turma de alunos da Oficina de Itiberê na Pró-Arte. São eles:

- a) o impacto com a música de Itiberê e com o fato de que, a cada encontro, lhes apresentava um tema novo, uma música nova;
- b) a ênfase na oralidade, a partir da composição de *corpo presente (ele me passou umas coisas e eu pegando, tipo assim... na hora)*;
- c) o acolhimento de Itiberê para com @s instrumentistas iniciantes;
- d) a receptividade de Itiberê com os diferentes universos musicais de onde provinham @s instrumentistas;

⁸⁸ Esse show de estréia do *Trio* foi em Tatuí/SP, no Festival de Música Popular, em 1998.

- e) o forte estímulo ao aprendizado a partir de desafios extremados (*não entendi nada, né, nada!!! fui pra casa, estudei aquele negócio...!*; e, lembrando Yuri, *uma frase foda*⁸⁹!);
- f) o prestígio de Itiberê, por seu estreito vínculo com Hermeto Pascoal.

Trago outro trecho do relato de Bernardo, que nos situa no contexto musical de então, bem como nos informa a respeito da proposta musical de Itiberê:

Então tinha um maracatu, uma toada, um baião, um samba e um xote. Os temas nesses estilos. Que é uma marca, né... todos os ritmos: ‘como é que são as linguagens’. Tem uma característica dessa música que o Hermeto trouxe, né... de explorar na música instrumental moderna, os estilos tradicionais brasileiros. E é isso que eu acho que o Itiberê sentiu, na época, necessidade de divulgar (Entrevista, 5 fev. 2009).

É interessante observar que a época a que se refere Bernardo – momento em que Itiberê sentiu *necessidade de divulgar os estilos tradicionais brasileiros* – coincide com a da revitalização da Lapa (em franca expansão), consolidando-se a “brasilidade” na cidade, celebrada por um grande fluxo de estudantes de música pelo bairro (SILVA, 2005). Por este aspecto, tem-se um indicativo do interesse dos então adolescentes e jovens músicos da Orquestra, quando se encantavam com o repertório proposto por Itiberê, como me disse um instrumentista sobre sua entrada na Oficina, em 2001:

[...] e tinha vários ritmos, assim, choro, forró, samba, frevo, maracatu, tudo aparecia e misturado, na música do Itiberê... era muito maneiro a gente, de repente, tá fazendo tudo aquilo; não porque tava na moda, mas, tipo, onde a gente poderia tocar frevo? E parecia antigo, mas de um jeito novo, assim (Dc., 9 abr. 2009).

Um dado importante aqui é que com a Oficina Itiberê inicia a possibilidade de ser compositor e arranjador frente a um grupo. Como me relatou numa ocasião, sempre desejou compor. Quando passou a integrar aquele grupo, manifestou a Hermeto Pascoal essa intenção: *Eu, novato assim, sabe, recém tinha chegado no grupo, louco pra compor, a cabeça cheia de idéias, fui assim, no ímpeto né, logo querendo mostrar no baixo uma música que eu tinha feito*. Hermeto então lhe propôs:

Itiberê: ‘Olha, se você tocar bem contrabaixo aqui nesse contexto, se você profundamente assumir as coisas que tem que assumir pra você ser o contrabaixista do grupo, estar à altura do grupo, você vai compor bem, vai escrever arranjo bem, vai ser líder bem, você vai fazer tudo bem. É um microcosmo e um macrocosmo.

⁸⁹ Ele quis dizer “muito difícil”. No jargão d@s músicos, o termo “foda” também pode significar “muito lindo” e “muito bom/boa”.

Faça bem isso que você vai fazer bem outro, num lugar que vai ser seu. Aqui, o grupo faz a minha música.’ Então eu meio que segurei a minha vertente de compositor... (Entrevista, 31 out. 2007).

Retomando o ano de 1999: com um semestre de Oficina, a primeira turma de alunos faz uma apresentação na Pró-Arte e, a partir dela, Itiberê cria um grupo musical que passa a executar a *música universal* da qual será o autor.⁹⁰ Quando perguntei a ele como surgiu o nome da Orquestra, ele assim relatou:

IT: Quase que se chama Orquestra Nova. Aí eu mesmo perguntei pro Hermeto: - O que você acha desse nome? – Porque tudo, eu... eu pergunto pra ele, eu me oriento com ele, né? Hermeto é o meu mestre, cara. Assumidamente assim, sem... sem restrições. Com muito orgulho, sabe? Com muita honra, né? Ter um mestre como ele eu acho que... muitos gostariam de estar um pouquinho mais pertinho. Eu tive essa honra de tá do lado dele durante tantos anos, né? Mesmo não fisicamente agora, mas a gente tá do ladinho assim do outro, **perfeitamente síncrono**, né? Então... o Hermeto sempre me orientou e nesse ponto também. Eu falei assim: - Que você acha de Orquestra Nova? – Ele: - Não, não. Tudo que é novo fica velho. A Bossa Nova não ficou velha? Deixa eu pensar aqui. – Na hora ele veio, falou: - Rapaz, já sei um nome pra você colocar, é um nome que tem tudo a ver com a gente: Itiberê Orquestra Família (Entrevista, 31 out. 2007).

2.2 ITIBERÊ ORQUESTRA FAMÍLIA E HERMETO PASCOAL

Esta fala de Itiberê, acima, já aponta a dimensão da influência de Hermeto Pascoal na vida da Orquestra; consta, inclusive, em seu nome. A partir daqui, espero deixar claro que ela está no modo como ali são gestados os fatores que confluem para a adesão sociomusical do grupo, configurando-o num universo impregnado de significados que se fundamentam e se atualizam numa manipulação simbólica (DURHAN, 1977), particularmente vinculada a Hermeto Pascoal.

Os instrumentistas o têm como um músico excepcional, enquanto Itiberê nutre por ele profunda veneração – *mestre, campeão, filósofo espetacular que nunca estudou filosofia, maior músico que já existiu e ser humano de sabedoria infinita, que já veio pra esse mundo num nível muito elevado*. @s músicos, a partir dos contatos presenciais que tiveram com Hermeto, o veem como alguém

⁹⁰ Como observou Silva (2005): “Para o diretor [Itiberê], essa música é feita como um desenvolvimento de sua carreira artística, um novo estágio profissional, tendo agora seu nome à frente de um grupo” (p. 157).

Sinistro!... essa coisa do Hermeto é foda mesmo, que ele é uma pessoa muito incrível, né? Ele é... especial assim, como pessoa. Você conversa com ele, ele é meio... meio um guru, ele fala umas coisas, solta umas frases assim que você fica balançado, assim, como se tivesse sacando o que você tá vivendo e sentindo, do nada assim (Karina em entrevista, 29. jun. 2009).

A seguir, tento demonstrar como os fatores da adesão sociomusical do grupo são transversalizados por conceitos nativos, imbuídos de uma estética e de uma moral que configuram o *ethos* da Orquestra como sistema particular de organização (GEERTZ, 1989). Constituintes desse *ethos* são os valores, a estética e a poética⁹¹ de Hermeto Pascoal, na forma como Itiberê os interpreta e segue e, quase ardorosamente, procura propagar. Aqui é preciso verificar como se relacionam algumas características do *modus operandi* da Orquestra com os preceitos do *universal* de Hermeto Pascoal e o modo como Itiberê os repassa a@s instrumentistas. Foi com esse intuito que expus os relatos anteriores, que já sinalizam sua forte presença na vida da Orquestra. É o que pretendo abordar agora, discorrendo sobre como e em que dimensão alguns conceitos nativos orientam a *práxis*⁹² musical de Itiberê, e se associam àquele músico.

⁹¹ Utilizo *poética* a partir de sua origem grega – *fazer, fabricar, produzir* (FERRATER MORA, 2009, p. 2.824) – sugerindo que o modo do *fazer* musical de Hermeto, bem como os *conteúdos* presentes em sua linguagem musical, são inspiradores e influentes na música de Itiberê. A apropriação poética de Hermeto, destes conteúdos – “o universo sonoro, cultural e geográfico de sua infância” –, segundo Costa-Lima Neto (1999), se dá por sinestesia, audição-visão; característica da personalidade e concepção musical lúdica do músico. Este autor argumenta: “Não por acaso, Hermeto escolheu o distante bairro do Jabour na Zona Oeste da capital carioca para morar. Bem próximo a Bangu, onde se verificam as temperaturas máximas de todo o estado, o Jabour de certa forma lembra o quente sertão alagoano da infância do compositor. Cercado pelo som das cigarras, cachorros, galinhas e galos... Hermeto mantém ainda algo da paisagem sonora de sua infância, que ele permanentemente transpõe para sua linguagem musical, ao sobrepor os sons dos animais aos sons instrumentais do Grupo” (*Op. cit.*, p. 34). Acrescente-se à poética de sua linguagem, a influência do contato que teve na infância com os índios Xucuru-Cariri, cujo reduto era na cidade de Palmeira dos Índios, próxima de Lagoa da Canoa (AL), cidade onde nasceu. As músicas “Magimani Sagei” (1982; sugerindo dança tribal) e “Dança da selva na cidade grande” (1980), são exemplos de que o universo indígena está marcado no imaginário deste músico (V. Costa-Lima Neto, 2008). As expressões folclórico-musicais do nordeste brasileiro compõem fortemente sua poética (também encontradas na de Itiberê), como o coco, o xote, o maracatu, o baião e outros, mesclados a influências de gêneros da música popular urbana, como o jazz, o samba, a bossa-nova e o choro, bem como elementos do universo da música erudita.

⁹² Utilizo *práxis* com o sentido atribuído pelo marxismo: a união da teoria com a prática (FERRATER MORA, 2009, p. 2877); tomando aqui por *teoria* em Itiberê, o conjunto de valores estéticos e morais que estruturam sua visão (*teoria*) de mundo, a qual, por sua vez, orienta e constitui sua prática musical. De modo que se aplica também o que Aristóteles nominou de “saber prático [...] que tem por objeto a ação, especialmente a ação moral (que é também, para Aristóteles, ‘política’)” (*Op. Cit.*, p. 2869), e concerne à comunidade, ao coletivo. Quando me refiro à *práxis* musical de Itiberê, portanto, considero nela, também, sua capacidade de envolver e influenciar – *teórica* e praticamente – @s músicos.

2.2.1 Família e música universal

Ao perguntar a Itiberê a que *família* se refere o termo que consta no nome da Orquestra, ele discorreu – como em geral acontece – sobre diferentes temas interligados. Os liames em sua retórica, se refletem nos conceitos que permeiam, ampliam e complexificam a rede em que se engendram e que constitui o sistema organizativo da Orquestra. Pela importância que ele lhes atribui, parece-me pertinente ler sua fala abaixo, embora extensa, para que se observe como emergem interseccionados, levando-nos a supor o poder das *verdades* (FOUCAULT, 1979; 1995) que trazem os temas, e sua inferência na dinâmica sociomusical do grupo. Como lembra Elias (1982, p. 109):

Comumente se simplifica o problema apresentando uma só forma das fontes de poder [...]. As dificuldades conceituais que se estabelecem quando se trata o problema do poder descansam no caráter polimórfico das fontes do poder.

É no enredamento, no processo em que se dá a trama⁹³ que Elias vê a possibilidade de entender e explicar a sucessão de práticas nas quais várias partes estão em interdependência. A própria trama dos conceitos interpenetrados chama a atenção: abordar *família* significa encontrar-nos com *intuição*, *oralidade*, assim como com *corpo presente*, *música universal*, negação do mercado cultural, além de podermos localizar *dedicação* em todos estes conceitos. No início do trecho, Itiberê comentava a *qualidade de escuta* de alguns/mas músicos, encadeando, em sua fala, a *escuta universal*, o *coletivo da família universal*:

Ele (um músico do grupo) tem uma percepção impressionante. Ele junta, porque **é o máximo na música, o coletivo**, essa oportunidade de ação conjunta. Assim o individual, ele é tão claro e tão límpido que mesmo que ele não queira se sobressair acaba se sobressaindo. Ele precisa aparecer? Não precisa, cara, sabe? Ele... [ao tocar] ele... Uau!!! Sai por todos os poros, cara! É uma coisa impressionante. Agora, a qualidade disso, nesse sentido que é Itiberê Orquestra Família, não tem nada a ver com sangue aí, né?... A gente sempre falou de família no [Hermeto Pascoal e] Grupo, porque ele é o cara que mais escuta pra tocar no mundo!!! Então, a gente se ouvia intimamente, como numa **família especial**, entende? ... A **família musical**, desde que eu entrei, é presente no grupo o tempo todo. Inclusive, naquela época eu vivia exclusivamente do dinheiro que eu ganhava no grupo. Então eu aprendi a economizar, foi uma série de aprendizados. Morava no Rio, longe da minha família, né? Todo mundo em São Paulo. Quando eu tava muito duro eu pedia: - Pai, arruma um tostão aí, que tá brabo – e quando... eu não tinha ... o Hermeto me emprestava. Eu morei na casa dele oito meses até eu conseguir achar um lugarzinho pra eu alugar ... Porque a gente vivia lá, chegava a ensaiar 18 horas por dia, e partilhava convivência, aprendizado, a casa dele, lá no bairro Jabour. [Aqui ele relata uma discordância entre um músico e o restante do grupo, exceto e fora da casa de Hermeto, que terminou assim: – Ou isso aqui é uma família ou não é, que história é

⁹³ Id.Ib.:96.

essa? Quem somos nós então? Ou a gente tá aqui pra tudo e pra todos, ou então não tamo pra nada, né?] – Então, esse conceito de família bateu forte em mim, eu sou muito coletivo. Eu sozinho não sou nada, cara, agora se me põem com algumas pessoas, aí eu começo a... a ter uma expressão, entende? Assim, o solista, não é que eu não sei ser solista não, eu sei, mas eu sou permeado pelo coletivo... Então é uma qualidade muito diferente, entende? Que é universal, hein?!!! É nosso isso aí !É nossa qualidade isso aí. **Veio pro mundo** através desse trabalho aí que começou com o Campeão. Ele considerava uma família os músicos que tinham essa profunda afinidade musical e de alma. Chamava os ‘irmãos de som’ a gente do Hermeto e Grupo. Agora, essa garotada já é uma geração que... são os netos musicais de Hermeto (Entrevista, 31 out. 2007).



Figura 40 - A presença de Hermeto Pascoal, no cartaz da sala de ensaio. Chicão (baixo); Vítor; Itiberê (teclado).
FONTE: Dc., 24 out. 07.

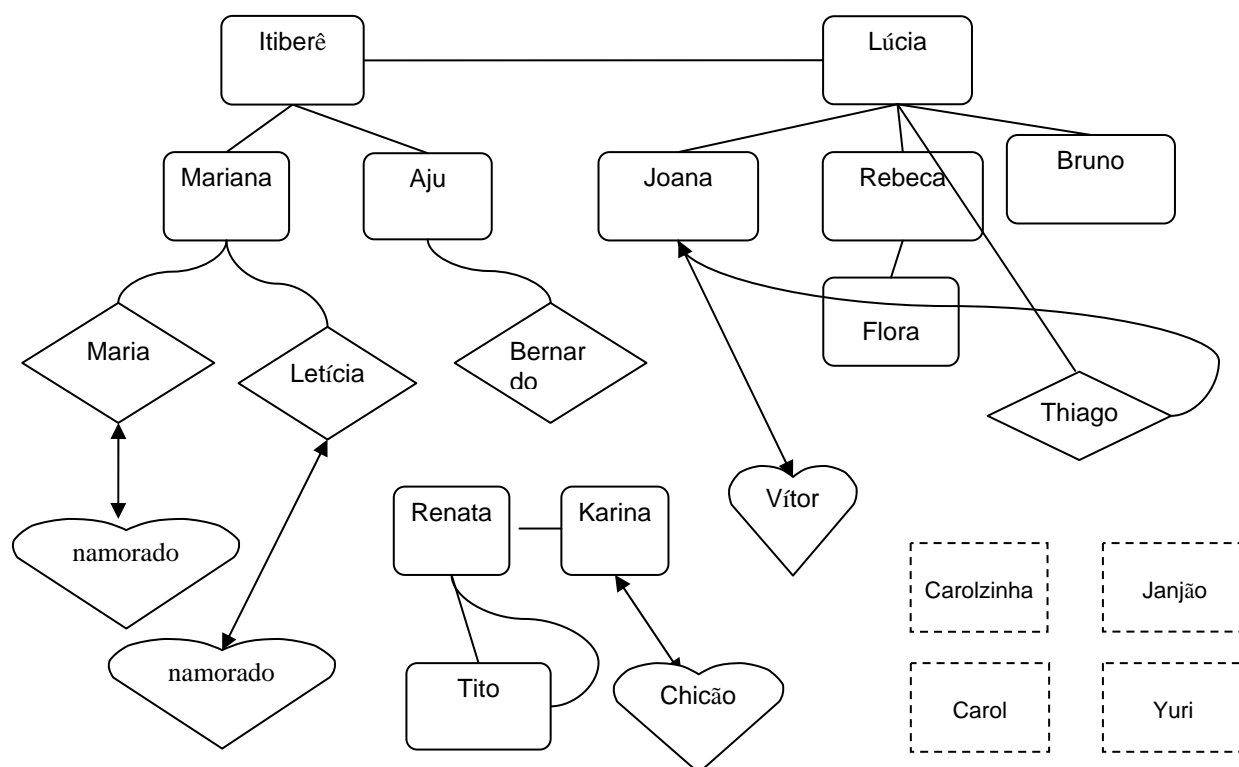
Pelo que diz acima, Itiberê entrelaça *família musical* com necessidades materiais e psicoafetivas; prática musical com *aprender a economizar* e com orientação de vida – *eu me oriento com ele; Hermeto é meu mestre*. Itiberê repete, em boa medida, o modelo de convivência sociomusical de Hermeto Pascoal e Grupo. Os ensaios da Orquestra, três dias por semana, e também os de naipes, quantos fossem necessários, sempre tiveram como lugar principal a sua casa. Estão bem presentes na memória d@s músicos os períodos em que Itiberê morava no Pé Pequeno e, depois, em Pendotiba, bairros de Niterói, pelo esforço que

demandava a locomoção até o local⁹⁴. Houve, por isso, quem chegasse a mudar para Niterói, alugando uma casa próximo à de Itiberê.

Em sua casa em Santa Teresa, quando cheguei ao campo, moravam Lúcia, sua esposa e produtora da Orquestra; Aju, filho de Itiberê; Bruno, filho de Lúcia, sonorizador dos concertos da Orquestra e assistente de gravação do CD “Calendário do Som”; Rebeca e Flora, respectivamente filha e neta de Lúcia, de cinco anos, que eventualmente circula pelos ensaios e quase nunca falta aos concertos. Maria, por cerca de dois anos, morou com eles. Também já moraram lá Mariana, filha de Itiberê; Joana e Thiago. Exponho abaixo, em diagrama, estes vínculos, incluindo todas as pessoas que, eventualmente e num mesmo momento, como presenciei, se podiam encontrar na casa “agregadora” de Itiberê. Para que se note a proximidade do grupo social, assinalo também quem partilhava uma moradia comum quando cheguei, em setembro de 2008⁹⁵:

⁹⁴ Ver Silva (2005).

⁹⁵ Bernardo e Aju deixaram a casa onde moravam, porque foi assaltada. Aju voltou a morar na casa de Lúcia e Itiberê e Bernardo foi morar só. Embora eu não possa precisar, o namoro de Karina e Chicão não tinha seguimento quando voltei a campo, em novembro de 2008. Tito, filho de Renata, é fruto de um dos namoros que já houve na Orquestra, entre sua mãe e um contrabaixista que deixou o grupo.

**Legenda:**

- Parentes diretos
- Moradores da mesma casa
- Namorad@/companheir@
- Não são parentes, nem dividem moradia

Figura 41: Diagrama dos parentes diretos e vínculos sociais mais próximos da Orquestra

A presença de Hermeto Pascoal permeando esta *família* está também no *parentesco de alma* que é lembrado, diariamente, quando Mariana toca a flauta que ganhou de Hermeto, seu padrinho, ao se iniciar na música. O instrumento que ela toca hoje é o mesmo, e também o flautim que ele utilizava. Tod@s sabem, também, que o músico deu seu piano à instrumentista e que ele marca presença no mobiliário da casa de Mariana.

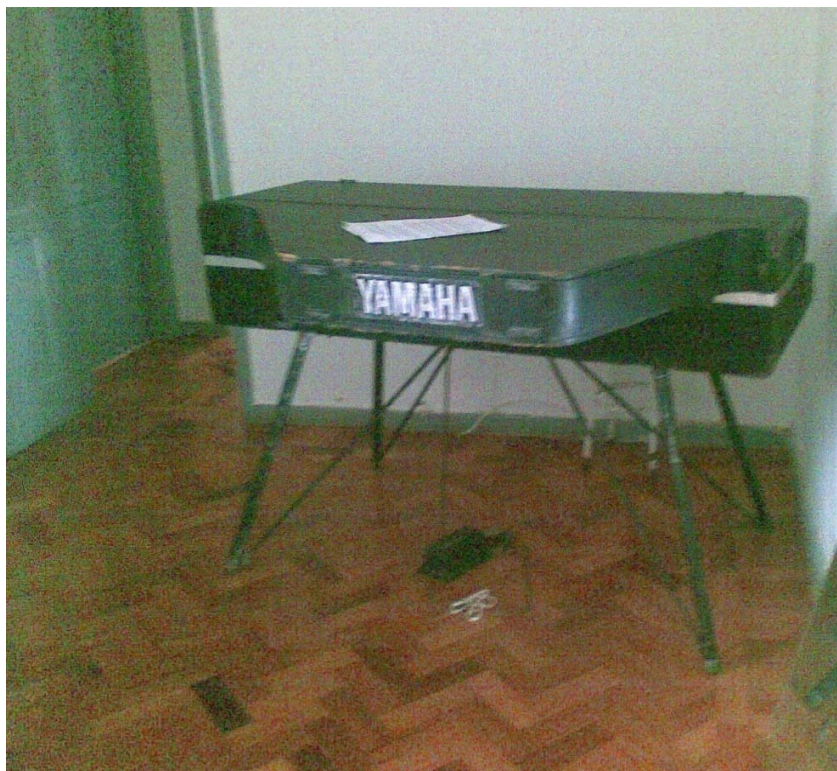


Figura 42: Piano elétrico de Hermeto Pascoal, na casa de Mariana.
 FONTE: Dc, 8.mai.2009.

Como bem observado por Silva (2005:159),

o simbolismo das relações de 'parentesco' na orquestra é efetivo na organização social do grupo: misturam-se ali padrões de convivência, afetividade, hierarquia familiar e artística, como ingredientes que contribuem para manter coesão social, gerar compromisso e distribuir tarefas na rotina de trabalho.

A hierarquia observada por este autor dilui-se, ao que parece, na informalidade e igualdade pretendidas por Itiberê para sua *família*: de *profunda afinidade musical* e de *alma*. Sua receptividade parece incondicional e sua casa, sempre aberta a quem o procurar.

A cozinha, no andar inferior, era sempre utilizada para beber água ou buscar café nos intervalos dos ensaios. A sala, ao lado da cozinha, era utilizada para o ensaio de naipes e algumas reuniões, quando não se davam no próprio estúdio onde ensaiavam: uma sala com certo tratamento acústico e ar condicionado, no piso superior, na altura da rua. Ao lado, havia um banheiro, utilizado durante os ensaios. @s músicos da Orquestra, em geral risonh@s e brincalhões, quando não estavam tocando, ocupavam os cômodos e sofás da casa à vontade. Isto passou a ocorrer com maior frequência no último ano, como me contaram alguns/mas del@s, nos momentos em que *rola um corpo presente* apenas com um dos naipes: ou seja, @s músicos dos naipes para os quais Itiberê não estava compondo no momento, se davam o

direito de sair da sala, ou então quando, com um grupo menor, ficava passando um trecho por um período de tempo mais longo. Esta atitude de retirar-se do ensaio durante o *corpo presente* é indicativa de certa saturação com o modo de condução dos ensaios, como aponto adiante.



Figura 43: Parte do grupo na cozinha, durante o *corpo presente* na sala de ensaio.
FONTE: Dc., 23 out. 2007.

O aspecto agregador da personalidade de Itiberê também se expressa na tentativa de firmar e reproduzir a *família* a partir da inclusão de novos “parentes musicais”, novos *netos musicais* a propagar a *música universal* de Hermeto Pascoal. Isto pode ser percebido em diferentes momentos e situações, desde as mais caseiras até as mais formais, como concertos, o que instantaneamente as torna informais. Ele preza sobremaneira esse *modus, porque eu sigo a intuição*. Por exemplo, em um concerto ao qual estive presente no teatro do Centro Cultural da Justiça, no centro do Rio:

O concerto transcorria muito bem, com toda ‘pilha’. O público, que lotava o teatro com pessoas sentadas no chão, adorando. De repente, com metade do programa já executado, Itiberê causa surpresa entre @s músicos da Orquestra, indo ao microfone contar que fez uma música *especialmente para dois jovens, excelentes músicos, que são um Duo, o gaúcho e a Karina... cadê?! Chama o aluno da Oficina, de 19 anos, olhando pra platéia tentando localizá-lo, com a mão protegendo os olhos da luz de palco. E continua: Eles vão tocar uma peça que eu compus especialmente pra eles; vejam que músicos!* O moço sai da platéia, com seu contrabaixo, e Karina vem de trás do palco com sua flauta. Eles tocaram, muito felizes, uma peça que tecnicamente exigia muito deles. Realizados, foram bem aplaudidos e o Duo – *universal* –, então, está como que ritualmente apresentado ao meio musical. A próxima música do programa é Samba pro Arismar e, também sem @s músicos saberem, ele chama ao palco seus amigos de peladas semanais de futebol, Yamandú Costa e Nicola Krassic. Itiberê pega seu baixo pra tocar também e inicia a música, como foi ensaiada, ao que se integram os dois músicos convidados, tendo atenção especial nos espaços que Itiberê abriu pra seus solos de improviso, que também

tiveram Aju, Vítor e ele próprio, o que já fazia parte da música. Ao final, retomaram o tema principal e a música terminou com tod@s tocando e o impacto desejado por Itiberê, no público e na Orquestra, consumado (Dc., 9 set. 08).

Mais tarde, e nos dias que se seguiram, ouvi comentários queixosos sobre o transtorno e a insegurança que causa esses “improvisos” de Itiberê, sem avisar o grupo. Interessante notar que jamais expressam a ele, o incômodo que lhes causa. Isto, como disse uma instrumentista, *sempre tem; ele sempre inventa alguma coisa na hora*. Para esse concerto, também sem @s músicos saberem, Itiberê convida sua nora, dançarina, esposa de seu filho Aju, para abrir o espetáculo realizando uma performance no palco, em frente ao espaço ocupado pela Orquestra. Após o concerto, são muit@s @s que celebram o evento no Amarelinho, um bar bem conhecido na Cinelândia, em frente ao local da apresentação: Itiberê, a maioria d@s integrantes da Orquestra, os músicos que tocaram “de improviso”, um irmão de Itiberê que veio de São Paulo para o concerto, Lúcia, Rebeca, Flora e seu pai, alunos da Oficina, além de dois ex-integrantes da Orquestra. Na ocasião registrei:

Itiberê parece estar no céu; rodeado – como me falou na semana passada – de ‘gente que tem escuta pra alma’ e celebrando a ‘fraternidade’ entre ‘irmãos de som’, em cinco mesas que foram juntadas no bar, de tão grande a *família* (Dc., 9 set. 2008).

Outro exemplo de agregação de amigos ou parentes nas atividades da Orquestra é a voz de Tito, filho de Renata, dizendo “Acabô!”, ao final da última música do CD 2 do álbum duplo Calendário do Som. Seu nome consta no encarte como uma das participações especiais naquele trabalho, além de uma foto sua no colo de Itiberê. Assim que soube da gravidez de Renata, Itiberê o agregou à Orquestra: *Quando ele anunciou pra galera que eu tava grávida, falou: - Vai nascer o primeiro bebê da orquestra* (Renata em entrevista, 17.12.2009). A outra participação neste disco é a de Hermeto Pascoal, na mesma música, tocando Chaleira com Água. (Lembro que foram gravadas as músicas do dia do aniversário de Lúcia e de Hermeto).

O parentesco simbólico do *universal* – iniciando sua genealogia em Hermeto, o *avô*, passando pelo *pai*, Itiberê, e os *netos*, @s integrantes da Orquestra, ao mesclar-se com o parentesco biológico (parentes de Lúcia, de Itiberê e dos músicos da Orquestra) – está a invocar, como nas cenas do bar ou na do concerto, uma comunhão fraternal *universal* entre tod@s que podem ligar-se pela *escuta da alma*, que forma o coletivo *universal*, com força de andar em paralelo com os vínculos biológicos. Ele faz questão de verbalizar, inclusive nos

concertos⁹⁶, ao referir-se a Mariana e a Aju – *filho aqui não conta; o que importa é a família musical, porque a música tá acima de tudo. Pra mim todos são iguais na Orquestra, todos são meus filhos de som*. Embora *filhos de som* não pareça discursivamente ser a mesma coisa que filhos, entendo que a afirmação de Itiberê é parte do que procura constantemente inculcar no grupo, assim como comunicar às platéias: sua idealização de coesão igualmente por parte de tod@s @s integrantes da Orquestra, em entrega àquela *família* e à *música universal*.

A ideia de uma “linhagem artística” (KINGSBURY, 1988), que propõe fraternidade, *família*, que convoca a humanidade à paz – lembro aqui do CD “Caminhos da Paz”, gravado em 2006, que acompanha o Caderno de Partituras da Oficina -, é subjacente à sua motivação e inspiração no trabalho e em sua relação com música. De forma muito ilustrativa, observou Silva (2005:158):

A ideia de fraternidade permeia o discurso dos membros da orquestra e é visualmente demonstrada nas fotografias da capa do CD *Pedra do Espia*, onde o letreiro que indica o destino de um bonde de Santa Teresa foi graficamente alterado para mostrar a palavra ‘Irmãos’ (suprimindo parte de ‘Dois Irmãos’, localidade daquele bairro).

E, de tão emblemática – e literalmente ilustrativa –, não posso furtar-me de reproduzi-la também aqui:



⁹⁶ Ver também Silva (2005), p. 159.

Figura 44 – Capa do CD Pedra do Espia.
 FONTE: JAM Music, São Paulo, 2001.

Música universal para Itiberê é “esse som que praticamos com uma qualidade harmônica, riqueza rítmica e diversidade temática que tem origem na ‘Escola da Música Universal de Hermeto Pascoal’ (ZWARG, 2006, p. 15). Note-se que nunca é visto separadamente do *jeito universal* de fazer música, pois @s instrumentistas:

têm contato com a música universal através do modo como vou construindo os temas e arranjos... tendo sempre a escuta à frente da teoria. ...Passo as frases cantando ou tocando, utilizando o piano ou algum instrumento de corda, de maneira que cada aluno capte ouvindo e reproduza em seu próprio instrumento, aprimorando a qualidade da escuta (ZWARG, *ibid.*).

Ou seja, o conceito de *música universal* tem imbricamentos entre oralidade, *intuição*, método e uma apologia ao senso do coletivo⁹⁷, já que é um coletivo em que cabem todos @s que levam a música *a sério*.

A *música universal* é veiculada por Itiberê numa narrativa que, cuidadosamente, pretende identificar como democrática na maneira como agrega @s novatos em início de contato com ela e quando define que nela *cabem todos os estilos, todos os instrumentos, todas as músicas do mundo*. Eu acrescento: “todas” as pessoas. Há uma ideia de *universalidade*, de *todo*, que remete a uma visão holística de mundo. Um forte indicativo desta característica é o “Calendário do Som”, *pra presentear todas as pessoas do universo*⁹⁸. A meu ver, uma forma de estar em todo o universo. Hermeto faz questão de colocar que não esqueceu os bissextos. Vejo a intencionalidade de conexão entre todas as pessoas do universo, visto *sem fronteiras*. A *música universal* é a música que liga a tod@s. Mostra que tudo e tod@s estão ligados, inclusive ao *outro plano*, que não é aqui *no mundo*. Segundo ele, recebeu a *missão*, através da *intuição*, de realizar esta tarefa para o mundo.⁹⁹

Nas palavras de Hermeto, podem-se se observar imbricadas a não-fronteira e a *visão universal*:

A música é pra todas as pessoas; é do mundo todo, de todos os lugares como o vento. E ninguém pode ensacar o vento, ele anda por todo lugar, anda como quer.

⁹⁷ Abordo este senso de coletivo – e antecipo que também os termos “democrática”, que surge em seguida, e “individualmente”, no parágrafo que segue – na interface com holístico (DUMONT, 1997), no capítulo 4, quando analiso a perspectiva d@s músicos sobre as implicações de a Orquestra ser *família*.

⁹⁸ Hermeto Pascoal em <http://vimeo.com/11503399> by Saraiva. Conteúdo acessado em: 22 jun. 2010.

⁹⁹ Id. *ibid.*

[...] O Brasil é um universo. E do Brasil pro universo sai a minha música, sai o meu trabalho. Eu acho que pelo Brasil ser assim é que a minha visão é universal; tudo que eu falo é sempre Brasil/universo (TEIXEIRA, 2004).

A noção de universalidade se estende, ao mesmo tempo, à possibilidade de qualquer pessoa, individualmente, fazer música, e à possibilidade de fazer todas as músicas que existem, *de todos os lugares do universo, sem fronteiras*. Quando Hermeto diz *pelo Brasil ser assim*, refere-se a *assim diverso* nas suas manifestações folclóricas e gêneros musicais, nas diferentes regiões e estados brasileiros. Itiberê explica *música universal* também por esse aspecto:

Eu acho que o Brasil se você olhar sob o ponto de vista étnico, né, o Brasil é a maior miscigenação do planeta, né? Onde se coloca que é a maior miscigenação cultural também, né? [...] Onde se segue que a maior miscigenação musical também, né, de estilos e de matizes. E de onde se conclui que seria o lugar ideal pra música universal aparecer. Então com certeza não é à toa que o Hermeto nasceu aqui, entende? Não é a toa que eu estou aqui também, e que isto está acontecendo aqui e agora nesse tempo, né? [...] O fato do Brasil ser um país... multicolorido, né, em termos de som, já diz tudo, na verdade se eu sou brasileiro eu sou universal, entende? (Entrevista, 24 jun. 2009).

Relevante também é considerar a valorização d@s integrantes da Orquestra por seu pertencimento a um grupo que se demarca identitariamente – não só, mas também – como enaltecedor e divulgador da música folclórica e popular brasileira que Hermeto Pascoal *levou pro mundo* desde o início de sua carreira, muito em função dos espaços hegemonicamente ocupados na mídia pela música norte-americana, nas décadas de 50 e 60. Sobre essa questão, Aju comenta:

O que acontece é o seguinte, o Hermeto, e o meu pai também, têm algumas falas sobre esse assunto. Eles viveram numa época que os brasileiros não... não davam a menor bola pros nossos ritmos brasileiros, pra nossa história musical brasileira. Aqui só se copiava os americanos. Entre todos os músicos amigos do Hermeto, que tocavam com o Hermeto, era cultura ‘copiar americano, copiar americano’. Então ele viveu essa época demais. Então ele foi um dos caras que foi colocando... música brasileira. O cara que veio com o facão mesmo [!] pra abrir mata fechada [!]. Hoje em dia se você for ver por aí já não é mais assim, entende? Claro que tem, a gente tem muito ainda a divulgar dentro do nosso país mesmo a nossa música, mas já se cultua muito música brasileira. Você vê aqui no Rio, em todo lugar tem. Tem folclore, frevo, maracatu em tudo quanto é lugar. Coisa que na época deles não existia. Então eu acho que esse discurso dele é porque ele teve que empurrar, e colocar, e falar. Ele fala nos shows que o Brasil é bom... porque ele só ouvia divulgação de música estrangeira. Primeiro que ele viajou muito, aonde ele ia com a música dele ele era idolatrado e ele voltava aqui pro Brasil e ninguém tava nem aí pra ele, e nem aí pra música brasileira. Então... acho que daí é que vem esse discurso (Entrevista, 27 jun. 2009).

Assim, muito valorizado no grupo é o fato de a música que fazem estar colocada e ter espaço no *universo*, um espaço inicialmente aberto a *facção*, como falou Aju, pelo esforço e pela *complexidade* e *qualidade* da música de Hermeto, apesar de o mercado cultural ser hegemonicamente ocupado pela música *comercialóide*, assim chamada por Itiberê. Mais idealmente, para ele a *música universal* alcança o universo, pois celebra em música *todos os povos*, valorizando as *diferenças culturais*:

Música Universal é uma confraternização entre povos através da música feita com bom gosto! É o mundo em Som! É a mistura de povos, de idéias, de tendência e de tudo que inclui Som, assim como o vento e ar que respiramos é o mesmo, as nuvens que acumulam água que voa e depois tomamos; a Música Universal não tem fronteiras (ZWARG, 2006, p. 16).

O disco gravado por Hermeto com sua primeira formação, em 1973 (ainda sem Itiberê), intitula-se “A música *livre* de Hermeto Pascoal”¹⁰⁰. A idéia de universalidade *sem fronteiras* encadeia-se também com liberdade. É o que sugere Costa-Lima Neto (1999, p. 76), ao afirmar que “a liberdade que ele [Hermeto] reivindica é tanto estética quanto profissional”. Da mesma forma:

impunha uma rebeldia constante frente aos donos de rádio, casas noturnas e gravadoras [e] apesar de ser reconhecido internacionalmente e de ter tido várias chances de morar no exterior e ganhar muito dinheiro – tocando com Miles Davis (!) por exemplo – Hermeto sempre abriu mão do ‘estrelato subalterno’, preferindo a via mais difícil.¹⁰¹

O músico nunca aceitou rótulos que definissem sua estética musical ou o associassem “com exclusividade a nenhuma escola, tendência ou estilo específico, e nem a nenhum padrão”¹⁰². Ao analisar a postura e a personalidade de Hermeto Pascoal, este autor faz relação direta entre *universal* e *livre*, assim como afirma que o próprio músico define sua música como “música livre” ou “música universal”.¹⁰³ A *música universal* traz em seu bojo uma apologia à liberdade. Além de a liberdade exercer fascínio – seja como perspectiva de autonomia financeiro-profissional, seja de exercício da singularidade musical – é, ao mesmo tempo, uma “segurança”, como que ofertada a@s músicos pela “linhagem artística” (KINGSBURY, 1988), duplamente prestigiosa (pelo prestígio de Itiberê e Hermeto). A esperança de êxito e visibilidade profissional é respaldada pela força histórica de uma trajetória de luta e êxito deste último.

¹⁰⁰ Aquela formação era integrada pelos músicos Nenê, Mazinho, Hamleto, Bola, Alberto, Anunciação e Hermeto. O grifo é meu.

¹⁰¹ Id. *ibid.*, p. 77-78.

¹⁰² Id. *ibid.*, p. 76.

¹⁰³ Id. *ibid.*, p. 76.

Importante notar que, pelos fatores implicados na adesão sociomusical anteriormente expostos e pelos que trago a seguir, uma visão de mundo é veiculada e reafirmada rotineiramente na estética da *música universal*, (o que aponto nos capítulos 3 e 4), que tem força de demarcação de um mundo particular em relação ao mundo que a rodeia. Conforme Stokes (1994), a música de/em um grupo social, ao veicular sua política e sua moral, torna explícitas a diferença e a fronteira com o mundo social mais amplo.

A díade liberdade/segurança tem, junto a@s instrumentista da Orquestra, valor de *capital cultural*; pelo “capital estatutário de origem” (BOURDIEU, 2006, p. 70) referente ao *poder simbólico* da descendência artística e, considerando-se que o mundo no qual marcam diferença e com o qual fazem fronteira tem o campo do trabalho profissional em música predominantemente transitório e instável para estudantes de música em busca de profissionalização (SILVA, 2005: 249). Isto vale para a grande maioria del@s. É importante observar que a díade liberdade/segurança, que também permeia a trama dos fatores de adesão à Orquestra, é interseccionada em *família* e, em alguma medida, nos próximos itens a serem abordados.

2.2.2 Intuição

Há momentos em que *intuição*, para Itiberê, é sinônimo de *emoção*, *essência*, *energia*, *prática*, *música orgânica*¹⁰⁴, *profundidade* e de mais outros termos, quando fala sobre a música que faz, ou sobre *música universal*, ou sobre o que entende por *intuitivo*. Também pode utilizar *intuição* no incentivo a algum/a músico que está a executar um trecho musical muito difícil, dizendo-lhe que se jogue, que se arrisque, que não pense. Encontramos esta conotação – “intuir” igual a “não-pensar” – em Hermeto, quando compara a música a um rio, onde há que se jogar sem pensar:

Eu me entrego! Eu me atiro; me atiro mesmo! É como se eu fosse mergulhar no rio: eu me atiro mesmo... a comparação é a mesma. Se eu fosse pra mergulhar num rio e achasse [pensasse] quantos litros de água será que tem aqui? Será que a água tá fria, ou tá quente? Quantos metros de profundidade será que tem aqui?...sabe?...se eu fosse pensar nessas coisas eu seria um cara tão...super bitolado! Então, pra tudo é isso! (In: TEIXEIRA, 2004).

Numa ocasião, Itiberê usou *intuição* para explicar que nunca pensa antes de tocar:

¹⁰⁴ Como em seu comentário, no item anterior: *o jeito que a gente faz a música, sabe? Ela é muito orgânica, [...] assim em pele, [...] menos teórica, né? Mais intuitiva.*

Esse tema aí que eu fiz no ensaio hoje... na verdade, na minha cabeça eu nunca tenho um propósito, sabe? – Ah, vou fazer isso pra cozinha poder desenvolver tal coisa... – não é assim. E de repente vira um baita de um arranjo! Eu não sei! Como é que eu vou saber?! Eu não fico me ante-colocando, entende? – Vou fazer uma música que começa com o tom tal... – Ih! Meu, não quero nem saber que nota eu vou começar, quanto menos eu souber melhor!!! porque não me influencio por coisas externas, antecedentes, entende? Pré-estabelecidas.

VA: Mesmo que seja de ti mesmo, do teu histórico? Dos teus saberes? Da tua estrada...?

IT: Quem sou eu, cara?! Quem sou eu pra meter o bedelho numa coisa que é tão sagrada?! Entende? Eu meio que me coloco assim.

VA: Por isso que você sempre fala – *Eu vou pelo que a música pede?*

IT: É. É assim. É ela que manda, não sou eu.

VA: Você tá querendo dizer que a gente seria um veículo pra...? [ele interrompe confirmando]:

IT: Exatamente! Intuitivo! Rádio receptor, transmissor de alta voltagem, entende? (Entrevista, 31 out. 2007).

Minhas tentativas de compreender e conceituar a *práxis* musical de Itiberê e como com ela se relacionam @s músicos da Orquestra sempre envolveram seu modo *intuitivo* de ser e de fazer música. Devido à pluralidade das mencionadas derivações e associações a respeito do termo, uma dificuldade sempre se antepunha a possíveis definições, a depender da ocasião, mesclando-se com a presença marcante do poder simbólico (BOURDIEU, 2009) exercido pela *liderança carismática* (WEBER, 2008) de Hermeto Pascoal¹⁰⁵ sobre ele.

Hermeto exerce sobre Itiberê, o “princípio carismático de legitimidade [que se refere ao] reconhecimento da pessoa concreta como carismaticamente qualificada e acreditada por parte de seus súditos” (WEBER, 2008, p. 140). Um reconhecimento livre, pela suposição de legitimidade, de uma eleição, em que o poder é atribuído àquela pessoa concreta por graça legítima. Não obstante, é interessante notar que com este princípio também se trama o “carisma hereditário”, que pode ocorrer através da “ideia de que a qualificação carismática está no sangue.”¹⁰⁶ Para Weber é óbvio, aí, “um direito de sucessão no domínio”. Sem entrar no mérito do domínio ou da sucessão, vejo a hereditariedade estreitamente associada à ideia de *afinidade de alma* de Itiberê, que vê em si próprio a qualificação *de alma* herdada, da mesma forma que se herda o sangue. Parece-me coerente pensar aqui “sangue” como “alma”,

¹⁰⁵ Para Costa-Lima Neto (1999), o carisma de Hermeto se deve também à excentricidade a ele atribuída tanto pela mídia como pelo senso comum musical, por sua aparência física: a barba e cabelos longos, a dificuldade de visão e o fato de ser albino, donde teria surgido, inclusive, o termo “bruxo”, como ouvi a ele se referirem alguns integrantes da Orquestra.

¹⁰⁶ Id. ib.; p. 139.

pois que, a partir da alma, Itiberê se vê como “parente”, pertencente à “família” de Hermeto, como tod@s que têm a qualificação da *alma universal*. Qualificação que marca, como me disse numa ocasião, os *irmãos de som que tão aí pelo mundo*.

Sobre os músicos, por sua vez, a “liderança carismática” é exercida duplamente (nalguns/mas mais, noutros menos). Em certa medida, tod@s têm a ambos como culturalmente consagrados, como que sujeitos transsubstanciados, já que eles próprios se identificam com fontes inesgotáveis de criação musical, como declarou Hermeto: “minha mente é como uma nascente; tem música que nem água, que não termina nunca; ao contrário, vem música, música, música sem parar!” (In: TEIXEIRA, 2004).

Por estes aspectos, o modo *intuitivo* do fazer musical na Orquestra se mostrava, para mim, potencializado por sua conotação misteriosa, por vezes difusa, por seu imbricamento com “consagração cultural [que] submete os objetos, pessoas e situações que ela toca a uma espécie de promoção ontológica que se assemelha a uma transsubstanciação” (BOURDIEU, 2006, p. 14). Considero a *intuição*, portanto, categoria nativa de importância central na configuração do *ethos* da Orquestra. Detenho-me a deslindá-la no capítulo 3, relacionando-a ao modo como Itiberê se relaciona com música e compõe. Aqui, o importante é mantermos presente a *intuição* do músico como um dos fatores constituintes da adesão d@s instrumentistas ao grupo. Ela transversaliza os itens a seguir e é em nome dela que na Orquestra se explicam – e justificam – atitudes, escolhas estéticas e valores que permeiam seu *habitus* organizativo e musical.

2.2.2.1 *Corpo presente e Oralidade*

No dia que eu ganhei do meu irmão – que é pianista e tocava no grupo de baile do meu pai – um contrabaixo acústico de presente, quando chegou em casa o baixo eu toquei até fazer bolhas em todos os dedos, e aí pus esparadrapo em tudo. Queria continuar tocando, e aí meu pai chega falando assim: – Olha, hoje tem um baile e o contrabaixista tá doente. Vai você a ele. Primeiro dia de contrabaixo. Lá fui eu tocar, né? E eu não sabia as músicas, né? Aí eu ia assim tuuummmmm até achar a nota, né? Quando eu descobria, via que já era, já mudou, né? Aí eu tuuummmmm, eu ficava glissando o tempo todo atrás da nota (Itiberê em entrevista, 24 jun. 2009).

Itiberê chama de *método de corpo presente* o modo como cria suas composições, por desenvolvê-las na presença dos instrumentistas, que tocam desde o tema inicial que dá origem a uma determinada música, e participam de todo o seu desenvolvimento, tocando

trechos, frases, passagens, finalizações, etc. A memorização d@s músicos e de Itiberê de cada trecho novo que se cria é conseguida com repetições, quantas vezes seja necessário, até atingir o que julgam o melhor resultado de suas opções harmônicas, rítmicas, melódicas e tímbricas, etc. Nas suas palavras:

Conforme vou compondo, em um instrumento qualquer, a música vai sendo executada quase simultaneamente à criação. Por exemplo: faço uma frase melódica e passo para o clarinetista; a harmonia para o pianista; e em seguida vou abrindo as vozes para todos os instrumentistas, parte por parte (ZWARG, 2006, p. 12).

À medida que vai ouvindo como soa cada trecho das composições ele dá continuidade à criação. Isto pode levar muitas horas, ou, vários dias, e até meses de ensaio para que ele dê por terminada uma música, como presenciei. Ao final de um ensaio em que ficaram por quatro horas em apenas três trechos de uma mesma música, ele me disse: *Tá indo, tá indo, eu tenho que fazer isso mesmo; é um trabalho que é assim paciente, mas é o que a música pede; tem que sentir e fazer o que a música pede!* Para Itiberê, *fazer o que a música pede é seguir a intuição; ou, eu vou pelo que meu coração diz na hora; então, tem que ser na hora mesmo.*

Observe-se que o conceito de *corpo presente* faz intersecção com *intuição*, oralidade e idéia do coletivo, já que convoca a necessária atenção da totalidade d@s músicos para que uma música se desenvolva. Na explicação de Lúcia, que também é pedagoga:

Este é um método que conjuga “objetivos artísticos e valores como cooperação no aprendizado e caráter coletivo do empreendimento artístico. [...] Mais do que capacitação técnica, desenvolve a responsabilidade de cada indivíduo face aos interesses do grupo” (LUCIA CASOY, in: ZWARG, 2006, p. 12).

É importante ressaltar que, subjacente e/ou para além da intenção pedagógico-musical de desenvolver n@s músicos o “caráter coletivo do empreendimento artístico”, é pelo *corpo presente* que Itiberê lança mão de um *habitus* linguístico (BOURDIEU, 2003, p. 168) eficiente na adesão d@s músicos, enquanto capacidade de utilizar – e de avaliar quando utilizar – os devidos termos à aceitabilidade do grupo – como gírias –, obtendo a informalidade que ele tanto preza e a proximidade d@s integrantes no ambiente dos ensaios. É através do *corpo presente* – oral, *intuitivo*, agregador – que Itiberê equaciona, em sua *práxis* musical, o *mercado linguístico*¹⁰⁷ disponível, próprio dos jovens músicos, e os termos e relatos das experiências que traz de sua trajetória musical particular naquilo que lhe

¹⁰⁷ Id. Ib.

interessa expressar, a depender da situação. É comum vê-lo contando fatos vividos no Hermeto Pascoal e Grupo, referindo frequentemente nos ensaios, as opiniões de Hermeto sobre quaisquer assuntos, musicais ou não.

Seu discurso ora procura comunicar um senso de realidade antecipada a@s músicos, de êxito profissional – às vezes, como promessa, noutras, como consequência óbvia – associado ao dele próprio, principalmente em elogios entusiásticos ao desenvolvimento técnico-musical d@s integrantes e na forte vibração com a música; ora sua *hêxis* corporal (BOURDIEU, 2006) numa interpretação cênica, tem função de enfatizar o caráter das músicas que quer identificar regionalmente, antecipando – e garantindo – ao grupo, que há sentidos no que estão tocando. Isto é bem comum nas músicas que se reportam ao contexto interiorano e rural brasileiro (*ooooooooolha o trem de Piracicaaba passando, geeente!...* ele diz, em sua imitação de caipira, enquanto a Orquestra toca um trecho de determinada música, ou, *olha aí o Saci Pererê!*, enquanto anda numa perna só). O mesmo acontece quando imita o alemão ou russo – qualquer coisa parecida com “harschnaperkstnksintkunstatch...!!!”, dita asperamente na sua representação de nórdico –, trazendo para a ambiência do ensaio o clima que, para ele, dava sentido à música “Clássico, Romântico, Moderno” (Faixa 2 do CD anexo).

Outro aspecto que chama a atenção é o caráter improvisativo de Itiberê, que não se explicita somente na composição de *corpo presente*, mas, principalmente, em suas atividades de organização em geral. Pode observar a consciência – e complacência – d@s músicos quanto a esta característica, legitimada ali pela *intuição* que o rege. Por exemplo, antes de iniciar o concerto descrito acima:

Renata estava particularmente bem insegura, por ter recebido um trecho novo e difícil, para executar naquela semana. Ela se preocupa em acertar as notas e o ritmo. Maria Clara revê o trecho com ela, ajudando-a a partir da partitura, no canto de um camarim; depois Karina faz a mesma coisa; depois Mariana e Janjão. Assim ela passou uma hora e meia, antes de iniciar o concerto, intercalando com caminhadas pelo camarim, em meio ao som reverberante – o piso é de pedra e ecoa muito – de todos que tocam, meio ansiosos, seus trechos, mas o volume dos sopros de metal toma conta do ambiente (Dc., 10 set. 2009).

Este é um exemplo comum em todas as decisões de Itiberê, em função de um concerto próximo. Neste, a novidade que lhe ocorreu de incluir uma música que Renata não tocava havia bastante tempo, foi particularmente difícil por um longo trecho de solo no violino. A este tipo de improviso, @s músicos, habitud@s, jamais reclamam. Tomam-no como desafio. Estudam o que podem e *se jogam*. Tocam estimulad@s pelas palavras de Itiberê: *faz do seu*

jeito, se joga inteiro e não pensa! Se errar é só não deixar a peteca cair. Não existe erro se você for com 10!

Meia hora antes de subirem ao palco, @s músicos procuravam papel, afobados, para anotar o repertório, porque alguém espalhou que *Itiberê mudou a ordem* que el@s já haviam decorado. Escreviam em guardanapos de papel, perguntavam-se uns a@s outr@s para confirmar, anotavam rapidamente e levavam os papéis nos respectivos lugares no palco. Além disso, gerou insegurança o fato de que, cerca de quinze ou vinte minutos antes, Itiberê havia resolvido mudar o que haviam combinado sobre as entradas no palco, não só na abertura, mas ao longo do concerto. Isto não é nada simples de memorizar, pois, em geral, a Orquestra se movimenta bastante no palco, com entradas e saídas alternadas de tod@s.

Por fim, em meio ao concerto, pude ouvir – entre @s que estavam nas coxias, como eu, enquanto outr@s tocavam no palco – Itiberê dizer, ao ouvido de uma instrumentista: *avisa lá, pra não repetir aquela parte; pula pra casa 2, vamos direto*, na música que tocariam a seguir. Houve mais de uma alteração, que eu diria ser de arranjo mesmo, de que tiveram que dar conta na hora do concerto, com a memória comprometida, suponho, pelo nervosismo de entrar no palco.

Relembro aqui, brevemente, a intimidade entre @s músicos gestada na experiência estético-musical compartilhada. Estas situações de concertos, em que os imprevistos são comuns para est@s músicos, em que se alternam estados de grande concentração e prazer musical com os de ansiedade gerada pela insegurança devido à imprevisibilidade de Itiberê, entendo que sejam ocasiões potenciais para o ajustamento de estados emocionais e dos tempos interiores dos co-participantes (BEATO, s/d). São momentos em que fazem a experiência do *outro* em seu êxtase, mas também em sua fragilidade e medo; em que emoções individuais são compartilhadas como sociais. Literalmente, *concert-time* (SHARRON, 1982).

Há uma complacência geral com a imprevisibilidade de Itiberê, porque *ele é tomado pela música. É muita na cabeça, e toda hora*, comentou um@ instrumentista. Grosso modo, pode-se afirmar que Itiberê “é ligado ao momento”. *Intuição*, oralidade e *alma/coração* estão embutidos no *corpo presente* com que encara a organização de um concerto, um improviso musical, uma composição, uma entrevista, os ensaios, *esse mundo prático em que a gente vive*, como ele diz, referindo-se a contas a pagar, burocracia, contratos, necessidades materiais em geral. Uma instrumentista comentou: *pra essas paradas burocráticas da vida, Itiberê precisa de uma família*. Mariana comentou que, desde sua infância, convive com o modo improvisador do pai Itiberê, que *é assim com tudo*:

O meu pai fazia o que podia pra deixar a gente bem, mas não tendo muito jeito, né? Não sabia quando vencia conta, que tinha colégio pra pagar, e outras coisas... E pra mim é importante não reproduzir aquele modelo, que deu certo pra vida dele; pra minha vida gera muita insegurança (Entrevista, 12 mai. 2009).

Durante esta entrevista, Mariana revelou que sua experiência é de um modelo muito comum de família, em que as mulheres são as cuidadoras e as que proporcionam as condições para a realização profissional (e outras) dos homens.¹⁰⁸ Na *família* da Orquestra, o modelo se reproduz de forma igual: à esposa de Itiberê competia cuidar da burocracia, fazer pagamentos, elaborar projetos, captar recursos para viagens, estar nos cuidados da produção dos CDs, responder a mensagens eletrônicas, providenciar e preparar os lanches para as apresentações, conseguir as salas para concerto, etc., além de executar as tarefas de sua própria profissão – professora. Nas imagens abaixo, Lúcia, em assuntos da produção de um concerto, com Bernardo, frente ao quadro de avisos e tarefas na sala de ensaio e, sentada ao chão, no centro da Orquestra, no seu único momento a que presenciei, de fruição da música, em ensaio. Disse-me, depois, que gostava muito de fazer isso, mas quase nunca era possível.



Figura 45 – Lúcia na produção de um concerto, com Bernardo.
FONTE: Dc., 23 out. 2007.

¹⁰⁸ Pontuo que estas informações se referem ao perfil improvisativo/intuitivo de Itiberê, e a sua dificuldade com o *mundo prático*. Muito embora elas explicitem fortes questões de gênero nelas imbricadas, justifico que não me sentiria honesta em omiti-las; nem com a realidade observada, nem com futuros estudos que delas possam tirar proveito.



Figura 46 – Lúcia, sentada ao chão, no centro da Orquestra.
 FONTE: Dc., 11 nov. 2008.

Oralidade

Itiberê faz questão de que a Orquestra não utilize partituras nos concertos. Nos ensaios, o apoio na leitura é mínimo. Seu método é decorar o mais rápido possível.¹⁰⁹ Mas no período em que estive em campo, vi músicos não poucas vezes escrevendo. Apoiavam-se em partituras, tanto nos ensaios quanto nos concertos a que assisti. O motivo era a gravação do terceiro CD, para o qual Itiberê estava rearranjando peças que já faziam parte do repertório, assim como compunha músicas novas ao longo de todo o período em que estive entre eles.

Durante os ensaios, chamava-me atenção a insistência com que ele interrompia qualquer músico que se pusesse a registrar, no seu caderno pautado, o trecho, ou a nota que acabara de *pegar de ouvido* a partir do teclado em que ele distribuía as vozes para os naipes. Era, muitas vezes, quando ainda não havia dado por pronto o trecho. Em outras ocasiões, era para que compreendessem e memorizassem a música tocando, antes de escrever: *primeiro SENTE, escreve por último!* Como cada um@ registra sua parte à sua maneira, de vez em quando soavam notas “estranhas” na harmonia. Quando iam tocar junt@s, Itiberê interrompia imediatamente e se punha a descobrir de quem ela vinha.

¹⁰⁹ Ver também Silva (2005).

Presenciei momentos delicados que geravam certa impaciência por parte dele, ao ver alguém registrando, rápido que fosse, uma só nota – às vezes, furtivamente –, mesmo sem interromper o *corpo presente*. Esta é uma disposição durável (BOURDIEU, 2003) no interior da Orquestra, a partir da qual se estruturam a *prática* – há um momento definido para escrever e, em geral, para todo o coletivo no mesmo momento – e as *representações*, momentos em que entram em jogo comparações da capacidade de memorização, musicalidade, domínio da grafia musical ocidental, domínio técnico do instrumento.

Digo furtivamente no sentido de que, a partir do que está disposto, @s músicos buscam, em seus modos e possibilidades, reter a informação do quê e do como é exatamente para tocar, meio às escondidas. Eles dão seu jeito, isto é, mantendo-se regulados e regulando o *habitus*, que assim perdura naquela disposição. Um exemplo é a utilização de um microgravador por um@ instrumentista, posto em lugar discreto, ligado sem querer chamar a atenção, segundos antes de a Orquestra executar a parte que lhe importa. Ele quer levá-la para casa e, a partir da gravação, estudar; de modo a evitar, tanto a não-familiaridade com a escrita, como o atrito com Itiberê, garantindo-se que voltará ao próximo ensaio com sua parte apreendida.

A reprodução deste *habitus* muito se deve à legitimidade que @s músicos conferem ao modo como Itiberê *pega a música*, por conhecerem seu histórico de aprendizagem musical oral. Este é o sentido da epígrafe deste item. A razão principal talvez seja a de conhecerem com detalhes o processo, igualmente seguido por Hermeto Pascoal e Grupo: primeiro a criação, depois o registro.¹¹⁰

Numa ocasião, o quarteto de flautas foi estudar em naipe, uma hora e meia antes do ensaio coletivo. Desde as 9h00 passavam a *música nova*, que ainda não tinha nome. Passaram muitas vezes um trecho especialmente difícil para el@s: de longo contraponto com o sax tenor e contralto, nos quais o quarteto atua com função harmônica, rítmica, particularmente bem complexa e bastante rápida.¹¹¹ Entre comentários e decisões, estabeleciam onde respirar, como articular, fazer contrastes de volume, reconhecer notas estranhas que não soavam bem e que geravam muita dúvida, já que cada uma havia escrito sua parte durante um *corpo presente*. A cada decisão, anotavam as suas partes:

¹¹⁰ Ver Costa-Lima Neto (1999).

¹¹¹ No CD anexo, faixa 8. “Do chão à cumeeira”. Este trecho está dos 8’26 aos 9’40.



Figura 47 – Mariana explicando um ritmo. No centro, Letícia; à direita, Carolzinha.
FONTE: Dc., 11 fev. 2009.



Figura 48 – Da esquerda para a direita: Karina, Yuri, Carolzinha e Mariana.
FONTE: Dc., 11 fev. 2009.

Depois, no ensaio coletivo, Itiberê realizava mudanças no que haviam registrado mais cedo. Este foi um momento delicado, pois era a primeira vez que se ouviam junt@s na *música nova* e havia muita ansiedade, já que em menos de três semanas entrariam no estúdio para gravar. Queriam anotar tudo que fosse possível, mas Itiberê parecia incomodar-se com “o ar técnico”, “racional”, com o burilamento, com os *detalhes*. Ficava tentando *chamar a música de volta, deixa o papel!* e mantê-los na música. *Fica no som!*, repetia. Anotavam as

modificações somente *depois do som*. Exatamente uma semana depois, o quarteto de flautas estava a assimilar novas modificações nesse mesmo trecho da música nova, ao passar a música com o sax tenor e alto, executados, respectivamente, por Joana e Yuri:



Figura 49 – Ensaio do quarteto de flautas com o solo de sax alto (Yuri) e sax barítono (Joana).
FONTE: Dc., 18 fev. 2009.

As alterações de Itiberê nas nuances expressivas propostas pel@s músicos em ensaios de naípe, ou seja, sem sua presença, apontam para distintas concepções estéticas no interior do grupo. Este dado tem significativa importância na dinâmica das relações sociais. A oralidade, em Itiberê, é condição do *corpo presente*, como a *intuição*. Meu intuito em associá-la à intuição, e a toda a sua *práxis*, é cogitar que a oralidade, ou o *corpo presente*, é inseparável da biografia de Itiberê, a considerar sua evasão escolar na adolescência. Há que considerar que não foi simplesmente uma desistência da escolaridade. Foi na terceira tentativa que decidiu não mais ir à escola. Foram três anos de experiência com a reprovação – *uma briga de você com você mesmo* – no sistema formal de ensino. Foi-me possível perceber na convivência com ele que esse “evento”, em sua constituição identitária, teve força de “significância histórica”, nos termos de Sahlins (2003), pois provocou um rearranjo de significados simbólicos relativos à estrutura conjuntural em que se inseria. Segundo ele, passou a conviver com dificuldades de sociabilidade, decorrentes dessa “diferença” que parece afetá-lo ainda hoje:

E assim... difícil as pessoas entenderem isso, né? Isso é algo... de uma certa forma até... eu te digo assim que eu tenho, eu tenho alguma dificuldade com isso, porque

eu me sinto assim muitas vezes não muito compreendido, sabe? Assim, com essa... é... essa configuração da minha pessoa, entende? Que é uma qualidade... é diferente, não é igual. Foge do padrão. E isso traz dificuldades, entende? (Entrevista, 24 jun. 2009).

Outra vez ele se vê “diferente”. Na juventude, pela falta de contato com a grafia, agora, a musical, como me relatou sobre o período em que trabalhava como músico ainda em São Paulo. Embora estivesse sempre com muito trabalho – *eu ganhava uma grana, né, eu tinha trabalho assim que não acabava mais em São Paulo* –, ele não era o contrabaixista mais requisitado *porque tinha um que lia mais do que eu; então ele era mais chamado por causa da leitura, né?*

Naquele período, relatou, passava por grandes dificuldades de ordem pessoal, envolvendo inclusive seu primeiro casamento, que acabou desfeito. Estava com 26 anos. Foi quando:

Passei a tocar sem querer ganhar dinheiro, sabe? Só tocar por prazer. Eu já era muito intuitivo. eu não tinha muita paciência de ler, não. Eu fazia tudo na orelha, só tocando com os músicos que eu queria tocar; não queria nada que fosse comercial, sabe assim? Eu entrei numa meio radical com essa coisa? (Entrevista, 24 jun. 09).

Percebe-se aqui uma relação direta entre três pontos: “tocar por prazer”, “não ler” e “não-comercial”. Essa inter-relação é constituinte da sua concepção de música. Quando seus valores se radicalizaram, encontrou Hermeto Pascoal:

E aí nesse momento o Hermeto me chama pra tocar com ele. Aí eu larguei tudo que eu tinha. Fui pro Rio de Janeiro com o contrabaixo e uma mochila [ele ri, lembrando], nem olhei pra trás mais, né? Minha família achou que eu tinha pirado. Cara, quando eu falei que eu tava dormindo no chão, né, no pátio junto com os filhos do Hermeto, a minha mãe choraava: - Ai meu filho, não sei que... Tá perdido lá no Rio de Janeiro. Tá maluco, não sei que! Todo mundo achou que eu tinha pirado mesmo, né? Mal sabiam que eu tava no momento de maior lucidez da minha vida, né? Aí eu entrei no grupo, parecia que eu tinha renascido! Aí foi um momento de... uma euforia assim, parecia que eu tava no céu assim. Parecia que **eu tava num mundo ideal**. E o Hermeto olhava aquela minha energia assim e ele dava corda, né? Porque ele é assim, né? Ele dá corda, né? Ele quer ver até onde o cara vai, né? Eu sei que foi muito importante assim, mesmo! Não sei dimensionar pra você assim... quando eu começo a falar... disso... eu fico emocionado assim, sabe? De tão grande que foi isso pra mim assim. Isso foi um momento, acho que... eu te digo isso com certeza, que foi o momento mais importante na minha vida, sabe? Assim... da minha carreira. Foi o ponto assim chave, ali foi um ponto de confluência mesmo... assim, energético total, assim, **da alma** (Entrevista, 24 jun. 2009).

Aqui temos o encontro. Marca histórica de suprema importância na biografia de Itiberê.¹¹² É, sem dúvida, aquele sobre o qual expressou maior emoção. É o momento em que passa a encontrar acolhimento para seus valores – os quais *não eram muito desse mundo aqui, sabe? eu não me encontrava... não me via... me via meio deslocado, entende?*; quando é valorizado e estimulado por sua música *de orelha*; e, além disso, encontra uma *família* da qual nunca mais se desvinculou. Itiberê encontra em Hermeto forte paralelo, que respalda sua trajetória na relação – e interrupção – com o saber escolar-formal. Hermeto estudou até a quarta série do ensino fundamental.

Sua admiração por aquele músico é potencializada pela identificação, com uma história de vida que foi se constituindo, entre outros aspectos, a partir dos valores quase antagônicos entre o saber (racionalidade) e a *intuição*, pelos quais ele é reconhecido e também apresentado pela mídia. A exaltação a Hermeto – que se pode verificar tanto na mídia quanto em trabalhos acadêmicos¹¹³ – refere-se à genialidade e à auto superação do menino do interior, com poucos recursos materiais, com dificuldades de visão, albino, várias vezes recusado no ensino escolar e como aluno particular de música, inclusive na vida adulta, porque “não levava jeito”¹¹⁴.

O aspecto que mais vezes e com mais ênfase ouvi Itiberê ressaltar em Hermeto é seu autodidatismo, não somente no que diz respeito aos saberes musicais, mas a *toda sabedoria que há nele!*, contrapondo-a à necessidade da “teoria” e à “academia”. Cito um trecho de uma fala de Itiberê no qual se podem verificar, de novo interseccionados, temas que revelam os valores e os saberes para ele embutidos na *sabedoria que vem do mestre*, como a crítica ao mercado cultural, em oposição à *profundidade*, à *emoção* e à *energia* da música dele:

E eu sempre coloco assim: - Olha, minha gente, eu tenho trinta e dois anos de um trabalho, eu sou do trabalho de profundidade, é minha história essa, entende? Eu não tenho histórias assim de picadinho, sabe? Dois dias aqui, mais três ali, mais quatro ali, faz um CD aqui, grava ali. Isso é uma cultura inclusive americana que neguinho entra nessa parada inocentemente sem saber, e acha que é bonitinho, entende? Então lá (nos EUA) é o seguinte: o grande músico é aquele que tocou com todo mundo, entendeu? E isso não é real, cara! O grande músico não é isso. Então no currículo é: toquei com fulano, fulano, fulano. Isso – Ah! – o cara se vangloria de que isso é bacana. Cadê o som?!!! Eu quero ver a música! Entende? Quero ver se você se emociona a ponto de emocionar os outros que estão escutando, isso que eu quero ver! Aí eu vou dizer se você é um grande músico! (Entrevista, 24 jun. 2009).

¹¹² Quando lhe perguntei sobre fatos marcantes em sua vida, ele citou, por ordem cronológica: o casamento com a segunda esposa, mãe de Mariana e Aju, com quem viveu dezesseis anos, até que ela veio a falecer; a entrada no Hermeto Pascoal e Grupo, e quando criou a Orquestra.

¹¹³ Ver Costa-Lima Neto (1999), para exemplos da representação de Hermeto na mídia brasileira e no exterior.

¹¹⁴ Id. Ibid.

Em outro trecho fala do saber, da experiência vivida, privilegiando a prática à teoria:

O Hermeto é um filósofo espetacular, entende? Só que nunca estudou filosofia. E ele é músico!!! Essa é a maior prova, entende? Eu já vi ele ter conversas filosóficas, com argumentações muito inteligentes, muito profundas, sabe? Não é fácil! Ali, Hermeto, é um nível muito alto, sabe, de percepção ! Ele fala de coisas que não leu em livros! É essa a diferença! Eu te digo que nesse ponto eu sou muito parecido com ele. Esse status que é dado pro saber é um equívoco grande, acho. Porque você limita o conhecimento humano à parte intelectual. Você limita. As teorias até podem ser falhas, e a prática, não. A prática é o que é! A prática o que que é? É o som e é a organização de sons que um ser humano possa fazer em nome da estética da sua alma, né? Daquilo que ele sente e ele coloca no... tudo dentro de um automóvel que é a música, que é os sons, né? E faz o automóvel andar, entende? Mas os sons são veículos, né? A emoção é que é o... que é a nossa energia mais profunda, né? Então assim, que organização de sons é essa, né? Sob qual influência de estímulo que a alma deu pra... pra acontecer aquilo, né? O que que é a teoria perto disso que eu tô te falando aí, entende? (Entrevista, 24 jun. 2009).

O que estou a sugerir é que a oralidade – pela força dos eventos histórico-biográficos citados – é constituinte do “Itiberê intuitivo” e, em alguma medida, perpassa e/ou o levou a focalizar e a se identificar com seus termos caros – *energia, essência, coração, alma, profundidade, emoção, intuição, prática, orgânica* –, à diferença do que, no seu entendimento, seriam seus contrários: a racionalidade, o mundo letrado, a sistematização, o conhecimento acadêmico-científico e seu *status*, a formalidade. É o que emana de sua *práxis*, sistematicamente reforçada por uma proposta de alteridade na relação com o saber musical. Isto também se refere ao senso comum entre músicos populares, como mostram Beato (s/d) e Trajano (1984), para os quais a informalidade – a música apreendida na vida, *na rua* – tem mais legitimidade e credibilidade do que propõem as escolas de música.¹¹⁵

Vejo isto como elemento forte na mutualidade das relações entre a maioria d@s músicos e Itiberê, que poderia ser resumido em: “samba (música) não se aprende no colégio” (NOEL ROSA). Vári@s, como Itiberê, deixaram a escola e as aulas de música (particulares e na faculdade) em função da Oficina ou da Orquestra¹¹⁶. Isto explica a naturalidade com que

¹¹⁵ Sobre escola, juventude e música, ver Arroyo (2007); sobre orientação do gosto musical e diversidade cultural, ver Travassos (1997).

¹¹⁶ O grande impacto causado nos adolescentes e jovens, em seu primeiro contato com Itiberê, me leva a crer que a oralidade, talvez de modo imperceptível para a maioria del@s e ao próprio Itiberê – tanto para @s vindos da música popular, como para @s da música erudita – é englobada: a) pelo *momento corpo presente* em que b) recebem ‘de ouvido’ uma frase melódica de dificuldade extremamente desafiadora, que c) integrará com os outros timbres da “galera” uma harmonia fantástica, na hora (!), d) pelo músico Itiberê-contrabaixista-de-Hermeto, e) com sua retórica e forte estímulo para com o desenvolvimento musical dos alunos e f) sua empolgante vibração com o resultado sonoro.

eram tratados os músicos que não liam música ao entrar na Oficina, que integraram a Orquestra sem ler e seguem não lendo até o presente. Ali, não ler música está muito longe de ser um impedimento. Embora tod@s tenham seu caderno ou suas folhas pautadas, cada um@ anota (ou não), à sua maneira, o que lhe é passado oralmente, no *corpo presente*.

Este processo explica as muitas interrupções das execuções nos ensaios, pois os registros são feitos a partir da percepção e do modo de escrever de cada um@. É na execução em conjunto, num dia seguinte às anotações e no transcorrer da música, que Itiberê ouvirá se a harmonia e o ritmo são os que ele havia previsto. Por essa razão, também, não existe no vasto repertório de composições de Itiberê uma grade completa com as vozes de todos os instrumentos de uma mesma música da Orquestra, a não ser uma - um quarteto de cordas que não envolve toda a Orquestra – e, muito provavelmente, porque @s instrumentist@s, vind@s do universo da música erudita, têm familiaridade com a grafia musical ocidental. Existe também a grade de “Interiores”; porém, com partes que não correspondem mais à versão gravada no último CD. Segundo alguns/mas músic@s, ela somente foi escrita, há alguns anos, em função de um concurso do qual pretendiam participar, que exigia partitura. Ao final, porém, a Orquestra acabou não confirmando a participação.

Fato notório entre @s músicos é evitar que Itiberê venha a saber de algum curso que estejam pretendendo fazer – e fazem –, ou mesmo de aulas particulares de instrumento (que também fazem). A maioria recorre a esses meios em busca de preparo técnico para conseguir executar o que ele compõe.¹¹⁷

Enquanto fator de adesão sociomusical e característica constituinte do *ethos* da Orquestra, a oralidade tem importância significativa, conquanto, ao mesmo tempo, seja veículo de comunicações interpessoais e imprescindível em toda a elaboração musical. Veja-a como o fator que talvez mais primariamente a demarque e como a que promulga as linhas de fronteira que a particularizam no meio sociomusical mais amplo.

¹¹⁷ Um caso particularmente notável envolveu um@ instrumentista que sentia necessidade de omitir ao máximo que havia prestado vestibular para a faculdade de música, para o que contava com a fidelidade d@s demais músicos. Por um bom tempo o conseguiu, enquanto o cursava, até que um colega de Orquestra revelou o fato durante um ensaio - ingênua e despretensiosamente, ao que parece –, o que gerou mal-estar e atrito com Itiberê.

2.2.2.2 *Negação do mercado cultural*

Por um lado, existe uma abominação veemente da *exploração comercial onde essa música de baixa qualidade vende bem, né, vende horrores essa música que não diz nada, que é qualquer coisa*, como expôs Itiberê. Postura semelhante à de Hermeto, cuja trajetória artística contém vários episódios de sérios atritos com produtores, gravadoras, diretores de casas noturnas e de emissoras de rádio onde tocava, quando se via ou explorado em sua arte e seu trabalho, ou dirigido musical ou artisticamente. O estudo de Costa-Lima Neto (1999) traz detalhes sobre esse aspecto da carreira de Hermeto, salientando a personalidade “inconformista” do músico e sua resistência às inúmeras dificuldades encontradas até a consolidação de seu reconhecimento e valorização. Reconhecimento que, segundo o autor e confirmado pel@s músicos da Orquestra, se deu antes no exterior.

Por outro lado, Itiberê explicita o aspecto subjetivo da questão – importante na relação com @s músicos –, frisando sempre que sua música fala de *essência*, de *alma*, de *profundidade* e *não é feita pra vender mesmo*. É um mote permanente em seu discurso que, a meu ver, também demarca a diferença entre o mundo e *o mundo da música universal*. Na opinião de alguns/mas integrantes, essa postura é verdadeira e, em grande medida, se traduz concretamente no fato de que, como disse uma instrumentista, a *Orquestra não decolou* no âmbito da indústria cultural e da mídia. Completou: *Itiberê não pensa em dinheiro, burocracia, essas paradas... nunca vai pensar... não rola, ou rola mais ou menos. A gente quase foi pra França, quase foi pro nordeste, quase foi pra Colômbia, sabe?... quase ganhou dinheiro*. Outr@ músico assim o interpreta: *O Itiberê sempre teve muito medo de dinheiros. É um negócio esquisito, sabe? Ele tem problema com dinheiro,entendeu?Ele acha que é mais digno você passar perrengue*.

Estas falas, sem o tom de queixa, são a constatação do perfil de Itiberê. Endossam uma condescendência geral por parte d@s integrantes, no sentido de que o valor que tem sua música é muito mais considerado – e inculcado neles – por *não ser comercial*¹¹⁸, pelo valor da “música em si”, que não se molda nem se curva ao mercado, e é unanimemente considerada, ali, de alta qualidade, não somente por sua complexidade, mas por ter *profundidade*, por levar os que são convocados a *tocar com a alma, com o coração*, a buscar a *essência*.

¹¹⁸ Silva, (2005, p. 168).

É quase unânime entre eles a opinião de que, embora não sejam remunerados, o fato de tocar na Orquestra traz outros ganhos, como relatou uma integrante:

[...] mas aí é que tá, sem ganhar nada é que não é, né? Não ganha nada fisicamente, financeiramente, mas acho que todo mundo que tá ali ganha muito, inclusive o Itiberê. Todo mundo ganha em questões mais sutis... é que, realmente, hoje em dia as pessoas não tão muito mais interessadas nisso; tão mais interessadas na coisa da grana, do comércio, o mundo gira muito em torno disso. Mas acho que isso é bastante comum. Eu vejo nos profissionais de música que começam a profissão com uma coisa artística, estética e tal e aí vão começando a se profissionalizar, a ter trabalhos, e aí começa a perder a coisa... de busca, sabe? Eu vejo muito as pessoas começarem a fazer as coisas mais mecanicamente, mais bater ponto, né? E o que a gente busca é... não parar de buscar, é estar junto, estar se aprimorando, estar estudando. E melhorando em vários aspectos... da personalidade, de se trabalhar pra tá ali... sei lá... de orgulho, de vaidade. E de dinâmica de grupo mesmo, tipo, de repente ter que tocar um solo com uma pessoa que você de repente brigou na semana passada, e aí você tem que botar a música na frente. Quantas coisas não já aconteceram de meiuca ali naquela orquestra [!!!], de coisas pessoais entre um e outro, sabe? Coisas fortes e que você tem que tá ali ensaiando, tem que tá ali, passar por cima e respirar fundo e tocar, e tocar pra caraaalho, sabe? De estar sempre se superando pela música (Dc., 18 dez. 2008).

Vemos que, como em Itiberê, a postura de alguns/mas músicos da Orquestra lembra o diletantismo do romantismo europeu do início do século 19, quando se afirmava o valor “da música em si”, da “arte pela arte”¹¹⁹. O artista era visto como portador de um gênio criador, de “imaginação criadora”, e a inspiração explicava a atividade artística (CHAUÍ, 2000, p. 412). Vejo esta ideia perpassar a configuração do *ethos* da Orquestra, apontando para o que talvez seja o princípio ordenador da hierarquia no interior do holismo que o rege. É uma apreciação que considera a visão de Itiberê e Hermeto a respeito da divinização da música, e das *intuições* como capacidades especiais para o contato com um *plano superior*, onde se encontra a *nascente* inesgotável de música. Segundo a autora:

[...] o artista, interioridade e subjetividade especial, recebe uma espécie de sopro sobrenatural que o impele a criar a obra. Esta deve exprimir sentimentos, emoções, muito mais do que figurar ou representar a realidade. A obra é a exteriorização dos sentimentos interiores do gênio excepcional.¹²⁰

Esta concepção, do ponto de vista filosófico, evoca a idéia kantiana de separação entre Homem e Natureza. A Arte deixa de imitar a Natureza, concentrando nela “uma realidade puramente humana e espiritual: pela atividade livre do artista, [...] os homens se igualam à

¹¹⁹ Grout & Palisca (2001); Carpeaux (s/d.).

¹²⁰ Id. *ibidem*.

ação criadora de Deus.”¹²¹ Em Itiberê, parece estar admitida a sobreposição hierarquizada de planos; do *plano superior* vem o sopro sobrenatural que lhe inspira a obra, sopro diante do qual ele se sente subordinado, inspirado desde que aplicado a captar a inspiração, aguçando a *intuição* e sensibilidade e tentando o máximo de alternativas até colher a música como ela é, na *essência*, como ela se propõe, *como ela pede*. (*quem sou eu?!; ela que manda!*).

Creio que, embora não nestes termos, mas em alguma medida, durante alguns anos da história da Orquestra, esta concepção constituiu a postura contemplativa de determinad@s instrumentistas para com a obra de Hermeto Pascoal e Itiberê – portanto, sobre a música que el@s próprios tocam – e sobre a pessoa dos dois músicos ali “transubstanciados” (BOURDIEU, 2006). Quando digo “durante alguns anos”, estou antecipando que, transcorridos dez anos de existência da Orquestra, não há mais (caso tenha havido) unanimidade entre @s músicos¹²² quanto a esta postura.

Noto que a configuração social ali é transversalizada pelo tema da *divinização* da música, imbricado com o que está subjacente à postura de Itiberê quanto a negação do mercado cultural: sugiro que em Itiberê, a retórica da rejeição do mercado aponta para uma posição intencionalmente renunciante às coisas deste mundo, conforme DaMatta (2007:333-334) “uma forma muito poderosa de reagir contra a ordem estabelecida. Porque a renúncia é, de fato, uma total rejeição.”¹²³ Esta posição de Itiberê tem fortes implicações na adesão d@s integrantes à Orquestra, porquanto sua admiração é também sugestionada pelo músico renunciante. Ele deixa evidenciado – no discurso, no estilo de vida e na música – que rejeita o mercado cultural e qualquer valor atribuído à materialidade. Assim comentou um integrante:

Eu admiro, acho impressionante mesmo, a força de Itiberê, a coragem de ter enfrentado o mundo, com muitas, mas muitas dificuldades mesmo, por aquilo que ele acredita, entendeu? É a música dele e não tem mais nada. Negou todo o resto. Enfrentou muitos leões, paradas sinistras, e pra isso teve que acreditar no mais fundo dele mesmo, né? (Entrevista, 5 fev. 2009).

Creio que seja pertinente supor que tenha impressionado também @s músicos adolescentes em seus primeiros contatos com ele, desde a Oficina e durante os primeiros anos da Orquestra, o encontro com um adulto que propunha outro modo de estar no mundo, negando o mercado e supervalorizando a “música pela música”. Um adulto que se *arriscava*,

¹²¹ Id. *ibidem*.

¹²² Essa questão é retomada a partir do capítulo 3, quando abordo diferentes visões sobre música, família e a própria Orquestra, que num dado momento emergiram no interior do grupo.

¹²³ A ideia de “renunciante” é aqui fundamentada em Dumont (1997), que a utiliza para referir-se ao “indivíduo-fora-do-mundo” da ideologia cristã primitiva.

que tinha *coragem* de andar na contracorrente da cultura do consumismo, com um prestígio que extrapolava o comum, com uma música de vanguarda para el@s *cheia de emoção*¹²⁴, *verdadeira* e *não-mercadolóide*. Um herói, nos termos de DaMatta¹²⁵. E mais, com total envolvimento e entrega de seu autor, acenando com uma música *universal* e um estilo de vida de esperança em outro. Um *mestre*, como falou uma instrumentista.

O fato de esta posição ser valorizada ainda no presente por parte de alguns/mas músicos constitui a reciprocidade nas relações sociais do grupo, o que é diretamente favorável à continuidade do que aponto como “invenção de um novo espaço social” (DaMATTA, 1997, p. 334), caracterizado por relações qualificadas pela *alma* (WEBER, 2008). Uma *família* que também é uma orquestra; uma *orquestra-família*, “pois o renunciador, decidindo não mais voltar à ordem social, liberta-se de seu passado e abre as portas de seu futuro. [...] Com o renunciador, estamos no mesmo plano em que se implementa socialmente a esperança”.¹²⁶ O novo espaço social idealizado, veiculado pela *música universal*, anuncia relações humanas *outras* (de alma) e um mundo outro: sem regras, sem mercado, sem *mundo prático*, sem *fronteiras*.

Um indicativo desta sua renúncia parece estar contido em sua explicação de por que sua música não tem letra, versos, um aspecto que deveria mantê-la distante das *armadilhas* da exploração e da lógica do mercado:

VA: Quando você disse que, na adolescência, não se enturmava porque não curtia o som dos Rolling Stones, que a ‘música é sensual’, a que mesmo você se refere?

IT: Porque assim, quer ver, **primeira coisa: pra mim a música é uma arte divina**; que não precisa de letra pra existir, né? Primeira coisa. Isso não quer dizer que eu seja contra a letra, não é isso... A música quando ela é sem letra ela faz com que você viaje sem uma indução, entende? Você vai pra onde a sua mente, o seu coração pedir que você vá. Se tem uma letra – Maria não sei que, não sei que... – tá te induzindo já, entende? Ela perde na essência... Ganha em outras coisas, ganha em poesia, que é lindo. Tem músicas com poesias maravilhosas, né? Isso é uma coisa. A outra é que... a juventude, cara!... quantas pessoas não aproveitam isso pra fazer música, letra em cima disso, das temáticas de maconha, LSD, né? mas, cara (!), eu sou músico que lida com a essência da música (!). Pra mim aquilo era muito louco, e eu não gostava porque a harmonia é horrorosa, é ruim, é um checo-checo ali que não sai daquilo. É feio (!), tudo pobre, careta, entende? Com uma ou outra musiquinha que assim, os Beatles têm umas três ou quatro, é medíocre, entende? Exploraram essa essência da juventude e os caras compram, caem, e se vendem bilhões de discos, se vendem as roupas dos caras, é tudo moda, e tudo no eixo de

¹²⁴ Há músicos cujos pais se preocuparam sobremaneira com o forte envolvimento d@s filhos, nos períodos iniciais da Orquestra, imaginando envolvimento com drogas. O que levou Itiberê a ter que ir à casa de alguns/mas del@s esclarecer que se tratava de “música, apenas.”

¹²⁵ Op.cit.

¹²⁶ Id.ibid.

grana, enchem os bolsos e os caras ficam achando aquilo lindo, cara! (Entrevista, 24 jun. 2009).

Este posicionamento de Itiberê encontra eco na concepção de Adorno (1986), quando fala da massificação e do consumo “ingênuo” da obra pseudo, ou, melhor, da sub-obra de arte. Aquela que homogeneiza os seres humanos em indivíduos genéricos, em consumidores automatizados e manipulados (*e os caras compram, caem, e se vendem bilhões de discos*). Nesta visão, a imaginação do consumidor é atrofiada pelo produto previsível, que passa a ser corriqueiro e, assim, tanto mais susceptível à manipulação das estruturas da indústria cultural.

É o entendimento, também, de Itiberê: *Se tem uma letra – Maria não sei que, não sei que... – tá te induzindo já*. Para ele, no cenário contemporâneo da indústria cultural já foram ultrapassados, em muito, os limites da “autonomia da obra de arte” como a idealizava Adorno, a qual, “na verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais.”¹²⁷ Ao mesmo tempo que se ressentia da falta de visibilidade da Orquestra na mídia e com as dificuldades de conseguir patrocínios, faz questão de não “misturar” a *música universal – uma coisa divina, tão sagrada!!! – com o mundo mercadológico*; isso a mundanizaria. O que se afina com Adorno, quando este se refere à arte como “criações espirituais [para as quais] toda a prática da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro.”¹²⁸ Já havia apontado Menezes Bastos (1990, p. 49) que, para Adorno, “a cultura de massa não é uma cultura, mas uma indústria”.

Esta visão dicotômica, música séria/boa *versus* vulgar/ruim, ou arte pela arte *versus* arte comercial, não é exclusiva *em* Adorno e tampouco *de* Adorno, como aponta Menezes Bastos (1996, 2005a): está no senso comum da intelectualidade ocidental, em grande parte do século 20. Também a encontramos entre músicos populares, como na Orquestra, e se confirma em trabalhos recentes, em contextos que envolvem distintos gêneros musicais, revelando que a própria concepção dos músicos sobre a música que fazem é permeada pela noção de puro/impuro: tanto no que concerne às fronteiras gênero-estilísticas, como no que se refere à inserção no mercado cultural. Seria uma “impureza”, uma “contaminação” e perda da autonomia de sua música, de seu estilo, como observaram Jacques (2007) no contexto de bandas de Rock, em Florianópolis/SC, e Domínguez (2009), entre músicos de gênero rio-platenses, em Buenos Aires.

¹²⁷ Id. *ibid.* p. 93.

¹²⁸ Id. *Ib.* p. 93.

2.2.3 Dedicção

18, fevereiro, quarta-feira, dois dias antes de estourar a sexta-feira de carnaval; mas a galera já tá carnavalizando nos blocos que começam antes. Quando chego no portão da casa de Itiberê, tá um silêncio total. Raro! Como são 9h10, cogito que ainda falte alguém e por isso o ensaio não começou. Mas, não. Realmente, el@s nunca se atrasam! Tod@s estavam sentados nos seus respectivos lugares, com os instrumentos montados e à mão; porém, com cara de exauridos, o olhar meio longe, sem aquela postura de quem já vai atacar no instrumento. Murchos, as colunas curvadas, pernas cruzadas pra equilibrar o corpo. Já tinham até tocado um trecho: Itiberê ouviu alguns compassos e interrompeu pra buscar no teclado as vozes de um trecho das cordas e da guitarra. Todos estão imóveis, parados em si mesmos, ninguém olha pra quem tá do seu lado. Raro também é o silêncio, só não é total pelo som do teclado - o único som, e de baixo volume. Não parece que alguém esteja contrariado em esperar. Parece que aproveitam mesmo pra ficar um pouco cada um com seus botões, pelo que têm sido tomados pela orquestra, na intensa preparação do CD (Dc., 18 fev. 2009).

O envolvimento d@s músicos com a Orquestra sempre foi grande, com repercussão no meio musical da cidade. Sobre a fama do grupo, el@s já ouviram: “aquilo ali é uma religião”.¹²⁹ Um comentário próximo a isso ouvi de uma professora de uma universidade, referindo-se à radicalidade observada na priorização da Orquestra em detrimento das atividades da faculdade de música por parte de músicos que haviam sido seus alun@s. A dedicação e a oralidade são os fatores que mais diacriticamente marcam a Orquestra, em como é percebida no meio musical e acadêmico. Muit@s a veem como um grupo ao qual há que se dedicar integralmente, inclusive para viver os afetos: *Todo tipo de mito já se falou da orquestra. Falam na cidade que a gente só pode namorar se for com quem é da orquestra, que não usa partitura, que não pode tocar com mais ninguém. Todo tipo de mito.*¹³⁰

Como descrevo no relato acima, @s músicos estavam exaustos no período de ensaios para a gravação do CD. Mariana diz ter sido *muito difícil dar conta de tudo. Os ensaios de naipe, em casa, também estão tomando bastante tempo*. Carolina desabafou, numa carona, que está *sem energia pra aguentar os alunos pequenos que ela tem, e passou adiante um aluno adulto, de violino*. Ana Carolina se desfez de todos os alunos que tinha, inclusive de sua aula de choro, na Escola Portátil, apesar de muito importante para ela. Nas caronas com ela para os ensaios, comentava que estava exausta de tanto e só estudar, que as músicas são muito

¹²⁹ Como também registrou Silva (2005).

¹³⁰ Como referi no capítulo anterior, o círculo social da maioria dest@s músicos pode, de fato, considerar-se relativamente restrito a amizades do meio musical na cidade, inclusive as relações de namoro. Ou @s namorad@s são músicos da cidade, ou da própria Orquestra. Vários casais já se formaram dentro da Orquestra, com músicos que já não a integram mais.

difíceis, que está se *obrigando a não botar a mão na flauta no domingo, pelo menos, porque se não, não dá!* Naquele período, andava de casaco e uma manta no pescoço, com dor de garganta e febre, em pleno verão carioca. Andava, havia dias, totalmente calada e triste.

No ensaio a que me referi acima, Itiberê precisou sair da sala. Quando voltou, Karina estava deitada no chão; Joana, recostada na parede, quase dormindo; Yuri e Thiago bocejavam longamente; Letícia, Vítor e Mariana consultavam seus celulares; Janjão foi ao banheiro e Maria desceu para pegar um café: tudo muito silencioso, como eu nunca havia visto. Tod@s demonstravam muito cansaço, mas tensão também por tantas partes difíceis e novas para dar conta de gravar em duas semanas. Itiberê retomou um *corpo presente* para o trio de cordas e a guitarra e, aos poucos, tod@s @s demais foram saindo da sala. No corredor, um deles brincou com a cara de sono de outro, ao que ele respondeu: *Tá difícil dá conta do carnaval, meu irmão! Fui dormir às 3h.* Uma instrumentista, que passava em direção ao banheiro, disse: *E eu! Que fui às 4 e meia!!! To mortinha.*

Minha descrição tem a intenção de mostrar que a disciplina em relação a horários é cumprida rigorosamente no grupo, e que, independente do que esteja acontecendo em suas vidas particulares, sempre dão conta das atividades da Orquestra. Festas, carnaval, futebol, faculdade, alunos particulares, aulas particulares, atividades em suas famílias de origem, eventuais *gigs*, tudo é agendado em referência aos dias e horários da Orquestra. Vi recusas de *gigs* e trabalhos, às vezes lamentadas, por coincidir com os ensaios.

As dificuldades técnicas de execução, segundo @s músicos, nunca afrouxaram. Itiberê sempre exigiu *o máximo e mais um pouco. É a tática*, falou Janjão, desde o primeiro dia de Oficina, até agora, às vésperas de entrar no estúdio. Itiberê conta que Hermeto, muitas vezes, em público, em show, propunha desafios aos músicos, que pareciam impossíveis de executar, *mas ele sabia, fazia de propósito pro cara tremer mesmo! E solando ainda, às vezes sozinho no palco! E sem te avisar antes! Dizia na hora ‘vai lá, você agora’ Mas porque ele sabia do efeito que ia ter no cara, entende?*

Itiberê reproduz esse modo de Hermeto que *puxa, dá corda*, sempre propondo desafios a executar, o que faz com que seja necessária uma grande dedicação de tempo ao instrumento. Yuri conta que foi assim desde o início na Orquestra:

YU: Ah, sempre foi assim. Ele procurava sempre passar o que eu pudesse tocar e o que eu não pudesse também, né? Essa é sempre a tática dele. Até hoje. Pra todo mundo. Tipo: - Toca aí, meu irmão – Porque assim é o jeito dele... de puxar. – Ah, mas Itiberê isso aqui tá muito difícil, cara, não dá – Quem mandou nascer?! Agora... se vira.

VA: Sempre tem coisas difíceis pra todos, independente do nível?

YU: Exatamente. Até hoje. Isso se manteve totalmente assim (Entrevista, 16 dez. 2008).

No ensaio relatado no início deste item, perguntei à instrumentista, que passava no corredor em direção ao banheiro, como estava aguentando tantas horas de ensaio e, ainda, o carnaval? Ela respondeu: *Ih! Isso não é nada; você não tem idéia como era!!! Era sinistro, cara... a época em Pendotiba!!! Hoje é moleza!*

Chama a atenção o quão marcantes são, na memória d@s músicos, os esforços daquele período: tomar um ônibus, depois a barca até Niterói, depois outro ônibus e ainda caminhar vinte minutos, perfazendo o tempo de duas horas para ir e duas para voltar. Ela completou: *Cara, a gente já fez muito! Nem tem como contar... Mas um músico contou, em outra ocasião:*

[...] a gente chamou um cara pra levar a gente de kombi, o famoso seu Dirceu. Eram duas. Passava na casa, ou perto assim. E a gente rachava. Era tipo dez reais, pra ir e voltar. E aí, cara, foi a época mais difícil assim da viiida!! Dificuldade que era ir e, pô, porque tava tendo esse processo do Calendário, que era desgastante pra caramba; era o extreemo 'do corpo presente', né? Assim... aquela galera, vinte e sete pessoas! E aí, foram três anos aí, cara... de feitura do Calendário do Som, né? Três anos desde o início dos arranjos, 27 músicas!!! até o lançamento. Cara, e era assim, porra, as manhãs infinitas assim, né? Eu saía de casa sete da manhã pra tá lá às nove, prá chegar lá aqueeela viagem, eu já tinha tocado à noite, chegava lá destruído assim... e aí, tava todo mundo lá e ele, de repente - vou fazer uma cama de cordas - pô, eram dez!!! cordas na época, eram dez pessoas de cordas! E a gente ficava de nove até uma hora da tarde assim, sem tocar, ouvindo as cordas (Entrevista, 16 dez. 2008).

Vale registrar que também foi sugestão de Hermeto a Itiberê, que gravasse com a Orquestra algumas músicas de seu livro “Calendário do Som”. Uma *missão recebida com muita honra*, disse Itiberê, assim como a missão recebida por Hermeto Pascoal de criá-las. (Originalmente, Hermeto publicou as melodias com a harmonia cifrada). Note-se que duas “missões” de (re) unir foram cumpridas: a humanidade (do *universo*) reunida em todos os aniversários numa obra; a *família* da Orquestra – celebrada em cada aniversário de seus integrantes, reunida para executá-la.

O período Pé Pequeno/Pendotiba é parte significativa na história da Orquestra, lembrado também por certo trabalho braçal de que participaram @s músicos em mudanças de casa, faxinas, carregamentos de instrumentos e aparelhagem de som, etc., extrapolando as atividades musicais. Ensaivavam em precárias condições materiais. Este quadro gerou várias

crises¹³¹ e consequentes saídas de mais de um músico ao longo de dez anos, que não se adaptaram ao coletivismo e à idéia de família fraternal em que se faz música, na forma proposta para o grupo. @s músicos relataram que um dos temas de várias reuniões realizadas nos nove anos anteriores à minha estada entre el@s tinha sido a busca de solução para as dificuldades provocadas pelo tempo exigido pela Orquestra, principalmente no que se referia ao tempo do *corpo presente*.

Renata, como já mencionei, tinha também a demanda de um filho, o Tito. Não tenho informações sobre a atenção eventualmente dedicada ao seu caso, mas esta é uma das razões pelas quais desistiu do curso de bacharelado em violino na UFRJ, priorizando a Orquestra. Durante a gravidez, ensaiavam em Pendotiba e tocou em concerto até dois dias antes de Tito nascer:

Foi de nove meses e eu segui tocando; 21 anos, na época, então pode vir o que vier, eu ia pros ensaios de barrigão. Só no último mês que eu parei. Era em Niterói, era meio punk ir pra lá; mas, mesmo sem ensaiar, teve um show. Itiberê me ligou: – A gente vai tocar na Unirio. Você não fica a fim de ir não? O pior que pode acontecer é ele resolver nascer no meio do show, aí você vai pro hospital [ela ri]. – Aí fui pro show, assim, explodindo! Dois dias depois ele nasceu. Não perdi nenhum show, nunca, por causa do Tito. Ele tinha um mês de idade. Quando tinha música que eu não tocava, eu ia pro camarim e dava de mamar; aí voltava. E teve gravação do Hermeto e Grupo que a gente gravou com um naipe de cordas. Ele tinha três meses. Foi pro estúdio com a gente. Na técnica, eu dava de mamar; voltava pra gravar (Entrevista, 17 dez. 2008).

Vale ressaltar ainda, na dedicação d@s músicos, a importância atribuída aos ensaios, por ser o momento *em que mais se aprende*. Vários del@s fazem questão de diferenciá-lo do estudo em casa e do momento de concerto. Veem-se como um grupo singular por isso, como falou uma instrumentista: *O legal do grupo é a seriedade dos ensaios; não é comum nos grupos, do que eu sei aqui no Rio de Janeiro. [...] É onde você aprende tudo, com ele compondo!* Ou seja, o *corpo presente* é imprescindível para que a música aconteça, para o aprendizado, e para que haja músicas a tocar. É através dele, também, que Itiberê transmite a necessidade de dedicação total ao grupo: *A gente é muito religioso com essa coisa de ensaio, muito. Ensaio em feriado, seja o que for.* Itiberê atrela ao ideal de coletivismo a necessidade de entrega nos ensaios, ao que @s músicos correspondem, mesmo que muitas vezes não seja agradável passar *uma manhã inteira ouvindo uma composição, acompanhando a dificuldade do outro, os desenvolvimentos de cada um, e cada um tem seu jeito de aproveitar. Muitas vezes a cabeça fica explodindo. E essa postura vem de 9 anos!*

¹³¹ V. Silva, (2005).

A dedicação d@s músicos segue o exemplo de Itiberê que, segundo el@s, *vive pra orquestra, só pensa nisso, tudo que faz é pensando nela*. De fato, eu o ouvi falar ao microfone em um concerto [...] *porque isso aqui é a nossa vida! A gente dá a vida por isso e nada é mais importante que isso aqui!!!* Sua dedicação é movida pelo entendimento de que se sente propagador de algo bom para o mundo. Ele assume a música – *sagrada* – como alternativa para um mundo desajustado e imperfeito, afinando-se sempre com o argumento de Adorno (1982, p. 20), para quem a arte deveria provocar mudança social, por sua função de mudar o mundo, de melhorá-lo:

A gente veio no mundo pra colocar música mesmo, e pra fazer as pessoas se ligarem cada vez mais na música, porque... a política já provou que não tá com nada. Esse caminho da política é muito doloroso, sabe! Acho que tem um caminho muito mais bonito que é o da música, do amor, entende? Essa coisa aí: a terra tá esquentando, né, vai pegar fogo daqui a pouco... e vai sobrar a música, bixo! Nós que tamo aí, segurando esse mundo aí.¹³²

Durante a gravação do CD, um músico, bem conceituado na cidade, que aguardava sua hora de estúdio, fez um comentário que me pareceu emblemático: “Às vezes eu olho pra você e parece que eu to vendo um missionário!”, referindo-se principalmente ao fato de Itiberê conseguir que “essa rapaziada toda se entrega (!), vai lá e faz [...] isso é uma missão tua”. E muito do que move Itiberê na “missão” é, *primeira coisa: pra mim a música é uma arte divina*. Ou seja, o que é da ordem do divino é puro e, enquanto pura, a música diviniza o mundo. A música é “a fonte da esperança humana”, como Frith (1981, p. 44) interpreta a visão de Adorno sobre o valor da Arte.

A dedicação de Itiberê é profundamente movida:

a) pela mesma dedicação de seu *mestre* à música (Mariana conta que cresceu ouvindo o pai falar *a música é minha religião*, exatamente como fala Hermeto, coisa que Itiberê fez questão de publicar na contracapa do CD “Pedra do Espia”);

b) e inspirada na admiração por sua *sabedoria; eu cresci porque eu ouvi o Hermeto, cara. Ele já veio acho pra esse mundo, já chegou aqui já num nível muito alto, né? E eu sou capaz de entender onde ele tá, cara, eu enxergo ele lá em cima, entende?*

c) pela forte identificação com os valores do mestre – o que importa é a *essência*, a *energia*, a *alma* e a *intuição* – e,

d) por uma visão holística de mundo, que, se não compartilhada por Hermeto – pois que não tenho como afirmá-la – é nele inspirada; um mundo em que não há fronteiras, em que

¹³² In: Teixeira, (2004).

a música de todos os lugares é de todo mundo, *como o vento*. É no **todo**, portanto, que a *música universal* encontra seu sentido.

Considero que o holismo em Itiberê está acoplado à sua concepção de música como *arte divina; ela vem de Deus* e proporciona a aproximação a Ele. Hermeto, quando diz *A música é minha religião*, inicia-a dizendo: *A Itiberê Orquestra Família faz música universal. Esta família caiu do céu*. Em Itiberê, porém, o que quero sublinhar – pois que é marcante e definidor na sua relação com @s músicos – é que **o mundo** que se aproxima de Deus através da música é um todo unívoco, *universitas* (DUMONT, 2000:76), e o *universal* existe como uma propriedade que tem **esta** música, de proporcionar o (melhor) acesso/contato com o céu.

A *música universal* seria, então, a música apropriada não só para o contato com o céu, mas para falar sobre ele (representá-lo no mundo); para juntar o mundo com o céu (elo de ligação) e, ainda, para levar o mundo (através das *expressões musicais das diversas culturas contidas na música universal* – representante do mundo) ao céu e ao mundo. O que não se opõe à sua posição de renunciante; ao contrário, parece indicar que o *novo espaço social* (DaMATTA, 1997) que inventou, a Orquestra, leva “notícias” do céu ao mundo do qual se retirou; “notícias” do que “falta” no mundo.

Considero emblemática desse acoplamento – mundo holístico, céu/divino, *música universal* – uma música que Itiberê compôs em uma oficina de *música universal* em Santa Fé, Argentina, em maio de 2007, por ocasião de uma viagem da Orquestra àquela cidade. Seu texto, lido em determinada parte da música, na apresentação pública, é:

Amor, palavra que é síntese, que expressa união, confraternização. A música universal é amor, é juntar os povos misturando as culturas em perfeita harmonia, que só ela suscita [...], trazendo-nos o céu perto de nós.¹³³

Sobre a concepção de religiosidade que Itiberê associa à sua música – *uma arte divina* –, é preciso notar que não é exclusividade sua. Pode-se situá-la no processo de constituição da chamada música ocidental, intimamente associada ao surgimento da idéia de Ocidente, conforme Menezes Bastos (1990, p. 74). Na proposição do autor, a trajetória de constituição da música ocidental tem dois movimentos, cumulativos, contrastantes e complementares. O primeiro – originado da confluência entre Antiguidade e Europa primitiva sob a “égide da inteligibilidade pura” (*téchne*) – é comprometido “com a definição de estado de humanidade

¹³³ Embora eu não possa afirmar ainda, acredito que Itiberê seja o autor do texto. A tradução do espanhol é minha. In: <http://www.youtube.com/watch?v=4tQ7fIoUAUE>

em termos tecno-lógicos.”¹³⁴ Movimento fundamentado nos caracteres “monumentalidade e progresso”, atrelados à constituição dos Estados-nações europeus. No processo deste movimento, constitui-se uma visão da música ocidental caracterizada pela “arte de leitura e escrita, desprezada a sua oralidade. Isto, no sentido do deslocamento do ‘milagre grego’ a favor do ‘milagre europeu’, a partir dos séculos XIV-XV” (MENEZES BASTOS, 1990, p. 54).

No segundo movimento, fundamentado nos caracteres “interioridade e universalidade”, a música é constitutiva do engendramento da pan-europeidade, quando não mais a *téchne*, mas a *poíesis* rege o fazer musical. A sensibilidade passa a ser inteligível. A Europa se apropria plenamente “da música como linguagem integral – portadora de um plano de conteúdo (inteligibilidade), além do de expressão (sensibilidade)”.¹³⁵ Este é “o campo por excelência da música ocidental como Religião da Arte: [...] na invenção da sensibilidade da alma, fiel do culto ao Belo enquanto sublime”¹³⁶. Para o autor, esta visão encontra base filosófica em Hegel, para quem a arte musical não tem conexão com a exterioridade, mas deve “fazer ressoar o eu mais íntimo, a sua mais profunda subjetividade, a sua alma ideal”.¹³⁷

Concluindo este capítulo, chamo a atenção para o fato de que a postura “missionária”, a visão holística, o poder simbólico de Hermeto Pascoal e os demais valores já relacionados são vivos e presentes nos momentos em que Itiberê compõe de *corpo presente*. Portanto, este se destaca entre os fatores de adesão sociomusical, pois é tanto a única forma em que a música existe na Orquestra, quanto o veículo e o momento disseminador dos valores que congregam o grupo, influenciando até sobre os padrões de conduta, sobre o modo contemplativo – inspirado no diletantismo – de apreciar aquele fazer musical e a ele se dedicar, a *música universal*. É por meio do *corpo presente* – que acontece em todo ensaio – e na interação com ele, que são reforçadas a estética e a moral daquele sistema particular: a “ordenação das experiências” (GEERTZ, 1989), a ação primordial na configuração do *ethos* da Orquestra.

¹³⁴ Id. ib. p. 60.

¹³⁵ Id. ib. p. 59.

¹³⁶ Id. ib. p. 56.

¹³⁷ HEGEL, 1974:177, apud MENEZES BASTOS, 1990, p. 72. Para a análise do autor sobre este “sistema imaginado”, a “música ocidental”, ver, especificamente, às páginas 69-80.

3 UMA MÚSICA INTUITIVA

Como procurei apontar até aqui, o modo *intuitivo* com que Itiberê se relaciona com a música transversaliza os fatores de adesão do grupo. *Intuição* pode ser associada a *essência*, *emoção*, *energia*, música *orgânica*, *coração*, *não pensar*, *alma*, etc. Com estas acepções, o termo perpassa, a depender da ocasião, as noções de *música universal*, *família*, *corpo presente* e oralidade, centrais na configuração da Orquestra. O modo *intuitivo* como ele toca, compõe e se relaciona com música é um elemento importante na atração por ele exercida sobre @s músicos e, em alguma medida, vejo-o atrelado ao “sopro sobrenatural que o impele a criar a obra.”¹³⁸ Assim como ele o faz, propõe a@s integrantes que usem a *intuição* na execução interpretativa das peças que compõe, pedindo-lhes que toquem *com tudo*, *vai com dez!* *se errar, erra mesmo, mas erra com tudo, inteiro!*:

Não pensa! Se pensar, morreu! Arrisca, cara! Se joga inteiro! Cadê a malandragem?! Seja malandro, bixo! Não deu aqui, pega ali na frente, mas não deixa a energia ir embora, não! Você já sabe o que tem que saber. Aqui, bixo, esquece o que você sabe. Usa sua intuição, cara!! (Dc., 11. nov. 2008).

Os termos mais recorrentes entre @s integrantes para se referir à música de Itiberê – como à de Hermeto – foram *intensidade*, *profundidade*, *seriedade*, termos que se associam com *essência*: *Itiberê põe a verdade dele na música... é ele mesmo, na essência. Então... fica muito forte a música, sei lá; e ele... né, tipo, a ‘música é minha religião’... ele fala muito isso.* Se, por um lado, há forte presença da *essência* associada à religiosidade – apontando para a espiritualidade –, há, por outro, a exigência de saberes e técnicas musicais, imprescindíveis, que demandam extremada dedicação, muito embora independam do estágio em que se encontram @s músicos em seu desenvolvimento musical.

Uma das perguntas com as quais fui a campo, e que de modo mais presente me acompanhou, foi: em que consiste, de fato, a *práxis* musical de Itiberê e o que nela exerce atração sobre est@s músicos que vivem no Rio de Janeiro ao final da primeira década do século 21?

Alguns indicativos de resposta não demoraram. Explicitaram-se, assim que fui tomando conhecimento do modo e das circunstâncias de seu primeiro contato com Itiberê e

¹³⁸ Cfr. Chauí (2000), em sua explicação da concepção romântica da genialidade artística, idéia que permeia o *ethos* da Orquestra.

sua música, e pela importância histórica por el@s atribuída a esse “evento” (SAHLINS, 2003) em suas vidas. Para uma parcela dos integrantes e Itiberê, é fato considerado de extrema relevância ter entrado na Orquestra; para a maioria, o evento mais importante.

Uma resposta para o que exerce atração sobre eles na *práxis* musical de Itiberê é clara: a música que ele compõe. Este, o fator de maior impacto no primeiro encontro com ele.¹³⁹ @s músicos apreciam a estética musical de Itiberê e também a de Hermeto, em seu modo particular de conduzir a harmonia, de propor e encadear os ritmos, de explorar contrastes tímbricos, de jogos melódicos entre naipes, de usar o contraponto, de construir a textura de uma determinada música, sempre marcada por diferentes seções que se ligam por *pontes imprevisíveis*.

Com o decorrer do tempo, fui observando que, pela conduta, revelavam certa adaptação a determinadas características dele e as toleravam, depois de conhecidas e transformadas em exigências: imprevisibilidade nas questões burocráticas e de organização da Orquestra, o *mundo prático*; tempo demandado nos ensaios para compor *de corpo presente*; tempo de dedicação ao grupo com férias anuais de tempo mínimo durante o Natal e o Ano Novo; dificuldades, e várias impossibilidades, de se inserir em outros trabalhos para os quais eram chamados. Esses esforços de adaptação – que provocaram inúmeras contrariedades, resultando na saída de vários integrantes (algumas, por declarada incompatibilidade com Itiberê) – suscitaram em mim uma pergunta complementar àquela: em que medida os simbolismos, contidos nas acepções de *intuição*, influem na permanência d@s instrumentistas no grupo, considerada sua compreensão favorável aos amig@s que dele se retiraram em circunstâncias não tão esclarecidas e ao mesmo tempo cientes de outra versão (a de que as saídas teriam sido “naturais”)?

Aplico-me aqui a compreender o que seja o modo *intuitivo* de Itiberê de se relacionar com a música, acreditando que em grande medida, toda a *práxis* musical desperta grande interesse n@s músicos, por ser *intuitiva* e marcada pela imprevisibilidade. É preciso, porém, não desconsiderar o grande *esforço cognitivo* no trato com os saberes da linguagem musical (Itiberê o mencionou apenas uma vez comigo), que também constitui sua *práxis*: o *pensar* musical na busca pela alternativa estética. Quando compõe, o que mais o agrada pode demandar um longo período de tempo. Não menos importante é o grande esforço cognitivo d@s músicos na aprendizagem, memorização e preparação técnica no instrumento para

¹³⁹ Cfr. Cap. 2.

chegar à qualidade almejada na execução. Nesta fala de Itiberê, uma das raras referindo-se ao esforço, ele não minimiza a importância da intuição:

[...] e a gente faz isso muito aqui na Orquestra. São exercícios das ferramentas, né? Que você tem que usar, e que você precisa tá com eles razoavelmente assim, debaixo do dedo, né? Tem que cultivar os fundamentos. Eles são múltiplos, né? Em alguns momentos, são muito rítmicos e a gente tem que despende muito tempo nisso, porque é um troço absurdamente complexo e ao mesmo tempo super simples quando você já tem ele **intuitivamente colocado**, entende? Até chegar no ponto de estar no intuitivo, a gente tem que dar uma batalhada, entende? Máximas que a gente usa:

- Quem pensar morre.

- Não pode pensar, tem que sentir.

Você tem que tá vivendo. Você é uma parte da bateria nesse momento, né?

(Entrevista, 31. out. 2007).

Que lugar a *intuição* ocupa nesse esforço intelectual? Ou seria melhor colocar ao contrário: que lugar o esforço intelectual ocupa nas acepções todas para *intuição* em Itiberê?

3.1 A INTUIÇÃO EM BERGSON

Levando em conta que o esforço cognitivo integra o fazer musical da Orquestra como parte importante, procuro apoio em Henri Bergson para pensar o modo *intuitivo* da criação e execução da música de Itiberê, de como com ela se relaciona e como desperta o interesse n@s músicos. O autor, no início do século 20, alertava a racionalidade científica moderna para a necessidade de considerar o *tempo* e a *inventividade* como elementos constituintes do pensar. Endereçava sua crítica ao cognitivismo, fundamentado na invariabilidade dos limites moldados pelas ciências físico-naturais e no desempenho dos possíveis e previsíveis caminhos da cognição, característica do gestaltismo, sistema representativo dos estudos da Escola de Berlim¹⁴⁰, instituída contemporaneamente a Bergson.

Para Deleuze (1966), a filosofia de Bergson tem importância definitiva na compreensão da relação inteligência/intuição. O autor explica a “gênese da intuição na inteligência” (p. 117) a partir da inclusão da emoção em seus estudos sobre o esforço intelectual e a cognição. É nesta direção, considerando a relevância destes três elementos - intuição, emoção e cognição - no âmbito da Orquestra e sua ligação direta com a música que

¹⁴⁰ Sobre o gestaltismo, ver Köhler, W. (1947), *Psicologia da Gestalt*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

ali se faz que encontro ressonância em estudos contemporâneos¹⁴¹ no campo da cognição. Através de seus esforços em contrapor, e transpor, os determinismos epistemológicos e filosóficos fundantes da Psicologia (quando ancorada no contexto da modernidade e da racionalidade científica, a área lutava para se firmar como ciência), estes estudos explicitam os meandros processuais da *cognição inventiva* que, como postula Bergson, comporta *temporalidade e imprevisibilidade* no processo de criação.

Não se trata de “psicologizar” os dados etnográficos no sentido de traçar os caminhos do raciocínio – o que seria, justamente, medir e dar forma segundo as estruturas rígidas e previsíveis na tradição do cognitivismo –, mas, no sentido indicado por Bergson, procurar compreender a criação pelo que nela há do *pensar*, do *esforço intelectual* que incluem a inventividade, a intuição, o tempo e a emoção. É precisamente da dimensão ontológica¹⁴² da cognição assumida pela filosofia de Bergson que me valho nesta pesquisa, e não da dimensão psicológica, biológica ou lógica. Não se trata, também – talvez valha ressaltar –, de ultrapassar os limites epistemológicos da Etnomusicologia, mas de valer-se de contribuições filosóficas pelas quais também se pauta a vertente da Psicologia a que recorro, na intenção de esclarecer a concepção de intuição enquanto categoria nativa, central, a meu ver, na constituição do *ethos* da Itiberê Orquestra Família.

Menezes Bastos (1990, 1995) realiza uma acurada descrição e reflexão sobre como, histórica e epistemologicamente, surgiu o campo da Etnomusicologia. Segundo o autor, uma ambiguidade sociológica marca este campo de estudo, desde a primeira definição de Etnomusicologia em Adler (1885), cunhada na Musicologia Comparada, até Merriam (1964), que a concebe como campo da Antropologia, tendo por objeto de estudo a “música *na* cultura” e, posteriormente, em 1977, a “música *como* cultura”, quando se consolida. O “ambíguo” da área, aponta o autor, deve-se ao fato de que ela “é por princípio um paradoxo, pois procura, como *logia* que intenciona ser, a inteligibilidade dentro da quadra – a Arte – atribuída, no Ocidente, ao sentir” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 29). Embora hoje consolidada a autonomia dos estudos etnomusicológicos na Antropologia, é atinente à necessidade permanente de equacionar essa ambigüidade, que me dedico neste item, ao pensar e sentir na música da Orquestra, assumindo-a *como* cultura nativa.

¹⁴¹ Maturana e Varela (1972); Passos (1992); Orlandi (1995); Tedesco (2008).

¹⁴² O argumento central do trabalho de Virgínia Kastrup, no qual muito me apoio, é exatamente a *ontologia do presente* nas filosofias de Henri Bergson, Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Virgínia Kastrup (2007) propõe-se compreender por que a psicologia cognitiva não inclui a *invenção* em seu projeto. Segundo a autora, os preceitos que têm relação direta na origem da tradição dessa psicologia estão no escopo da física newtoniana e nos pressupostos filosóficos e epistemológicos positivistas de Comte¹⁴³. A psicologia, para assumir-se como área do conhecimento científico dos fenômenos cognitivos, entendia ser preciso encontrar “as condições invariantes da cognição sob a forma de leis científicas, ou seja, o que a cognição possui da ordem da necessidade e da repetição” (KASTRUP, 2007, p. 38). É na tradição da “analítica da verdade” que a psicologia cognitiva vai se concentrar no erro. O que estimula sua investigação são “os erros sistemáticos, recorrentes, comuns a todos os sujeitos. [...] Separar a região do universal e necessário daquela do particular e contingente faz parte do projeto moderno de purificação” (Id. p. 37-53), no qual se engendra e se gesta a Escola de Berlim.

Em 1934, em “O Pensamento e o movente”, Bergson distingue as ideias próprias do pensamento das que se relacionam à intuição. Aquelas são claras e vão organizar as ideias que já possuímos, ao passo que estas, não imediatamente claras, se diferenciam pela *potência em vir* a esclarecer, por sua *novidade* característica. Nas palavras do autor:

É preciso distinguir entre as idéias que guardam para si a sua luz, [...] e aquelas cuja luminosidade é exterior, iluminando toda uma região de pensamento. Estas podem começar por ser interiormente obscuras; mas a luz que projetam ao redor volta-lhes por reflexão, penetra-as cada vez mais profundamente; e elas possuem então o duplo poder de aclarar em torno delas e de aclarar a si mesmas (Id., p. 116).

O *tempo* está implícito no texto: “[...] podem *começar por ser* interiormente obscuras; mas a luz que projetam ao redor *volta-lhes* por reflexão, penetra-as *cada vez mais*”. É a partir de Bergson, em sua consideração do tempo implicado na cognição, que Kastrup então postula:

[...] a cognição é, como realidade atualizada, como sistema cognitivo, um misto de tempo e matéria. [...] O tempo é a tendência que responde pela criação, pela diferença. A matéria, por sua vez, tendência à repetição. [...] a cognição não é então definida por categorias de sujeito e objeto, mas, o que é muito diferente, por uma tendência a se repetir e por uma tendência a criar, que coexistem em seu interior. Considerar que habita no misto uma diferença de natureza é entendê-lo como portador de uma diferença interna; é considerá-lo, enfim, como constituído por uma substância que é duração, contendo em seu seio o princípio de bifurcação, de

¹⁴³ Em Comte (1930/1942) “o caráter fundamental da filosofia positiva é tomar todos os fenômenos como sujeitos a *leis* naturais invariáveis, cuja descoberta precisa e cuja redução ao menor número possível constituem o objetivo de todos os nossos esforços. [...] somente são reais os conhecimentos que repousam sobre fatos observados” (p. 5-7).

divergência. [...] ela é, em seu fundo, criação e também indeterminação, imprevisibilidade (KASTRUP, 2007, p. 59).

Assim, a inventividade surge da relação de tempo com a matéria, materiais já conhecidos, o que resulta em produção do diferente, do novo, da cognição inventiva. O contrário seria o re-cognoscível, reconhecimento do já sabido, “o mesmo do mesmo”, como diz Deleuze (1968), que define a recongnição como ação consensual entre as faculdades sobre um objeto, ou seja, o objeto igualmente identificado por todo o “misto” em Bergson. Fica clara a oposição entre cognição inventiva e recongnição, quando Deleuze se refere à identificação:

Um objeto é reconhecido quando uma faculdade o visa como idêntico ao de uma outra, ou antes, quando todas as faculdades em conjunto referem seu dado e referem a si mesmas a uma forma de identidade do objeto. Simultaneamente, a recongnição exige, pois, o princípio subjetivo da colaboração das faculdades para ‘todo mundo’, isto é, um senso comum como *concordia facultatum* (DELEUZE, 1968, p. 221).

Esta recongnição estável é a que nos serve nas banalidades do dia-a-dia, quando “funcionamos conforme o senso comum”, explica Kastrup (Id., p. 67). No caso da cognição inventiva, temos uma experiência pela qual somos perturbados e os esquemas mecanizados permanecem inertes porque em estado de perplexidade; logo e antes é acionado “um intuito cognitivo” que problematiza, “intriga, faz pensar, força a invenção. [...] uma experiência de inquietação, de instabilização cognitiva” (Id., p. 69). A autora traz um rico exemplo, que nos será útil associar, adiante, à *práxis* musical de Itiberê:

Quando alguém sente, enquanto está trabalhando, cheiro de chuva, sua experiência cognitiva nem sempre se resume a uma experiência de recongnição – “está chovendo” –, mas pode gerar no sujeito uma espécie de atração, capaz de mobilizá-lo, capturá-lo, produzindo um intuito cognitivo agudo, que o leva a aproximar-se mais e mais do cheiro da chuva, acompanhá-lo até o ponto de gerar nele uma espécie de estado subjetivo chuvoso, que o tira de seu expediente normal. Nesse caso, a cognição não é percepção de um objeto, representação, reconhecimento, mas é tocar o estímulo, seguir com ele e transformar-se nesse contato” (69-70).

Assim, em sua crítica ao modelo da ciência moderna e do positivismo – que não incluem o extracognitivo no ato de conhecer e em que a cognição é pensada a partir de sua invariância/previsibilidade de resultados, necessidade e repetição –, Bergson traz o *tempo* como partícipe fundamental da cognição inventiva e, como vimos no exemplo de Kastrup sobre a chuva, uma *representação* é acessada. É preciso ver, então, a que representação Bergson se refere. Acredito que esta compreensão nos aproximará do modo de Itiberê compor e representar o *pensar* musical.

Em “O esforço intelectual” (1902)¹⁴⁴, Bergson traz o tema da invenção quando analisa diferentes níveis de dificuldades para a inteligência e conclui que, do ato de reproduzir ao ato de inventar, respectivamente o mais fácil e o mais difícil, o que distingue os processos é o *esforço* neles empregado. É nesse esforço que se acessam o material das representações, a matéria, os conteúdos que vão dar forma existencial à produção do intelecto. Eles se encontram em diferentes *planos de consciência*. Isto levará Bergson a pensar em um *esquema dinâmico* de imagens que se interpenetram. Kastrup esclarece os planos de consciência e o esquema dinâmico referidos por Bergson. Esta perspectiva pode explicar a *ilustração* e a inspiração imagética na música de Itiberê como quadros ou cenas do bucólico brasileiro, característicos de sua estética:

Para pensar os planos de consciência, Bergson utiliza-se de uma metáfora, concebendo-os como uma pirâmide que contém representações em graus de complexidade diferentes. A pirâmide é formada em sua base por representações que são imagens, as quais, possuindo a forma da percepção, estão próximas da matéria. Em seu topo, estão situadas representações condensadas, dotadas de virtualidade, como o ‘esquema dinâmico’. Note-se que o conceito de representação aparece aí utilizado de forma bastante ampla, pois inclui, além de imagens, que são representações separadas, o esquema dinâmico, que é uma espécie de *representação portadora de tempo ou de virtualidade*. O esquema dinâmico é um tipo de *representação indivisa e especial, pois condensa uma infinidade de imagens interpenetradas, e se define exatamente por sua capacidade de se desdobrar em imagens separadas*. Bergson deixa claro que ‘essa representação contém menos imagens em si do que a indicação do que é preciso fazer para reconstituí-las’ (1902, p. 161). Preenhe de imagens, mas vazio de qualquer imagem em particular, o esquema é uma representação abstrata. O caráter temporal do esquema dinâmico fica claro quando Bergson afirma que ele ‘representa em termos de devir o que as imagens nos dão em estado estático’ (Id., p. 188 apud KASTRUP, 2007, p. 115)¹⁴⁵.

A imagem da pirâmide, utilizada por Bergson, deixa claro o movimento dinâmico (que é o trabalho intelectual) de ir e vir entre as representações dotadas de virtualidade (situadas no topo de sua pirâmide) e a matéria mais próxima da consciência, dotada de concretude e estabilidade, situada na base. O dinamismo no esquema é dado por uma nova *impressão*, inicialmente apenas vislumbrada, como que a distância, ou obscura, que exigirá *esforço* para ser *transformada em outra* imagem concreta¹⁴⁶. Segundo Kastrup¹⁴⁷, “o esquema dá uma direção, mas o processo de invenção modifica o esquema de origem.” É neste ponto, continua, que Bergson “chega, então, a uma conclusão extremamente importante”, conforme suas

¹⁴⁴ Ver também Bergson (1990).

¹⁴⁵ Os grifos são meus.

¹⁴⁶ Aí se vê a distinção do que seria a *dedução* e a *reconhecimento*.

¹⁴⁷ Id. *ibid.*: 116.

próprias palavras (1902, p. 176): “Aí está, sobretudo, a parte do imprevisto; ela está, poder-se-ia dizer, no movimento pelo qual a imagem retorna sobre o esquema para modificá-lo ou fazê-lo desaparecer”. Se não desaparecer, se a vontade – ou o esforço – concretizar a transformação, então passará a existir o que era imprevisível, a novidade, a criação.

Bergson vê aqui a necessidade do *tempo* para a experimentação entre a matéria e o que irá surgir da/na imprevisibilidade. Para uma idéia vir a se transformar em *forma*, um longo tempo poderá estar implicado, uma gestação, uma espera. Durante um tempo que se desacelera, a invenção está se processando num trabalho invisível. Lembro da “espera” na criação de Itiberê, que podia demorar um longo tempo até que ele definisse a música como pronta, terminada. Quando ele diz¹⁴⁸ *tá indo, tá indo, é um trabalho pacioso, tem que sentir e fazer o que a música pede!*, podemos deduzir que *pacioso* e *tá indo, tá indo* se referem ao **tempo** do trabalho intelectual inventivo; tempo necessário para acessar o esquema dinâmico do ir e vir entre as representações de virtualidade e a matéria mais próxima do plano consciente; em seu caso, os fundamentos da linguagem musical que utiliza mais recorrentemente.

Exemplo ilustrativo do movimento cognitivo de ir e vir no esquema dinâmico proposto por Bergson e do seu caráter temporal é a composição “Do chão à cumeeira” (Faixa 8 do CD anexo), apresentada nos concertos de 9 e 10 de setembro de 2008.¹⁴⁹ Na ocasião, esta música abria o concerto com a entrada individual de cada músico do naipe de sopros, cada um executando um solo relativamente longo, que Itiberê estava ainda compondo para cada um deles. Na ordem como o pensou, do grave ao agudo, deu-se a entrada, como eles chamavam, do *solo do Thiago*, no sax barítono, seguido do *solo do Janjão*, no trombone, do *solo da Joana*, no sax tenor, do *solo do Yuri*, no sax alto, finalizando com o *solo do Vítor*, no sax soprano¹⁵⁰, momento em que cada um surgia no palco tocando em relação às notas finais do solo anterior ao seu, numa grande sequência de solos ligados. Na época, estes solos, ainda em processo de composição, constituíam-se de alguns temas principais. Cada músico improvisava a partir de seus respectivos temas, assim como nas ligações entre cada solo.

¹⁴⁸ Cfr. cap. 2, item 2.2.3.1.

¹⁴⁹ Indicados no item Família.

¹⁵⁰ Como indiquei, na faixa 8 do CD anexo, estes solos podem se ouvir, respectivamente, nos tempos 2’50-5’33; 5’37-8’26; 8’27-9’40; 9’52-13’54; 11’02 - até o final.

Os diversos solos geraram a *música nova*¹⁵¹, que desde lá veio sendo composta a cada ensaio, de *corpo presente*. Seguindo a imaginação, conforme propunha Bergson, ouvindo cada um dos solos, Itiberê se colocava os *problemas*¹⁵² musicais a serem solucionados a partir deles, buscando incluir toda a Orquestra, movimentando-se cognitivamente na *pirâmide do esquema dinâmico* entre as representações de virtualidade e a matéria do plano consciente mais próximo, os elementos mais usuais a ele da linguagem musical. As *resoluções* dos *problemas*, que resultaram em cada trecho novo inventado e, portanto, não previsto, a cada retomada da música, ao longo desse tempo – seis meses – somente cessaram porque a música tinha prazo para ser gravada; como comentou Itiberê, *agora não dá mais, tem que botar um fim porque tem que gravar; se não, poderia continuar... Não tem fim, né?*

Vale frisar que a cada ensaio, ao ouvir o ponto em que se encontrava a música, além de avançar em trechos novos, refazia todos os trechos que sentia necessário refazer, assim como os solos dos sopros, que também foram se transformando até o final de março de 2009, quando modificou o sax barítono no momento da gravação.¹⁵³

Creio haver suficientemente esclarecido, no modo *intuitivo* como ele define seu fazer musical e nas variantes já mencionadas do termo, que nada há de misterioso ou mágico. No caso de Hermeto, da mesma forma, podemos substituir a imagem da *nascente* como fonte inesgotável de onde jorra música sem parar, “naturalmente”, pela imagem que Bergson propõe para o processo da cognição inventiva/temporal. Chama a atenção o fato de que ambos, Itiberê e Hermeto, ao valorizar substancialmente seus modos intuitivos de se relacionar com a música, raramente mencionam o esforço na criação e no estudo dos instrumentos que tocam, assim como quase não se referem à aquisição de saberes e conteúdos da linguagem musical ou sobre como os utilizam. Poder-se-ia afirmar, seguramente, que seus saberes e o material musical foram adquiridos tocando, na prática, *na vida*, - expressão

¹⁵¹ É a *música nova* à qual me refiro no capítulo 2, no item *Oralidade*. Ficou assim conhecida, ou por seus primeiros prováveis nomes - *Corrida de Revezamento com obstáculos* e *Corrida de Bastão* (fazendo menção à prova de atletismo) - pelas *entregas* de um solo ao outro, até a sua definição, por volta de uma semana antes de ser gravada no estúdio.

¹⁵² Permito-me antecipar aqui o termo *problema* como Bergson o utiliza na cognição inventiva, explicando-o logo na página seguinte.

¹⁵³ Esta é uma situação que exemplifica a dedicação dos músicos durante a gravação do CD, pois Itiberê modificou notas e articulações também em outras músicas, ao ouvi-las no momento da gravação. No caso do sax barítono, a gravação do *solo do Thiago* demorou muito mais tempo do que o previsto, necessitando de inúmeras repetições, pois teve de apreender as modificações enquanto gravava – recebendo-as de Itiberê, que estava na sala de isolamento acústico, acompanhando pelos fones nos ouvidos –, além de o solo em si ser longo e de difícil execução para ele. Quando, enfim, deixou a sala isolada, exaurido, jogou-se no sofá que havia na sala dos equipamentos do estúdio e ficou imóvel e mudo, meio que transfigurado, olhando para o nada. Após alguns instantes, disse muito baixinho, para si mesmo: “Agora, sim, eu quero uma cerveja”.

comum de Itiberê. O que confirma a maneira como em geral @s músicos adquirem conhecimentos musicais e características estilísticas no âmbito da música popular: de modo informal, através de uma intensa socialização, guiada por empatias e “em função de demandas práticas de sua profissão” (BEATO, s.d., p. 63).

Em Itiberê, porém, isto se mescla ao valor por ele atribuído à música, pois a considera algo especial, não deste mundo, mas do *divino*, o que, por sua vez, se atrela à sua concepção de “arte pela arte”. O ponto que aqui deve ficar claro é que Itiberê associa sobremaneira *intuição* a caráter divino, atributo da música. Ele parece relativizar até mesmo sua própria participação – e esforço – quando compõe, ao dizer: *Quem sou eu pra meter o bedelho numa coisa que é tão sagrada?!!*

Abordo ainda esse tema – o *esforço* do intelecto “na resolução de um problema” – pois com ele chegamos aos dois últimos elementos apontados por Bergson no processo da cognição inventiva, particularmente importantes aqui.

Bergson utiliza o termo “problema”, não para se referir à falha, ao erro como negatividade, tampouco às imagens que compõem a matéria das representações que possam ser percebidas objetivamente, mas à potência de chegar a elas, como o que **exige** uma elaboração nova a partir dos elementos dados pelas representações acessadas. Refere-se a problema como “exigência de criação [...] a invenção começa *como a invenção* de um problema.”¹⁵⁴ Se tomarmos a invenção musical da perspectiva do que dela resulta – um trecho novo, uma música nova –, poderemos considerá-la como a resolução do(s) problema(s).

Bergson explica, então, que o que move a cognição até a invenção de um problema é uma *emoção* que desestabiliza a reconhecimento, levando o intelecto a novas representações; uma emoção com intensidade para o “abalo afetivo da alma.” Esta emoção, diz Kastrup¹⁵⁵, que “força a pensar, obriga a sair de si, [...] e a vagar nela [...]” é a que nos captura e nos faz penetrar nela e seguir com ela. O sujeito é levado a abandonar a vida prática e a experimentar a duração, a sair de si e a entrar em outros devires. Em síntese, esta autora afirma a respeito do esforço intelectual na criação:

Não se inventa com a pura emoção, pois a emoção abala, mas não é realizadora. Por outro lado, a inteligência nada pode sem a potência que a emoção criadora traz consigo. [...] a invenção ganha forma com o auxílio da inteligência, mas não tem aí sua fonte. A fonte é a emoção criadora. A inteligência dá conta apenas do esforço e da concentração que a criação exige.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Kastrup, op. cit. p. 117.

¹⁵⁵ Id. *ibid.*, p. 120-121.

¹⁵⁶ Id. *ibid.*, p. 122.

Que emoção leva Itiberê a pensar musicalmente para compor?

Trata-se de uma questão cuja abrangência tentarei delimitar, explicando com as emoções que me foi possível observar, diretamente relacionadas a determinadas músicas. Do que depreendo da proposição de Bergson, emoções teriam movido Itiberê ao esforço intelectual na solução de problemas musicais com os quais se deparou, resultando em determinadas invenções musicais correspondentes. Retomo a música “Do Chão à Cumeeira”, precisamente por ter ela surgido e se estruturar nos solos para cada um/a d@s músicos do naipe de sopros, com quem a relação de Itiberê começava a se fragilizar emocionalmente.

Antes, porém, é preciso esclarecer que, mesmo em se tratando de uma música específica, muito provavelmente emoções de diferentes naturezas ou uma pluralidade de fatores podem ter constituído o movimento que resultou na *cognição inventiva* que gerou e acompanhou todo o processo de criação desta música, não desconsiderando, também, o tempo que ela demandou. Posso, assim, referir-me especificamente ao que pude presenciar do estado emotivo que acompanhou sua criação. Como referi, observei forte instabilidade nas relações entre est@s músicos e Itiberê, a qual teve relação direta com a insurgência de uma grave crise. Atingiu seu ponto agudo exatamente uma semana antes de minha chegada ao campo, em setembro de 2008, num concerto.

Segundo @s músicos, a gravidade deste conflito não só tinha sido superior a qualquer outro na história da Orquestra, como demandou muito mais tempo para terminar.¹⁵⁷ Esta situação de conflito perdurou por todo o período em que permaneci em campo. O que a agravava sobremaneira era o fato de envolver músicos considerados chave no grupo. Eram, musicalmente, os mais experientes, que há muitos anos integravam a Orquestra. Dentre eles, alguns a haviam iniciado com Itiberê, em 1999. Estava em jogo sua base musical mais forte e expressiva. Afetava também, e diretamente, alguns vínculos de maior confiança de Itiberê, construídos ao longo de dez anos.

O tempo é, nesta situação particular, um exemplo claro de como ele se situa na proposição de Bergson. A instabilidade começara no mês de junho daquele ano, após um concerto em Belo Horizonte, quando *a energia já tava estranha...!* Como eu ainda não estava em campo, não tenho como precisar o período em que Itiberê iniciou a composição dos solos.

¹⁵⁷ Como menciono no capítulo 2, em geral as crises se referiam à organização de atividades, a questionamentos sobre a dedicação à Orquestra, ou a horários e dificuldades de locomoção ao local dos ensaios. A solução, na maioria das vezes, se dava com a saída de músicos envolvidos. Ver também Silva (2005).

Faltam-me, igualmente, informações sobre a emoção que teria disparado nele o movimento inventivo. Mas muito curioso era o fato de que os solos que passava a compor – eu diria, a dedicar – eram dirigidos exatamente a@s músicos que compunham o naipe dos sopros, núcleo de origem do conflito.

Em setembro, Itiberê já tinha alinhavados temas e trechos de alguns dos solos. Pediu a cada um d@s sopristas que entrasse individualmente no palco, executando-o com liberdade de improvisar a partir do trecho já pronto – espaço que el@s de fato aproveitaram em longos solos. De meu ponto de vista, uma clara valorização de cada um/a individual e nominalmente: a partir de então e durante o processo todo de composição, ouvia-se *vamos pegar do solo do Yuri; dois compassos antes do solo do Janjão; de novo do solo da Joana*, e assim, sucessivamente, incluindo os solos de Thiago e Vítor, o que @s colocava em evidência no grupo, apesar da instabilidade e das divergências.

Eram momentos em que Itiberê precisava por em prática uma de suas *máximas*:

a música acima de tudo; a música é maior e mais importante que tudo; do que a gente pensa, das vaidades e do orgulho. Independente do que esteja acontecendo, a música tem que estar acima; ela deve ser preservada e tudo se resolve na música (Dc., 31. out. 07).

Mais que tudo, era isso que Itiberê buscava comunicar a@s músicos nos ensaios, atento a não confirmar a existência de uma crise, que já se ampliava, envolvendo diretamente diversos deles, procurando, ao contrário, ignorá-la ou minimizá-la. Lembrava-lhes (como falou a mim, mas atento em que el@s podiam ouvir) que *a música ajeita tudo, coloca as coisas no lugar; a gente é uma família; essa crise aí vai passar*.

Por meses, durante os ensaios – que seguiam sem atrasos ou faltas, embora o ânimo começasse a baixar entre @s músicos, e Itiberê se mostrasse às vezes fragilizado e irritado – , quando começavam a tocar (*O som! O que importa é o som*), exasperavam-se as discordâncias e a instabilidade generalizada no grupo. A distância que se instalava e os estranhamentos, eram minimizados pelos novos trechos e pelo aprimoramento adquirido a cada ensaio, pela ampliação da composição que ia envolvendo os demais naipes, unindo-os ao todo da Orquestra. O resultado sonoro suscitava grande vibração da maioria com a *música nova*, mas, sobretudo, em Itiberê.

Foi com essa música que presenciei seu maior envolvimento, seu gosto musical, e foi quando percebi que ele próprio se surpreendia com a *beleza e complexidade* da música nova, e até pelo tamanho que ela ia tomando, como algumas vezes comentou. Por ser longa, era chamada de *suitona* ou *suíte nova*. Apesar de cortes para caber no CD, ela é a maior faixa:

13'36''. Itiberê vivia, com essa música, a alegria de surpreender-se a si próprio. Orgulhava-se por esta criação, parecendo que com ela estava se superando em relação ao que tinha composto até então. Sua vibração era contagiante e conseguia juntar a tod@s no ideal de coletivo, verbalizando sua satisfação com a música, elogiando a tod@s que iam dando conta dos novos trechos que recebiam para executar, com exclamações vibrantes, em alto volume, sobre o sucesso que a música faria no disco, que o disco todo seria *um arraso! Isso aqui [a Orquestra] não é mole não, bixo! Não é pra qualquer um, não!*

Este deve ter sido seu momento mais difícil no período de elaboração da música nova, porquanto devia dar conta de um esforço muito maior que o habitual para compor. Era um esforço maior que o demandado em uma circunstância “normal”, sem conflito. É o caso de quando me falava de sua facilidade em criar música, mais de um ano antes desta crise:

[...] então, eles tão sempre com música nova, entende? E, graças a Deus, assim... se eu sentar num piano agora, eu saio compondo. Qualquer instrumento que eu pegar agora saio compondo. É natural pra mim isso aí. Até porque, eu componho também um pouquinho motivado pelas necessidades da Orquestra, sabe? O que eles precisam mais, que não tá no repertório? Mas eu não premedito; eu sinto. Se eles estão precisando de um forró, aí então, de repente, me vem na cabeça um forró. E acaba que vai suprimindo as necessidades evolutivas da... dos meninos, tal. Então eu vou compondo, e vão vindo coisas e eles vão tocando, vão se desenvolvendo, e aí eu acho que dá certo, porque fica todo mundo com motivação, né? O dia que eu não tiver mais motivação pra dar pra eles, tem alguma coisa errada; eu tenho que dar essa motivação a eles (Entrevista, 31 out. 2007).

Pode-se concluir que o esforço que dedicava à composição desta música era movido pela emoção para com a própria Orquestra, por seu destino, então desconhecido e incerto, e isso dizia respeito ao naipe d@s sopristas que Itiberê envolvia sobremaneira nesta música. Para mim, que ainda não compreendia bem as causas da crise, foi como que um *insight* etnográfico presenciar o instante exato em que ele deu espaço para a guitarra, com alto destaque, pois o que sugeria era nada comum no repertório: um *momento blues* (está aos 5'34, Faixa 8 do CD anexo), o que levou o grupo todo ao delírio; creio que, também, por ser absolutamente inesperado ali. Logo vim confirmar que este músico não só era parte do conflito, como uma peça central.

O que era natural para Itiberê passou a ser necessidade: manter o interesse d@s músicos por meio daquilo que ele sabia ser o que mais os estimulava na adesão à Orquestra: a música. Concentrava todo seu esforço na direção de uma música impactante, *muito foda*, o que ali significava, também, complexidade e desafios.

Nos ensaios, o *corpo presente* era pleno em seus atributos, porém agora, visivelmente mais centrado em dissolver os distanciamentos, em agregar o grupo e restabelecer-lhe a fisionomia *familiar* – com duplo sentido. Ele dizia: *é o ano que esta família tá fazendo 10 anos! Uma família que agora tá madura, que passou por dificuldades, lidou com as diferenças. Tá com o som lindo e merece esse prêmio, né, esse CD.* Para ele, apesar da crise, tudo convergia¹⁵⁸ para a consagração plena dos dez anos da Orquestra. Esta era sua maior e mais visível emoção. Era a que o movia e animava no esforço de compor uma nova música e a rearranjar trechos de músicas anteriores para incluí-las no CD.

Dar continuidade à composição da *música nova* exigia aproximação entre @s sopristas e Itiberê. Este era um momento particularmente delicado, em que se juntavam um sentimento de grande insegurança e como que um misto de tristeza e desconfiança. Conduzia-o nos ensaios um esforço de superação e esperança de dias melhores. Era o que pretendia comunicar a@s músicos, uma espécie de subtexto com que acenava promessas de um futuro próximo, de reconhecimento e sucesso. Elogiava enfaticamente, atento a quem estava se dirigindo. Fazia brincadeiras com que também tentava restituir a informalidade e a alegria características do grupo, ora em sua expressão corporal-dançante (quase nunca perdia a oportunidade, frente aos músicos, de dar sua interpretação do caráter das músicas), ora estimulando-os a crerem na Orquestra e no sentido que ele dava à realidade daquela circunstância. Aplicava, nos termos de Bourdieu (2003, p. 71), a arte de *antecipar o futuro objetivo*, promissor, para o qual “esse sentido da realidade, ou das realidades, é o princípio mais bem escondido de sua eficácia”.

Apesar de seu empenho – a que @s músicos assistiam, sem compreenderem o que exatamente se passava –, havia rumores entre el@s sobre a iminência da saída de alguns. Esta iminência, creio, movia Itiberê no esforço cognitivo de buscar desafios técnicos e partes interessantes na *música nova*, não somente para os solos d@s sopristas, mas para todos os naipes e para a estrutura da música. Uma amostra do muito que el@s ainda teriam para tocar e apreender ali:

Aqui vocês têm tudo! Tem harmonia, tem ritmo, tem melodias... tudo vocês podem tocar e aprender aqui. Não precisam ir a lugar nenhum porque aqui tem tudo! E, graças a Deus, eu tenho muita música pra fazer, ainda tem muita música pra tocar! (Dc., 11.11.08).

¹⁵⁸ Itiberê se referia, muito animado, ao financiamento para a gravação do “Cd dos 10 anos” obtido através de um projeto contemplado pela Caixa Econômica Federal, aos concertos que tinham pela frente como parte do projeto e, inclusive, o presente trabalho, “que não é por acaso que tá acontecendo agora, nos 10 anos, que a orquestra chegou na fase adulta”. Ele comunicava estes fatos ao público, nos concertos.

Foi o que declarou a mim e a cada um@ d@s músicos em conversas individuais que passou a ter a partir de novembro. O clima ficou insustentável e, pela primeira vez na história da Orquestra, os ensaios deixaram de acontecer. Um fato que revelava a gravidade da crise era que @s músicos ficavam sabendo, uns pelos outros, a cada dia, que não haveria ensaio. Até que, em 10 de dezembro, Itiberê chamou a todos para uma reunião coletiva em sua casa e comunicou formalmente que retornariam somente no início de fevereiro. Então é que retomariam o repertório para a entrada no estúdio, em março. O tom da reunião revelava a mesma postura que ele vinha tendo até a interrupção dos ensaios, agora com um discurso literal e redobradamente de aposta:

[...] no som de alta qualidade da orquestra! Amadurecida, de gente adulta. Isso que falam e que tem por aí, ‘porque fulano toca muito, e o beltrano é foda, não sei que...’ mas não tem som igual a esse aqui! Fodão somos nós!! Nesse CD, cara, o bixo vai pegar!!! (Dc., 10 dez. 08).

Ouvi estas palavras enquanto aguardava no andar de cima, pois ele me havia pedido que chegasse próximo ao final da reunião. Somente depois que Maria veio dizer-me que eu poderia descer e conversar com el@s sobre o andamento da pesquisa, ainda pude presenciar à muito grata surpresa causada n@s músicos quando Lúcia anunciou a entrega de cheques de uma boa quantia em dinheiro – relacionada ao projeto de gravação do CD, que resolveram antecipar a el@s para *as festas de fim de ano e o tempo de descanso*, também providencialmente antecipado.

Dias mais tarde, Itiberê me relatou sobre o recesso da Orquestra, confessando que se sentia em um momento de extrema dificuldade. Isto era visível em seu forte abatimento físico (alguns/mas músicos admitiam um possível estado depressivo). Ele, por isso, estava procurando conduzir a circunstância com a máxima cautela. Neste recesso, teve um encontro com Hermeto, do qual parece ter saído influenciado, pois agora *compreendia melhor* o que se passava com o grupo e a melhor postura a tomar:

Esse tempo t sendo necessário agora. A gente precisa esperar acalmar tudo, esfriar a cabeça. Eles são jovens e cada um tem seu tempo pra compreender as coisas, e seu jeito, né? E eu também preciso. Tô aprendendo muita coisa! Entendi que eu que tenho que mudar o direcionamento, o jeito de levar a orquestra, de fazer respeitar o meu jeito. Essa orquestra é minha e eu que vou dizer como é que ela vai ser!!! Porque tava tendo muita interferência. A coisa tava solta, uns fazendo o que achavam que era melhor. Aí tinha vários jeitos, né? Mas eu que errei, eu permiti isso, e a coisa foi descarrilando, e eu preciso trazer pros trilhos de novo (Dc., 12 dez. 2008).

Assim, muito embora no último encontro do ano com @s músicos Itiberê mantivesse uma postura elogiosa, encorajadora e de ânimo elevado com o futuro próximo de êxito com o

CD, de esperança na permanência d@s integrantes no grupo (ao que @s músicos, perante ele, reagiam receptivamente, não sem alguns risos nervosos e expressões contidas de dúvida quanto ao que estava por vir), a Orquestra se despedia de 2008 em clima de insegurança e incompreensão generalizadas. Entre os músicos havia um sentimento de profunda tristeza pela iminente possibilidade de colegas se retirarem do grupo. Foi quando passei a ouvir sobre quão importante era para el@s a história vivida junt@s. Jamais como reclamação dos *perrengues de carregação de aparelhagem e instrumentos, faxinas, distâncias, etc.*,¹⁵⁹ mas exatamente pela convicção de que tudo fazia sentido, como declarou um@ músico: *tudo valeu à pena e a gente fez e passou muita, muita coisa junto! E agora, não sei... é uma pena tudo que tá acontecendo*. E outr@:

É uma história muito bonita, sabe, a nossa... Eu faria tudo, tudo de novo mesmo, se soubesse antes tudo que a gente passaria. Porque a música, a música que a gente faz vale tudo. E é bem difícil imaginar a Orquestra sem alguém, e que também se dedicou tanto pra ela (Dc., 14 dez. 2008).

Após essa reunião, @s músicos com quem eu consegui conversar até 20 de dezembro – pouc@s, e com muita dificuldade de marcar encontros, pois, visivelmente, não queriam falar – não compreendiam exatamente o que se passava com Itiberê. Sobre o ineditismo da falta de ensaios, uma instrumentista comentou, quase perplexa:

Nunca aconteceu, nunca. Nunca a gente ficou tanto tempo sem ensaiar e vamos ficar o recorde na história sem ensaiar. [...] de ensaiar a gente nunca pára, nunca parou, nunca parou. [...] Em geral a gente parava muito pouquinho antes do Natal e volta na primeira semana de janeiro. Sempre foi assim (Dc., 18 dez. 2008).

Esta circunstância de turbulência e fragilização nos vínculos da Orquestra é outro exemplo da *emoção* que movia Itiberê ao *esforço intelectual* de pensar musicalmente: durante o período de afastamento do grupo, ele compôs a música *Depois da Arrebentação*. O próprio nome reflete o estado emocional em que ele se encontrava. Mesmo uma rápida análise da música permitiria nela reconhecer o que percebi ouvindo-a pela primeira vez – ainda em elaboração – e pelo modo como ele a interpretou: um estado emocional de indefinições – eu as “via” nas frases musicais inconclusivas – e de turbulência entre conteúdos afetivos/organizativos interdependentes, de difícil domínio para ele próprio – na superposição de acordes movidos em ritmos inconclusos e de utilização de toda a tessitura do piano em

¹⁵⁹ Cfr. item *Dedicação* (cap. 2).

movimentos ansiosos, se assim se pode dizer, resultando numa sonoridade de textura densa, em constante movimento.¹⁶⁰

Contextualizo a circunstância que, eventualmente, pode ter colaborado para que assim fosse minha percepção: em meados de janeiro, foram retomadas as conversas particulares e individuais com @s músicos. Itiberê, firme em seu propósito de impor seu comando, propunha a cada um@ que pensasse bem se de fato queria seguir no grupo, com a dedicação e a entrega necessárias, aceitando seu modo característico de dirigi-la.

Aguardava resposta à proposta: *Quem quiser vir comigo, tem que vir inteiro, com tudo. E quem não puder, ou quiser escolher outra coisa, eu compreendo, eu respeito. Mas quem ficar tem que ter a música em primeiro lugar!*

Uma tarde, eu pude presenciar a emoção que acompanhou um desses encontros, quando estava em sua casa. Itiberê pediu-me licença para falar em particular com um@ instrumentista, que acabara de chegar na hora marcada para sua conversa.

Após 50 minutos, ele foi ao pátio me chamar para que ouvíssemos *a música nova que fiz. O nome é Depois da Arrebentação. Fiz no ano novo! Foi dia 2 de janeiro que fiz essa música. Vai ter flauta ainda, já tem um trequinho pra flauta que a Mari¹⁶¹ já tá pegando também*, disse, já sentado ao piano, em cuja estante estava seu caderno pautado, com as cifras dos acordes e alguns trechos da melodia.

@ instrumentista encostou-se lentamente na abertura da porta, ao lado do piano, e ali permaneceu em pé, tão emudecid@ quanto atordoad@. Parecia tomada de emoções e incompreensões. Itiberê logo inicia a música. Após os primeiros compassos, @ instrumentista já não retém as lágrimas, que não cessam mais de lhe escorrer pelo rosto enquanto soava a música, que foi longa. Itiberê, ignorando a partitura, se concentrava totalmente em ser expressivo e intenso ao máximo no caráter dramático da peça. Ao final, nenhuma palavra d@ músic@, que calad@ permaneceu, mesmo quando acompanhado@ pelos três andares até o portão da rua. Ao se despedirem, Itiberê desejou-lhe calma e tranquilidade e, sempre muito positivo, demonstrou a el@ a certeza da volta da Orquestra à normalidade .

É característico dele, inculcar o *seu sentido* de realidade na antecipação do futuro objetivo, exatamente como observa Bourdieu (2003). Também vejo este sentido aqui, no fato

¹⁶⁰ Refiro-me à impressão que me causou a música na ocasião descrita, em que a ouvi pela primeira vez. Ela foi sendo elaborada até a gravação no CD “Contrastes”, nos meses seguintes, com a flauta. Mesmo com as transformações que sofreu, creio ser esta música ilustrativa do tema aqui em questão – *a emoção na criação inventiva* – e da circunstância da Orquestra a que estou me referindo, muito embora meus comentários musicais sejam iniciais e gerais; razão pela qual a incluo no CD anexo, faixa 3.

¹⁶¹ Mariana, sua filha.

de o nome da música situar as dificuldades no passado: “*Depois...*”. O seu desejo de resolução da crise - a *arrebentação* - já era fato consumado. Fazia questão de associar vida nova com ano novo: volta da harmonia e da tranquilidade na *família*. A situação, porém, seguia instável, com vários temas não resolvidos, como revela esta música. Nela, há “tranquilidade” apenas nos compassos bem finais.

Abordo, a seguir, alguns aspectos da linguagem musical de “Interiores”; música que contém características estéticas representativas de toda a obra de Itiberê. As transcrições¹⁶² trazidas aqui não esgotam sua análise fonológico-gramatical e semântica. Constam na medida e no modo que pude julgar como necessários e suficientes para identificar alguns elementos na estrutura da música que, como percebo, tem relação com a configuração do *ethos* da Orquestra. De fato, “o processo de transcrição não evidencia o todo da execução de uma composição, mas configura-se como um ponto de partida para o levantamento de categorias acionadas pelo fazer musical” (MARCON, 2009, p. 131).¹⁶³ Categorias, aqui, entendidas como os termos que podem levar aos significados atribuídos pelos nativos à música que fazem. Através desses significados, procuro relacionar trechos da linguagem musical de “Interiores” com os valores e os simbolismos constantes nas disposições duráveis do *habitus* (BOURDIEU, 2003) estético e sistêmico-organizativo deste grupo social.

Com este objetivo é que a linguagem musical aqui abordada e interpretada pretende acessar a semântica musical: o “deslindamento das transformações inconscientes levadas a cabo pelo nativo *entre* expressão e conteúdo” (MENEZES BASTOS, 1995, P. 36). Para isto, reporto-me também a outras músicas de Itiberê, que podem ser ouvidas no CD Anexo, assim como levo em consideração as falas dos nativos.

Sugiro que o leitor também mude seu canal sensorial de percepção e ouça a música antes dos comentários. Seria importante imaginar @s músicos tocando e, mais que tudo, ter em mente que este era, para el@s, o momento de maior sentido da participação na Orquestra: *Tocar, e tocar junto é o momento total; é quando a gente vê que vale todo esforço, todos os perrengues, o tempo de cada corpo presente* (Dc., 16. jun. 2009).

¹⁶² As transcrições e análises tiveram a participação valiosa e essencial de Marcelo Müller Schmitz.

¹⁶³ Cfr. também Oliveira (2004).

Trago um breve glossário de termos musicais que passam a constar no texto, a partir daqui:

tutti = Quando todos os instrumentos do grupo ou orquestra tocam simultaneamente.

forte = Som executado em intensidade/volume alto; *fortíssimo* = muito forte.

piano = Som executado em volume baixo; *pianíssimo* = muito baixo.

stacatto = Notas executadas com mínima duração, marcando-se a separação entre elas.

legato = Notas executadas com longa duração, tendo o efeito de ligarem-se umas as outras.

ponte = Trecho (em geral, pequeno) de ligação entre duas seções temáticas.

contraponto = Técnica de composição em que duas ou mais melodias são postas em execução simultânea, considerando-se os intervalos em seus perfis melódicos e a harmonia gerada pela sobreposição das melodias. Do latim: *puncto contra punctum* (nota contra nota).

tessitura = Alcance sonoro de um instrumento, de sua nota mais grave até a mais aguda.

3.2 “INTERIORES”

Esta música¹⁶⁴ serve de exemplo para abordar um aspecto relevante da linguagem musical de Itiberê e, no geral, de sua obra: a grande importância atribuída aos contrastes, que utiliza lançando mão de todos os fundamentos da linguagem musical. Este recurso é fator de grande interesse dos músicos; diria que é um dos maiores, juntamente com suas opções harmônicas e rítmicas, e o modo contrastivo como conjuga e dispõe esses fundamentos nas composições. Aqui, outra associação com Hermeto, para quem o importante “é assustar. Eu dou susto sempre, gosto de assustar; só que pra isso eu já me assustei antes.”¹⁶⁵ Assim, a surpresa, a novidade, é uma busca constante em sua música e um dos fatores de interesse tanto do público em geral – conforme comentários que pude ouvir após um concerto –, como dos músicos da Orquestra e também de Itiberê, que vibra muito com as mudanças drásticas, com o *prazer de surpreender*.

¹⁶⁴ Faixa 1 (CD anexo).

¹⁶⁵ Hermeto fez uma música que se chama “Susto” no disco No LP *Zabumbê-bum-á* (1979).

No que se refere ao timbre, Itiberê procura explorar a diversidade disponível em todos os instrumentos que @s músicos tocam.¹⁶⁶ No caso desta música, apenas dois instrumentistas possibilitam sete timbres de instrumentos diferentes: Bernardo toca guitarra, viola nordestina, violão de nylon e violão de aço; Mariana toca flauta, flauta em sol e flautim. E também lança mão do timbre da voz. Com exceção de Chicão, Aju e Bernardo, tod@s cantam em determinados trechos. Além dos já citados, os instrumentos utilizados nesta composição são: violino, violoncelo, triângulo, piano, clarinete, sax tenor, sax barítono, sax alto, trombone, baixo elétrico e bateria.

Ressaltando que há inúmeros outros, exemplifico a seguir três momentos de contraste nesta música. Utilizo a minutagem com a intenção de possibilitar ao leit@r/ouvinte localizar os trechos a que me refiro, sem necessariamente ler na partitura para percebê-los. Assim, @ leit@r pode ouvir:

¹⁶⁶ Nos repertórios gravados nos dois CDs anteriores, correspondentes a formações da Orquestra diferentes e maiores que a atual – cfr. capítulo 1 -, havia, além dos instrumentos citados, integrantes que executavam cavaquinho, xilofone, vibrafone, violão de sete cordas, gaita, pife, baixo acústico, viola, trompete, flugelhorn, melofone, marimba, bells, zabumba e bandolim. A possibilidade de *surpreender*, a partir da diversidade de timbres parece-me que se deve à grande aceitabilidade de Itiberê de parte dos alunos que lhe chegam na Oficina da Pró-Arte, tocando os mais diversos instrumentos. Vejo Itiberê atento a possíveis diferentes timbres para a Orquestra. Isto, nos termos de Bergson, significa acrescentar mais *matéria* aos *problemas* que vão gerar, a partir da cognição inventiva, novas criações.

1) Em 1'04" a 1'27", um contraste de orquestração: de *tutti fortíssimo* passa para *piano*, apenas com a melodia no violão de aço, acompanhada pelo piano e o violoncelo.

The musical score is divided into two systems. The first system, from 1'04" to 1'27", features three staves: Acoustic Guitar (top), Piano (middle), and Cello (bottom). The Acoustic Guitar part has a melodic line with a fermata on the first measure. The Piano part includes complex chord voicings: E⁻⁴ 7⁹, C#⁷ 9⁺ 13⁻, G#⁷ 9⁺ 13⁻, C#⁷ 9⁺ 13⁻, G#⁷ -/F#, D⁷ 9⁺ 13⁻, A⁷ 9⁺ 13⁻, D⁷ 9⁺ 13⁻, E^b/G, A^b 7⁺ 9⁺, and E^b/G. The Cello part provides a bass line. The second system continues with Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), and Cello (Vc.). The Acoustic Guitar part features triplets. The Piano part includes chords: F#^o, A^b 4 5 8 / F, F#⁺/D, and E 4 9. The Cello part continues with a bass line.

Figura 50 – Ex. 1: contraste de dinâmica em “Interiores”.

2) Em 3'22'' até 3'34'', quando o baixo toca em *stacatto*, alternando entre a tônica e o quinto grau da harmonia central, acompanhando a melodia executada pelas vozes em uníssono: o contraste está entre a articulação do baixo, em *stacatto*, e a articulação mais alongada e contínua, em *legato*, na duração das vozes, além da própria diferença dos timbres – baixo e voz .

The image shows a musical score for two parts: Voice and Bass. The time signature is 4/4. The top staff is labeled 'voz' and the bottom staff is labeled 'Bass'. The voice part has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with stems pointing up and down, creating a staccato effect. The score is divided into two systems, each with a measure rest in the final measure.

Figura 51 – Ex. 2: contraste de articulação em “Interiores”.

3) Quando se desenvolve uma *ponte* – trecho que faz a transição entre uma seção e outra –, e em 4'20'', quando inicia a seção que chamavam de *gaudéria* por se reportar à música sulista brasileira (ou argentina e uruguaia, cujo contato foi marcante para a Orquestra por ocasião de sua viagem de concertos naqueles países em 2006, 2007 e 2006, respectivamente). Esta seção, que vai até 4'37'', mostra um contraste também usual em Itiberê, que acontece no interior de uma mesma seção, pois são mantidos alguns elementos e, a partir deles, evidencia-se a variação de outros. Neste trecho, o que se mantém é a melodia, repetida quatro vezes, enquanto que o contraste se dá ora nas variações dos timbres que a repetem, ora nas variações rítmicas. Assim, temos:

Na primeira vez, a melodia apresentada pela flauta, em divisão binária, como é toda esta seção, contrastando com o acompanhamento em tercinas, do violão de nylon, gerando um efeito polirrítmico.

The musical score consists of three systems, each with a Flute (Fl.) and Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) part. The first system shows the flute playing a melody in a binary division (two notes per beat) while the guitar plays a accompaniment of triplets (three notes per beat). The second and third systems show the flute playing a more complex melody with eighth notes and the guitar playing a simple accompaniment of quarter notes. Chord changes are indicated by 'C' and 'G7' above the notes.

Figura 52 – Ex. 3: contraste de divisões rítmicas em “Interiores”.

Na segunda vez, em 4'38'', a mesma melodia permanece na flauta, porém, com dois flautins em contraponto, com acompanhamento das cordas, a bateria

tocando no aro da caixa, acrescida do bumbo, e o baixo; todos acentuando a divisão ternária.

The musical score consists of two systems, each with five staves. The first system starts at measure 7 and the second system starts at measure 10. The staves are labeled as follows: Picc., Fl., D. S., Ac. Gtr., and Bass. The Piccolo and Flute parts feature eighth-note triplets. The Drums part features sixteenth-note patterns with accents. The Acoustic Guitar part has a single note per measure. The Bass part features eighth-note triplets. The second system shows a change in the Piccolo and Flute parts, with the Piccolo part ending in a rest.

Figura 53 – Ex. 4: Contraste figuras rítmicas em grupos da orquestração.

Na terceira, em 4'56'', o contraste surge com a mesma melodia nas cordas, porém, em tempo dobrado, provocando um contraste rítmico com violão, baixo e bateria em tempo dobrado (colcheias tornam-se semínimas; semínimas

tornam-se mínimas), e o naipe dos metais surge com inserções de acordes dissonantes – fazendo menção ao caráter jazzístico de *Big-Band*, provocando aqui outro contraste, o de estilo – causando tensão - e em dinâmica *crescendo*, até chegar ao *tutti forte*, já preparando o próximo contraste:

The musical score is arranged for a Big Band ensemble in 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Plays a melodic line starting with a grace note and a flat, moving through a series of eighth notes.
- Alto Sax. 1:** Plays a melodic line with a grace note and a flat, mirroring the flute's initial motif.
- Alto Sax. 2:** Remains silent for the first two measures, then enters with a melodic line.
- Tenor Sax.:** Plays a melodic line with a grace note and a flat, mirroring the flute's initial motif.
- Baritone Sax.:** Plays a melodic line with a grace note and a flat, mirroring the flute's initial motif.
- Trombone:** Plays a melodic line with a grace note and a flat, mirroring the flute's initial motif.
- Violin:** Plays a melodic line with a grace note and a flat, mirroring the flute's initial motif.
- Cello:** Plays a melodic line with a grace note and a flat, mirroring the flute's initial motif.
- Electric Guitar:** Remains silent throughout the passage.
- Piano:** Remains silent throughout the passage.
- Drum Set:** Plays a *Samba Dobrado* rhythm, characterized by a steady eighth-note pattern with accents.
- Bass:** Plays a melodic line with a grace note and a flat, mirroring the flute's initial motif.

Fl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax.

B. Sax.

Tbn.

Vln.

Vc.

E. Gtr.

Pno.

D. S.

Bass

É ISSO MESMO???

Figura 54 – Ex. 5: contraste de estilo em “Interiores”.

Na quarta, em 5'07'': contrastando com o *tutti* em dinâmica *forte* da seção anterior, Itiberê propõe um “esvaziamento” da dinâmica através da orquestração, retirando a bateria e o baixo. A melodia é executada pelo clarinete, em caráter lírico, acompanhada apenas por um contraponto na guitarra, e pelo cello, para dar ênfase aos baixos da harmonia. As cordas então repetem (5'18'') a parte final da melodia uma oitava acima, e o clarinete se junta, em uníssono, ao contraponto que a guitarra vinha fazendo. A melodia original, que estava nas cordas, termina e a voz do clarinete e a guitarra passam a ser a melodia principal (5'29''), em um alongamento do contraponto, ao que se juntam os metais e as cordas, até 5'45'', quando termina esta seção:

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes Violin, Clarinet in B \flat , Electric Guitar, and Cello. The second system includes Violin (Vln.), Clarinet in B \flat (B \flat Cl.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Cello (Vc.).

System 1:

- Violin:** Rests throughout the first system.
- Clarinet in B \flat :** Enters with a melodic line starting on the second measure.
- Electric Guitar:** Provides a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns.
- Cello:** Provides a low-frequency accompaniment with triplets.

System 2:

- Vln.:** Enters in the third measure of the second system, playing the final part of the melody an octave higher.
- B \flat Cl.:** Joins the Violin in the third measure, playing in unison.
- E.Gtr.:** Continues its accompaniment, with a note change (b \flat to b) in the third measure.
- Vc.:** Continues its accompaniment.

A text annotation in the second system reads: "guitarra e clarineta passam a dobrar o contraponto" (guitar and clarinet pass to double the counterpoint).

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, illustrating dynamic contrast through orchestration. The instruments are Violin (Vln.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Electric Guitar (E.Gtr.), and Violoncello (Vc.).

System 1: The Violin part features a melodic line with eighth notes. The B-flat Clarinet part consists of a continuous eighth-note triplet pattern. The Electric Guitar part plays a similar eighth-note triplet pattern with some sixteenth-note accents. The Violoncello part provides a steady eighth-note accompaniment.

System 2: The Violin part has a more sparse, sustained melodic line. The B-flat Clarinet part continues with eighth-note triplets, with the annotation "extensão do contraponto" (extension of counterpoint) placed below the staff. The Electric Guitar part features a more complex rhythmic pattern with sixteenth-note triplets and sixteenth-note runs. The Violoncello part has a more active eighth-note accompaniment.

System 3: The Violin part has a very sparse, sustained melodic line. The B-flat Clarinet part continues with eighth-note triplets. The Electric Guitar part features a more complex rhythmic pattern with sixteenth-note triplets and sixteenth-note runs. The Violoncello part has a more active eighth-note accompaniment.

Figura 55 – Ex. 6: contraste de dinâmica através da orquestração.

“Interiores” é uma música que também exemplifica outra característica marcante da linguagem musical de Itiberê, a que me referi no início do capítulo 2, com elementos atrativos para @s músicos que chegavam à Oficina, quando viam, principalmente na Lapa, a referida “celebração da brasilidade”: a utilização de *estilos tradicionais brasileiros*, nas palavras de Bernardo, referindo-se às manifestações folclóricas e aos gêneros musicais das diferentes regiões e estados brasileiros. Eles estão contemplados e reelaborados em diversas maneiras na totalidade de suas composições. Nesta música, faço referência a alguns momentos em que eles surgem, nominando-os de acordo com o nome que lhe davam na Orquestra:

a) caboclinho – Na música, está em 3’10’’ a 3’22’’. Ouve-se contraponto de dois flautins em relação aos demais instrumentos, postos em evidência, para fazer menção ao âmbito interiorano, nordestino brasileiro, o que é reafirmado com a cadência harmônica tônica/dominante, tipificando o contexto rural.

b) toada¹⁶⁷ – Na música, está em 3’22’’ até 3’44’’, e também na partitura acima (Figura 50).

Duas vezes caracterizam a melodia, em intervalo de terça.

c) saci-pererê – Na música, está em 3’46’’ até 4’08’’.

A melodia está nas cordas, com bastante movimento tessitural, porém quase *legatto*, contrastando com o baixo, que toca em *stacatto* o mesmo ritmo dos pratos chipô, alternando acentos entre o tempo forte e fraco do compasso, gerando certa flutuação em relação à divisão binária do tempo dado pelas cordas. O efeito conseguido é o do “andar do Saci Pererê”, “capenga”, que anda em uma perna só. Nos ensaios¹⁶⁸, várias vezes Itiberê demonstrou essa intenção – e emoção, com a alusão a esta figura folclórica – andando em uma perna só entre @s músicos, tocando, além de verbalmente dizer: “oolha o Saci Pererêêê...!”

d) gaudério – Na música, está em 4’20’’, e também na partitura à qual já me referi (Figura 51).

¹⁶⁷ A *Toada* pode ser encontrada em diversas regiões do território brasileiro, assumindo localmente especificidades musicais. De modo geral, ela se caracteriza por ser em andamento lento, e pelo caráter melancólico e dolente, com a melodia cantada em intervalos de terça, como é o presente caso. Ela sempre contém um texto/letra (“sentimental”), o que Itiberê jamais utiliza nas vozes, como já referi e retomarei adiante. Uma característica da forma é que se apresenta em estrofes e refrão, em geral de tamanho curto (MARCONDES, 1977, p. 754). Ver também Oliveira (1999, p. 64-65).

¹⁶⁸ Cfr. item *Corpo presente* (2.2.3.1).

e) *samba-canção*¹⁶⁹ – Na música, está em 5’46’’ até 6’23’’.

Este trecho é um exemplo de uma das características mais marcantes da música de Itiberê: a diluição de um gênero musical mais facilmente reconhecível, anunciado em primeiro plano – neste caso, o samba-canção – pela sobreposição de vozes, em contraponto com grandes quantidades de dissonâncias (aqui, sob forte influência da bossa nova) em várias modulações tonais em poucos compassos e, a polirritmia.

Com tais recursos, ele alcança a intenção de “camuflar” o óbvio na desconstrução do que ele chama de *certinho*. Este efeito é conseguido com a exposição clara do samba-canção apenas no momento inicial – por dois compassos –, com o sax alto na melodia e o sax tenor em contraponto, mas com a bateria no acompanhamento da melodia, caracterizando bem o gênero. A desconstrução se inicia em seguida, quando a bateria passa a tocar com o sax tenor, que dobra a divisão do tempo binário do compasso (em 5’55) e se agregam a ele o teclado, a guitarra e o baixo, acompanhando-o no novo tempo. Enquanto o sax alto segue na divisão de tempo em que se iniciou a melodia principal, posta para segundo plano inclusive com o recurso da mixagem, acentua-lhe a submissão à textura sonora de todos os demais instrumentos. O samba-canção se reapresenta, caracterizado por todos os instrumentos, somente de 6’20 a 6’28, quando termina a seção.

3.3 NOTAS SOBRE UM CAMPO IMAGÉTICO

Seriam inúmeros os exemplos de como Itiberê contempla, nas músicas, o coco, o xote, o maracatu, o baião, o choro, a bossa nova, o jazz e outros gêneros. Os trechos citados cumprem a função de explicitar conteúdos musicais que evidenciam possíveis relações com a configuração do *ethos* da Orquestra. Com base no que foi exposto no item anterior, tentarei apontar relações com sua visão de mundo, subjacentes aos preceitos da *música universal*. Isto, a considerar que Itiberê a assume como veículo que contribui com algo de bom para o mundo, através de expressões músico-culturais que ele valoriza e com as quais se identifica: as populares e, notadamente, as folclóricas.

¹⁶⁹ Na opinião de alun@s da Oficina, o *samba urbano* é uma das *marcas* de Itiberê. Citam sempre como exemplo o “Samba Paulista”, música que gravou com alun@s da Oficina em 2006 e está impressa no “Caderno de Partituras, acompanhado do Cd “Caminhos da Paz”, pela Escola Seminários de Música Pró-Arte.

Chamo a atenção para um ponto fundamental de sua ética e moral para compreendermos, a partir de sua visão de mundo, a posição que toma nos desígnios da Orquestra e suas implicações na relação com @s músicos. Aceno também a como el@s, por sua vez, o perceberam e como se posicionaram. O ponto fundamental a que me refiro está no atrelamento de duas forças em Itiberê: uma, sua convicção de *música universal* como “boa nova”, adquirida ao longo da convivência e dos ensinamentos com Hermeto (*eu cresci porque eu ouvi o Hermeto, ele é meu Mestre, assumidamente*). Ao perguntar-lhe se o termo *música universal* já existia quando ele passou a integrar o Hermeto e Grupo, respondeu:

Realmente, eu vejo que o que o Hermeto traz aí pro mundo é algo tão fantástico. Eu acho que ele aproximou a gente mais perto de Deus através da arte dele, sabe? Eu chego a falar assim porque eu sinto isso. E esse mundo nosso tão conturbado hoje, né? Tão cheio de necessidades físicas, necessidades materialistas, né? Eu acho que isso vem pra dar um contrapeso nisso aí, sabe? É... Tá num momento lindo da história do mundo agora, onde... a gente vai ser permeado por uma coisa mais profunda do que tem sido, sabe? E eu acho que ela já consegue nos falar isso de alguma forma, entende? (Entrevista, 24 jun. 2009).

Ao dizer *isso vem pra dar um contrapeso*, referia-se à *música universal* e a Hermeto. Portanto, é importante notar que ele não dissocia o mestre da *música universal*, desse preceito “anunciador”, o que leva a deduzir a grande importância de Hermeto e da *música universal* em sua vida e a dimensionar o quanto constituíram/constituem uma “boa nova” para ele próprio. Itiberê também não vê dissociadas a música de Hermeto e a *profundidade* que ele anuncia ao mundo. É o que revela o depoimento abaixo, no qual enfatiza o privilégio que sente por ter proximidade com o *mestre* e sua elevadíssima admiração pela “humildade” dele, coexistindo com a “amplitude de sua sabedoria”:

Pra mim o Hermeto é o maior músico que o planeta Terra já concebeu até hoje. O que ele tá trazendo pra música nesse momento que ele tá aqui no mundo é um avanço tão grande, tão profundo que eu acho que a gente ainda não se dá conta de tão grande que é. Precisa digerir. Ninguém consegue ver. É claro que por tá perto dele... de uma certa forma eu sou capaz de compreender, eu olho e vejo isso aí, né? Porque consigo imaginar que existam muito mais coisas que... o meu andar ainda não consegue enxergar, mas eu concebo que existe, entende? E o Hermeto me fala que ele vê isso também. Olha só que coisa incrível, né?! Ele vê que existem coisas ainda que ele mesmo ainda não... que é muito grande, cara, entende?! Eu dou o maior respeito a isso aí, eu acho que é um troço assim que a gente tem que parar muito pra pensar sobre isso, que é muito profundo! Toma proporções assim... mediante a música que ele faz, entende?! A música dele mostra... que isso não são meras palavras. Ela permeia as palavras dele, né?

A outra força, atrelada à convicção e confiança de Itiberê nos preceitos da *música universal* e seu mestre, nos termos aqui expostos, é sua profunda identificação com o mundo

popular, folclórico e interiorano/rural, em particular. Por duas razões: uma, é que ali ele supõe que o mundo e as relações humanas sejam *verdadeiras, simples*; que ali as necessidades não sejam *materialistas, mercadolóides*; que ali a vida seja *orgânica*, e não fundada na racionalidade; que ali o *mundo prático* seja pautado pela *intuição* e pela oralidade, pela espontaneidade e pela informalidade, opostamente ao mundo a que renunciou. Associo a ênfase social de Itiberê ao que Sahllins (1987) chama de “performativa”, uma visão de mundo na qual os povos dão prioridade à prática, em que as relações são criadas por ações devidas, em que a afetividade também é performativa, construída por escolhas e desejos, e pode ser negociada de acordo com os interesses. Ao contrário da ênfase social “prescritiva”, regida por regras institucionais, que vão ditar os modos e os termos das relações e, portanto, as ações.

Por convivência e pelas observações de sua emoção com os atributos do universo rural e folclórico – com o qual mantém contato através de seu repertório nos ensaios da Orquestra e na Oficina e o qual traz em suas músicas –, Itiberê se faz portador de um campo imagético que associa o âmbito interiorano à *natureza*, à ausência dos imperativos da lei institucional, onde a lei seja a *confiança*. Talvez, de mesma forma que Overing (1999, p. 101) observou entre uma sociedade amazônica não-contratual¹⁷⁰ – os piaroa, na Venezuela –, onde o “único contrato é esse imperativo [de ser “não-contratual”] que, na verdade, pode apenas ser sustentado por juízos pessoais de *confiança*”. Não obstante o desejo profundo de confiança com que Itiberê procura pautar as relações sociais de seu âmbito, é preciso deixar claro que há, no modo como os piaroa constroem essa confiança, bem como no seu senso de *coletividade* e de *individualidade*, uma radical e essencial distinção da concepção de Itiberê, o que retomo adiante.

Assim, utilizando os termos de Bergson, creio que a emoção que move Itiberê na resolução dos problemas musicais que ele se coloca a partir dos materiais musicais do universo interiorano, e que vão gerar uma nova criação em que esse universo está contemplado, está associada ao seu imaginário de um mundo ideal regido pela confiança mútua, *mundo prático* não ligado à institucionalidade, bucólico, e que pode estar tanto no futuro que a *música universal* já prenuncia, quanto no passado, no interior “não contaminado” pelo *materialismo*, ainda “inatingido” pela racionalidade. Numa relação poética estabelecida com esses espaços possíveis, coerentes, em *perfeita harmonia* em seu imaginário, ele os

¹⁷⁰ A autora se refere a relações sociais fundadas na intimidade e na confiança, ao contrário de relações regidas por contrato “punitivo e coercitivo”, fundado na obrigação, com o “mínimo de confiança entre as partes [...] o que é certamente apropriado à ‘sociedade civil’” (OVERING, 1999, p. 83).

transpõe para a linguagem musical: “La mirada poética es la que capta las coherencias de la existencia y plasma lo visto en otro domínio” (MATURANA, 1998, p. 25).

Imagino a força mítica deste campo imagético em Itiberê, talvez a mesma observada por Lévi-Strauss (1996, p. 236) ao registrar: “Sabe-se bem, todo mito é uma procura do tempo perdido”. Adequando a citação ao caso de Itiberê, podemos dizer que o mito é, além do tempo, uma procura pelo *lugar* perdido, pelo *espaço* existencial que lhe seria ou é apropriado. Aqui está a outra razão pela qual vejo Itiberê identificar-se particularmente com o universo interiorano/rural: entendo que assim se potencializa a força mítica desse campo imagético na origem rural de seu mestre – “eu sou um homem do campo” (Hermeto)¹⁷¹ –, que Itiberê conhece em detalhe, atualizada nos materiais e conteúdos musicais *legítimos* em Hermeto, que também utiliza e valoriza, com os quais também se identifica e ainda leva para o mundo (no qual goza de muito reconhecimento) através da melhor música *que o planeta Terra já concebeu*. Esse *homem do campo* – que começou a fazer música na primeira infância, com os sons da roça, com os sapos, com a água, com os pedaços de ferro de seu avô ferreiro¹⁷², com os “passarinhos do Brasil [que] são os mais cantadores do mundo”, com as flautas que fazia com hastes de mamona e a *pé-de-bode*, como é chamada no Nordeste a sanfona de oito baixos – dá provas a ele dos sentidos que têm seu campo imagético e sua renúncia ao mundo institucionalizado. Seu *mestre* é autodidata, *livre e universal*, regido não pela racionalidade, mas pela *intuição* e pelo *sentir*:

O que eu respeito demais é a minha intuição. Em primeiro lugar a minha intuição. Porque eu não ponho o saber na frente, eu ponho o sentir na frente das coisas todas que eu faço na vida. Eu sou um cara que sei teoria, profundamente teoria [...] eu sei essas coisas todas, mas eu boto sempre pro sentir.¹⁷³

Estou sugerindo que este campo imagético em Itiberê é constituído também de um aspecto distinto de sua identidade: a categoria tradição/folclore, moldada pela convivência

¹⁷¹ In: Teixeira (2004).

¹⁷² Hermeto compôs “Ferragens” – na década de 1980, mas não gravada –, música para piano solo, fazendo alusão ao universo sonoro da ferraria de seu avô, combinando tríades, sons inarmônicos, *clusters* e diferentes espectros sonoros. Segundo Jovino Santos Neto, pianista de Hermeto por doze anos, “a concepção harmônica de Hermeto encontra suas raízes na infância do compositor, quando ele combinava as tríades e notas isoladas da sanfona aos sons dos ferros percutidos”. O músico utiliza objetos dos mais variados materiais – como o berrante –, afinados ou não (ruídos) com as tonalidades das músicas, como também de animais – cães, galinhas, papagaio, pássaros, porcos, etc. –, de seu contexto sonoro de origem, em Lagoa da Canoa, município de Arapiraca, no sertão de Alagoas. Pela vivência musical de caráter experimental desde a infância, Costa-Lima Neto (1999) diz que “a percepção ampliada do autodidata Hermeto Pascoal funde o sonoro e o musical em sua estética *Universal*, tendo como modelo experimental, desde sua infância, os sons não-convencionais dos objetos sonoros, dos animais e da fala humana.”

¹⁷³ Entrevista em <http://vimeo.com/11503399>, by Saraiva Conteúdo. Acessado em: 22 jun. 2010.

musical e pessoal, intensa e cotidiana de doze anos com Hermeto (e seus conteúdos musicais) e por trinta e dois anos de proximidade. Lembro que, além do “carisma hereditário” (WEBER, 2008) pelo qual a ele se vincula, houve uma aglutinação de toda sua família em torno do músico, quando Itiberê se mudou com ela para próximo de sua casa, em Bangu, estabelecendo, desde então, laços também de parentesco.¹⁷⁴ Possivelmente neste contato se processou em Itiberê uma atribuição de significado à sua *práxis* musical, na apropriação e ressemantização das manifestações músico-culturais próprias do universo contextual da origem social de Hermeto. Se, por um lado, as englobou, muito mais foi por elas englobado. De fato, as *encarnou*, para usar o termo com que Ortiz (1985) define o modo como “grupos sociais restritos encarnam” sua história mitológica e assim se distinguem em sinais diacríticos (que passam por manifestações folclóricas particulares) na pluralidade das expressões populares na sociedade: “O folclore como universo simbólico de conhecimento se aproxima do mito e se revela como o saber do particular. A pluralidade da memória coletiva deriva justamente do fato de ela se encarnar no grupo que a representa.”¹⁷⁵

Tanto Oliven como Ortiz partem da premissa de Lévi-Strauss (1977) de que a identidade não existe no âmbito do real. Embora abstrata, é ponto de referência indispensável. Isso diz respeito à historicidade desenvolvida processualmente na memória coletiva de um grupo popular particular (ORTIZ, 1985, p. 137), o que explica, a meu ver, a assimilação, por Itiberê, de todo o universo cosmológico de Hermeto (direta e concretamente, os materiais musicais que o constituem). “As identidades são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção” (OLIVEN, 1992, p. 26) cultural a partir da aglutinação social em torno de uma tradição.

Há que considerar as apropriações que Hermeto, por sua vez, realizou/realiza em sua linguagem musical, incluindo reelaborações de gêneros e estilos musicais *outros* (esta é uma idéia de *universal*), o que também se inclui na absorção, no modo e no tratamento desta reelaboração da parte de Itiberê. É a *escola do Jabour*, como é conhecida no meio da música instrumental.¹⁷⁶ Sabemos que, tão importantes quanto as manifestações folclóricas e o âmbito rural na música de Hermeto e Itiberê, são os gêneros e estilos urbanos, como o choro, a bossa nova, o samba, o jazz, etc., guardadas as devidas proporções e marcas estilísticas de cada um

¹⁷⁴

¹⁷⁵ Id. *ibid.*, p. 138.

¹⁷⁶ Ver Costa-Lima Neto (1999).

desses músicos. Interpreto como uma matriz referencial em Itiberê o universo rural/interiorano/folclórico, que constitui os sentidos de seu campo imagético, que se relacionam com a idealização de seu “espaço social inventado.”

É com estas considerações em mente que me parece pertinente olhar para as expressões musicais *dos estilos brasileiros* (como disse Bernardo), de alguma forma ressemantizadas em todas as músicas de Itiberê: a toada, o caboclinho, o gaudério (originariamente, o homem do campo do sul) e o Saci Pererê. Interessante notar que em uma música *urbana*, como disse uma aluna da Oficina, referindo-se a “Atualidades” (Faixa 4 do CD anexo), Itiberê faz alusão à informalidade e à vida não institucionalizada, caracteristicamente d@s mercadores ambulantes, muito comuns nos centros das grandes cidades, pelo menos das brasileiras. Num breve momento, que foi chamado de *realejo*, Itiberê verbalizou a *caixinha de música* e o *papagaio que tira o bilhetinho da sorte*, quando um violino inicia um *trêmulo*, outro violino faz a melodia, a sanfona entra em contraponto a esta, e a ambiência de singeleza e simplicidade se completa com o som de guizos e sinos. Está na música em 1’26’’ até 1’45’’.

Estes são pontos fundamentais, *disposições* organizacionais *duráveis* (BOURDIEU, 2003) no *modus operandi* com que Itiberê gesta e conduz ética, moral e esteticamente a Orquestra; o *modus* pelo qual a faz existir. Uma *práxis* musical que dá continuidade aos desígnios da *música universal*, a partir de seu “novo espaço social” (DaMATTA), que ele reafirma num tempo presente, orientado por seu campo imagético de força mítica (constituído de espaço e tempo passados) e por um passado *vivido* na experiência e nos princípios adquiridos com Hermeto na escola do Jabour.

Uma ação em que tudo isto é posto em prática – e terá implicação direta na relação com @s músicos, pois, como veremos, del@s depende – é o *corpo presente*. Seu modo de compor segue exatamente o modelo de Hermeto Pascoal e Grupo, fundado na *intuição*, na oralidade, na imprevisibilidade. É uma ação fundamental da *práxis* sociomusical que dá “continuidade cultural [o que envolve] continuidade sistêmica ou estrutural entre passado e presente, que engloba aspectos menos visíveis, [...] organização sociopolítica e ideologia” (HECKENBERGER e FRANCHETTO, 2001, p. 12). Tomo por “ideologia”, em Itiberê, os “efeitos de verdade” (FOUCAULT, 1979, p. 7) provindos de seu campo imagético, que povoam seu discurso. Levando em conta a perspectiva histórica, como sugere o autor, ela está em suas idealizações, nas idéias que desenvolveu a partir dos valores que o constituem e estão nos sentidos de sua visão de mundo. Seguindo Weber (2008, p. 139-140), visualizo sua

ideologia como que envolta num manto que a encobre por completo, tecida com os fios do “princípio carismático de legitimidade” que atribui a Hermeto por “graça legítima” e do “carisma hereditário”, cuja idéia é que a qualificação está, aqui, não no sangue, mas, na alma.

4 UM MUNDO UNIVERSAL

Neste capítulo abordo as relações sociais na Orquestra, da perspectiva das diferenças estéticas e de seu atrelamento às diferentes visões de mundo coexistentes em seu interior. Dou ênfase à consciência que determinad@s músicos foram adquirindo, de sua inserção em um *habitus* e ao processo pelo qual passaram dos conflitos de ordem afetiva, estética e sistêmica, ao equacionamento da circunstância.

4.1 EMOÇÃO E HOLISMO NA MÚSICA ORGÂNICA DE ITIBERÊ: UMA EXEGESE

Seguindo com o olhar para a música “Interiores”, minha intenção é associar aspectos da linguagem musical *universal* de Itiberê com outros fatores que vejo, ainda, imbricados na configuração sociomusical da Orquestra. Em seguida, retomo mais detalhadamente seu modo agregador, sugerindo que isto aponta para sua visão holística de mundo, estendendo-se a sua *práxis* musical e à dinâmica que ela confere ao grupo. Sugiro também que esta visão está implícita na sua idealização de como a Orquestra deve se configurar, e numa estética correspondente. Para ilustrar o que aponto, faço referência também a outras músicas de seu repertório.

Primeiramente, reporto-me a um dos termos utilizados por Itiberê para definir a sua música: *orgânica*. A acepção que dá ao termo pode ser percebida, por exemplo, na utilização da voz. Isto pode ser escutado em “Interiores” (Faixa 1 do CD anexo), em cinco momentos diferentes: em 3’22”, nas vozes femininas: *pa ie, pa ra ra pa ia ra ia rá* (a *toada* já mencionada); em 7’01”, em duas vozes femininas: *Ladainha ia lua areia la ararinha azul azulejo*; em 7’24”, nas vozes masculinas¹⁷⁷: *pó pi pó pi ró pi pó e*, nas femininas: *pa ra pa ra ra pa ra ie ra pa ra eu ra ua / pa pa ra ra pa ra ie ra pa ra eu ra ra*; em 8’47”, quando repete o trecho *Ladainha ia lua areia la ararinha azul azulejo*, nas duas vozes femininas; e, em 9’11”, quando repete o trecho de vozes mistas, já executado em 7’24”.

¹⁷⁷ Quase não se as ouve, pois, na mixagem, Itiberê optou por deixar as vozes masculinas em volume menor do que as vozes femininas.

Como vimos Itiberê declarar¹⁷⁸ a respeito de suas criações, ele não utiliza letra/texto; elas *induzem*. A voz é utilizada em várias músicas, como mais um dos instrumentos disponíveis, mas, como nos exemplos acima, sempre fazendo questão de *não induzir* com significados dados. Essa também é uma prática de Hermeto, inclusive na fala, cuja intencionalidade os integrantes bem compreendem. Como explicou Bernardo:

Aquelas coisas que o Hermeto diz, sabe, ‘shnaumatogterdivadonectimakse’, ele fala: ‘essas palavras não são pra ser entendidas, são pra ser sentidas!’ (Dc, 5.fev.09).

A “letra” para ser posta na melodia de “Interiores” – *Ladainha ia lua areia la ararinha azul azulejo* – foi criada e cantada por Joana e Carolzinha, durante o período de gravação da música, sem que Itiberê precisasse dizer que não deveria ser compreendida.

Também se pode ouvir na música “Atualidades” (a do *realejo*, Faixa 4 do CD anexo) a voz de Itiberê nos instantes finais, dizendo algo para ser sentido, mas não entendido.

Aqui é importante notar duas questões: uma, é que Itiberê (a exemplo de Hermeto, que gravou em inúmeras músicas a voz de diferentes pessoas¹⁷⁹) prima pela qualidade *orgânica*, enquanto *som natural*. Faz questão absoluta do som “não elaborado”, tendo por seu contrário o som “racionalizado”. O importante é o som *da pessoa*, ou seja, ninguém é cantor@ na Orquestra. Assim, tod@s emitem o som *que é* de suas vozes, sem preocupação com timbre, afinação exata e colocação da voz, mas fazendo questão daquela que lhes é *natural*. Esta é uma exigência estética que ele estende ao som e ao modo de tocar os instrumentos.

No caso das vozes está a outra questão imbricada à idéia de som *orgânico*: o aspecto agregador de Itiberê (que não se separa do *imprevisível* e do *intuitivo*) pode levá-lo a incluir as pessoas que estão no recinto em que faz música (“porque cada um tem sua música natural, né?”), como aconteceu no estúdio ao gravar as vozes de “Interiores”. Nesse momento olhou para mim e disse: *E você também vai cantar! Vamo lá*. Assim, minha voz está nesse coro. Da mesma forma, a relação que foi estabelecendo com o técnico de gravação fez vê-lo como parte da *família* (como um dia se referiu também a mim, dizendo: *somos todos uma família*), chegando a pedir-lhe que executasse o tamborim em uma música, no momento de gravar, juntamente com Maria, e também, claves em outra. Duas possibilidades de reforçar o caráter *orgânico* na sonoridade da Orquestra – pois nem eu sou cantora nem o técnico é

¹⁷⁸ Cfr. capítulo 2.

¹⁷⁹ Por exemplo, a de sua mãe, cantada e falada na música “Santo Antônio”, e a de seu pai na música “São Jorge”, ambas gravadas no disco *Zabumbê-bum-á* (1979), respectivamente nas faixas 5 e 1.

percussionista – e ao mesmo tempo agregar. Lembro que Itiberê incluiu a voz e a foto de Tito, filho da Renata (o primeiro *filho* da Orquestra), no CD “Calendário do Som”.¹⁸⁰

É comum ver-se, no âmbito erudito e popular, compositor@s e intérpretes fazerem homenagens a outras pessoas em nomes de músicas, ou incluindo-as pessoalmente em shows ou gravações de disco. No caso de Itiberê, em minha convivência com ele, pude observar que o seu agregar diz respeito diretamente à enorme satisfação que sente em ver ampliada a *família universal*, mas, talvez principalmente, por estes gestos agregadores levarem, a cada “incluído” a conferir sentidos ao “novo espaço social” que inventou. Vejo no seu *agregar* um fator de ordem existencial “fora-do-mundo”, ou, como alternativa “frente ao mundo” do qual se retirou –, o que inclui também uma perspectiva de futuro (DaMATTA, 1997, p. 334), na medida em que novos agregados garantem a continuidade de sua idealização.

Interpreto o gesto agregador como uma emoção de base estrutural, fundamental em Itiberê, subjacente a toda sua *práxis* musical, exclusivamente dedicada à *música universal*, cujo *locus* central e prioritário é a Orquestra. Associo à “verdade ôntica” (HEIDEGGER, 2006) a qualidade do que estou chamando aqui de fator de ordem existencial no músico. Ou, como a explica Ferrater Mora (2009, p. 2.621), uma questão que o move “no nível pré-predicativo (anterior ao juízo)”. Uma *práxis* musical constituída também do estabelecimento de novas ligações – e aquisições – de elementos externos ao seu espaço social inventado, como reafirmação dos sentidos que subjazem ao *modus* como age nele e como atualiza seus simbolismos (seu campo imagético, marcado pelo poder simbólico de Hermeto).

O que tem implicação direta na sua relação com @s músicos, é o fato de ele não acessar a “dialética da interioridade e da exterioridade, isto é, da interiorização da exterioridade e da exteriorização da interioridade” (BOURDIEU, 2003, p. 53) entre os mundos, pois acredita na autonomia de seu espaço social inventado, por mais relativa que seja. Autonomia justificada pelo poder que atribui aos preceitos da *música universal* e a seu mestre, na convicção dos sentidos que deles lhe advêm e, ainda, do que espera desses sentidos. Lembro de suas palavras a respeito de *música universal*, que remetem ao futuro: [ela] *vem pra dar um contrapeso nisso aí, sabe? [...] a gente vai ser permeado por uma coisa mais profunda do que tem sido, sabe? E eu acho que ela já consegue nos falar isso de alguma forma, entende?*

¹⁸⁰ Uma música que não inclui voz, mas que Itiberê compôs para celebrar mais uma integrante da *família* é “Flora Lis” (Faixa 5 do Cd anexo), para o batizado de Flora, filha de Rebeca, sua enteada, filha de Lúcia. Um quinteto de metais.

Essa espera traz implícita sua retirada-do-mundo (DaMATTA, 2007). Seu mundo ainda vai chegar. A espera, porém, não é nem um pouco passiva. Pelo contrário, está em toda sua *práxis*, que inclui o esforço de agregar novos *irmãos de som* à *música universal*. Nisto se concentra o empreendimento permanente de manutenção e defesa da Orquestra (os *irmãos de som* – os *netos* de Hermeto – que estão com ele no presente)¹⁸¹, como quem defende seu “novo espaço social”¹⁸². A força dessa defesa está no relato de um@ músico, sobre como Itiberê se dirigiu a um integrante que se retirou, há anos atrás:

‘Bixo, quer sair, sai! Não vem falar da minha orquestra! A orquestra é **minha vida**. Eu mato e morro pela orquestra!’ – aquele papo que ele fala. Fala, desde sempre ‘A orquestra é pacto de sangue’; a orquestra sempre teve essa conotação (Entrevista, 11. jun. 2009).

Vejo uma defesa permanente, quase sem medida, em sua dedicação exclusiva à Orquestra, à *música universal*. Isto se aplica à força que imprime ao seu *modus operandi* nas relações sociais internas e à sua *práxis* musical, como um princípio de produção, como reafirmação de sua ordem, de engendramento das práticas, de delimitação das fronteiras entre sua “invenção”, seu mundo social particular e o mundo mais amplo no qual aquele se insere.

É possível, com isso, dimensionar a importância da adesão irrestrita que ele quer de seus integrantes, o que inclui conformidade estética. O que pretendo explicar é que, para Itiberê, o som *orgânico* é uma marca essencial da fronteira entre os mundos; é estética. Esta é uma das questões centrais da crise referida no capítulo anterior. Todos estes aspectos constituem sua “verdade ôntica” (HEIDEGGER), assim como seus simbolismos, subjacentes à força e emoção que imprimiu à postura frente a@s músicos e à resolução do conflito.

Há uma questão organizacional que permeia a crise, de implicações determinantes e imediatas no *mundo prático* cotidiano da Orquestra, bem como em seus concertos: a imprevisibilidade. Houve o tempo em que este aspecto impressionava e encantava @s músicos – sobretudo em sua chegada à Oficina e a@s que chegaram direto à Orquestra. Era mágico ele apresentar a cada encontro uma música nova, ou, dentro de uma música, fazer surgir como que *do nada e de repente uma ponte incrível* ligando trechos já prontos. Hoje, embora el@s ainda reconheçam isto como uma habilidade incomum – e ainda com certa magia, pois associada à *intuição* –, há uma visível saturação de parte de alguns/mas

¹⁸¹ Neste ponto, é importante considerar que muit@s músicos entraram na Orquestra, mas já a deixaram.

¹⁸² Id.ib.

integrantes com as inovações e mudanças de última hora, principalmente pelo tempo de espera que pode demandar.

A imprevisibilidade de uma circunstância que leva Itiberê a compor ocorre de forma idêntica à de Hermeto. Um exemplo ilustra o *modus* de ambos comporem – que muito se configura como processo de estudo e aprendizado de Itiberê – e “naturalmente” se impõe como uma disposição durável (BOURDIEU, 2003) no seio do grupo: na imprevisibilidade (*intuição*) se engendram as demais ações. Numa ocasião, Itiberê comentou: *O Hermeto, a cada dia ele aprende mais, cara. Ele é um cara que não pára de aprender; ele é guloso, ele é voraz, cara, sabe?! Então, ele é um cara que ensina aprendendo o tempo inteiro.*

Hermeto compôs uma música, em 1986, assim que chegaram de uma turnê no exterior, onde compraram um instrumento novo para o grupo. Um sax barítono. Sua intenção era explorar ao máximo toda sua tessitura, principalmente seus graves. Depois de pronta, viu que toda a música se centrava muito mais na região grave, enfatizada pelos demais instrumentos do grupo, ao que ele acrescentou um berrante. Hermeto a associou ao zumbido grave da abelha Arapuá, que ficou sendo o nome da música¹⁸³.

Itiberê, por sua vez, passou a compor uma música quando ficou extremamente impressionado com o som de uma violinista japonesa, formada em âmbito erudito, que um dia surgiu na Oficina *com um som lindo! Afínadíssima e uma técnica muito apurada. Eu fiquei encantado com a sensibilidade que ela tocava. Aí eu comecei a compor um quarteto de cordas*, que incluía as três instrumentistas de cordas da Orquestra.

Exemplos assim ilustram a imensa curiosidade musical em Hermeto, Itiberê e, provavelmente, em muitos outros músicos, impelidos a explorar o ainda desconhecido, a desvelar um universo sonoro novo que se abre à sua frente. No caso de Itiberê, há duas questões a observar. Uma é que a música, sendo “mágica” – *divina* – leva o processo de descobrir (de aprender) a ser também “mágico-intuitivo”. É a descoberta de mais um som do *universo*, revelado em um instrumento que lhe surge, ou numa nova progressão harmônica, ou nas possibilidades de um quarteto de cordas (para ele algo inédito na ocasião), como inédita era a possibilidade de uma composição de sua autoria na sonoridade do violino da instrumentista. Sua composição¹⁸⁴ é uma jornada exploratória das possibilidades da

¹⁸³ “Arapuá” foi gravada no LP “Brasil Universo” (1986). Sobre o processo de criação, instrumentação e análise estrutural da música, ver Costa-Lima Neto (1999, p. 161).

¹⁸⁴ Desde que foi criada, esta música por alguns anos se chamou “Muitas Cores”, até 2009, quando Itiberê preferiu o nome “Clássico, Romântico, Moderno” (Faixa 2 do CD anexo).

sonoridade daquela violinista, o desvelamento de um universo erudito, infinitamente menos familiar a ele que o popular, pelo menos no período.

A outra, é que também através da inventividade – a criação do novo imprevisível, lembrando Bergson –, Itiberê dá vida a seu novo espaço social, o que por si só é uma das emoções que o movem à inventividade. Creio que na soma destas duas questões se situa a intensidade da vibração visível nele, que impressiona a@s que o veem compor e tocar. Ao compor e tocar, ele está em estado de aprendizagem inventiva. Os saberes, diz Deleuze (1968), são figuras empíricas. O aprender “introduz o *tempo* no pensamento” e nele situa a “verdadeira estrutura transcendental”¹⁸⁵. Ao compor e tocar, Itiberê está sempre em aprendizagem como “*movimento* de problematização” (KASTRUPP, 1999, p. 95), ou seja, sempre em *devir*¹⁸⁶. Depreendo que este estado “transcendental” pode bem ser o que @s músicos entendem por *profundidade* de Itiberê, porque *ele tá inteiro quando toca*.

Do que observei, diria que a apetência de Itiberê por música é como uma busca pelo estado permanente de devir; que o coloca na “necessidade” de sempre criar músicas novas, já que, nos termos de Bergson, uma música terminada é a solução de “problemas”; ela já teve o seu devir. Lembro @ instrumentista: *Itiberê só faz isso; só pensa em música; só tem isso na cabeça*. O que estou apontando parece ser o que ele próprio quis dizer:

Eu sou muito guloso com música, eu não quero pouco, eu quero muito! Eu acho que eu vim pra esse mundo pra arranjar sarna pra me coçar, senão eu não fico contente, né? Por isso que eu arranjei essa Orquestra. O que você pensa que foi? É que os meninos tão pondo sarna pra eu me coçar aqui, eu quero mais é isso! É sempre um desafio novo pra você se desenvolver, cara! (Entrevista, 31. out. 07).

O que quero de fato ressaltar é que @s músicos têm uma compreensão profunda e tácita – que a mim impressionava – de que a criação é vital e exploratória em Itiberê, razão do respeito por seu modo de criar e de se colocar perante ele, quando sugeriam outras possibilidades de dinâmica para o ensaio, principalmente para o *corpo presente*. (Imaginemos os momentos *corpo presente* em que a grande maioria aguardava a invenção do quarteto de cordas e a ela assistia, momento que envolvia apenas três integrantes¹⁸⁷.) Segundo el@s, muitas reuniões foram feitas ao longo dos dez anos da Orquestra, na tentativa de encontrar uma fórmula ideal para tod@s, no melhor aproveitamento do tempo, sem êxito. Mesmo

¹⁸⁵ Id. ib., p. 272.

¹⁸⁶ Por isso ele diz: “Não quero nem saber que nota eu vou começar; quanto menos eu souber melhor [!!!] É a música que manda”.

¹⁸⁷ Segundo eu soube, a violinista havia voltado ao Japão havia pelo menos três anos. Itiberê concluiu a música sem ela e, para incluí-la no CD “Contrastes”, chamaram uma violista que completou o quarteto.

assim, durante anos, este aspecto foi relevado, também pela consciência que @s instrumentistas tinham de que *é como era no Hermeto e Grupo, né, então, ele repete. É muito forte a influência do Hermeto*. Ao mesmo tempo, ponderavam que os benefícios eram maiores do que os desgostos ocasionados pelo grande tempo ali investido.

Hoje, este fator passou a fragilizar a adesão d@s músicos, principalmente d@s de maior experiência musical, os quais durante esses dez anos foram alcançando um alto grau de desenvolvimento musical. Por consequência, passaram a ser chamados para trabalhos fora da Orquestra, o que foi cada vez mais restringindo seu tempo. Mas não só isso. Alguns/mas passaram a criar outros espaços de realização com outras estéticas e de troca musical – também na composição – e a apostar que a dedicação a outro grupo também lhes poderia dar, em médio ou longo prazo, um retorno em reconhecimento, visibilidade no meio musical e, quem sabe, algum dinheiro. Lembro que Bernardo, Vítor e Chicão integravam o Grupo Bamboo, com forte identificação com o jazz, em cujo repertório havia composições de Bernardo; que Yuri integrava o grupo Água Viva, de repertório mais próximo da MPB, mas também de proximidade com o jazz. É importante frisar que nenhum deles via problema em participar, paralelamente, desses outros grupos e da Orquestra. Mas esse “paralelismo” começava a interferir na dinâmica e na qualidade das relações, afetando estruturalmente o habitus do grupo.

Quando cheguei a campo, algumas relações já estavam desgastadas, inclusive pela insatisfação com o tempo dos ensaios, mal-aproveitado na opinião de alguns/mas. Uma de suas explicações dizia respeito ao *gosto de Itiberê pela imprevisibilidade*, que não sistematizava minimamente (ou sistematizava a seu modo, intuitivamente) os ensaios, ou jamais registrava partes como faziam @s músicos. Isto @s levava, por exemplo, a ter de lembrá-lo de alterações feitas da última vez que haviam ensaiado determinado trecho, como registrei numa ocasião:

O naipe dos sopros toca uma parte grande, por um bom tempo. Joana lembra a Itiberê que as flautas tocam nessa parte e que é melhor, então, fazer com menos volume o naipe dos metais. Em outro trecho, adiante, Bernardo faz a mesma coisa: lembra-o de quais e o que fazem os outros instrumentos naquela parte da música. Noto que isso é recorrente e, em meio à criação de Itiberê, alguém pode lhe lembrar que o trecho já tá criado e o que tocam nele os instrumentos. Agora, ele vem pro centro da sala e propõe tocar algo com as cordas, porque percebe que elas não tocaram ainda hoje, há horas. E Maria o lembra qual trecho das cordas foi trabalhado por último, e então ensaia com elas por 15 minutos. O pessoal deixa a sala. Depois,

chama tod@s pra outra música e pergunta: “O que que a gente mexeu nas flautas outro dia?”, ao que Letícia responde: “Feitinha”.¹⁸⁸ (Dc., 18. nov. 2008).

A outra explicação envolvia a insatisfação do próprio Itiberê com o modo e os resultados musicais da condução dos ensaios em que era substituído por Joana, de duas em duas semanas, quando ele não estava presente na Orquestra pela coincidência de seus horários com os da Oficina na Pró-Arte. Era a mesma insatisfação já sentida antes, quando quem dirigia os ensaios era Bernardo. As escolhas estéticas e decisões técnico-interpretativas feitas pel@s músicos em sua ausência descaracterizavam, para ele, sua música; não se identificava com o que ouvia. Eram escolhas d@s músicos sobre respirações, articulações, ênfases de fraseados, acentos rítmicos, equilíbrios entre naipes e no interior de um mesmo naipe, nuances de volume, afinação, limpeza técnica de passagens difíceis – em geral as contrapontísticas; ou seja, elaborações que soavam para Itiberê como racionalizações. Percebia que o som *orgânico* de sua música havia ido embora; não se sentia representado, pois nele racionalização não supõe *coração*. Como ele disse, numa das interrupções em que orientava o improvisado de uma flauta, acompanhada pela *cozinha*: *Cara, você ta querendo acertar a nota, tá procurando a nota certa. Esqueça o que você sabe!!! Erre a nota se for preciso, mas ponha o coração; toque outra, mas sua energia tem que tá aqui!* (Dc., 29. out. 07).

Assim, nos últimos dois ou três anos passaram a ser frequentes os momentos em que @s músicos tinham de modificar as anotações feitas nos ensaios sem Itiberê – mudanças que ele realizava para *trazer de volta a sua música*, além das novas invenções. Para @s instrumentistas, isto demandava maior tempo de dedicação, além de também terem de abrir mão de uma realização estética mais acurada, o que, a seu ver, *não machucaria* ou descaracterizaria a música *do* Itiberê. Até que Joana se manifestou de forma drástica – *ela explodiu*, disse um músico – diretamente a Itiberê e ao grupo, numa reunião no teatro onde em seguida el@s tocariam¹⁸⁹. Segundo um@ instrumentista, ela teria dito que estava *cansada de tentar ajudar sem ver aproveitamento do esforço dela* e que preferiria não mais seguir na função de dirigir os ensaios na ausência de Itiberê.

Alguns/mas músicos comentaram que essa reunião teve participações exacerbadas de vári@s integrantes e que o clima ficou muito tenso, tendo seu maior impacto perante tod@s quando Itiberê proibiu Yuri, Vítor, Bernardo e Chicão de tocarem em seus outros grupos. As

¹⁸⁸ “Feitinha pra nós” é de autoria de Hermeto Pascoal, cujo arranjo Itiberê reelaborava para gravar no CD (Faixa 7 do CD anexo).

¹⁸⁹ Concerto de setembro de 2008, mencionado no item 3.1.

razões por ele aduzidas eram as influências de estilo que estariam interferindo na dinâmica dos ensaios, nas músicas e no *jeito de tocar*; um problema para a *identidade da Orquestra*.

Passada uma semana, aproximadamente, Itiberê se revê e decide voltar atrás, explicando que se havia precipitado e retirava a exigência que havia imposto. Foi um alívio geral. Mas, era visível o desconforto que se seguia nos ensaios – em Itiberê, até fisicamente, com faltas de ar – embora se houvesse retratado. Foi quando alguns ensaios chegaram a ser cancelados. Tod@s percebiam que havia algo e tentavam relevar; alguns, procurando minimizar a gravidade da circunstância, diziam: *Ah, Itiberê é assim mesmo, de altos e baixos*, embora conscientes de que o problema eram os *trabalhos fora que influenciam na orquestra*.

Nada disso se comentava. O silêncio, parecia, fazia parte de uma decisão d@s músicos de não falar sobre o que era tão incompreensível para el@s. Era flagrante como evitavam a aproximação comigo, quanto mais conceder uma entrevista. Esta tarefa demandava-me um extremo esforço. Eu sentia que a idéia de solicitar qualquer encontro, por “informal” que fosse, seria impor-lhes uma violência. Houve momentos que cheguei a duvidar de que a investigação pudesse se concretizar. As ligações para seus celulares ou respondiam “fora de área”, ou não eram atendidas, ou não retornadas. Dentre os raros encontros que puderam ser marcados – depois cancelados e remarcados –, alguns não se efetivaram, desmarcados outra vez, instantes antes. Mas não havia hostilidade alguma. Na medida de seu possível, eram até gentis; alguns/mas me diziam, com seu silêncio – e de longe –, “não quero falar”.

Ao mesmo tempo, os trabalhos em seus outros grupos seguiam no mais absoluto sigilo, para não dizer às escondidas, evidentemente para evitar mais atrito. Muito provavelmente porque tinham na memória o episódio ocorrido no início daquele ano, que gerara conflito pelo fato de que o grupo *Água Viva* fora à Argentina¹⁹⁰ (em lugar da Orquestra), como explicou um@ instrumentista:

Chamaram o Itiberê pra tocar na Argentina, num evento. Só que não tinham dinheiro pra levar a orquestra, e aí sugeriram de ser um quinteto. Ele falou: - Não, se não querem levar a orquestra, não vão levar ninguém – e aí, pra ocupar essa lacuna, chamaram o *Água Viva*. Não sei se o Itiberê disse ‘não’, acreditando que os caras iam dar um jeito. Mas o *Água Viva* disse sim, e quando você oferece uma formação menor, as pessoas sempre vão querer chamar porque é mais barato. E eles foram. E não só tinha o Yuri como todo mundo ali tem uma relação com a gente, todos são ex-integrantes da orquestra ou da oficina. Isso foi uma coisa que pegou muito mal. Foi mal transada essa situação. E aí o Itiberê ficou sabendo disso e aí isso gerou essa coisa das bandas fora (Entrevista, 16.12.2008).

¹⁹⁰ Em janeiro de 2008, o “*Água Viva*” participou como representante brasileiro do *Festival de La Musica*, em La Plata. E em Buenos Aires tocou no espaço Notorious.

Este fato ilustra bem a visão holística de Itiberê sobre a Orquestra: seus componentes, individualmente, são considerados parte constitutiva do todo primordial, que não corresponde à concepção moderna do individualismo que “subentende, ao mesmo tempo, igualdade e liberdade” (DUMONT, 2000, p. 91). É também um exemplo da ênfase social performativa (SAHLINS, 1987) de Itiberê que, negando as determinações institucionais, tinha a expectativa de negociar tanto com os argentinos, quanto com o Água Viva, com base no critério de que as relações pessoais e suas conexões se sobrepõem às instituições – soluções como DaMatta (1997) caracteriza os processos sociais no Brasil –; acreditava na possibilidade de entendimento entre os *irmãos de som* do outro grupo de Yuri, onde tod@s já haviam sido seus alun@s.

Retorno ao cuidado d@s músicos de nem aludir a trabalhos e a grupos fora da Orquestra. Ocorreu um fato imprevisível a tod@s. Carolzinha, no grupo havia apenas três meses, não podia imaginar o que ocasionaria ao convidar o grupo para comemorar seu aniversário no local onde – para facilitar o encontro – já estariam Bernardo, Vítor e Chicão: o bar, na Lagoa, em que tocava o Grupo Bamboo naquela noite. Na ocasião, registrei:

À noite, no Drink Café, os meninos tocavam tensos, não sei bem por que. Há vári@s da orquestra que não vieram, e quem veio não se fala muito. @s que estão de namorad@ me parecem ‘protegid@s’. Carolzinha, com convidad@s em uma mesa com bolo e velas, numa ‘frequência’ quase ao ponto de me fazer pensar que ainda não está totalmente dentro do grupo. Itiberê e Aju chegam uns 30 minutos depois, e Bernardo se põe mais nervoso. Mais tarde, no microfone, Bernardo – muito atencioso e afetivo, mas com uma ‘pompa’ que não lhe é própria – chama Itiberê e Aju incluindo-os no palco, anunciando-os como ‘grandes músicos com quem têm a honra de tocar, Aju e o nosso mestre Itiberê’, e algo vai me dizendo que alguma coisa há no ar, incômodo, não natural (Dc., 11 nov. 2008).

Na manhã seguinte, o ensaio transcorre entre falas e olhares melindrosos. *Pô, mó ingenuidade a Carolzinha, vacilo mesmo* comentou uma instrumentista, avaliando a circunstância comigo, meses depois. Porque, uma semana e meia após Itiberê assistir ali ao Grupo Bamboo, decidiu retomar a exigência, agora firmemente: *ou a Orquestra, ou os outros grupos*. Foi um forte impacto para tod@s, de altíssima repercussão. Ficaram estupefatos. Era o auge da crise. (Este era o contexto – e as emoções –, exatamente quando Itiberê desenvolvia a *música nova* a partir dos solos dos sopros.) Suspendeu os ensaios e iniciou uma série de conversas em separado com cada músico, estendendo agora a tod@s @s demais integrantes –

talvez tentando diluir o foco sobre aquel@s – a exigência de *outra* postura.¹⁹¹ As conversas individuais – em que passava a idéia de que agora estava seguro e que era definitivo –, tiveram um texto comum:

Não pode jogar no Flamengo e no Fluminense ao mesmo tempo, ou você é um, ou você é outro. A orquestra sou eu! Quem quiser, vem comigo. A orquestra não é um grupo! A orquestra sou eu e quem quiser vir comigo! (Relato de um@ instrumentista, em entrevista, 10. jun. 2009).

A incompreensão d@s músicos se mesclava às memórias de que *todo mundo tinha largado tudo pela orquestra; a vida inteira!... A gente não entende como ele não vê isso...* Outra incógnita também habitava alguns/mas: E o CD? E o dinheiro do Projeto da Caixa Federal, tão difícil conseguir (!) e os shows marcados pro lançamento? *E por que Itiberê pôs essa exigência agora que a gente tá pra gravar um trabalho de cinco anos, que todos ajudaram a construir? Não é justo alguns não poderem participar.*

Nessa altura, passado um mês sem ensaio, lembro que a reunião do dia dez de dezembro encerrou os trabalhos, com dinheiro para @s músicos e férias bem-adiantadas e generosas em relação às de costume – até fevereiro – e também com fortes palavras de estímulo, sempre projetando um futuro objetivo (BOURDIEU, 2003), na certeza do êxito do CD, das comemorações dos dez anos da Orquestra e de auto-valorização do grupo. Imprimindo seu sentido de realidade, também demonstrava uma posição de superação dos conflitos. Lembro que, em seguida, ele compôs “*Depois da Arrebentação*”.

Aos componentes do Grupo Bamboo, Itiberê permitiu que gravassem o seu CD; mas Yuri não teve alternativa. Viveu três semanas profundamente chateado, *desnortado*, com a saúde fragilizada (febre, *dor de cabeça sinistra* e com problemas de sono.): *Sem conseguir pensar sobre o assunto, eu queria sumir, queria que não fosse verdade o que tava acontecendo...* Eu percebia nele, mais ao fundo de todos os sintomas, o sentimento de humilhação. Passados nove dias, Itiberê telefonou para saber a resposta, que Yuri ainda não conseguia ter. Mesmo assim, no dia seguinte:

Eu fui lá, na terça. Daí falei: - Itiberê, não vai rolar. Não vou decidir agora não. Preciso de mais tempo. – Daí ele falou: - ‘Não, tudo bem. Ótimo.’ – tipo, daí na sexta-feira fui lá, porque ele me ligou de novo; aí eu tive que dar a resposta (Entrevista, 17. dez. 2008).

¹⁹¹ Não posso afirmar o quanto influiu ou não nesta retomada de posição de Itiberê, mas isto se dá no momento em que ele fica sabendo, por um músico da cidade, que o Grupo Bamboo estava prestes a gravar seu primeiro CD.

Então, o músico comunicou a Itiberê que havia deixado o Grupo Água Viva. Dias após, encontrei-o arrasado: pela situação que ocasionou na (des)estrutura do grupo (era o único saxofonista lá), pel@s amig@s músicos que deixara e pelo trabalho que vinham desenvolvendo havia quatro anos. Agora – ainda muito confuso e forçado a tomar uma atitude, a fazer uma escolha, quando, de fato, sua escolha eram os dois grupos – sentia-se violentado.

Interessante observar aqui, com Dumont (2000, p. 128), que Itiberê combina elementos do individualismo com holismo. Quando diz *a orquestra sou eu*, sua tendência holística se subordina a um individualismo sub-reptício, se lembrarmos a força com que sempre impingia a@s músicos a idéia de *família*, de um *todo*, e *fraterno*. Como diz o autor, um englobamento pelo seu contrário. Por outro lado, a postura holística se fez presente quando de sua contrariedade com o fato de um dos indivíduos do *todo* – este mesmo músico – ter ido tocar na Argentina sem a Orquestra.

A partir desta situação prática, e daquela circunstância particular, alguns/mas músicos passam a observar que há uma moral que constitui o *ethos* da Orquestra, a dimensioná-la na particularização de sua organização (GEERTZ, 1989) comparativamente aos seus espaços externos, inclusive aos valores que guiam as condutas em suas famílias. Sob impacto, buscavam os sentidos da posição de Itiberê, o que desencadeou um processo subjetivo-reflexivo que perpassava a história do grupo, suas relações sociais, a música e o modo como ela era feita ali, suas histórias de vida e projetos futuros. Fui observando que vári@s começaram a se perceber diferentes, ética, moral e esteticamente.

A questão estética dizia respeito, num primeiro plano, ao que Aju explicou¹⁹²: *O Hermeto e o meu pai viveram numa época que os brasileiros não davam a menor bola pros nossos ritmos brasileiros, pra nossa história musical brasileira; aqui só se copiava os americanos*. Segundo um músico, na concepção de música brasileira de Itiberê há também quase uma função de ser *contra a padronização americana, contra o jazz, contra o imperialismo, não sei quê... o discurso do Hermeto passa um pouco por isso*. Outro músico explica:

Não é o caso de ser contra a figura do governo americano, capitalista. Acho que não é o caso do Itiberê nem do Hermeto. É uma política, digamos, artística, contra a padronização, no meio dos músicos instrumentais; o que tá impregnado é o jazz, sabe, contra isso. Não é que ele é dominante nas rádios, mas dentro da coisa da improvisação, por exemplo, o jazz é dominante. Então o que eles propõem é outra

¹⁹² Cfr. item 2.2.4.

improvisação, improvisação brasileira, improvisação nordestina (Entrevista, 17. fev. 2009).

O tema “jazz” sempre esteve próximo a um tabu, na Orquestra, segundo @s músicos que desde sempre conviveram com restrições ao gênero. Desde a Oficina, Itiberê já demarcara essa “fronteira” a@s adolescentes e jovens que tinham familiaridade com ele – alguns faziam aula de seu instrumento com repertório jazzístico – e, inevitavelmente, levavam a “marca” para a Oficina. Itiberê advertia, como relata um@ músico:

É porque a minha prática, minha técnica, né, e muito do meu repertório, era jazz, também da big band da faculdade. Então o Itiberê ficava: - Oh! Oh, esse jazz aí...; Olha! Não sei que. – Cara, aí me chamava, conversava comigo: - ‘Oh! Você tá fazendo isso, você tá fazendo aquilo, cuidado com essa influência!’ (Entrevista, 18. dez. 2008).

Eu diria que é uma *disposição estética durável*, que define a linha de frente do espaço social inventado por Itiberê em seu ponto mais distante de seu centro, do núcleo, que é o ponto a partir do qual ele fala. Exatamente porque, também aqui, esta fronteira somente existe no discurso, num primeiro plano¹⁹³, pois há inúmeros trechos em sua obra, por exemplo na música “Interiores”, em geral explicitamente jazzísticos. O próprio Itiberê a utiliza como mais uma expressão músico-cultural constituinte da e no modo *música universal*. A questão que diz respeito diretamente às restrições com o Grupo Bamboo é que o grupo é essencial e assumidamente jazzístico, como são as composições de Bernardo para o mesmo grupo e, como não poderia deixar de ser, o é ele próprio. Identidade que sempre esteve contida e resguardada nele, se não no interior das relações na Orquestra, sem dúvida perante Itiberê.

Uma razão subjacente à postura cautelosa do músico (que sempre foi *Itiberê pra caraaalho*) é evidente: não dar motivos para contrariedades com seu *mestre*, por quem sempre teve profunda e incondicional admiração. Um músico vê assim as razões da crítica de Itiberê ao jazz: *Eu acho que... é uma coisa que ele critica muito, o jazz, né? E ele diz – Ah, porque ninguém faz um grupo. Porque todo mundo fica tocando com todo mundo. Fica aquela coisa americana, jazz* (Entrevista, 18. fev. 2009).

Podemos dizer que, além de certa ideologia nacionalista, mesmo que minimamente reminescente, está embutida aí a questão do mercado cultural segundo o modo como Itiberê o concebe¹⁹⁴. *Todo mundo tocando com todo mundo* subentende rotatividade e consumismo, o

¹⁹³ Num segundo plano, abordo no capítulo seguinte as restrições estilísticas de Itiberê, associadas ao jazz.

¹⁹⁴ Cfr. capítulo 2.

que implica, na sua visão, relações humanas aleatórias, sem *profundidade*, que se estabelecem em função de um objeto, o jazz (e não de um *grupo de pessoas*), que, portanto, toma a dimensão de centro das atenções e, conseqüentemente, objetifica e homogeneíza estética e socialmente, o meio musical. É desta forma que interpreto o que ele quer dizer quando afirma que *a orquestra não é um grupo*. Para ele a Orquestra é sem dúvida um grupo, ou melhor, um *Grupo de verdade*, e não, *esses grupetos*, esses que se formam a *qualquer hora, por qualquer razão*. (Vale lembrar suas palavras: *eu sou do trabalho de profundidade; é minha história essa, entende? Eu não tenho histórias assim de picadinho, dois dias aqui, mais três ali, mais quatro ali, faz um CD aqui, grava ali. Isso é uma cultura inclusive americana*).

Aqui, pode-se resumir em *profundidade* e *alma*, de novo, a âncora que sustenta em Itiberê toda a estrutura de um universo de questões que acompanham um único tema, o jazz. É exatamente através dela e com ela – a *profundidade* – que primordialmente Bernardo se vincula ao *mestre*. Ela representa o aspecto início e fim que engloba e perpassa seu respeito e admiração musical e pessoal. Podemos dimensionar, então, a partir do universo ideológico de Itiberê, o grau de dificuldade com que tiveram que lidar quando passou a existir de fato o Grupo Bamboo para Itiberê e, com ele, a dimensão da identidade jazzística em Bernardo.¹⁹⁵

Entre @s músicos sedimentava-se cada vez mais o entendimento de que, para continuar seu desenvolvimento musical, a linha fronteira deveria ser ultrapassada. Avistavam – e ouviam – outras possibilidades musicais. Mais que tudo, já estavam incomodados por comparações com o meio musical mais amplo, sentindo-se aquém do ponto em que desejariam estar:

O nível tá sinistro! Os caras improvisando é chato, é duro de engolir mermu! Saca? Há um tempo atrás, você poderia dizer que era só tecnicamente, mas não é só isso! É toda uma ordem de coisas, inclusive profundidade! E inclusive o olhar malandro pras culturas do resto do mundo!!! Porque, por exemplo, no disco do Adam Rogers tem música dedicada ao Villa-Lobos; tem música dedicada ao Hermeto! Isso é o nosso mundo de hoje! Tá todo mundo de olho aberto, bixo! [...] aí a gente, pô, esbarra com outros músicos por aí bons pra caramba! Na sua mesma idade... que vêm numa outra postura, e vêm tocando pra caramba. Então... perai, bixo! (Entrevista, 5 fev. 2009).

A música universal tinha limites, como mostra est@ instrumentista:

Eu fui vendo que tinha outras coisas que eu podia aprender; que eu queria saber tocar também outros estilos; procurar um professor pra ter informações novas, sabe? Pra poder... abrir a cabeça. E meio que o jazz passa um pouco por isso. É todo um universo que me abriu - entende? - de poder estar pesquisando melhor, de poder

¹⁹⁵ Lembro que ele também “poupava” o *mestre* de saber que estava na faculdade de música.

estar fundamentando mais; essas questões de sonoridade, umas questões técnicas. Essa coisa de tá muito segur@ na articulação... num tempo que você vai imprimir, naquela prática ali o que você tá tocando, tá improvisando. Como direcionar melhor a sua frase, ter pontos de chegada nessa frase (Entrevista, 18 fev. 2009).

Como est@, vári@s músicos ali são muito atentos à elaboração musical acurada, como relatou uma instrumentista: *a gente sentia muita falta, necessidade de estar trabalhando musicalmente, coisas que a gente mesmo sentia falta*. Mesmo entre @s que não tinham familiaridade com o jazz, o conceito *universal* também estava sendo questionado, na perspectiva que mais diretamente e ao longo do tempo lhes havia sido inculcada. Era o argumento que Itiberê dava ênfase nas conversas particulares durante a crise: *aqui vocês têm tudo, não precisam ir a lugar nenhum*.¹⁹⁶ A reflexão de um@ instrumentista estava nesse ponto:

Isso de ‘aqui tem tudo’ é o conceito... aí é que tá: pra mim isso é uma inversão do conceito universal; pra mim significa o contrário. Vamos ver tudo que tem no mundo porque tudo é interessante. Isso de interesse no mundo, né, nas diversidades! E dizer que ‘a orquestra engloba tudo’... na verdade, o que se tem na verdade na orquestra, na minha opinião, não é um campo de trabalho que engloba o universo. O que se tem é um estilo, que engloba diversos ritmos, chamado de universal. Ele não comporta o universo (Entrevista, 10 jun. 2009).

Observa-se que nas reflexões d@s músicos estão contemplados os temas que configuram e demarcam a Orquestra como grupo social particular, desde o *modus* e a dinâmica dos ensaios, até a relação do grupo com o mercado cultural e as implicações de subsistência individual, além de sua estética musical. Estética que veem como *uma* possibilidade dentre outras:

[...] e isso do corpo presente, por um tempo era muito legal. A gente prestava atenção em tudo, mas ao longo de três, seis, nove anos, né, aquilo foi... até porque o tempo pra gente era uma coisa muito preciosa, e a gente esperando ele compor. Não se apresentando por muito tempo; não tava tendo retorno financeiro. Então a gente sempre teve que buscar coisas fora também. E o tempo é curto, né, pra tudo isso, ensaiar doze horas por semana, estudar o repertório da orquestra em casa e conseguir trabalhar fora e... sentir que você tá evoluindo no seu instrumento, evoluindo musicalmente. A idéia de que a gente ‘tem tudo ali, pode aprender tudo ali e não precisa de nada fora dali’... eu acho que tem que pensar isso, porque o mundo é tão rico, tem tantas pessoas tão interessantes tocando, cada um com uma visão, história e percurso diferentes, com coisas pra trocar, né? Por que você vai prescindir de uma riqueza tão grande? (Entrevista, 1 jul. 2009).

¹⁹⁶ Cfr. item 3.1.

Creio que se pode visualizar que o ponto nodal, como que o fio mestre de todos os atrativos que amarravam @s músicos à Orquestra, começa aqui a desatar cada alça que @s tramava num mesmo tecido com Itiberê. Na adolescência e início da juventude, a proposta de entrega incondicional à *música universal*, de *tod@s em um* mesmo grupo, coeso, foi-lhes apaixonante, desafiador e de duplo maravilhamento, como disse um músico: *com uma música sinistra, e pela condução de um herói, que não liga pro mundo, vai contra o mundo e, mais ainda, pela orquestra*. O momento presente já tem algumas alças desprendidas em alguns/mas; o tempo, que @s foi levando ao mundo adulto, também os foi colocando *no* mundo, aquele que se distingue do mundo constituído pelo campo imagético de Itiberê. Já havia algum tempo que outras estéticas e músicas do mundo constituíam o referencial através do qual eles gostariam de se expressar.

@s músicos veem como naturais e inevitáveis as assimilações de sonoridades, técnicas, gêneros e estilos outros, cientes de sua inserção nos fluxos e contrafluxos da transnacionalidade (HANNERZ, 1997), o que necessariamente envolve e é próprio dos processos de constituição da música popular no século 20 (MENEZES BASTOS, 1996, 1999, 2004; MIDDLETON, 1990). Por estar recebendo outras influências musicais, veem-se na mesma posição de instrumentistas norte-american@s ou italian@s que conhecem, jazzistas ou não, n@s quais percebem influência da música brasileira atual. Além de @s integrantes mais interessados em música instrumental terem contato presencial com músicos estrangeiros na cidade, el@s atribuem importância à internet e à fonografia: *nesse contágio de estilos, né, não tem como não se influenciar. Mas também, por que não?* – indagou uma instrumentista.

Passou a ser recorrente em nossas conversas – após quase três meses de silenciamento da maioria – o *universal*, que, para assim se chamar, segundo el@s, deveria considerar inclusive as variantes em que se subdivide a música, em determinadas localidades:

Vi o show de um trompetista, um cara novo, mas já bem conceituado nos Estados Unidos. É um cara incrível, genial, um som lindo! A maneira como ele sente a música e como se sente que ele tá entregue, a criatividade e a quantidade de interação com quem ele tá tocando é impressionante. Tudo que o Itiberê prega! Mas a cultura americana tá presente ali. Então o Itiberê ainda assim vai rechaçar, vai falar que é jazz. Claro, eles crescem dentro de um ambiente cultural e, sei lá, por exemplo, o forró deles pode ser o funk, né, o chorinho o hip-hop, o frevo o be-bop, eles tem as culturas deles e, hoje em dia, cada vez mais influenciada pela música brasileira, Ivan Lins, @s cantor@s, e esses meandros também são interessantes. Cada vez mais tá se misturando, e surgindo gêneros novos, é o que eu acho que deveria ser a música universal, que a coisa da globalização também ajuda muito, internet, etc. (Entrevista, 17 fev. 2009).

Interessante que @ músico descreve uma realidade empírica que diversos autores já haviam apontado como fragmentação do campo da música popular (MENEZES BASTOS, 1999, SANDRONI, 2004; NAPOLITANO, 2007), mostrando o hibridismo que, mesmo dentro de um sub-campo, pode ocorrer. Seu depoimento confirma que nas distintas nações as músicas populares vão escrevendo uma história de fragmentações (OLIVEIRA, 1999, p. 235) que, no caso do jazz, se pode conferir em Berendt (2007). Esta fragmentação tem relação direta com a mundialização do capitalismo tardio (ORTIZ, 1994) e, no sistema de produção de massa no mercado cultural musical, no caso do Brasil, a partir dos anos 1960 (ORTIZ, 1988; NAPOLITANO, 2007).¹⁹⁷ Uma obviedade é que, não fosse assim, nem Itiberê nem Hermeto fariam a música que fazem. O rádio, por exemplo, não só marcou o início da carreira de Hermeto, em Recife, em 1950, como foi o espaço que ele diz ter sido musicalmente muito marcante, ao ouvir ali pela primeira vez, uma orquestra regida por Guerra-Peixe (COSTA-LIMA NETO, 1999). Este autor relata que, aos 14 anos, Hermeto ficara instigado a compor para aquela formação e assistia aos ensaios sempre que podia.¹⁹⁸ Quanto ao jazz, nas duas rádios em que trabalhou em Recife e, a partir de 1962, no Rio de Janeiro, Hermeto sempre tocou jazz, além de inúmeros outros gêneros musicais.¹⁹⁹

A produção e veiculação tecnológico-industrial, nas palavras de Oliveira, é “constituente da música popular [...]. Mais do que meios, são condições”.²⁰⁰ Porém, embora Itiberê reconheça alguma influência, arriscaria dizer que ele preferiria não saber que elas podem ter chegado a ele através do que nominamos *mercado cultural*. Segundo palavras de um@ músico, *o mundo, pra ele, não deveria ter mercado*. Como já apontei, Itiberê é portador de um pessimismo adorniano e de descrédito total na mídia e no mercado cultural²⁰¹. Não parece admitir que @s integrantes da Orquestra possam não só ter-se apropriado com autonomia, como ter-se imensamente beneficiado em seu desenvolvimento musical do acesso às tecnologias e à fonografia para conhecer a obra de Hermeto quando chegaram à Oficina e ouviram falar dele – no caso de alguns, pela primeira vez – por Itiberê.

Del@s ouvi histórias emocionantes sobre como e o que fizeram para encontrar determinados discos de Hermeto e como ficaram *alucinados* e quanto o ouviam, e ouvem até

¹⁹⁷ Oliveira pondera que “esta fragmentação ganhou uma nova dimensão nos anos 60, porém [...] fragmentado, o campo da música popular, em certa medida, sempre foi, devido mesmo às condições sociais de seu surgimento, ligado à existência nos meios urbanos de nichos étnicos e de classe” (Id., p. 235).

¹⁹⁸ Hermeto compôs para a orquestra sinfônica em Berlim, Nova York e no Brasil (VILLAÇA, 2007).

¹⁹⁹ Id. ib.

²⁰⁰ Id. ibid.

²⁰¹ Cfr. o tema no item 2.2.3.3.

hoje, buscando vídeos e gravações raras. Por isso, conhecem intimamente a obra de Hermeto. Citam episódios de shows e de sua vida musical com detalhes e têm grande admiração por sua música, também pelo que ela contém do jazz e pelo modo como ele o reelabora. Em suas buscas, descobriram *aquele vídeo²⁰² do Toninho Horta que ensaia na casa do Hermeto, lá em Bangu, ele tocando flauta numa música do Toninho*. Aliás, ficaram muito surpresos ao ver Itiberê tocando: *Pô, se você for ver, o Itiberê tá tocando ali todas as convenções, os acordes de jazz mais manjados do mundo! O que @s faz constatar que, embora Itiberê saiba e possa tocar jazz, sua resistência ao gênero deve ser a filosofia dele, né - 'ah, porque é americano, é jazz'*:

Então, o Hermeto é um cara que conhece de perto, ele domina isso também. Também em Montreux: - Agora a gente vai tocar um blues – ele conhece as frases. Se você ouve o Sambrasa Trio²⁰³, de alguma maneira o jazz tá presente ali, né? Eles ouviam, nos anos cinquenta, sessenta. Por isso eu aprecio e acho importante como ferramenta também o jazz tradicional, mesmo pra tocar música brasileira. Tem cara que veio do jazz, entrou no Hermeto e expandiu a cabeça dele absurdamente harmonicamente (Entrevista, 17 fev. 2009).

Ao que parece, Itiberê não supõe que, muito embora @s músicos procurem, estudem e toquem *outras* músicas, el@s se sintam encantados com as músicas brasileiras, inclusive com a dele. Porém, assim como entendem que as músicas *não se contrapõem, não são excludentes, jamais*, já constatavam que tocar por tanto tempo sempre com as mesmas pessoas podia ser limitador:

[...] te acoberta, sabe, o próprio Itiberê, e a música em si que é interessante, muitos instrumentos. Aí até o arranjo te acoberta. – Ah! Você é ótimo músico, que lindo – as pessoas vêm falar depois de um show, mas e fora dali? Acho que ser ótimo músico ali dentro é uma coisa, mas: você pode se responsabilizar por tudo que tiver que tocar fora dali? (Entrevista, 29 fev. 2009).

Vári@s músicos se encontravam, desde algum tempo, em intensa reflexão e evidenciavam um fato: o dimensionamento que iam dando à coexistência de dois âmbitos, social e musicalmente distintos. El@s estavam, aqui, em pleno exercício da dialética exterioridade/interioridade (BOURDIEU, 2003), defrontando-se com disposições *bem* duráveis na organização da Orquestra, na *práxis* estético-musical de Itiberê e na força moral que este imprimia na defesa de suas concepções e de sua música. Sua inserção no mundo ia-

²⁰² <http://www.youtube.com/watch?v=cuBrxah73cc>

²⁰³ Em 1964, o Sambrasa Trio era formado por Hermeto, Claiber (contrabaixo) e Airto Moreira (bateria).

lhes apontando que, relativamente aos mesmos aspectos, havia outras perspectivas. O depoimento abaixo resume a reflexão de vári@s deles:

Nessa coisa da música universal, eu acho incrível o mérito do Itiberê; essa identidade que ele tem. Realmente, ele é uma pessoa que conseguiu construir uma personalidade. Tem uma personalidade tocando; tem uma personalidade como músico. E realmente esse trabalho que ele faz, com a orquestra é uma coisa única. Mas acho que, assim... **é uma coisa única, mas não é a única coisa**. E não é uma coisa única em vários sentidos. Assim como ele tem uma identidade muito estabelecida, outras pessoas têm outras identidades diferentes e tão ricas quanto (Dc, 15 fev. 2009).

A riqueza reconhecida pel@s músicos, a admiração pela música de Itiberê e a valorização de sua dedicação não o alcançavam, ou não eram suficientes – pelos menos naquele momento. Antes, quer-me parecer que a imagem d@s músicos acessando o mundo ameaçava, por reflexo, a imagem de seu espaço social inventado.

Assim, foi resistindo, com os simbolismos e o campo imagético que o rege, em nome dos desígnios e de tudo o que esperava da *família da música universal*. Convicto de sua verdade ôntica, de fato não lhe ocorria que pudesse haver trocas entre os mundos.

4.2 A MÚSICA COMO INVENÇÃO DE UM MUNDO

Ele tocava o sax barítono sentado em seu lugar habitual, no fundo da sala; interagindo com a cozinha que estava no lado oposto. Entre várias, muitas, mas muitas interrupções mesmo, e recomeços e repetições, os 45 minutos de prática do improviso tiveram um trajeto: Thiago iniciou sentado no seu lugar, no fundo da sala; depois tocou em pé no seu lugar; depois, no centro da orquestra e, por último, ‘dentro’ da cozinha (entre Chicão/baixo, meio de frente pro Aju, na bateria, e no seu lado direito Vítor, no teclado). Este período de tempo, e o trajeto, foram marcados por falas de Itiberê, que se resumem em: **‘Você não tá tocando com a cozinha; ouça a cozinha; aproveita ela. Interage com a cozinha. Responde a ela! Não tente acertar. Junte! Fique junto com eles. Você pode errar tudo, mas não abandone a cozinha!’** Em uma das últimas tentativas, o ataque de Vítor foi uma antecipação pra todos, em um glissando de teclado inteiro, do agudo pro grave, e aí entrou toda cozinha. Itiberê não deixou rolar nem dois compassos e interrompeu: ‘Cara! Você ouviu isso? Ouviu o que ele fez? Acho que todos aqui ouviram! E você não responde a ele?! [articulando muito com o corpo, os braços]. Olha, se é comigo, bixo, eu dô um estilingáááço!!! Assim, no baixo [faz a pose como se estivesse de estilingue nas mãos e mira um alvo, fazendo pontaria, como se fosse atirar] de rebentaaar a corda, bixo! Eu dô uma pedrada, atiro mesmo!!! Eu respondo a isso que eu ouvi! Não é possível que você não tenha ouvido o que ele jogou na roda! Interage com ele! Não faça nada que não seja movido ao que você ouve!’ Quando resolveram passar para uma música que envolvia a tod@s, em meio a muito

burburinho de trocas de instrumentos e sons de afinação geral, Itiberê se dirigia ao Thiago, ainda ali no centro para fazer comentários em tom particular. Aproximando-me, ouvi-o dizer: **‘com você rola bem isso, cara, porque você é maluco! O bom é que você é maluco!’** (Dc, 29 out. 2007).

Resolvem repetir a prática de ontem. Vai Yuri pro improviso. Faz frases mais longas, com ápices e finalizações, ousadas rítmicas e harmonicamente passeia pela(s) tonalidade(s), uns momentos mais soltos, mas ainda meio inseguro noutros. Itiberê elogia demais ele, fala que tá ‘muito mais maduro hoje’, que ‘tem coisa que se pode falar agora que antes não dava. E a tônica, não precisa, evita’. Yuri tenta explicar: ‘mas é que...às vezes eu uso ela pra eu mesmo me achar e...’ e Itiberê interrompe: **‘Não use! Se permita estar perdido!!! É muito melhor estar perdido!!!’** (Dc, 12 nov. 2008).

Com essa entrada de cenas empíricas, a intenção é ampliar um pouco mais a compreensão de como se demarcavam as fronteiras estéticas desse espaço social inventado e, a partir da relação que o tema tem com a visão de mundo de Itiberê, tentar explicar como a estética definiu o rumo que a Orquestra tomou, nas circunstâncias que venho descrevendo. Por aqui, tento fechar a experiência desses jovens músicos que me proponho neste trabalho, apontando tanto a postura política que constituiu a identidade estética de Itiberê, quanto a d@s músicos ao lidaram com ela.

Do que quero me valer nas descrições dos dois ensaios acima é, num primeiro momento, a ênfase que Itiberê dá ao *coletivo* – o que creio que já possa estar claro a@ leit@r – porém, gostaria de tentar especificar onde esteticamente se pode localizar esta noção no músico e compreender a correspondência que pode haver com o plano do individual. A ideia é relacionar e levar adiante as reflexões e a tomada de consciência d@s integrantes de que, neste grupo, a estética musical corresponde a uma moral que o particulariza. Quero sugerir que, se há uma ênfase na sonoridade coletiva, e se isto se relaciona com o holismo de Itiberê, esta é uma questão que interessa sobremaneira: onde se oculta, estético-estilisticamente, o plano do individual, e em que medida isto pode se configurar em uma precaução política?

O que está em destaque no primeiro diário de campo (acima) pode ser resumido na citação: “Não tente acertar, *junte! Fique junto com eles*. Você pode errar tudo, mas *não abandone a cozinha!*” Vemos que, inclusive na prática do improviso, que mais comumente se caracteriza por haver um solista e que em geral é acompanhado pela *cozinha* naquilo que se propõe expressar, Itiberê praticamente inverte as posições; muito embora estivessem claras suas razões: na *cozinha* estavam os músicos mais experientes, pelo menos no piano, guitarra e bateria, o que ocasionava que, mesmo ao acompanhar o solista, eles criavam; propunham

fragmentos, células rítmicas ou melódicas concomitantes ao solo, e para Itiberê é imperativo que se *proveite, não dá pra deixar passar!*²⁰⁴ A *cozinha*, portanto, dava segurança a Itiberê, em conceber que *a partir dela é que @s músicos podiam aprender mais; e não o contrário: não faça nada que não seja movido pelo que você ouve*. Lembro Itiberê, referindo-se ao Hermeto e ao Grupo: *a gente se ouvia intimamente, como numa família especial*.

Quero chamar a atenção para o quê Itiberê insistia que o solista ouvisse, em primeiro plano:

- o ritmo;
- os movimentos com que as sonoridades acontecem;
- as *levadas* pelas quais vai passando a bateria;
- as ênfases e variações que ela propõe, *na interação* com o piano, a guitarra e o baixo;
- as proposições rítmicas do piano, por exemplo, e, se possível, também no que resulta da *interação* da bateria, guitarra e baixo, com o piano.

É o ritmo, o movimento que os instrumentistas vão impregnando aos sons, demarcando frases, salientando idéias temáticas, contrastando trechos: é o que junta, que está em primeiro plano. Acertar ou errar notas está em segundo plano, mas *não abandone eles!* *Soar junto, o som do coletivo é primordial*.

O que se oculta aqui, ou melhor, o que é que não é lembrado como opção de expressão? Um aspecto é o timbre. Tampouco é sugerida alguma nuance de intensidade.²⁰⁵ Silva (2005: 163) já observara os aspectos sonoros que valorizam os improvisos na Orquestra:

‘Quebrar tudo’; de preferência, a sonoridade do solista deve ser ‘aberta’, ‘pra fora’; a rítmica apresentando muito movimento; a intensidade predominantemente forte. [...] em seu discurso, o melhor modo de se colocar é [...] ‘chutar o balde’ e ‘encarar de peito aberto’ o momento do improviso.

Acrescido a isto, diz o autor, há um parâmetro moral, comportamental, que “acentua como o indivíduo deve se portar [destaco, entre outros aspectos, o] apelo a uma *irracionalidade* e à *bravura* diante de um desafio”²⁰⁶. Existe uma centralidade no valor exacerbado da *coragem*, da *energia* impregnada aos sons, antes de em qual nota ela venha, e muito antes de como ela se possa expressar, em alternativas timbrísticas ou em intensidade,

²⁰⁴ Mas aqui também é interessante uma observação que já fez Silva (2005): há uma hierarquia no grupo, dada pela experiência e maior grau de desenvolvimento musical. Na época, o autor observava que sempre as mesmas pessoas – que se resumiam a três ou quatro – recebiam a tarefa de executar os solos, os mais “adiantados”.

²⁰⁵ A melodia também recebe um tratamento que, do que percebo, corroboraria a ideia de *música coletiva*. Eximo-me de incluí-la nesta abordagem, por, infelizmente, não haver tempo para tal investimento, neste trabalho.

²⁰⁶ Id., *ibid.* Os grifos são meus.

pois já está dado que a intensidade será conforme *o todo*, com energia e coragem. O timbre será o *natural*, o *orgânico* de cada instrumento, inclusive para compor o *coletivo orgânico*.

Chama a atenção que, mesmo na ampla diversidade de opções e variações de elementos da linguagem musical de que Itiberê lança mão, não existe a dinâmica *piano* e muito menos *pianíssimo* para um instrumento tocado individualmente. Nas suas palavras, a música é *poli-harmônica, polirrítmica, rica em matizes, combinações timbrísticas e improvisos*. Eu acrescento às palavras de Silva, acima, que não somente os improvisos, mas toda a música de Itiberê se coloca com “muito movimento” e “intensidade predominantemente forte”, envolvendo solos ou não. Quando ele quer variação de intensidade para menos, o faz com o esvaziamento, como vimos em “Interiores”, retirando a maioria dos instrumentos em determinado trecho, para que sigam um ou dois a tocar. Mas os instrumentos que seguem não tocam *piano*. Quando há uma intenção de *piano*, ele é obtido com instrumentos em sua sonoridade característica, uma flauta, ou o clarinete, por exemplo, e com a retirada dos demais instrumentos para que se os ouça. A flauta ou o clarinete, porém, não vão tocar *piano*, ou *pianíssimo*, mesmo que seja em um solo. É *habitus* estético da Orquestra: tocar *piano* é tocar sozinho, ou em *duo* ou *trio* e, em geral, no volume *natural* do instrumento. Pode ocorrer um *decrecendo* até o *piano* em finalizações de frases, a depender de quem, individualmente, esteja executando. Dificilmente será uma sugestão de Itiberê.

Isto pode ser não-intencional, ou inconsciente. De modo algum julgo as escolhas que formam a sonoridade da Orquestra e tampouco estou afirmando que Itiberê não percebe *pianos* ou *pianíssimos* ou não é sensível a eles. Muito pelo contrário. A questão – considerando que tenha tamanha percepção de uma gama enorme de elementos e nuances que podem constituir a expressão musical – é justamente saber por que, ali, ela se configura de tal modo, sendo ou não uma escolha. Além disso, entendo que esta era sua opção metodológica por acreditar ser pertinente ao grau de desenvolvimento musical em que se encontravam aqueles músicos. Seu objetivo era, antes de tudo, que conseguissem *juntar*.

É interessante observar que se passa de forma semelhante no que diz respeito ao timbre. Jamais ouvi Itiberê estimular um@ instrumentista a buscar, ou a dar espaço para uma nuance timbrística no instrumento que tocava. Outros aspectos sempre se punham à frente: a harmonia (é sempre conferido se a nota d@ músico está integrada ao acorde, ao *todo* harmônico) e o ritmo – *juntar, soar um grupo*. Quando considerado, o timbre era para conformá-lo ao todo, à intenção já dada pelo caráter de determinado trecho da música. Por exemplo, no solo do trombone, em “Do chão à cumeeira” (em 5’37-8’26, Faixa 8 do CD

Anexo), várias vezes insistiu e repetiu a passagem com Janjão até que ele entendesse e conseguisse o grau de aspereza que queria do trombone para aquele momento da frase: *Rasga mesmo!!! Entra arrebrandando aí.*

Também não é o caso de que não seja importante o timbre para Itiberê; tampouco, que não seja sensível a essa qualidade do som. Absolutamente. O que chama a atenção é que a intensidade e o timbre, ali, são atributos da música *da Orquestra*, atributos que vão compor o coletivo. Como as harmonias, as melodias, os ritmos e @s músicos. Às implicações disso é que gostaria de chegar.

Vejo aqui imbricadas duas questões: a elaboração e o individual; o que associo às reivindicações d@s instrumentistas e à crítica de Itiberê ao jazz e/ou à música instrumental que ele associa ao jazz. Para além das questões já trazidas pel@s músicos sobre sua crítica ao gênero,²⁰⁷ noto que a música instrumental, hoje, que passei a conhecer através del@s, tem alto grau de elaboração *outra – (O nível tá sinistro! É toda uma ordem de coisas, inclusive profundidade! E inclusive o olhar malandro pras culturas do resto do mundo!!!)*. Isto se refere, em grande medida, ao timbre e à intensidade, mas diz respeito também à expressão individual, o que, na opinião del@s, não significa falta de interação entre quem está tocando, tampouco falta de complexidade (fatores que sabem ser importantes para Itiberê e os reconhecem e admiram em sua música). Como se pode ver abaixo, no diálogo entre dois instrumentistas, sutilezas de timbre, de intensidade e expressão individual parece ser o que eles buscavam:

X: Ainda tem um pouco na cabeça do Itiberê um mito de que o jazz é o batera ficar tocando as bases retas, e o solista ficar solando. Só que esse não é o jazz do Coltrane, não é assim o jazz do Hancock. Há uma quantidade de interação!

Y: Tem um cara aqui no Rio que quando põe a mão no piano, assim, você não acredita!... a gente acha que o piano são teclas só, né, mas ele tira uma sonoridade, uma leveza, que... eu fico arrepiado, cara, é quase inacreditável! E um saxofonista, também, a gente reconhece ele tocando de longe. E é sempre uma oportunidade de aprender, conhecer novas possibilidades de como se comunicam com essas sutilezas, né...

X: Eu acho importante tocar em trio por isso, em quarteto, pra poder trabalhar essas nuances, acho que é outra escuta e também outros espaços, assim, que você pode se colocar mais, de outros jeitos. E que certamente vai gerar qualidade na interação, né. Por isso eu acho ótimo tocar com outras pessoas, entendeu? Uma coisa que o Itiberê... não concebe muito assim... não sei porque, acho que é a filosofia dele, sei lá (Dc, 29.mar.09).

²⁰⁷ “O mercado, *todo mundo toca com todo mundo*, e porque é *americano!*”

Esse diálogo parece esclarecedor dos anseios musicais de determinados integrantes da Orquestra, naquele momento. Note-se que sua valorização das sutilezas na expressão individual não põe as individualidades em detrimento do coletivo de um grupo. Ao contrário, deixam claro que a lógica, para el@s é: individualidades valorizadas levam a um coletivo valorizado (*como se comunicam com essas sutilezas; qualidade na interação*).

Apesar de as escolhas de sonoridade em Itiberê, ter uma grande parcela de razões metódico-pedagógicas, creio poder afirmar que, para além desta e de qualquer outra razão, sua *práxis* musical visava à *música coletiva*. Talvez mais do que ele supunha, ela tinha implicações nas individualidades que integravam a Orquestra. Não porque Itiberê não se importasse com as pessoas, ou não as valorizasse; mas seu modo de valorizá-las era incluí-las no *todo*, ser agregador. Seu empenho era para com o *todo*. Visava, mais que tudo, a um *todo* pautado em relações pessoais vinculadas pela *alma*, portanto, coesas por *profundidade* e confiança inabaláveis. E a *música coletiva – universal* – era para juntar as pessoas; para lembrá-las nos nomes das músicas, para lembrar e se aproximar do *divino*, para *celebrar as culturas* e a vida *simples* e *orgânica* das pessoas do interior; para falar da vida “simples”, harmoniosa e cheia de afetos pessoais, por todos os cantos do *universo*.

Mas interpreto que, antes de todas essas razões, sua *música coletiva* é para SE juntar às pessoas. Lembro um trecho de sua fala:

Sou muito grupo, muito coletivo. **Eu sozinho não sou nada**, cara, agora se me põe com algumas pessoas, **ai eu começo a ter uma expressão**, entende? O individual pra mim não tem muito valor, sabe? Agora, eu junto, eu sou capaz de... de crescer muito, entende? (Entrevista, 31 out. 2007).

Por essas palavras, é possível dimensionar mais uma vez a importância da Orquestra para Itiberê, da perspectiva de seu novo espaço social. Creio que fica claro, então, por que sua música se configura em *um coletivo* no que tange aos valores, ao campo imagético e à ideologia que constituem seu mundo particular. Um mundo que se faz realidade na Orquestra, e através dela vem “para a luz do dia” (DaMatta (1997, p. 334). Com ela, acredita em:

possibilidades de realizar um caminho criativo, **mas invertido**, dentro da estrutura social. Em vez de entrar mais e mais na ordem social e ser totalmente submetido a ela e suas regras, o que aqui se representa é a possibilidade concreta de sair do mundo – ou melhor, de deixar ‘este mundo’.²⁰⁸

²⁰⁸ Idib. O grifo é meu.

Chamo a atenção, aqui, para que se dimensione o quão oposta, na perspectiva de Itiberê, é a direção que seguiam alguns/mas músicos naquele momento – para o mundo – e, também, para as forças que estavam, então, em jogo.

Pretendo indicar ainda um dado estético que vi colaborar, de modo particular, para a compreensão daquele grupo de instrumentistas, sobre a postura que Itiberê assumiu na circunstância conflitiva: o *jeito-Itiberê de tocar*. Nas expressões a que também dei destaque nas descrições dos ensaios – *O bom é que você é maluco!*; *Não use [a tônica]! É muito melhor estar perdido!!!* – quero sugerir que a música de Itiberê se apresenta como uma “linguagem de resistência e contra-ataque”, como já apontara Silva (2005, p. 168). Porém, ressalto que vejo isto se aplicar ao que está instituído *no* mundo de modo geral. À elaboração musical, no grau e modo pretendido pel@s músicos, Itiberê associava a música “séria”, *certinha*, que o remetia ao mundo erudito, elaborado, racional, formal, culto. Seria incompatível com a *práxis* musical dele, que sistematicamente reforçava a proposta de alteridade, através de uma música *orgânica, natural, intuitiva*. *É muito melhor não ser/tocar certinho* e sim, desconstruir o construído, subverter as regras da harmonia tradicional/tonal. *É melhor tocar com a força do “rústico”, do que tocar polido; ser maluco e propor o inesperado; desestabilizar em polirritmias e dar susto com contrastes de compassos de tempo alternados; estar perdido e não evidenciar regularidades, sobrepondo compassos de sete, cinco, seis tempos concomitantes, e, antes de tudo, soar junto. E juntar, antes de qualquer nota, o coração, a alma, a simplicidade do som orgânico, a intuição e até mesmo o erro, mas pleno de bravura. Como a bravura que vê em “renunciar ao mundo”.*

Bravura, coragem, resistência: foi nesses aspectos da personalidade de Itiberê que alguns/mas d@s músicos encontraram uma explicação plausível (para si próprios) para as dificuldades em que se encontrava o grupo naqueles meses de crise e para sua postura imperativa, de exigir que não tocassem em outros grupos que não a Orquestra. A elucidação das diferenças vinha do conhecimento da história de vida dele, profundamente marcada *pela convivência com Hermeto*²⁰⁹ e porque, com muitas dificuldades pessoais e financeiras, *ele perseguiu sempre o seu sonho*, a música. Com tocante emoção, um@ músico comentou:

Ele passou muitas dificuldades financeiras a vida inteira... Ele tem histórias na vida comparadas a do Coltrane, entende? De muita coragem! Que arriscou... que

²⁰⁹ Vári@s músicos comentaram no período da crise: “O Itiberê sempre fala pra gente - No Hermeto era muito pior; vocês não sabem o que é dureza - ele passou muita coisa; tinha tudo de incrível de bom, mas também tinha perrengue, muita dureza também”. Um fato que @s músicos tod@s sabem – e comentam abismados - é que Itiberê não esteve presente no nascimento de Mariana, porque Hermeto não lhe teria permitido faltar ao ensaio. Um músico enfatiza: “Não teve no parto pra ensaiar, não era pra tocar em show; era pra ensaiar!...”.

sacrificou... sabe, e isso, isso é duro! Então isso tudo a que você resiste, inevitavelmente cria uma dureza em você. Cria uma resistência. Porque você precisa... fazer você mesmo acreditar naquilo que você se propôs a fazer!!! Porque o que mais tem aí... o mais fácil de acontecer é você se propor a alguma coisa, a um sonho, e na metade do primeiro tempo desistir, porque é muito difícil. Sabe, resistir por anos, décadas! Você tem meio que criar uma auto... uma religião!... Teísta!... de conduta... pra si próprio!!! Pra aguentar a pressão! Entende, isso tem um preço! (Entrevista, 5 fev. 2009).

A partir da história de Itiberê, @s músicos explicam não só a postura, mas também sua estética, a *pegada no baixo*, o som *rude*, como que fazendo questão de *ser assim, meio sem polimento, sabe? É a marca dele*. Um@ instrumentista associa a *pegada* de Itiberê – *ele senta a mão, mesmo* – ao fato de ele não dar valor às atualizações técnicas do mundo da música instrumental, por priorizar a *profundidade* vinda de sua história de vida:

Itiberê optou por botar a energia de trabalho que ele possui, na profundidade. Eu comparo o Itiberê a caras como Picasso. Porque assim... o Itiberê transcendeu a... a coisa da sobrevivência. Então... o Itiberê é um cara tão profundo... que certas coisas do mundo prático ele... tá nem aí, não tá nem aí pro que tá acontecendo aqui! Tecnicamente, Itiberê não é um instrumentista dedicado. Isso é um valor que pro Itiberê não é nada! Não é nada, não é nada! Ele... tá puramente preocupado em conseguir... escutar as coisas que tão lááááá no íntimo... no espaço do ouvido dele, entendeu? Ele tá dedicado a isso. Às vezes... tantas sujeiras técnicas, sabe... tá nem aí; ele é isso. Esse é o jeito Itiberê, entendeu? [...] Eu acho belíssimo uma pessoa que tem raízes profundas, né... eu acho uma virtude... que te faz único, né? E nós aqui do asfalto não... é diferente, né? (Entrevista, 5 fev. 2009).

Chama a atenção a compreensão a que chega est@ músico, posicionando-se *no asfalto* – onde localiza as preocupações profissionais, a competitividade, a comparação com os músicos que estão surgindo, em que a técnica tem valor –, posicionando Itiberê no interior, nas *raízes profundas*. Acrescentando-se o som *rude* da *pegada do baixo*, como disse @ outr@ músico, isto parece reiterar minha proposição quanto ao seu campo imagético (a familiaridade com o rural e a influência do contexto de origem de Hermeto), que associa à sua predileção pelo som *orgânico*.²¹⁰

É interessante o entendimento tácito de tod@s, do fato de que era sempre Itiberê a botar a sua *pegada* no baixo, na música em “Samba pro Arismar”, nos ensaios e nos concertos e, depois, no estúdio, gravando a música que mudou o nome para “É pra você, Arismar”

²¹⁰ Em conversa com Itiberê, posteriormente à defesa deste estudo e previamente à elaboração da presente versão deste texto, ele concordou com a referida associação, dizendo: “é isso mesmo, tá muito certo isso aí. Tem tudo a ver comigo, sim, essa coisa da vida simples do interior, pessoas simples; me identifico completamente e acho que muito por isso a marca do folclore tá na minha música” (outubro de 2010, Laranjeiras, Rio de Janeiro).

(Faixa 6 do CD anexo)²¹¹. Três meses após a gravação, um@ instrumentista comentou: *Ah, essa é dele, óbvio que ele tem que tocar essa... falar de perto com o Arismar, né*. E Itiberê, de fato, fala no *modo-Hermeto*, com *palavras que não são pra ser entendidas, mas sim, sentidas*, pois sua intenção é passar muita emoção e alegria por ter esse *irmão de som*, o amigo *louco bom!* – Arismar do Espírito Santo, também paulista –, contrabaixista que já o substituiu em alguns shows do Hermeto e Grupo, e amigo de longa data. Isto pode ser ouvido pouco antes de seu solo na música, em 2’54’’ – 3’09’’, em que lança mão da mixagem e põe sua fala “para trás” dos instrumentos, com menos volume, garantindo que o que diz fique mais ou menos incompreensível.



Figura 56 – Itiberê gravando o solo do baixo em “É pra você, Arismar”, no estúdio.
Fonte: Dc, 17. mar. 2009.

É assim que Itiberê *se junta* ao grande amigo, para homenageá-lo. Precisava colocar sua voz *simples*, de modo *orgânico*, e a *pegada* de estilo muito próxima à daquele contrabaixista. É a percepção de alguns/mas músicos, que os veem como músicos *de samba urbano* – assim identificam, também, esta música – ou seja, uma comunicação com alguém que fala a sua “língua”. Durante a gravação da música, Itiberê sentia-se visivelmente “em casa”.

²¹¹ A única de “Contrastes” em que Chicão não executa o baixo elétrico.

É esta comunicação – de *alma* – que ele diz buscar, e nela vai se caracterizar pelo contato *orgânico*, através do *sentir*, sem o *pensar*. Mais uma vez chamo a atenção para algo que me parece apontar para a função da música na atualização dos simbolismos que constituem seu campo imagético, pois intuo que há que relativizar nessa comunicação de alma que Itiberê demonstra estabelecer com as pessoas, a considerar, primeiro, que está “fora-do-mundo” (DUMONT, 2003) e, segundo, a qualidade da sua relação com @s músicos – de certa forma distanciada – em suas individualidades. O que estou sugerindo aqui, e o que quero dizer com relativizar, é que, talvez até mais que *comunicar-se* – pressupondo *relação, troca* –, a posição de Itiberê “fora-do-mundo” acarrete, em grande medida, uma relação com a música na direção da introjeção. Acredito que isto também tenha implicações diretas nas relações interpessoais na Orquestra.

Atualizando seu campo imagético, vivifica “e vê” seu mundo inventado. Uma introvisão do lugar que habita e a partir do qual se expressa. Isto não minimiza a importância do coletivo, da necessidade de se juntar às pessoas; porém, é um meio, o através, que dá existência e expressão à invenção de *um* mundo. Como diz Langer (1971, p. 241), “*tornar as coisas concebíveis* mais do que armazenar proposições. Não é a comunicação, mas a introvisão que é a dádiva da música”.²¹²

Estas questões me levam a sugerir que a música tem uma função de territorialização em Itiberê, o que já se conhece de inúmeros estudos com grupos sociais em diferentes contextos. É o que observou Turino (1993, p. 35) entre os migrantes *puneños*, em Lima, no Peru, que se deslocaram de seu território de origem (o alto da Cordilheira dos Andes) em direção à capital, em busca de trabalho. Lá, “redescobriram o potencial e a importância das tradições musicais das terras altas como emblemas e como meio para unir e, em verdade, para criar sua comunidade na cidade”. Outro exemplo é o que observou Anjos (2004) junto a comunidades negras de São Miguel e Martinianos, em Restinga Seca, Rio Grande do Sul, onde a música participa, como modo de resistência, de festas e demais ritos de luta por seus direitos e territorialização: “Cantar repetidamente é se territorializar” (ANJOS, 2004, p. 115). Recentemente, Prass (2009) observou a participação efetiva da música na preservação cultural de comunidades quilombolas no Rio Grande do Sul. Na migração forçada e na perda de seus territórios de origem, a música delinea novos territórios na cidade:

Quicumbis, Maçambiques e Ensaios de Promessa serviram à sobrevivência de comunidades negras do Rio Grande do Sul, embalando seus desejos de saúde e

²¹² O grifo é meu.

bem-estar, demarcando sua existência, fortalecendo seus laços, seu pertencimento étnico, agregando valor à sua negritude, porque vividas coletivamente e, claro, delineando um território.²¹³

Estes são exemplos de territorialização *no mundo*. No caso de Itiberê, a música atua também com a função de uma territorialização como que virtual: seu campo imagético atualiza-se com a prática musical em seu novo espaço social. A *garra* e a *energia* com que ele se relaciona com a música, eu creio que leva @s instrumentistas a afirmar, sem equívoco *esse é o Itiberê, ele tá todo no som que toca*, pois todo o seu mundo está nele quando toca. Está também na música que compõe, nas escolhas e no modo de tratar os elementos da linguagem musical. É com seu mundo que se põe com as pessoas, e então *tem uma expressão*. Nele, a música cria um mundo possível, a territorialização em virtualidade. É neste sentido que sugiro o título do presente item: a música de Itiberê é, sim, uma expressão de si, mas no seu caso é também uma atualização permanente da *invenção de um mundo* que lhe dá expressão.

Sua estética musical quer mostrar que ela não é deste mundo – ou seja, que ele próprio não o é (e que foi/é capaz de criar outro), com uma música que aponta para a coragem de renunciar a ele, mostrando que domina seus códigos a ponto de “desestabilizá-los”, “desconstruí-los” e “reconstruí-los” a seu modo, *universal*, como que num jogo lúdico com a racionalidade – desinstitucionalizando-a – numa reelaboração estética. Uma ação individual, que quer dar visibilidade ao social do que negou e renunciou e, ao mesmo tempo, do mundo que inventou.

Nesta invenção de *um* mundo, o individualismo moderno, conforme DUMONT está renunciado junto com *o* mundo. Este é o ponto a partir do qual interpreto a dimensão e a natureza política da experiência dos jovens músicos. O mundo de Itiberê prescinde da expressão d@s indivíduos que o compõem, em singularidade e *profundidade*, tal qual ele as expressa a si, para si, para @s jovens indivíduos e para o mundo. Incabível, portanto, para ele, o interesse dos *filhos da família* em se identificarem com outra estética, tanto fora da Orquestra – *no mundo* –, quanto dentro dela: qualquer *pegada* no instrumento que resvasse do som *orgânico, intuitivo e natural* para o elaborado da “racionalidade” seria potencialmente um risco que ameaçaria a base estrutural do mundo social por ele criado, onde estão vivos e onde têm expressão os sentidos de sua visão de mundo.

²¹³ Id. *ibid.*, p. 286.

O que quero sublinhar é que, notadamente no timbre e na intensidade, no caso da música da Orquestra, a estética e a política atuam como fatores conjugados na organização deste grupo social: esteticamente, asseguram a estabilidade fixada conforme o campo imagético e a ideologia de Itiberê – estruturados e envoltos pelo manto do “princípio carismático de legitimidade” e do “carisma hereditário” (WEBER, 2008) que este atribui a Hermeto – e também a ele conferem uma identidade que lhe dá, diacriticamente, expressão *no mundo*. Politicamente, garante a obliteração das individualidades, ou seja, a continuidade do holismo (DUMONT, 2000), que lhe é característico.

Faço estas colocações, ciente de que pode haver outros fatores a concorrer para a organização sociomusical do grupo. Creio poder deduzir, a partir dos usos do timbre e da intensidade na música da Orquestra, e do até aqui exposto, que, na qualidade de *filhos* desta *família*, @s músicos vivem de certa forma sob a univocidade genealógica que define alguns grupos sociais de parentesco. Uma noção de grupo:

cuja *identidade social* seria tão invariante e unívoca quanto os critérios de sua delimitação e que atribuiria a cada um de seus membros uma identidade social igualmente distinta e fixada uma vez por todas” (BOURDIEU, 2009, p. 267).²¹⁴

A esta fixação na identidade referia-me anteriormente, quando mencionava que, “num primeiro plano”, o jazz e a música instrumental – outra – estão no discurso de Itiberê enquanto *disposição* estética *durável* (BOURDIEU, 2006) que delimita a fronteira do espaço social inventado em seu ponto mais distante de seu centro, o núcleo a partir de onde ele fala. O que ele fala, crítica, é o mercado, porque *é americano* e porque *todo mundo toca com todo mundo*. Num segundo plano, a dimensão desta disposição é mais funda. Interpreto que é política e estética. A música instrumental e o jazz, como Itiberê os percebe, lhe evidenciam, talvez inconscientemente, o individualismo. De modo que a expressão de um timbre singular, na nuance intimista de um *pianíssimo* – e livre, singularmente – não compõe o repertório da *música coletiva* da Orquestra.

Bem antes que qualquer outro tratamento musical fosse cogitado – como o que deram @s músicos nos ensaios dirigidos por Joana –, os atributos do campo imagético de Itiberê garantiam uma música *orgânica*, cumprindo os preceitos da *música universal*. São atributos que protegem seu campo social inventado como uma armadura, que, assim, invertidamente,

²¹⁴ O grifo é meu.

realiza um caminho criativo dentro da estrutura social, como preveem Dumont e DaMatta, e, sem submeter-se a regras (como ele acredita), *tem uma expressão* própria.

Acredito haver outros aspectos na linguagem musical de Itiberê que poderiam corroborar o que aponto. Opto pelo timbre e pela intensidade, por observar, na escuta do repertório de dez anos da Orquestra, uma estreita vinculação ao *habitus* organizativo do cotidiano e à ideologia sistêmica de Itiberê, com evidentes implicações na relação com @s indivíduos músicos que compõem o grupo. Vejo o timbre e a intensidade como qualidades sonoras que inevitavelmente destacariam @s indivíduos em “detrimento” do *todo*. Nesta lógica, do que observei e estudo, eu aponto que, inversamente, é a supremacia do todo que sobressai em detrimento das individualidades. A expressividade individual d@s músicos romperia a armadura de tal universo, caracterizado por um fazer musical em que a “complexidade” é dirigida para uma textura sonora global e englobante, no sentido de que as elaborações não chegam ao âmbito da expressão singular radical de cada músico. Seu timbre, intensidade, articulação, respiração, ritmo, afinação, técnica, tempo e estudo de cada um, tudo é para o *todo um*.

Assim se davam as relações sociais, marcadas por grande envolvimento e dedicação d@s músicos às suas partes, a estudar e executar, sempre visando ao resultado sonoro do todo. Entre si, mantinham a proximidade de quem partilha a vida *no mundo* e suas atribuições. Entre subgrupos mais ou menos demarcados – em geral os componentes de mesmo naipe, mas não só –, havia cumplicidade e acompanhamento de assuntos particulares como: alunos particulares; *falta de grana e nequinho tá me devendo*; o tempo gasto em ônibus para chegar a algum lugar; *a pernada pra encontrar casa pra alugar*; *a burocracia sinistra pra alugar uma casa e as imobiliárias que são nojentas*; *perrengues com minha mudança*; ter que fazer comida; comer mal; ir à feira para fazer *um rango irado*; o aviso de um show imperdível; *a relação enrolada do meu pai e da minha mãe*; buscas por um luthier e um instrumento melhor; as gigs; os arranjos na matrícula *pra não perder a faculdade*; as dúvidas sobre seguir ou trancar o curso; uma festa; a busca por alguém com cartão de crédito para comprar uma geladeira; uma exposição no Museu de Arte Moderna; a crônica do Segundo Caderno do jornal; amanhecer numa casa desconhecida na Lapa como *um verdadeiro malandro*; *sair no Boitató* no carnaval.

Estes são exemplos da diversidade de assuntos que ouvi entre @s músicos – e apenas um mínimo deles –, dos quais Itiberê, em geral, não participava nem tomava conhecimento. Isto não significa que ele não se importasse com a vida particular d@s músicos. Quando

chegava até ele alguma informação, por exemplo, de que algum del@s havia sido assaltado, ou, que havia um problema grave de saúde na família de algum/ma, mostrava-se muito acolhedor e compreensivo. Mas, em geral, principalmente pela exiguidade de tempo nos ensaios, assuntos pessoais não chegavam ao seu conhecimento. A intenção em trazê-los é indicar a posição ocupada pelas individualidades no cotidiano e no *habitus* da produção musical do grupo. Refletem-se, da mesma forma que a *música coletiva* e o *corpo presente* (onde tod@s são necessári@s), diretamente no resultado estético da música da Orquestra. Não se separam, portanto, a questão sócio-organizativa e a estética, na visão de mundo de Itiberê. Para ele, @s **músicos e sua música** estão ali, enquanto partes que compõem um todo holístico.

Seus *mundos práticos*, seguindo a esteira de DaMatta (1997), constituíam coisas *do mundo*. Suponho que assim fossem encaradas questões particulares – como se não dissessem respeito a ele –, referentes ao futuro d@s instrumentistas, a seus sonhos, inseguranças e projetos. El@s poderiam, eventualmente, esperar dele uma orientação, o que seria comum em uma *família*. Disse-me, porém, um@ músico: *Itiberê não me conhece; eu conheço muito bem ele, mas ele não me conhece*. É este modo “distanciado” de se relacionar com @s músicos que me leva a cogitar a música como introvisão em Itiberê, mais, ou antes, que comunicação (LANGER, 1971).

Aqui está um ponto básico que distingue o modo organizacional da Orquestra da sociedade piaroa. Vejo pertinência em uma breve comparação, como contribuição clarificadora para o presente estudo, pois há um paradoxo. Muito embora Itiberê primasse por relações de profundidade e de confiança inabalável – de *alma* –, é preciso considerar a distância que mantinha em relação a vári@s músicos – *da família*. Ainda que sua ação no mundo e sua música versassem sobre a rebeldia e a liberdade, a Orquestra se configurava num centro: a *música coletiva e universal*, que congregava de tal forma os componentes que davam vida a ela, era o ponto central para o qual deveriam convergir todos os olhares, sem olhares para o si. Itiberê rechaçava qualquer institucionalização *do mundo*; porém, a seu modo, institucionalizara, com a *música coletiva*, a Orquestra. Assim como o *mundo prático* de cada músico era obliterado no cotidiano, numa grande medida a expressividade musical singular era subsumida na *música coletiva*.

Na visão da vida piaroa, se há um centro, um foco de atenção, ele está no *si*, pois o que almeja este povo é uma qualidade tal de coletivo que cada individualidade que o constitui trabalhe **em si** a ética para uma convivência harmoniosa (OVERING, 1999). A questão

interessante é sua noção de harmonia: os piaroa entendem que a harmonia na vida social está intrinsecamente relacionada à descentralização de qualquer foco de poder institucionalizado. Ele deve estar em cada indivíduo. “Conferem soberania, em questões sociais, ao indivíduo intencional, sujeito de escolhas, e não à instituição ou à coletividade. A pessoa detém poder, não a instituição”.²¹⁵

Seu cotidiano é transversalizado por um estado de alerta a qualquer pretensão de poder coercitivo que um membro do grupo social possa sinalizar, pois ali não existe esta posição social. Ali “não dispõem de nenhum conjunto de leis e regras institucionalizadas, ou de papéis e *status* duradouros, mediante os quais possam incrementar e estabilizar seu poder.”²¹⁶ Assim, o poder é pessoal, mas há que domesticá-lo, pois, como diz a autora, “os piaroa são tudo menos ingênuos quanto à capacidade de os seres humanos fazerem mal uns aos outros”.²¹⁷ Esta “domesticação” é uma responsabilidade individual, não coletiva. Por isso investem, desde a infância, “energia social” e dedicação à formação no aprendizado de confiar e tornar-se dignos de confiança.

Há aqui um ponto a se ter em mente ao analisar a Orquestra: a confiança, de altíssimo valor pessoal e cultural para os piaroa, que dá qualidade a seu coletivo, só pode ser alcançada com a expressão de cada individualidade. Para que a confiança seja construída, é preciso que o indivíduo se dê a conhecer. Recusando os imperativos da lei institucional, o poder pessoal passa a ser uma questão de confiança; é socializado e conectam-no às ações relativas aos costumes, sem neutralizar o “EU autônomo. Ao mesmo tempo, personalizando o poder pessoal, inibem-se ainda mais o desenvolvimento do institucional e os arranjos hierárquicos através dos quais este floresce.”²¹⁸ Cada indivíduo é considerado autoconsciente, sujeito de escolhas, intérprete e agente moral, elementos que constituem o que Overing nomina “teoria piaroa da individualidade”:

Nessa visão de uma coletividade de *similaridades singulares*, a ênfase incide sobre o estabelecimento de relações sociais capazes de engendrar suficiente intimidade e *identidade de objetivos*, de modo que a confiança, e não a competição, venha a se tornar a marca dos relacionamentos cotidianos. *Tal identidade não restringe a livre vontade do indivíduo*; pelo contrário, é por intermédio do domínio fino e sagaz sobre as habilidades para a convivência íntima que uma pessoa adquire autonomia para viver como adulto.²¹⁹

²¹⁵ Id. *ibid.*, p. 99.

²¹⁶ Id. *ibid.*, p. 99.

²¹⁷ Id. *ibid.*, p. 99.

²¹⁸ Id. *ibid.*, p. 100.

²¹⁹ Id. *ibid.*, p. 101. Os grifos são meus.

Os piaroa alcançam o que Overing (1999:87) chama de “comunidade de similares”,²²⁰ o que creio ter sido sempre o desejo de Itiberê na coesão que propunha à Orquestra. No seu caso, porém, a similaridade advém da conexão entre *almas*. Situa-se no plano do *divino* (e não, na ação – ética – das pessoas terrenas). Por um bom tempo, e em inúmeros momentos na história da Orquestra, certamente a *conexão de almas* era uma verdade efetivamente concretizada, tanto para Itiberê como para muit@s músicos, inclusive para alguns/mas dos que já a deixaram, como pude confirmar. Talvez não nestes termos, mas o foi, para @s instrumentistas que observei, também por todas as razões contextuais e pessoais que procurei descrever, desde seu encontro com Itiberê e sua música na Oficina.

É preciso considerar que ao longo do tempo, enquanto tocavam, eram relativizadas e subsumidas muitas das fragilizações entre os vínculos, os anseios de mudança na organização dos ensaios e, até, as tentativas de elaborações estético-musicais outras, lembrando que o fazer musical compartilhado desperta e reafirma “alianças emocionais e afetivas” (FRITH, 1998, p. 273). E a música de Itiberê – na estética musical e seu modo de se relacionar com ela, sempre atraíram e seguem interessando @s instrumentistas. Este poder da música de neutralizar tensões e fragilidades me impediu, por exemplo, de perceber, no concerto de setembro de 2008²²¹, que a crise a que me tenho referido já havia emergido no grupo. Seguramente, ninguém da platéia poderia imaginar o que se passava entre el@s, dada a empolgação provocada no público com a performance da Orquestra e o envolvimento entre @s seus integrantes.

A esse respeito, observou a etnomusicóloga Suzel Reily (2002, p. 133), entre os Foliões de Reis do ABC paulista:

Uma performance bem-sucedida leva os foliões a adquirirem um sentido de camaradagem que neutraliza as estruturas hierárquicas de suas organizações e os sons harmoniosos da [sua] música ressoam como harmoniosas relações sociais.

²²⁰ A título de contribuição – e penso aqui especialmente em alguns/mas músicos da Orquestra, curios@s que são, também, com diferentes modos de estar no mundo e com as éticas que os regem – registro que “Os Piaroa são um dentre os muitos povos da bacia amazônica cuja ênfase social está em alcançar uma certa qualidade de vida, a ser usufruída por meio de práticas cotidianas da vivência comunitária. Para eles, o supremo objetivo da vida social é manter alta a moral da comunidade. Este é *um fim em si mesmo*. Os objetivos políticos concernem à realização da harmonia nas relações diárias de produção e de comensalidade. Aqui, a ênfase não incide sobre a grandiosidade da instituição, mas sobre conjuntos de relações pessoais informais, por intermédio das quais laços íntimos de confiança possam ser criados” (*Op. cit.*, p. 98). Nessa direção, sugiro ver também, para a sociedade Wauja: Mello (2005) e Piedade (2004); para a sociedade Kamayurá: Menezes Bastos (1990).

²²¹ Cfr. item 2.2.1.

É preciso lembrar, também, a relação de mutualidade entre @s músicos e Itiberê. El@s tinham na Orquestra um *capital cultural* (BOURDIEU, 2006) investido em suas profissões, no desenvolvimento musical e na visibilidade social (mesmo não se tendo efetivado na medida esperada). Parte de sua resistência em permanecer no grupo, dadas as objeções que encontravam ultimamente, devia-se também ao “capital estatutário de origem”²²², referente ao poder simbólico da descendência artística. Mais que tudo, sua resistência – e esperança em mudanças – se devia, para além dos vínculos pessoais, a um enorme envolvimento afetivo com a Orquestra, despertado no início de seu encontro com a música de Itiberê, desenvolvido e alimentado por dez anos de intensa dedicação e fruição musical.

Estes fatores constituíram o engendramento desse particularíssimo espaço social na urbe carioca, assim percebido também no âmbito da música popular e da erudita, e um “espaço mental”, como diz Simmel (1908), na vida dest@s jovens músicos. Um *evento*, nos termos de Sahlins (2003), dada sua significação histórica. Uma história da Orquestra em que se imbricam várias histórias particulares, nas quais o tempo é significativamente considerado, em particular pelo desenvolvimento musical adquirido por cada um@. Sempre lembravam com espanto: *eu não sabia tocar nada!* As histórias individuais, partilhadas entre @s integrantes, expandiam a memória coletiva e, assim, seu presente tinha uma orientação comum: a memória não é dada, e sim, um fenômeno construído (HALBWACHS, 1990).

Nos meses da referida crise, quando avistavam mais próximas as fronteiras músico-culturais e morais entre os mundos em que estavam inseridos, alguns/mas, em pleno exercício da dialética interioridade/exterioridade (BOURDIEU, 2003), começavam a concluir que não haveria mudanças, como demonstram depoimentos já referidos. Nas reflexões e incompreensões d@s músicos, mais que tudo afetividade e história se imbricavam, dificultando e protelando a tomada de uma atitude. Uma circunstância social que Simmel (2010 [1908], p. 373) explica:

Cada fronteira é, no interior de uma forma mais restrita, um espaço mental e um acontecimento sociológico; mas, pelo seu investimento na área das relações de reciprocidade, ganha uma clareza e uma segurança, – e certamente, e frequentemente, também, uma solidificação, – após os seus lados positivos e negativos tenderem a permanecer funcionando, mesmo que mal para si, [...] e permanecer sempre como se achava, por assim dizer, no nascedouro do status.

²²² Id. *ibid.*, p. 70.

Conforme mencionei no início do presente estudo, @s músicos que observei têm um interesse vital pela música e – guardadas as particularidades de cada um – demonstram envolver-se integralmente enquanto tocam, seja em concertos ou em ensaios, seja em outros espaços, com outr@s músicos, tocando outros gêneros e estilos de música, outras estéticas. São desejosos por tocar, e ressalto que a apetência da maioria por música não é menor que a de Itiberê. Como disse Bernardo: *É só a música que faz me sentir inteiro*. A experiência musical, para Itiberê e para a maioria d@s músicos da Orquestra, pode ser conceituada por “experiência” nos termos de Dewey (1980): os sujeitos se envolvem integralmente em uma ação, a ponto de serem dissipadas dicotomias gestadas socialmente e que habitam o interior do grupo.

Esse é o “nascido do *status*” (SIMMEL, 2010) da memória da Orquestra, do passado, do presente e do que projetaram juntos para o futuro: a **música**, como princípio e fim, nos sonhos dessas dezesseis pessoas que um dia cruzaram suas trajetórias. Por sua importância, ela está no centro, tanto das dificuldades do contexto em que se encontrava a Orquestra quando fazia dez anos, quanto de sua forte adesão e permanência desde o início de sua história. Estava em jogo algo de alto valor, inestimável para @s músicos e para Itiberê.

A gravação do CD, durante todo o mês de março de 2009, se deu em clima de crise, com uma insegurança geral pairando no ar sobre o futuro próximo do grupo. A mudança de local de atuação e de encontro, um estúdio no Curvelo, em Santa Teresa, não mudou o *habitus*; tudo transcorria como ultimamente.²²³ As diferenças estéticas e éticas pareciam, ali no estúdio, tomar uma proporção maior, o que ofuscava a satisfação por gravar mais um CD, depois de cinco anos. A relação com “@s proibidos” de ter outro grupo era extremamente frágil. Falavam o necessário e à distância, o que influía no humor e (des) ânimo de tod@s. Inúmeras situações foram como as da imagem que segue: pensativos, introspectivos, solitários.

²²³ @s músicos, às vezes, sugeriam regravar partes e, em geral Itiberê contrapunha: “tá lindo! Porque tá natural! Deixa assim”. Noutros momentos, @s músicos optavam por nem manifestar sua opinião, ao mesmo tempo em que Itiberê fazia um esforço visível para, na medida de seu possível, @s atender: estava ciente da iminência da saída de alguns/mas. Seus elogios eram redobrados para as execuções d@s instrumentistas, e cuidadosamente direcionados.



Figura 57 – Da esquerda para a direita: Yuri, Bernardo, Carolzinha e Thiago, na sala da técnica de gravação
Fonte: Dc, 23 mar. 09.

A dedicação também seguia a de sempre. Em geral, exaustos pelas horas de estudo em casa e no estúdio, na ante-sala, no banheiro; pelas refeições dependentes dos horários de gravar suas partes, embora previamente agendados, sujeitos a embaraços pela imprevisibilidade habitual de Itiberê. Pelo cansaço, também pelas horas de espera para gravar, ocasionadas pelas mudanças na agenda após chegarem ao estúdio; era comum ver alguém estirado no sofá da ante-sala do estúdio:



Figura 58 – Karina no sofá do estúdio.
Fonte: Dc, 23. mar. 09.



Figura 59 – Vitor na sanfona e Thiago, deitado.
Fonte: Dc, 10 mar. 09.



Figura 60 – Renata deitada; Maria e Itiberê almoçando.
Fonte: Dc, 11 mar. 09.

Alguns/mas sempre traziam comida de casa, outr@s chamavam por tele-entrega, oportunidade que eu não perdia para interagir, já que nesse período a agudeza da crise me distanciava sobremaneira; a não ser de Itiberê, que se esmerava em elogios a@s músicos, às músicas e à qualidade e sucesso que já via no CD, tratando de imbuir-se de todo o ânimo que faltava n@s músicos.

Algumas evitações explícitas comigo aconteceram, mas creio que se devessem, também, à tensão e à alta concentração na responsabilidade de *gravar bem*. Fazer uma foto demandava-me um esforço, pois sabia que os desconcentrava. Assim, eu tentava interagir, encarregando-me de reunir os pedidos de cada um, telefonar para o restaurante – em geral, árabe –, receber a entrega e avisá-los, ou levava frutas e algum lanche planejando dividir com um@ del@s. E sempre carregava os ingredientes para chimarrão, já que alguns/mas o apreciavam. Uma das mochilas que eu carregava era a da “interação”. Inúmeras vezes a circunstância me parecia tão desfavorável que voltava com ela para casa sem nem a abrir.



Figura 61 – Carolzinha e Letícia almoçando comida trazida de casa, no estúdio.
Fonte: Dc, 10 mar. 09.



Figura 62 – Joana almoçando a comida árabe. Yuri e Vítor (à direita) estudando sax; Thiago lendo jornal, no estúdio.

Fonte: Dc, 18 mar. 09.

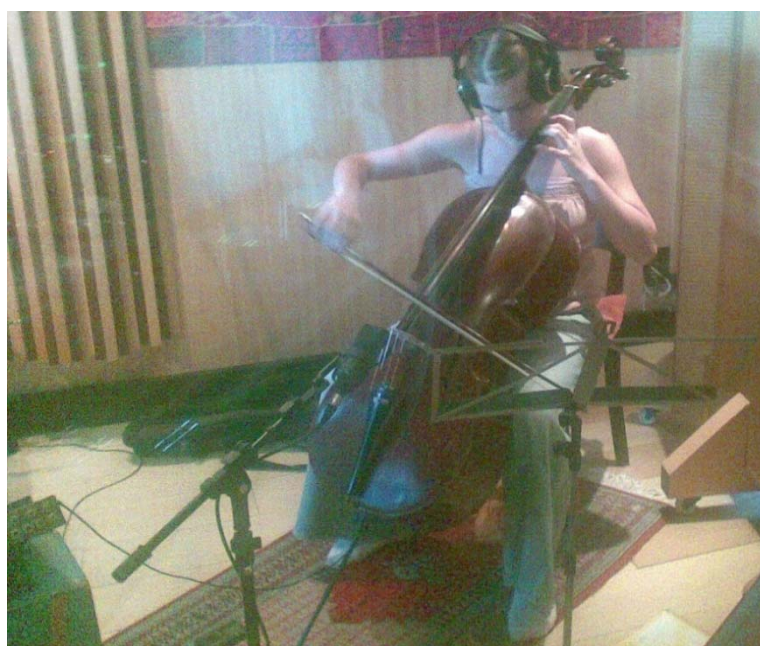


Figura 63 – Maria Clara gravando o violoncelo

Fonte: Dc, 12 mar. 09.



Figura 64 – Yuri no sax, Karina na flauta e Joana no clarinete, estudando na ante-sala do estúdio, à noite.
Fonte: Dc, 14 mar. 09.

Na última semana de março, a gravação do CD chegara ao fim. Foram batidas fotos para o encarte do CD, no terraço do estúdio, conforme as duas imagens abaixo:



Figura 65 – A Orquestra posando para a fotografia. Terraço do estúdio, Santa Teresa.
Fonte: Dc, 24 mar. 09.



Figura 66 – A Orquestra posando para a fotógrafa.
Fonte: Dc, 24. mar. 09.

No mesmo dia das fotos, 24, houve uma reunião com o designer do encarte do CD, também no terraço do estúdio. Ele propôs uma conversa/reunião com o grupo para colher temas a partir dos quais seria criado o visual do encarte. O objetivo era aproximar a arte gráfica da identidade do grupo. Na primeira fala d@s músicos, um@ instrumentista revelava preocupação exatamente com a identidade. Solicitava que se observasse a utilização do *nome* da Orquestra. É o que revela este trecho do diálogo entre um@ músico, Itiberê, e outr@ músico:

X: Eu acho que também o grande desafio pro designer é sobre a imagem da Orquestra. Se é um nome, 'Itiberê Orquestra Família', tem que ver a imagem que você associa a esse título, entendeu? Porque vai ter o nome do CD na capa, não vai ter? então, pensar um pouco sobre isso. E também vir escrito, a 'família'... todo mundo é família? Como é que é isso? Sei lá: - Ah, Família Lima, que bonitinho. – se fossem primos, irmãos, lógico, lindo. Mas esse nome tem outro sentido...

Itiberê: Isso é importante. Família musical, não é família consanguínea, apesar de algumas coincidências.

Y: Não, mas pois é, mas eu acho que se... o título já diz alguma coisa, né? Então, se a capa não tiver preocupada em... em fazer alguma relação com esse nome, eu acho que a gente já ganha muito com isso, entendeu? Já tá escrito, Itiberê Orquestra Família, não precisa ter mais noções familiares no trabalho, já tá lá de qualquer jeito, entendeu? (Dc, 24.mar.09).

As reflexões d@s músicos chegavam ao conceito de *família*; elas passavam pela identificação que tinham, ou não mais, com a proposta de Itiberê. Durante todo o mês

seguinte, abril, e meados de maio, Itiberê trabalhou diariamente com o técnico do estúdio, na mixagem e masterização do CD. O grupo todo voltaria a se encontrar apenas em maio para preparar os concertos de lançamento.

Duas semanas antes de retomarem os ensaios, surgiu a notícia de que Joana havia deixado a Orquestra. Houve um abalo muito grande n@s demais músicos, acompanhado de uma questão: *Alguém mais vai sair? Quem?*

Quando, enfim, se encontraram, em 12 de maio, para retomar os ensaios, Itiberê inicia o encontro com uma grande preleção. Dizia-se muito feliz com o resultado final do CD; que tinha ido mostrá-lo a Hermeto e fazia questão de detalhar todos os elogios daquele músico ao trabalho gravado. Embora suas palavras fossem de esperança no futuro e de reafirmação do quanto acreditava no trabalho da Orquestra, seu tom era grave e estava visivelmente abatido. Todos já sabíamos que ele e Lúcia se haviam separado semanas antes. A reunião, por isso, acontecia no pátio do novo local de ensaios, o casarão Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, no Largo das Neves, em Santa Teresa, porque Itiberê não dispunha mais da casa onde morava para ensaiar.

A ausência de Joana era tão forte que, de algum modo, pelo estranhamento de tod@s, ela se fazia presente. O clima era de intenso desconforto, enquanto Itiberê lançava promessas ao futuro: desde o *templo da música universal*, com Hermeto, onde a Orquestra ensaiaria, até parcerias em novos projetos; novos arranjos, novas músicas (*tem muita bala na agulha ainda; vida nova, vamos pra frente*).

Durante dezesseis longos e densos minutos de fala, Itiberê reafirmou o que havia dito a cada um nas conversas particulares, cinco meses atrás: *Quem quiser vir junto, é abraçar e seguir com tudo*. Tod@s permaneciam calados. Ele, então, retomava a fala. Isso aconteceu várias vezes, sempre trazendo de volta a conversa e a palavra de Hermeto:

Porque, vejam só, o Mestre, com a escuta dele, dizer que essa é a melhor orquestra do mundo!!! Somos únicos. Não tem nada parecido. O Hermeto sempre fala isso ao vivo, em qualquer lugar do mundo que ele vai... que a orquestra é a maior orquestra do mundo. Depois ele fala, não é maior porque é maior do que todas as outras, porque é a mais diferente, a mais original. Isso aí que é o... o importante (Dc, 24. mar. 09).

Abria espaço outra vez: *Quem quiser falar alguma coisa, fala; se não, vamo lá pra baixo ensaiar, vamo mandá bala*. Ninguém quebrava a pausa do silêncio, quase constrangedor, quase mórbido. O que não significava que não houvesse assuntos a abordar por parte del@s e, talvez, mais que tudo, vontade de serem ouvid@s. Ele retomava:

Eu, especialmente fico muito feliz porque esse CD tem um sabor especial, pelas contingências, né, como ele foi feito, as dificuldades de tudo que a gente viveu no meio do trabalho, aí. E feliz porque são 10 anos de orquestra, né; temos que ver a continuidade, agora. Eu quero dizer pra vocês que a Joana teve uma conversa muito legal comigo, de respeito mútuo... e... ela sentiu que era a hora mesmo dela sair. E eu respeito isso. [...] Agora é ir pra frente. Nesses 10 anos com certeza agente acertou e errou coisas, ninguém é safo em tudo, né. [...] Agora essa liderança mais colocada, é um dos meus aprendizados, essa orquestra tem uma direção. Eu não sei como é que tá a cabeça de todo mundo aqui, como é que vocês se sentem, mas eu preciso fazer uma pergunta aqui que é importante, pra gente... sair daqui agora pra frente e ir com 10, e não com 'talvez' entende?! As atitudes que eu tomei, no decorrer dessa crise toda, de certa forma detonou tudo, né, detonou dificuldades... de aceitação, de compreensão; detonou casamento, detonou produção, um monte de coisas. Foram coisas que com certeza muitos de vocês não entendem direito ainda o quê que é identidade. Eu falo isso em cima de 32 anos de grupo e 10 de orquestra. Isso é identidade! A gente tem um trabalho foda pra colocar no mundo! E eu acho que é normal alguém não compreender ou não aceitar, também! [...] Acho que todo mundo tem que ter essa clareza que ela [Joana] teve [...] se alguém não tá legal [...] se coloque, acho que a hora é agora. [...] Estamos estruturados!²²⁴ Mas eu preciso que todo mundo se coloque mesmo, quem tá a fim, que fique mesmo, cara! Quem por acaso tiver... problema aí... sabe, a gente tem que ver a realidade das coisas, eu não quero é ficar... lidando com essas coisas que são do passado (!), sabe, a gente tem que ir pra frente! [...] cara, aqui a música é... foi uma lição importante pra todo mundo, acho, como a gente deve aprender a **não misturar coisa pessoal com a coisa da música**, pra mim foi uma lição muito grande nessa dificuldade toda que a gente tá vivendo. Então...se ninguém tem nada... se não a gente desce lá e vamos ensaiar! Eu tenho uma música aqui pra tocar já. O coro vai comer aqui! (Dc, 12. mai. 2009).

Quando alguns/mas começaram a se mexer, achando que a reunião encerrada, Thiago pediu para falar. Pela primeira vez, em campo, eu ouvia algum@ integrante expressar particularidades de seu *mundo prático*, e ser ouvido por tod@s @s instrumentistas e Itiberê. Em resumo, disse que, enquanto Itiberê falava, foi deduzindo que não teria condições de cumprir com a dedicação que ele estava exigindo. Emocionado, descreveu suas dificuldades e que teria de trabalhar para se manter, o que sempre havia feito com os grupos nos quais havia tomado parte fora da Orquestra. Como ainda não havia conquistado autonomia para si, preocupava-se por ser *o mais velho da orquestra. Tô com 34 anos, e o meu pai também, agora, acha que tá na hora de isso mudar*. Depois de uma explanação de 13 minutos, receoso e com extremo polimento, pediu um tempo. Sugeriu seis meses, para tentar conciliar a busca de autonomia, paralelamente às atividades da Orquestra, pois não gostaria de deixar o grupo. Itiberê, primeiramente, elogiou *a sinceridade que você tem dentro de você* e, antes de responder ao músico, note-se sua fala que distingue *os mundos*:

²²⁴ Letícia assumiu a tarefa de produção da Orquestra em lugar de Lúcia.

Porque é briga mesmo (!), é uma briga com a dificuldade, entende? Então você tem que se armar de força mesmo, porque se não você sucumbe. Nesse mundo, pessoas boas até que tem muitas, não são poucas não. Acho que o que tá faltando um pouquinho são pessoas fortes, bicho, sabe? Pessoas que eu digo são **grupos**, né? Porque não é fácil, bicho, o mundo, o mercado, as concepções, a grana que rola, sabe? Essa energia de ganhar grana que deixa todo mundo completamente assim... entendeu? E os valores verdadeiros, eles, vão ficando pra trás, cara, vão se perdendo, e se a gente não é forte e bate o pé aqui e fala: - Não!!!! – sabe? Aí o negócio vai embora, bicho, entende? Vai escorrendo pelos dedos, cara. Então assim, esse trabalho aqui é um trabalho de muita fé, cara, sabe? Com muita fé. Dez anos, não é mole não, bicho! (Dc, 12. mai. 09).

Depois de reafirmar sua crença no coletivo a tod@s, concluiu dirigindo-se a Thiago:

Pelo que você é, eu seria muito ruim de fechar as portas pra você. Pelo amor que você tem a esse trabalho, que eu tô vendo, né, que você tá demonstrando aí, eu te digo, **esse lugar é teu aqui, cara, pra você ficar até quando quiser**. Eu não tenho nenhum problema com isso aí. Eu sou muito sincero, e eu prezo muito isso aí. E te digo, cara, que a gente tem muito horizonte aí pela frente (Dc., 12. mai. 09).

Então, logo mais, depois de descerem do jardim para a sala de ensaio, um *corpo presente* inicia uma música nova. Thiago anotava, trecho a trecho, compenetrado e visivelmente aliviado após o aval de Itiberê para ele permanecer no grupo:

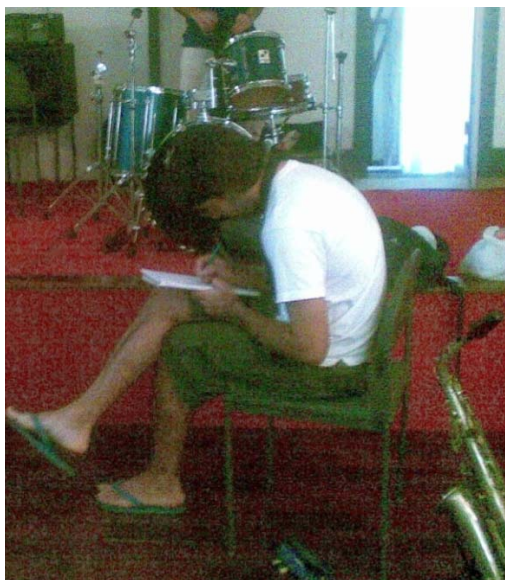


Figura 67 – Thiago registrando sua parte de uma música nova, após o acordo.
Fonte: Dc, 12 mai. 09.



Figura 68 – Da esquerda para a direita: Janjão, Mariana, Maria e Letícia, anotando a mesma música
Fonte: Dc, 12 mai. 09.

No ensaio da manhã seguinte, porém, Itiberê voltou atrás. Depois de alguns/mas já se haverem organizado na sala e montado seus instrumentos, inclusive Thiago, tod@s o aguardavam no pátio do *Laurinda*²²⁵. Ao chegar, Itiberê vai até Thiago e o conduz para conversar em reservado, ali mesmo no pátio. Depois da conversa, de uns 15 minutos, Itiberê se dirige à sala e inicia o ensaio, já bem atrasado, com tod@s; mas Thiago vai para o jardim superior do casarão, mais afastado, e fica só. Passados dez minutos, Maria Clara foi vê-lo, enquanto tod@s seguiam na sala do ensaio. Ao voltar, ela tinha o semblante preocupado e logo se espalhou no *corpo presente* que Thiago estava muito mal. O ensaio seguia. Como ele não aparecia na sala, outr@ integrante foi vê-lo, e depois outr@. Após 45 minutos de ensaio, Itiberê percebeu a instabilidade entre @s músicos – alguns/mas entravam e saíam da sala, conversando, preocupados. Ele resolveu sair do teclado onde compunha “Laurinda”, em homenagem e agradecimento ao local cedido para a Orquestra, e foi ter mais uns instantes com Thiago. Assim que ele saiu, os comentários entre @s músicos já traziam o veredito: Thiago também estava fora da Orquestra. Itiberê havia comunicado a ele que voltara atrás; que entendia que se o músico não pudesse se dedicar integralmente seria melhor deixar a Orquestra desde logo.

²²⁵ Nome pelo qual tod@s passaram a chamar o novo espaço da Orquestra.

Retornando, seguiu compondo a música nova, mas @s músicos, pouco a pouco, iam deixando a sala, muito mais por ansiedade, até porque o *corpo presente* envolvia poucos instrumentos no momento.

O ensaio foi desmoronando, enquanto o *corpo presente* não cedia. Insistia que *nada é mais importante que a música*. A maioria estava no pátio; onde o clima era de total insegurança e dúvida sobre o futuro próximo do grupo, mas, principalmente, havia incompreensão com a atitude de Itiberê, já que, no dia anterior, ele se havia mostrado sensível à condição de Thiago e havia – claramente e perante tod@s – aceitado o pedido do músico para permanecer no grupo.

Já se passavam duas horas e meia desde que haviam chegado ao local. Alguém trouxe a notícia de que Thiago chorava copiosamente. Uma instrumentista sugeriu desmontar seus saxofones e guardar todo o material *pra facilitar pra ele. Vai você, Yuri, tá escalado pela galera*. Sem entender bem o que se passava, e relutante, Yuri entrou, cruzando vagarosamente aquele salão, onde apenas quatro músicos tocavam com Itiberê no lado oposto, em cima do palco. Tod@s @s demais estavam do lado de fora. Numa cena dramática, quase patética, ficou parado em frente aos instrumentos nos pedestais – que Thiago havia montado para ensaiar –, sem acreditar no que estava acontecendo, sem saber por onde começar, ao som de trechos que iam se acrescentando à composição nova de Itiberê.

Lentamente, desmonta os saxofones do amigo. Primeiro; o alto; depois, parte a parte, o barítono, instrumento principal de Thiago no grupo, e o coloca no imenso estojo, que no momento mais lembrava um caixão. Com cuidado, recolhe por último a flanela e a estende por cima do instrumento; fecha a tampa do estojo. Tudo parecia mesmo um enterro para @s que acompanhavam a cena – mais ou menos furtivamente, do lado de fora, pelas janelas do casarão, todas abertas como a porta –, mas com ansiedade. Até quem não fumava estava fumando! Thiago, às vezes recebia a companhia de Maria. Já se haviam passado três horas. O ensaio não engrenava. Eram entradas e saídas para o pátio, com muitos comentários (baixos) em meias palavras, entre grupos menores que se alternavam. Dentro da sala, sem deixar de tocar o teclado, Itiberê observava, ao longe, os movimentos de Yuri a guardar os instrumentos e recolher o material de Thiago. Então disse aos quatro músicos que tocavam com ele: *Péra aí, que eu vou ter que ir lá*. Levantou, deixou o teclado e foi até Thiago, outra vez.

Depois de mais quinze minutos com o músico, voltou para o pátio trazendo-o com ele, onde estavam quase tod@s, anunciando que Thiago queria falar alguma coisa. Os que estavam dentro da sala vieram se juntar ao grande círculo que se formou ao ar livre, em frente

à sala de ensaio. Quase sem conseguir falar, transtornado, disse: *Nunca, nunca chorei tanto na vida*. Durante quinze minutos tocantes, parecia partido ao meio: em frente à audiência emudecida d@s companheir@s de história, de som, de sonhos, se despedia dramaticamente, *porque existe outra realidade*. Tinha que *encarar o mundo*. Os olhares se evitavam. Itiberê tinha o olhar fixo no chão. Depois de alguns instantes silenciosos após sua fala, tudo que alguém disse a Thiago foi, em tom baixo, que seu material já estava ali no pátio. Itiberê se dirigiu à sala para retomar o ensaio. Aos poucos a maioria o seguiu.

Ao final do ensaio, passando das 13h00, enquanto saíam e se dirigiam aos carros, já na rua, Vítor pediu para conversar com Itiberê, que então abdicou da carona que teria. Depois que tod@s haviam ido embora, os dois se dirigiram ao bar da esquina da rua. Naquela conversa de vinte minutos, aproximadamente, o músico comunicou que também estava saindo do grupo.

Dois dias depois, Chicão foi mais cedo ao *Laurinda*, já sem levar o baixo, para comunicar a Itiberê que estava deixando a Orquestra; falou-lhe em separado, de modo objetivo e se retirou imediatamente, antes mesmo de tod@s chegarem. Quando Itiberê comunicou a@s demais *o Chicão saiu*, Yuri pegou a oportunidade e anunciou a sua saída, retirando-se, também, antes ainda do início do ensaio.

Os dias, para @s que permaneciam, seguiram-se em profundo abalo. Itiberê estava como que transfigurado, fisicamente muito abatido, pálido, sofrendo de lapsos de memória nos ensaios: *Minha cabeça não tá conseguindo*. Era como se o caos se houvesse instalado ali, num local completamente não-familiar, não aconchegante. Era até difícil descobrir como era a instalação elétrica do lugar. Faltavam fios de extensão, o que causava muita demora no início dos ensaios; e a cada um, era necessário um trabalho braçal, antes e depois, para montar e desmontar a bateria, carregar a aparelhagem de amplificação que devia ser colocada em outra sala do casarão, além de instrumentos que os músicos, por segurança, tinham que levar para casa e trazer de volta. Nada podia ficar no palco da sala. Tudo parecia muito pesado. Mas o mais pesado, sem dúvida, era a falta d@s cinco músicos que haviam deixado a Orquestra e, com isso, a música que não podiam fazer mais. Todas deviam ser reestruturadas. O próprio som daqueles dias parecia causar desânimo.

A presença de Bernardo nos ensaios era muda. Eu via nitidamente, em seu semblante, que procurava os sentidos de estar ali. Sem ser participativo como sempre fora, apenas executava o que Itiberê propunha.



Figura 69 – Bernardo observando, silencioso e solitário, o registro das colegas. Da esquerda para a direita: Carolzinha, Mariana, Maria e Letícia.

Fonte: Dc, 15 mai. 09.

Em meio a isto, e com o sério abatimento de seu seguidor mais entusiasmado, Itiberê precisava criar. Tentava reestruturar arranjos, substituir músicas, compor músicas novas para cumprir o compromisso de fazer o concerto de lançamento do CD, marcado para o dia 7 de junho. O trabalho não poderia parar. Passada esta semana, dia 22 de maio, assim que cheguei ao *Laurinda*, Letícia me contou que Bernardo também deixara a Orquestra: o mais antigo integrante, com quem Itiberê iniciara o grupo, há dez anos; aquele que, por muito tempo, havia sido *Itiberê pra caraaaalho!*

Tentando não deixar transparecer a desolação geral, conversavam sobre alternativas para conseguirem executar algum repertório no concerto marcado, tarefa para a qual tinham agora duas semanas, e sem guitarrista. Do naipe dos sopros havia apenas um trombone. A cozinha era constituída apenas da bateria. Na Orquestra não havia mais um@ músico para instrumento harmônico. Itiberê passou a tocar o baixo e o teclado em uma mesma música (várias). Conviviam com a dificuldade até de tempo para as trocas de instrumentos, em que alguns/mas tentaram se desdobrar.



Figura 70 – O grupo que permaneceu, até a minha saída de campo²²⁶
 Fonte: Dc, 22 mai. 09.



Figura 71 – No *Laurinda*, fotos da “nova” Orquestra²²⁷
 Fonte: Dc., 9 jun. 09.

Minha descrição de quando @s seis músicos deixaram a Orquestra e, mais detalhadamente, da saída de Thiago tem a intenção de que @ leitor dimensione a importância da passagem pela Orquestra na experiência de vida daquele grupo de músicos e apontar a

²²⁶ Da esquerda para a direita: Carolzinha, Mariana, Karina, Renata (de costas), Itiberê, Maria (de costas, com o cello), Carol no teclado, Janjão e Aju na bateria. Letícia não se vê, por estar sentada no palco, atrás de Karina.

²²⁷ Em meio a um ensaio, a realização de fotos para a divulgação do concerto de lançamento do CD “Contrastes”.

força com que se depararam, marcando sua experiência: uma força de “verdade ôntica” (que invalidava a promessa de manter Thiago no grupo); a força de um campo imagético e uma ideologia em defesa de uma *identidade* (de um novo espaço social), uma força que inventa *um mundo no mundo*.

A dramaticidade das circunstâncias que procurei retratar aqui tem por objetivo ressaltar a seriedade de seu envolvimento com o grupo e como se puseram em processo reflexivo, autoconsciente, em que amadureceram em si as possibilidades de transcender uma situação que el@s percebiam coercitiva, muito embora fatores fortemente positivos concorressem para sua permanência nele. Nenhum@ daqueles músicos tinha a intenção de deixar a Orquestra. O drama que acompanhou a dificuldade em tomar essa atitude, para @s demais, não foi menor do que o de Thiago: naquela semana, seu cotidiano foi permeado por disfunções da saúde (que ocasionou noites mal-dormidas, por diarréias em alguns, enjoos noutros), busca de apoio junto a seus pais e em sessões de terapia.

Ninguém via incompatibilidade entre grupos musicais, gêneros, estilos ou estéticas. De fato, não viam fronteiras que demarcassem ou impedissem o trânsito *das músicas*, tampouco fronteiras entre os espaços musicais em sua cidade. Mas, como coloca Simmel (1908, p. 370):

Na maior parte das relações entre indivíduos e entre grupos, a noção de fronteira torna-se importante. Por toda a parte, onde os interesses de dois elementos se dirigem ao mesmo objeto, e onde a possibilidade os pende, a coexistência os separa, impondo uma espécie de limite no objeto e às suas esferas. É este que mantém, como uma espécie de fronteira legal, o fim da controvérsia, ou como fronteira de poder, talvez, o seu início.

A experiência desses jovens músicos na Itiberê Orquestra Família marca-se também, como uma experiência com o poder e com uma concepção de “coletivo” que estranham. Enquanto el@s afirmavam:

a gente sempre tinha uma esperança de reverter a situação, internamente, porque a orquestra também era o sonho, entre aspas, de todo mundo, era um **projeto pensado coletivamente**, fruto do esforço de todo mundo (Entrevista, 1. jul. 2009).

Itiberê, de sua parte, seguia argumentando:

Porque eu acho que isso aqui tem uma identidade! A gente tem que ficar num trabalho só. Aqui eu quero gente **mais coletiva**, cara. Eu quero alguém que some pro grupo, entende? Mesmo que num tenha, entre aspas, o talento (Entrevista, 24. jun. 09).

As dificuldades com as quais lidaram e se debateram por um bom tempo @s levaram a uma reação política a partir da tomada de consciência dos valores e da ideologia subjacentes ao sistema de organização da Orquestra. Alguns/mas músicos passaram a entender que uma “fronteira legal”²²⁸ foi traçada em torno do grupo, com os princípios de uma “estrutura cultural duradoura [que geraria como que uma] comunidade moral” (MENGET, 1993, apud FRANCHETO & HECKENBERGER, 2001, p. 10). Mais que isso: reconheciam que o tempo de inserção na Orquestra @s fizera também produtores e produtos (BOURDIEU, 2003) de seus efeitos morais:

Eu tinha muito preconceito com o jazz também. O início da orquestra foi muito encantamento e se absorveu tudo que vinha com ela; e quando você descobre uma coisa você acaba negando as outras. Ainda tinha muito esse negócio de – Não, tem que ir pra onde eu vou, tem que estar disposto a largar tudo! [Itiberê] – Eu passava perrengue, mas eu sempre conciliei. Eu era muito apaixonado, muito envolvido. Logo que fui conhecendo Hermeto, ouvir os discos, entender quem ele era, fui ficando maravilhado, fissurado com esse **universo direto, tão próximo a ele**. Então, realmente, eu fui assinando embaixo, porque eu tava vendo o trabalho do Itiberê apaixonado, incrível, vendo o trabalho do Hermeto e, até hoje, acho que é um cara super especial, com muita particularidade mesmo. Então **a gente teve nessa coisa da música universal**. Hoje em dia eu não assino mais embaixo dessa bandeira, entendeu? Antes eu comprava essa estória que vem deles, né, - Ah! O Brasil! - Acreditava e achava incrível (Dc, 17. fev. 09).

Por alguns anos, @s integrantes da Orquestra identificaram-se fortemente com sua proposta estética e ideológica, o que, como observa Martin (1995), é característico da fidelidade aos padrões estéticos e valorativos de que são imbuídos os sistemas musicais em que se dá a formação dos músicos. É a partir do grupo de referência que decorre a noção de pertencimento e de “quem se é”. Assim identitariamente “demarcados”, o trânsito d@s integrantes da Orquestra por outros grupos, gigs e distintas ambiências musicais da cidade se deu, por alguns anos, como uma circulação por mundos paralelos, sem interpenetração em sua “bandeira universal”, o que é característico das grandes cidades. Como demonstrou Becker (1983), cada mundo artístico se orienta por convenções próprias, a partir de uma estruturação que envolve estética, profissionalismo, economia, valores e ideologias. Silva (2005, p. 82) argumenta que, conseqüentemente, há um abalo ameaçador quando novos parâmetros estéticos se insurgem no meio da produção artística:

[Eles] podem mesmo ser vistos como antagonicos (donde a expressão ‘inversão de valores’). Todo um quadro de conflito emerge, tingido de julgamentos morais e disposições ideológicas que procuram garantir condições de poder tanto simbólicas

²²⁸ Op. cit.

quanto operacionais – condições de *status*, de trabalho, de estabilidade econômica – para os sujeitos envolvidos com práticas e estilos consolidados.

Interessante notar que alguns/mas músicos não só identificavam os códigos e as convenções de diferentes âmbitos artísticos, como tinham a noção exata do antagonismo moral e ideológico que a exterioridade social da Orquestra representava para Itiberê. Ainda poucos meses antes de se retirarem do grupo, este era um ponto alto de seu conflito interno, particular, o que @s levava a concluir – e a lamentar – que o sentimento de Itiberê era de *desilusão com a minha figura* e perda de sua confiança, ao vê-los buscando espaço *no* mundo, dando valor à técnica no instrumento, ao burilamento expressivo:

Gênios, cara!, tecnicamente instrumentistas de ponta tão aí! E a gente sabe que algum espaço na música instrumental tá atrelado a isso. Mas o que a gente tá conversando são absurdos pro Itiberê! Papos que são absurdos. Porque pelo que eu conheço do Itiberê, e não é pouco, isso é um absurdo. Porque ele ia falar: ‘Pô, bixo... e a **alma** e não sei o quê’ (Entrevista, 5. fev. 09).

Alguns/mas músicos estavam expandindo as fronteiras de sua prática musical. Como já observou Silva²²⁹, essa expansão envolve conflito, inseparável “da *individualidade* como valor estético/ético, no campo da arte [...] como apreciação e defesa de sistemas individuais de música.”²³⁰ Creio que aqui se localiza o ponto nodal da relação de poder que se configurou na Orquestra, desestabilizando-a social e sistemicamente: a insurgência da “unidade social” (VELHO, 2004). A expansão do território estético, por parte de alguns/músicos, não trazia somente o ultrapassamento da fronteira musical daquele grupo social, mas também o **emergir incontestemente do indivíduo**. A unidade social negada na proposta holística do grupo já transitava por distintos contextos e assimilava sua coexistência como característica *do* mundo e de seu tempo. @s músicos tinham consciência dos códigos, dos valores e significados de cada contexto e, particularmente, da esfera simbólica em que se configurava o *ethos* da Orquestra, distinguindo-a no meio sociomusical da urbe carioca. Como aponta Velho (2003, p. 27), nas sociedades complexas contemporâneas:

Podem-se perceber indivíduos se deslocando entre contextos hierarquizantes/holistas e individualizantes/igualitários. Partilham e acionam esses códigos em situações, momentos e planos diferentes de suas trajetórias. Existe uma relação entre essas ideologias e as *províncias de significado* socialmente construídas. O individualismo moderno, metropolitano, não exclui, por conseguinte, a vivência e o englobamento por unidades abrangentes e experiências comunitárias. Permite e sustenta maiores

²²⁹ Id., *ibid.* p. 83.

²³⁰ O grifo é meu.

possibilidades de trânsito e circulação, não só em termos sociológicos, mas entre dimensões e esferas simbólicas.

Na reflexão de um@ instrumentista pode-se notar que, ao avaliar seu desenvolvimento musical, tinha muito claras as distintas esferas e planejava levar, no seu transitar, a *profundidade* adquirida na Orquestra:

O Itiberê apostou em mim pra caralho. Foi tempo e música aí. E aí tem uma coisa importante que eu não passei, que muitos músicos que estão por aí passam, que é achar o seu lugar na selva... o seu lugar na selva. Mas como é que um músico se acha? Ele estuda pra caralho, aí começa a dar canja aqui, canja ali, e “pô, esse cara é bom, vamos pro trabalho, não sei que lá”. Essa coisa da selva, mesmo [!!!] eu não vivi isso. E isso tem conseqüências musicais, entende? Eu sinto que deixou um buraco na minha formação; e eu desejo essa informação técnica, um ambiente pessoal que me puxe; quero ser lapidado. E eu quero chegar a ter no *meu playing*, essa profundidade, entendeu, eu quero (Entrevista, 5. fev. 09).

Este depoimento indica a distinção fundamental socioorganizativa entre a Orquestra e a *selva*, onde músicos individualmente se constroem na imprevisibilidade e informalidade do meio musical (BEATO, s/d; TRAJANO, 1984). Também revela a consciência de que a *música coletiva* interveio de modo determinante em seu *playing*.

O que quero argumentar aqui, como pontual no presente estudo, é a relação intrínseca das “disposições duráveis” (BOURDIEU, 2003) do âmbito estético e do *habitus* socioorganizativo no *ethos* da Orquestra, além de defender que a emergência do indivíduo, a partir da necessidade de expressão singular, atingiu os limites da “fronteira de poder” (SIMMEL, 1908).

O que dizer, então, do poder no interior da Orquestra, durante os tantos anos de “fronteira **legal** do poder”? Que natureza de poder esteve a garantir, por vários anos, a inexistência do poder enquanto fronteira? Que poder esteve na produção e continuidade de uma *verdade* (FOUCAULT, 1995) como a de que a *música universal não tem fronteiras* estéticas?

Apesar de as relações deste grupo social se orientarem pelas determinações do holismo hierárquico – a começar pelas posições genealógicas de “pai” e “avô” na linhagem artística da *família* –, o poder não se reduzia a um centro comum, a alguma essência interna, como argumentam Wolf (2003, p. 325) e Foucault (1995; 1987; 1979). Vimos que as relações entre @s músicos e Itiberê se davam em caráter de mutualidade, a partir do interesse em se inserir na referida linhagem artística, com promessas e esperanças de visibilidade no meio musical, passando pela oportunidade de se desenvolverem musicalmente. Porém, é preciso constar que,

não obstante a mutualidade, pode-se observar que determinadas ações, posturas e saberes d@s músicos eram como que guiados dentro e pelos limites de sua esfera, nas possibilidades e incentivos para o que podiam ou não fazer e acessar (como relata @ instrumentista que reconhece ter adquirido preconceitos no *universo direto da música universal*). Este exemplo indica uma elaboração de poder na atribuição de determinados significados que perpassavam as relações interpessoais, ainda que não-conscientes. Significados repetidos e atualizados, precipuamente pelo *habitus do corpo presente*, de onde emanavam as valorações estéticas, morais, organizacionais e a visão de mundo de Itiberê. Nessa direção, Wolf (2003, p. 337) argumenta:

As questões de significado não precisam subir ao nível da consciência. [...] O poder está implicado no significado por seu papel na sustentação de uma versão de significação como verdadeira, fecunda ou bela contra outras possibilidades que possam ameaçar a verdade, a fecundidade ou a beleza. A asserção cultural de que o mundo é moldado dessa forma, e não de outra, tem de ser repetida e posta em prática, para que não seja questionada e negada.

Sem entrar no mérito do nível de consciência d@s músicos e de Itiberê, de quem emanavam os significados que estruturavam a configuração sociomusical do grupo, em minha interpretação este grupo social se particularizava por uma forte adesão de seus integrantes, em grande medida exatamente pelo modo como ele vivia e defendia seus significados. Dentre estes, a primazia cabe à *intuição* – motor de sua *práxis* musical –, que vejo intimamente atrelada à divinização atribuída à música – *canal de comunicação* com o divino, seu *rádio receptor*.

Em nome dela, justificavam-se a imprevisibilidade de Itiberê e sua inadaptabilidade ao *mundo prático* e sua falta de interesse por ele, o que, para alguns/mas músicos, o aproximava do exótico. Integrado à intuição e à divinização da música estava o poder simbólico (BOURDIEU, 2009) do compositor e multiinstrumentista Hermeto Pascoal, em quem se reificam estes valores, fortalecendo, perante @s músicos, a aura de sacralidade em torno da música de Itiberê.

Dado o intenso envolvimento d@s músicos com o mestre e sua música na Oficina, a experiência na Orquestra estruturou, por alguns anos, suas vidas e as definiu, no caso de alguns/mas, pelos efeitos de poder do “eu heróico” (SAHLINS, 1990, p. 72) assumido por Itiberê; quanto a isto, sim, ciente de sua autoridade perante @s instrumentistas. Segundo o autor:

Através do ‘eu heróico’ [...] as principais relações da sociedade são ao mesmo tempo projetadas historicamente e incorporadas correntemente nas pessoas de autoridade.

Ancestrais contemporâneos, essas figuras históricas são estruturais pelo simples fato de sua existência, na medida em que a vida de outros são definidas pelas suas.²³¹

Seu exemplo de dedicação exclusiva e intensa à Orquestra e à criação musical, quase que diária, conferia, além de admiração, “efeitos de verdade no interior dos [seus] discursos” (FOUCAULT, 1979, p. 7), legitimando, ou eventualmente ocultando, o que havia de coercitivo nas disposições duráveis (BOURIEU, 2003) quanto à moralidade e à estética, garantindo a inquestionabilidade organizacional e o fim de quaisquer controvérsias no interior da “fronteira legal” (SIMMEL, 1908). Pode-se supor que por vários anos teve suma importância ali o “poder tático” nos processos de *organização* (WOLF, 2003:333), que

aloca e controla recursos e recompensas, monopoliza ou partilha direitos e privilégios, canaliza a ação para certos caminhos, enquanto interdita o fluxo de ação em outros sentidos. Algumas coisas tornam-se possíveis e prováveis; outras ficam improváveis.²³²

A considerar, nesta experiência da passagem pela Orquestra, que entre as memórias d@s instrumentistas há as que em vários aspectos são extremamente positivas, creio poder supor com bastante probabilidade que os mecanismos de poder na adesão a ela não tenham subido, por muitos anos, ao nível da consciência em Itiberê e n@s músicos, como fala Wolf. A possibilidade de realizar o extremo desejo de tocar (*e tocamos muito, tocamos pra caralho!*) foi viabilizada por Itiberê na estruturação de um “campo de ação possível dos outros” (FOUCAULT, 1995, p. 245). A reciprocidade de interesses, guardadas as naturezas e as proporções (Itiberê iniciava, com a Orquestra, a carreira de compositor e arranjador **aguardada por vinte anos**), favoreceu o exercício do poder como “um modo de ações sobre ações. O que quer dizer que as relações de poder se enraízam profundamente no nexos social.”²³³

A **música**, no “nascido do *status*” da razão de existir da Orquestra, de extrema importância na vida d@s músicos e de Itiberê, está no centro da aglutinação deste grupo social. É a partir e em função dela que o modo organizativo desta aglutinação e da submissão se enraízam no nexos social – diga-se –, nos interesses individuais subjacentes à adesão do grupo. Deste modo, procedimentos restritivos ou coercitivos, por muito tempo não foram sentidos nem vividos como “falta de liberdade” (BAUMAN, 2000, p. 85). Para o autor:

²³¹ Id., *ibid.*

²³² Id. *ib.* *idem*

²³³ Id., *ibid.* p.

Com bastante frequência a obediência a regras e comandos que os atores não formularam nem escolheram não causa nem aflição nem lamento. Há um forte elemento de compulsão, isto é, de falta de liberdade, em cada conduta rotineira; mas a rotina, longe de ser sentida como algo antagônico, é subjacente aos sentimentos de segurança e conforto que no geral são profundamente gratificantes. A falta de liberdade é uma condição inerentemente ambígua. Isso torna muito mais fácil a tarefa de todos os poderes, que é a de disfarçar a disciplina e obediência a suas ordens.²³⁴

É importante constar, por outro lado, que a atitude d@s músicos que recentemente se retiraram do grupo demonstra, no modo da resolução do conflito e nas clivagens desencadeadas, principalmente durante os últimos anos, que uma relação de poder esteve “em desenvolvimento”, como prevê Foucault²³⁵. Em sua difícil e dramática decisão *dobraram*, no sentido foucaultiano, o poder sobre eles exercido: (a) pela dupla “liderança carismática” de músicos ícones; (b) pela “linhagem artística”; (c) pela díade liberdade/segurança dada pelo *capital cultural* (saberes musicais que lhes interessava adquirir naquela linhagem artística); (d) pelo **medo** de sair da Orquestra²³⁶ e, (e) pelo **medo** de deixar o que lhes era mais caro, aquela música.

Afinal, a revelação de que ela não está *acima de tudo*.

Muito embora Itiberê seguisse com essa premissa, @s músicos compreenderam que ela não estava acima de sua **identidade** e também puderam dimensionar o quanto a música que sempre executaram ali dizia respeito à identidade **dele**. Sua experiência com o poder tem a dimensão de quem compreendeu o poder dos significados do outro sobre ele mesmo.

A partir desta compreensão, a Orquestra foi assumindo, junto àquele grupo de músicos, um lugar que é da história. Minha percepção é de que, nos últimos meses, talvez um ano, estavam no grupo, mas já amadurecendo uma *produção de si* (DELEUZE, 1988), observando-o já como história “que só interessa porque assinala de onde nós saímos, o que nos cerca, aquilo com o que estamos em vias de romper para encontrar novas relações que nos expressem” (DELEUZE, 2000, p. 131). Refiro-me à produção de si como “‘relação consigo’, que começa a derivar-se da relação com os outros”²³⁷. Um processo de subjetivação – que só se dá com reflexividade (FOUCAULT, 2005) –, no qual a relação consigo vai adquirindo independência à medida que logra “dobrar” o poder de fora (como diz este autor). No caso de

²³⁴ Id. *ibidem*.

²³⁵ Id., *ibid.* p.

²³⁶ Ouvi, quase confessada, na saída do campo, uma das preocupações de um@ instrumentista, enquanto amadurecia sua saída: “Será que fora dali eu consigo ser um bom músico?”

²³⁷ Id., *ibid.* p. 107.

alguns/mas, parece ter-se efetivado a dobra do poder sobre eles exercida pela teia de fatores até então implicados em sua adesão à Orquestra. Deslocar os efeitos de poder que vem da exterioridade passa pelo domínio sobre si, o que equivale a uma *ética* capaz de “deixar surgir uma relação consigo, constituir um lado de dentro que se escava e desenvolve segundo uma dimensão própria” (DELEUZE, 1991, p. 107).

Guardadas as particularidades em cada um@, a experiência do grupo de jovens músicos em sua passagem pela Orquestra foi constituída de uma significativa experiência política, que alcançou a produção de uma *ética de si*.

CONSIDERAÇÕES

A primeira consideração que faço, diz respeito à categoria gênero. Gostaria de registrar que não logrei adentrar aos meandros de possíveis determinações do gênero, na dinâmica das relações interpessoais, no interior da Orquestra. Não como inicialmente pretendia. Especialmente, interessava-me acessar se, e em que medida, as relações de poder que procurei apontar eram interseccionadas por efeitos de poder do gênero. Embora me tenha sido possível observar determinadas representações de gênero em falas e ações d@s sujeitos, o que fiz aqui constar como um reconhecimento do campo a partir desta categoria, ainda no primeiro capítulo, se refere a suas famílias de origem, aos círculos de amizade e ao âmbito sociomusical mais amplo da cidade. Entre outras questões, registrei que há discursos sobre a linguagem musical que veiculam e reproduzem representações de família, de feminino e masculino, o que pude observar, em alguma medida, também no âmbito da Orquestra; aspectos já observados por alguns/mas autor@s em contextos de música popular e erudita, que aponto no capítulo 1.

Até entrar em campo, a intenção era observar possíveis intersecções do gênero com as disposições duráveis (BOURDIEU, 2003) que se configuram em *habitus* na Orquestra, e tentar desvendar como esta categoria constitui os nexos significativos na dimensão micro-física das interrelações pessoais. Esta dimensão, do que percebo, teve restrições de acesso, por dois fatos que me parece importante registrar. Um deles é o próprio *habitus* organizativo que orientava a dinâmica d@s músicos, englobando-os coletivamente numa mesma direção. Explico, brevemente, pois dele mesmo vejo emergir uma proposição a acrescentar: intuo que ao subsumir das individualidades num todo homogeneizado, eram também obliteradas as marcas de gênero, em certa medida, pelo ideal de um *todo* holístico. Mulheres e homens eram “músicos” – inclusive sob uma retórica de igualdade/simetria, mas que, na prática, lograva o estabelecimento da *não diferença* de gênero. Eram “músicos”, pondo sua dedicação e música para a concretização de uma composição, da execução musical. Obviamente que havia fruição e intenso prazer ao tocar; mas, nesta *cartografia* política, que Deleuze (2005, p. 46) nomina “a máquina abstrata, [...] mapa das relações de forças, que procede por ligações primárias não-localizáveis. [...] relações de forças que passam ‘não por cima’, mas pelo próprio tecido dos agenciamentos que produzem.”

Nesta cartografia invisível (inconscientemente dada, seguindo Wolf²³⁸), o “singular” valorizado, que interessava, pelo menos antes de qualquer outro e num certo plano, é como se o som de cada instrumento fora “sem gênero”, pois apartado d@ indivíduo músico; o singular sonoro que proporcionava diversidade de timbres ao som *da Orquestra*. Vislumbro que pode ser interessante para o campo dos Estudos de Gênero e da Etnomusicologia, investigar em grupos musicais integrados por mulheres e homens, de tendência sistêmica totalitarista, ou, coletivista, se a “não diferenciação” de gênero constitui a força que potencializa o coletivo, ou não; em que medida certa obliteração das identidades de gênero pode guiar, ou, até ser condição da produção dos agenciamentos no grupo, quando o ideal almejado é um coletivo de forte adesão d@s integrantes?

No caso da Orquestra, na consecução da estética itiberiana, na esteira de uma *família* e de uma *música coletiva e universal*, creio que a homogeneização do gênero contribuía para a sensação, ou ao nível de idealização, de um coletivo coeso, harmonioso e “igual” nas individualidades. E é esta sensação que eu não me atrevi a tocar, tematizando mais pontualmente o gênero nas relações; nem com @s músicos, tampouco com Itiberê. Algo me dizia que seria, ou provocar certos embaraços, certa desestabilização até, abordá-los por um aspecto em que poderiam ainda, vide a crise que viviam, se sentirem agregad@s, um *todo*: dada a veiculação de um discurso de tal igualdade entre *irmãos* de uma *família*, que pretendia mesmo subsumir a diferença de gênero. (O que fazia bem às mulheres, embora, na prática, a assimetria era sentida por algumas delas – lembro uma instrumentista: “Ninguém espera que a gente improvise muuuito bem”.) Ou, seria problematizar o incabível – já que inconsciente a “não diferenciação” de gênero –, em meio aos problemas concretos com que já estavam lidando: uma crise cuja dimensão foi ímpar na história do grupo, se estendendo para além do término do trabalho de campo, com a saída de outr@s músicos poucos meses depois.

Este é o outro fato que aponto como restritivo de um contato mais próximo com @s sujeitos na convivência etnográfica, para além de tematizações relativas ao gênero: a instabilidade geral em que se encontrava a Orquestra, durante todo o período de minha inserção entre el@s e, obviamente, o modo como *me* relatei ali. Dificuldades ou facilidades de acesso ao objeto da investigação também dizem respeito a como particularmente cada pesquisador@ se relaciona com seus informantes e interage em seu cenário social. Apesar de me engajar em outras atividades e espaços “neutros”, como peladas

²³⁸ Op. Cit.

de futebol, aulas de flauta, festas e ali tocar com el@s, a aproximação sempre teve um limite; com raríssimas exceções e ao final do campo. O limite posto pel@s músicos era nada inconseqüente ou leviano. Ao contrário, era um cuidado, uma visível intensão de não banalizar; nem a circunstância, tampouco o modo como Itiberê a conduzia.

A segunda consideração que faço, é que foi exatamente da seriedade e perplexidade na postura d@s músicos, que vi emergir o que a mim se revelou como o mais significativo na experiência d@s instrumentistas que eu observava, e o que eu teria, então, que tentar descrever e interpretar: a importância da música para el@s e Itiberê; nesta importância, evidenciou-se a natureza dos vínculos que se formaram a partir da música. Se, por um lado, a crise na Orquestra restringiu minha aproximação ao objeto da investigação, por outro, favoreceu a explicitação do que essencialmente era ali importante. Observa-se que grupos musicais se fazem, desfazem e se refazem em outros, quase “banalmente”. Porém, como diz Foucault (1995, p. 233) sobre fatos banais, “o que temos que fazer com eles é descobrir – ou tentar descobrir – que problema específico e talvez original a eles se relaciona.”

Outro ponto a considerar é que minha relação com @s músicos e com Itiberê, e a particularidade da circunstância instável e tensa do grupo, também gerou uma confiança *a priori*, como que tácita, e também generosa, naquilo que podia ser dito. Esta relação está marcada (e grafada) na elaboração desta etnografia e na escolha e abordagem que dei aos conceitos nativos; o que ocorre no trabalho antropológico, inevitavelmente (GROSSI, 1992:7). É a partir de nossa relação que confiei poder explicitar o que julguei necessário para alcançar uma tradução que fosse a mais próxima possível do que de fato se mostrava importante na circunstância, para @s músicos e Itiberê: a relação que têm com música e o alto valor que dão a ela. Para tanto, muito me inspirei em Viveiros de Castro (2002, p. 137) para buscar – e me autorizar a explicitar – os simbolismos, os valores e a ideologia que configuravam o *ethos* da Orquestra: “O simbólico não é o semiverdadeiro, mas o pré-verdadeiro, isto é, o importante ou relevante: ele diz respeito não ao que ‘é o caso’, mas ao que importa no que é o caso, ao que interessa para a vida no que é o caso.” Considerei, assim, que antes de ser sujeito ou objeto, o nativo é a expressão de *um mundo possível*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 117)²³⁹, tentando produzir uma descrição de suas idéias (por exemplo,

²³⁹ O grifo é meu.

os simbolismos do campo imagético de Itiberê) e práticas, “como se fossem objetos do mundo, ou melhor, para que *sejam* objetos do mundo.”²⁴⁰

Neste sentido, apontar os processos subjetivos/reflexivos na experiência política de alguns/mas instrumentistas me pareceu especialmente relevante vizibilizar. Primeiro, porque est@s declaradamente têm interesse em conhecer a leitura que o presente estudo pode revelar sobre sua experiência e, segundo, porque ela mesma, enquanto exercício antropológico que envolve “uma dimensão essencial de ficção”²⁴¹, é nascida do encontro relacional dialógico entre os discursos da pesquisadora e do nativo. Após participar de algumas de suas reflexões fui percebendo, impressionada, a amplitude e profundidade com que explicavam o mundo *de* Itiberê. De modo que os encontros com determinados músicos, escassos, mas preñes de sentido, têm grande parte nessa “ficção”, que consiste em “tomar as *idéias* do nativo como *conceitos*” e extrair

O plano de imanência que tais conceitos pressupõem, os personagens conceituais que eles acionam, e a matéria do real que eles põem. [...] Os objetos do pensar nativo [...] nos dirão sobre o mundo possível que seus conceitos projetam (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 123).

Não obstante, mas paralelamente a lembrança da confiança de Itiberê e d@s músicos, que foi possível conquistar, e às buscas de respaldo teórico durante a escritura deste texto, ela foi acompanhada, permanentemente, pela dúvida e insegurança. Aquela que não sabemos se "se sequer estamos em uma situação adequada, ou se podemos de alguma forma nos posicionar em uma situação adequada, para julgar outros modos de vida" (GEERTZ, 1998, p. 18). Isto se refere a outra consideração: a opção por não referir neste estudo questões que dizem respeito à distinção de *camadas sociais*, conscientemente assinalada por uma instrumentista. Esta é uma marca de minha relação com os nativos, que consta nesta etnografia pela ausência do tema. Embora esta categoria constasse no plano inicial, como o gênero, eu não logrei uma *posição adequada* a partir da qual pudesse me sentir à vontade para abordá-la, diretamente influenciada pela relação com @s músicos e Itiberê. Como fazê-lo sem *classificar*?

Ao mesmo tempo, entendo como responsabilidade acadêmica fazer constar, quiçá para proveito de futuros estudos, que observei a categoria, num certo plano, de modo preceptivo constituindo a estética e, sutil, mas significativamente, as relações sociais da Orquestra. O que

²⁴⁰ Id.ib.; p. 126.

²⁴¹ Id.ib.

me instigou sobremaneira a estudá-la em outros contextos musicais. No presente estudo, me parece que com segurança poderia-se relacionar (e explorar) esta distinção, a começar com um ponto a partir de Bourdieu (2006): no que tange ao tratamento dado, como procurei apontar, ao timbre e a intensidade na linguagem musical da Orquestra e às maneiras alternativas de elaboração que propunham @s músicos. A “disposição estética”, imbricada aos “condicionamentos sociais associados a uma *classe* particular de condições de existência”²⁴² era subjacente às clivagens encadeadas no desenvolvimento das relações de poder; e após a resolução do conflito, a distinção estética de alguns/mas instrumentistas foi claramente associada as suas condições econômicas e contextos sociais de origem.

É preciso considerar, ainda, que na experiência d@s jovens instrumentistas no espaço urbano, ao transitar por distintos universos simbólicos, paradigmas morais e visões de mundo diferenciadas, há uma particularidade a observar no que também aponta Velho (2003), como uma característica das sociedades complexas modernas: o deslocamento de indivíduos por contextos hierarquizantes/holistas e individualizantes/igualitários. A particularidade para a qual chamo a atenção, a concluir do que o presente estudo sugere, é que estes princípios não se contrapõem nos limites da esfera da Orquestra. Ali, a visão holística de mundo e as situações de postura hierárquica mesclam-se com o “indivíduo-*no*-mundo” que “possui em si mesmo, escondido sob a sua constituição interior, um elemento de extramundandade” (DUMONT, 1985, p. 67): o ascetismo; que constitui, então, o indivíduo “de uma intramundandade ascética”, consequência histórica do cristianismo primitivo do “individualismo-*fora*-do-mundo”.²⁴³ O argumento do autor é que no processo de transição de um individualismo a outro – a constituição do individualismo moderno – através da secularização da Igreja, há a continuidade da modelagem da vida – familiar, institucional, econômica – “pelo Espírito divino e pela Palavra divina” propagada por eleitos, escolhidos para seguir a tarefa de glorificação de Deus.²⁴⁴

Este é o contexto dos estados-nações europeus, da instauração da Modernidade, do indivíduo que se pensa cidadão e livre; liberdade que leva o indivíduo ocidental a escamotear sua pertinência à ordem social.²⁴⁵ Este é o quadro de constituição da ocidentalidade – e da Música Ocidental – como referi anteriormente, vinda do movimento fundado na *téchne*, que vai encontrar e complementar o movimento fundado na *poíesis* (MENEZES BASTOS, 1990).

²⁴² Id.ib.; p. 56. O grifo é meu.

²⁴³ Id.ib.; p. 66-67.

²⁴⁴ Id.ib.; p. 69.

²⁴⁵ Id.ib.

A proposição do autor é que esse escamoteamento – a liberdade do indivíduo inclusive em relação ao mundo – se dá na reelaboração “da inteligibilidade primeira, numa segunda natureza; a invenção da sensibilidade [...]; e, daí: na recusa e renúncia à socialidade deste mundo”²⁴⁶ Aqui, o ponto que estou intencionando ressaltar:

Esta sensibilidade inteligível é que permite à Música Ocidental a refração hierárquica do indivíduo, transportando-o para o território de uma religião onde a criação (*composição, interpretação*) – imaginada como a de Deus, *ex-nihilo* – é o valor holístico integrador (MENEZES BASTOS, 1995, p. 63).

A *interioridade e universalidade* representadas na *poésis*²⁴⁷ são expressas na subjetividade especial do artista, o *indivíduo* que “recebe uma espécie de sopro sobrenatural que o impele a criar a obra [...]” (CHAUÍ, 2000, p. 412). O Concerto das Nações, que celebrava a pan-europeidade, agrega a expressão da emoção de “grandes indivíduos”, “mestres”. O sublime devia ser expresso por *indivíduos* de gênios especiais. Para Menezes Bastos (1995, p. 59-60) o paradoxo musicológico: “a música do concerto das nações põe e tira o homem do mundo”. Por refração, o individualismo moderno se faz hierárquico. Visível especialmente na Música Ocidental, erudita e popular, como também já apontou o autor.²⁴⁸

Coexistem individualismo e holismo, no indivíduo intramundano ascético (DUMONT, 1985). É deste mundo, pois, a ideia da predestinação, da eleição de um indivíduo *fonte inesgotável* de música, presente na gênese da *música universal* e no âmago do *ethos* da Orquestra. É deste mundo a invenção da *música divina*; ideia através da qual, talvez esteja mais efetiva e paradoxalmente vinculado ao mundo terreno, nosso “renunciante do mundo”. Tampouco é inédito o desejo de uma *música universal*, já no nascedouro da Música Ocidental, a embalar – e abençoar – as expansões coloniais dos jovens Estados-nação.

²⁴⁶ Id.ib.; p, 59.

²⁴⁷ Id. 1990, 1995.

²⁴⁸ Id.ib.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.

ADORNO, Theodor W. 1986. *A Indústria Cultural*, in: **Sociologia: Theodor W. Adorno**, G. Cohn, (Org). São Paulo: Ática, pp. 92-99.

_____. 1982. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70.

ANJOS, José Carlos Gomes dos & SILVA, Sergio Baptista da (org.). 2004. **São Miguel e Rincão dos Martimianos: ancestralidade e territorialidade negra**. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

ARROYO, M. 2007. *Escola, Juventude e Música: tensões, possibilidades e paradoxos*. In: **EM PAUTA**. PPG em Música/UFRGS, Porto Alegre- v. 18 - n. 30, p. 5-35.

BAUMAN, Zygmunt. 2000. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BEATO, C. C. s/d. *Músicos Brasileiros: “eruditos” e “populares”*. Tese de Mestrado, IUPERJ.

BECKER, Howard. 1983. **Art Worlds**. Berkeley: University of Califórnia Press.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: (Org.) VELHO, Gilberto. **Sociologia da Arte**, vol. IV. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BEREDNT, Joachim. 2007 [1953]. **O jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva.

BERGSON, Henri. 1990. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2006. [1934]. **O Pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2009 [1902]. O esforço intelectual. In: BERGSON, Henri. **A Energia Espiritual**. São Paulo: Martins Fontes, p. 153-189.

BLACKING, John. 1995. **Music, Culture, & Experience**. Chicago: The University of Chicago Press.

BOURDIEU, Pierre. 2010 [1998]. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, Record.

_____. 2009 [1989]. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand.

_____. 2009. **O Senso prático**. Petrópolis, RJ: Vozes.

_____. 2006. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: ZOUK; São Paulo: EDUSP.

_____. 2003. **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. In: ORTIZ, R. (Org.). São Paulo: Olho d'Água.

_____. 2001. *Método científico e hierarquia social dos objetos*. In: NOGUEIRA, M.A.; CATANI, A. (Org.). **Escritos de educação**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 31-38.

_____. 1995. "A dominação masculina". **Educação & Realidade**, n. 20, v. 2.

BUTLER, J. P. 1993. **Bodies that matter: on the discursive limits of sex**. London: Routledge.

_____. 2003. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa. 2007. Caro Colega: exclusão lingüística e invisibilidade. In: WOLFF, Cristina; FÁVERI, Marlene de; RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. (Orgs) **Leituras em rede: gênero e preconceito**. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 373-389.

CAMINHA, Carla. *Um novo olhar sobre a condição feminina no catolicismo*. **Revista Habitus**: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.62-74, 15 jul. 2007. Anual. Disponível em: www.habitus.ifcs.ufrj.br Acesso em: 21.04.2010.

CARPEAUX, Oto Maria. s/d. **Uma Nova História da Música**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

CHAUÍ, Marilena. 2000. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática.

COELHO, Luís Fernando H. 2009. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Tese de Doutorado. PPGAS – UFSC. Florianópolis

COHEN, Sara. **Rock culture in Liverpool**. New York: Oxford University Press, 1991.

COMTE. A. 1978 [1930/1942] **Curso de Filosofia Positiva**. *Comte*. Trad. José A. Giannotti. São Paulo: Abril Cultural. (Col. Os Pensadores).

CONTE, M. 2008. Desafios na Juventude: drogas, consumismo e violências. In: **Educação e Realidade** . V. 33(2): 131-146.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. 1999. *A música experimental de Hermeto Paschoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação de Mestrado em Música Brasileira, UNIRIO, Rio de Janeiro.

_____. 2008. Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: *tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil*. **Revista Música & Cultura** n°3. Disponível em www.musicaecultura.ufba.br

DaMATTA, Roberto. [1978] 1997. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. 1997. **A Casa e a Rua**: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense.

_____. [1984] 1986. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco.

DELEUZE, Gilles. 2000. **Conversações**. São Paulo: Editora 34.

_____. 2005. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1988 [1968]. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Edições Graal.

DEWEY, John. **Art as Experience**. New York: Perigee Books.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. 2009. *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina.

DO RIO, João. 1997. **A Alma encantadora das ruas**. In: ANTELO. Raúl (Org.). São Paulo: Companhia da Letras.

DUMONT, Louis. 1997 [1967]. **Homo Hierarquicus**: o sistema de classes e suas implicações. São Paulo: EDUSP.

_____. 2000 [1983]. **O individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco.

DURHAM, Eunice R. *A dinâmica cultural na sociedade moderna*. Rio de Janeiro, Ed. Enúbia, 1977. In: **Ensaio de Opinião**, v. 4.

ELIAS, N. **Sociologia Fundamental**. Barcelona: Gedisa, 1982.

FERRATER MORA, José. [1994] 2009. **Diccionario de Filosofia**. Barcelona: Editorial Ariel. TOMOS I a IV.

FIMIANI, Mariapaola. 2004. O Verdadeiro Amor e o cuidado comum do Mundo. In: GROS, Frédéric (Org.) **FOUCAULT: a coragem da verdade**. São Paulo: Parábola Editorial, pp 89-128.

FONSECA, Claudia. 2008. *Homoparentalidade: novas luzes sobre o parentesco*. In: **Revista de Estudos Feministas**, V. 16, N. 3, p 769-783.

FOUCAULT, M. [1966] 1999. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 1995. O Sujeito e o Poder. In: DRYFUS, Hubert L. & RABINOW, Paul. **Michel Foucault: uma trajetória Filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 231-249.

_____. 1988. **Un diálogo sobre el poder**. Madrid: Alianza.

_____. 1984. **História da Sexualidade 2 - O uso dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____. 1999 [1979]. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____. 1987. **Hermeneutica del Sujeto**. Madrid: Ediciones La Piqueta.

FREYRE, Gilberto. 1933. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt.

FRITH, Simon. 1998 [1996]. **Performing Rites: on the Value of popular Music**. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 1981. **Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock' n' roll**. Nova Iorque: Pantheon Books.

GEERTZ, Clifford. 1978. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro, Zahar.

GINZBURG, Carlo. 2009 [1989]. **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo: Cia. Das Letras. Tradução de Federico Carotti.

GROSSI, Míriam; UZIEL, Anna Paula e MELLO, Luiz. 2007. *Conjugalidades e parentalidades não-hegemônicas: um campo em construção*. In: **Conjugalidades, Parentalidades e Identidades Lésbicas, Gays e Travestis**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, p. 9-10.

GROSSI, Míriam. 1992. *Na busca “do outro” encontra-se a “si mesmo”*. In: GROSSI, Míriam (Org.) **Trabalho de Campo & Subjetividade**. Publicação do Grupo de Estudos de Gênero & Subjetividade – PPGAS/UFSC. Florianópolis: Ed. Claudia Lago, p. 7-18.

HALBWACHS, Maurice. 1990. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice.

HANNERZ, U. 1997. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. **Revista MANA** 3 (1). Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ, pp.7-39.

HECKENBERGER, Michael e FRANCHETTO, Bruna. 2001. Introdução: História e Cultura Xinguana. In: FRANCHETTO, B. e HECKENBERGER, M. (Orgs.) **Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. p. 7-17.

HEIDEGGER, Martin. 2006 [1927]. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes.

JACQUES, Tatyana de Alencar. 2007. *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / UFSC.

JAMESON, Fredric. 2005. **Modernidade Singular**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

KOELLREUTER, H.J. 1983. Introdução à Música do Século XX. Mimeo.

KASTRUP, Virgínia. 2007. **A invenção de si e do mundo**. Belo Horizonte: Autêntica.

KINGSBURY, Henry. 1988. **Music, talent and performance: a conservatory cultural system**. Philadelphia: Temple University Press.

LANGER, S. 1971. **Filosofia em Nova Chave**. São Paulo: Perspectiva.

LATOUR, Bruno. 1994. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1996 [1949]. “A Eficácia Simbólica” In: **Antropologia Estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 215-236.

_____. 1977. (Org.) **L’Identité**. Paris: Ed. Grasset.

MAGNANI, J. G. C. 2002. De perto e de dentro: notas para uma antropologia urbana. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. V. 17, n. 49, p 11-29.

_____. 1996. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: Magnani, José Guilherme C. & Torres, Lílian de Lucca (Orgs) **Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana**. EDUSP: São Paulo, p. 1-30.

MARCON, Fernanda. 2009. *Música de Festival: uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC, Florianópolis.

MARCONDES, Marcos (org). 1977. **Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica**. São Paulo: Art Editora.

MARTIN, Peter. 1995. **Sounds & Society: themes in the sociology of music**. Manchester: Manchester University Press.

MATURANA, Humberto. 1998. *Seres humanos individuais y fenómenos sociales humanos*. In: Elkaim (compilador) **La terapia familiar en transformación**. Barcelona: Paidós, p.122.

MATURANA, H; VARELA. 1972. **Autopoiesis and Cognition**. Boston; Londres; Dordrecht: D. Reidel, 1980.

McCLARY, Susan. **Feminine endings: Music, gender, and sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota, 1994.

MELLO, Maria Ignez C. 2007. *Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro*. **Revista Eletrônica de Musicologia**. Vol XI. www.ufpr.br

MELLO, Maria Ignês C. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado PPGAS, UFSC, Florianópolis, UFSC, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2005. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 20, n. 58, p. 177-213.

_____. 2005 a. Verbete Brazil. In: **Continuum encyclopedia of popular music of the world**- vol. III Caribbean and Latin America. (Org.) John Shepher, David Horn e Dave Lacing, pp. 213-248. London: Continuum.

_____. 2000. *Brazilian popular music: an anthropological introduction* (Part. I). In: **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis: UFSC; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

_____. 1999. *Músicas Latino-americanas, hoje: musicalidades e novas fronteiras* In: TORRES, Rodrigo (org.). **Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM**. São Paulo: FONDART, p. 17-39.

_____. 1996. A “origem do samba” como invenção do Brasil (*Por que as canções têm música?*). In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, nº 31, ano 11, junho.

_____. 2004. Les Batutas, 1922: une anthropologie de la nuit parisienne. In: **Vibrant**, v. 4, p. 27-53 (disponível em <http://www.vibrant.org.br/portugues/artigosv4n1.htm>).

_____. 1993. *Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem*. in: **Anuário Antropológico**, pp. 9-73. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. 1990. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Dissertação de Doutorado, USP, São Paulo.

MERRIAM, Alan. 1964. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press.

MIDDLETON, Richard. 1990. **Studying popular music**. Bristol: Open University Press.

MILLER, Casey e SWIFT, Kate. 1976. **Words and Women: new languages and new times**. London: Penguin.

NAPOLITANO, Marcos. 2007. **A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo.

OKIN, Susan Moller. 2008 [1998]. Gênero, o público e o privado. In: **Revista de Estudos Feministas**. Vol. 16, N. 2, p. 305-332.

OLIVEIRA, Allan de Paula. 2009. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologizada música sertaneja*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / UFSC. Florianópolis.

_____. 2007. *Lágrimas no país do carnaval: Melancolia e Música Popular no Brasil*. **VII Reunião de Antropologia do MERCOSUL**, em Porto Alegre.

_____. 2004. *O Tronco da Roseira: por uma antropologia da viola caipira*. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / UFSC. Florianópolis.

OLIVEN, Ruben George. 1992. **A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação**. Petrópolis: Vozes.

ORLANDI, L. 1995. Pulsão e campo problemático. In: MOURA, A. H. de (org.) **As pulsões**. São Paulo: Escuta/Educação.

ORTIZ, Renato. 1994. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1988. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1985. "Estado, cultura popular e identidade nacional" In: **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, p. 127-142.

OVERING, Joana. 1999. Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica. **Mana** V.5 N.1, p.81-107.

PASSOS, Eduardo. 1992. *O sujeito cognoscente entre o tempo e o espaço*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro. FGV.

PEIRANO, Mariza. 2006. **A teoria vivida: e outros ensaios de antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. 2004. *O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado, PPGAS/UFSC.

_____. *Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades*. Universidade Federal de Santa Catarina: **Antropologia em Primeira Mão**, n. 21, 1997.

PRASS, Luciana. 2009. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: um reestudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil*. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Música/UFRGS. Porto Alegre.

REILY, S. A. 2002. **Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil**. Chicago: University of Chicago Press, 2002. v. 1. 266 p

ROWBOTHAM, S. 1984. Lo malo del "patriarcado". In: SAMUEL, R. **Historia popular y teoría socialista**. Barcelona: Crítica, 1984.

ROSALDO, Micheli. 1995. *O uso e o abuso da antropologia: Reflexões sobre o feminismo e o entendimento intercultural*. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, Ano 1, N. 1, p. 11-36.

RUBIN, G. 1975. *The traffic in Women: notes on the "political economy" of sex*. In: REITER, R. (Ed) **Toward Anthropology of women**. New York & London: Monthly Review Press, p. 157-210.

SAHLINS, Marshall. 1987. **Island of History**. London: Tavistock.

_____. 2003. **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Zahar.

SANDRONI, Carlos. 2004. "Adeus à MPB". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. V. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/FAPERJ; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 23-35.

SCOTT, Joan. “**Gênero: uma categoria útil de análise histórica**” Educação e realidade, Vol 16 (2), Porto Alegre, 1990, p.5-22.

SECA, Jean-Marie. 2004. **Los músicos underground**. Barcelona: Paidós Ibérica.

SILVA, José Alberto Salgado e. 2005. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. Tese de doutorado - Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, RJ.

_____. 1999. Observações sobre uma orquestra. **Cadernos do Colóquio** – Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, Rio de Janeiro, ano I, abril de 1999.

SIMMEL, Georg. 1910 [1908]. *Um passeio sobre a questão da fronteira social*. In: **RBSE** 9 (25): 370-379, Abril de 2010. Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. Texto extraído de SIMMEL, G. **Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung**. 1a. edição, Berlim: Duncker & Humblot Verlag, 1908, pp. 467-470.

SIQUEIRA, Mônica S. 2008. *Na Lapa tudo é permitido! A Lapa sob o olhar e a experiencia de travestis das antigas*. Iluminuras, v. 19, p. 1-17.

SOUZA, Adriana. *A dominação masculina: apontamentos a partir de Pierre Bourdieu* Revista Netmal nº 1 Revista do Grupo de Estudos de Gênero e Religião Mandrágora/NETMAL, do PPG em Ciências da Religião – UMESP. Disponível em: <http://www.metodista.br/ppc/netmal-in-revista/netmal01/>. Acesso em 27.04.2010.

STOKES, Martin. Ethnomusicology – IV: Contemporary theoretical issues. In: SADIE, Stanley & TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan, 2001. p. 21-30.

TEDESCO, Sílvia. 2008. Estilismo de si: ato de fala e criação. In: KASTRUP, V.; TEDESCO, S. e PASSOS, E. **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Sulina, p. 177-196.

TEIXEIRA, Marcelo. *Hermetismos*. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Comunicação – Habilitação em Jornalismo. Universidade Estadual de Ponta Grossa, PR, 2004.

TRAJANO FILHO W. 1984. *Músicos e música no Meio da Travessia*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Universidade de Brasília.

TRAVASSOS, Elizabeth. 1999. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. In: **Horizontes Antropológicos**, ano5, nº 11, Porto Alegre, p. 119-144.

TOULMIN, S. 1992. **Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity**. Chicago: University of Chicago Press.

TURINO, Thomas. 1993. **Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration**. Chicago: Chicago University Press.

VELHO, Gilberto. 1999. **Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Zahar.

VEYNE, P. 1989. **Do Império Romano ao Ano Mil**. In: ARIÈS, P. e DUBY, G. (Org.) História da Vida Privada Vol.1. São Paulo: Companhia das Letras/Schwarz.

VIANNA, Hermano. 1997. **O Mistério do Samba**. São Paulo: Jorge Zahar/Editora.

VILLAÇA, Edmiriam M. 2007. **O Menino Sinhô: vida e música de Hermeto Pascoal para crianças**. São Paulo: Ática.

VIVEIROS DE CASTRO. 2002c. *O Nativo Relativo*. Mana, 8(1):113-148.

WALSER, Robert. 1993. **Running with the Devil: Power, gender, and madness in heavy metal music**. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

WEBER, M. 2008. Os três tipos puros de dominação legítima. In: COHN, G. (Org.) e FERNANDES, F. (Coord.) **Sociologia**. São Paulo: Editora Ática, p. 128-141.

WOLF, Eric E. 2003. *Encarando o Poder: Velhos Insights, Novas Questões*. In: BIANCO, Bela F. e RIBEIRO, Gustavo L. (ORGs) **Antropologia e Poder: Contribuições de Eric R. Wolf**. Brasília: Editora da UnB, p. 325-343.

ZWARG, Itiberê. 2006. **Oficinas de Música Universal Pro Arte: Caderno de Partituras & Cd Multimídia Caminhos da Paz**. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Humaitá.

ANEXO

Para versão impressa:

CD de áudio, contendo as seguintes faixas:

- 1 – Interiores
- 2 – Clássico, Romântico, Moderno
- 3 – Depois da Arrebentação
- 4 – Atualidades
- 5 – Flora Lis
- 6 – É pra você, Arismar
- 7 – Feitinha pra nós
- 8 – Do chão à cumeeira

FONTE: CD “**Contrastes**”. 2009. Itiberê Orquestra Família.

Para versão digital:

As mesmas músicas em arquivo mp3, em pasta anexada ao arquivo do texto.

Sítios consultados:

< <http://www.youtube.com/watch?v=cuBrxah73cc> >

< <http://vimeo.com/11503399> >

< <http://www.samba-choro.com.br/artistas/joaopernambuco>. >

< <http://www.myspace.com/grupoaguaviva#ixzz0u4IRIajz> >

< <http://www.escolaportatil.com.br> >

< <http://www.youtube.com/watch?v=4tQ7fIoUAUE> >

<http://www.rioguiaoficial.com.br/eventos/santa+teresa+de+portas+abertas/26+07+2010/359/>

< <http://www1.dnit.gov.br/rodovias/distancias/distancias.asp> >

< <http://www.itibereorquestrafamilia> >

< <http://www.hermetopascoal.com.br> >

< <http://tramavirtual.uol.com.br/acuri> >

< <http://www.brazucacds.com.br/index.php> >

Discografia:

“**Contrastes**”. 2009. Itiberê Orquestra Família. CD Simples. Rio de Janeiro: Produção Independente. Cód. do Produto: 7890063180305.

“**Calendário do som**”. 2005. Itiberê Orquestra Família. CD Duplo. Rio de Janeiro: Maritaca. Álbum Duplo. Código do Produto: 7898909537276.

CD “**Pedra do Espia**”. 2001. Itiberê Orquestra Família. CD Duplo. São Paulo: JAM Music. Código do Produto: 7898272638709.