

Dar corpo às ideias: performance como processo de incorporação

Giving body to the ideas: Performance as a process of embodiment

Ricardo Augusto de Lima Brandão ¹
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
ricadobaterabr@gmail.com

Submetido em 17/01/2021
Aprovado em 03/05/2021

Resumo

Este ensaio propõe a discussão sobre a performance para além de suas dimensões transitórias e espontâneas, pensando no material a ser performado a partir de sua dimensão textual (técnicas, estéticas e valores), que, como espectro, circula sobre o imaginário de certa comunidade e se manifesta durante a performance, incorporando-se no corpo social. A partir de autores como Shelemay e Appadurai, é possível entender as práticas performativas como representações e encenações destes textos e, ao mesmo tempo, como formas de introjetá-los nos sujeitos, criando unidade dentro de tal comunidade, promovendo assim sua reprodução. Sendo assim, é possível imaginar a performance como uma reencenação de antigos valores e significados que voltam, como reminiscências imaginárias, a andar entre os vivos, moldando suas histórias.

Palavras-chave: Performance musical. Música popular. Ideologia. Localidade. Comunidade musical.

Abstract

This essay aims to discuss performance, not only as transitory and spontaneous dimension, but also wondering about the materials to be performed, as textual dimension (technical, aesthetical, and values), which, as a spectrum, circulates over the imagination of a certain community and it manifests itself during the performance, incorporating itself in the social body. Through authors such as Shelamay and Appadurai, it is possible to understand the performative practice as representations and encenation of these texts, and at the same time, as a way to introject them in subjects, creating unity in those communities, enabling its reproduction. So, it is possible to imagine the performance as a reincarnation of old values and meanings, which returns, as imaginary reminiscence, walking among the livings, modeling their histories.

Keywords: Musical performance. Popular music. Ideology. Locality. Musical communities.

1 Mestrando em música pela UNICAMP e bacharel em bateria e percussão pela Universidade do Vale do Itajaí (2017). Em sua carreira artística participou de diversos grupos como o Ateliê Contemporâneo da Escola Municipal de Música de São Paulo; também do Grupo de Percussão de Itajaí, grupo com o qual circulou por Santa Catarina através do prêmio Elisabete Anderle, se apresentou no festival Floripa Tep nas Olimpíadas que ocorreu no Rio de Janeiro em 2016, e participou das gravações do disco *Ainda é Tempo* do pianista catarinense Giovanni Sagaz; e o Orfeu trio, grupo instrumental que ajudou a formar, e com que gravou o disco *Orfeul*, que concorreu ao prêmio de melhor álbum instrumental no Prêmio da Música Catarinense de 2017.

Em seu *18 Brumário de Luís Bonaparte*, Marx profere uma de suas mais célebres frases: “Os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes... a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (MARX, 2011, p.25). O que ele tenta mostrar é como a Revolução de 1848, a segunda república e o golpe de Estado dado por Luís Bonaparte são, no fundo, uma representação, reminiscência, paródia, em última análise, uma performance dos símbolos, sentimentos e gestos da Revolução Francesa de 1789 e do golpe de Napoleão. Sendo assim, o papel interpretado pelos atores históricos envolvidos se dá, ao que parece, como uma espécie de incorporação dos fantasmas do passado, que tomam vida e voz por meio deles.

Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial. (MARX, 2011, p. 25-26).

As discussões voltadas à performance musical tomaram força a partir do final do século XX, numa espécie de “virada performática” (COOK, 2013, p.24) da musicologia. Tomando a performance e as práticas musicais como manifestação do sentido da música e como objeto a ser analisado, os adeptos desta nova corrente contestaram o pensamento formalista, que buscava a **essência** da música nas estruturas da forma, e a ideia de que o texto musical (nesse caso a partitura) conteria a **verdadeira** intenção dos compositores e o significado da obra. Em grande medida, este pensamento relegou a um segundo plano a ideia de **obra de arte**, de **autoria** e, sobretudo, de **texto**, uma vez que “Música não é uma coisa, mas uma atividade” (SMALL, 1998, p.2). Sendo assim, passou-se a ver a música como processo social e coletivo, uma negociação entre os participantes do ato de fazer música, ouvintes e músicos, ou seja, como performance.

Algo, no entanto, ainda pode ser questionado. O que, afinal de contas, é performado? Se a partitura não contém a **verdade** transcendente da música, se ela nem de fato consegue representar todos os elementos que se ouvem durante a performance com precisão, e, principalmente, se muitas das práticas musicais não estão mediadas pelos textos escritos, qual então é o material que move a performance? Pois encarar a performance apenas como devir, como algo transitório e espontâneo, não responde como é possível, então, apreender uma performance e como é possível identificar, lembrar, descrever e julgar uma performance em comparação a outras.

Neste sentido, talvez a descrição de Marx possa servir de pista sobre qual o material da performance. Performar talvez seja, em muitos sentidos, um processo de incorpora-

ção, de dar vida aos fantasmas que assombram a imaginação musical, repetir de forma farsesca os gestos há muito perdidos que músicos e musicistas buscam reencontrar.

Fuga do texto

Ao discutir a performance, Deborah Kapchan a descreve como um fenômeno que abarca dimensões verbais e não verbais (como cor, cheiro, peso, formato etc.) (KAPCHAN, 2003, p.121), e, por isso, segundo ela, é intraduzível para a linguagem meramente verbal e principalmente para o texto. A tentativa de capturar a performance por meio da escrita, segundo a autora, é uma tentativa de controlá-la, de permitir sua análise e interpretação e, ao mesmo tempo, uma forma de a preservar, remodelar e reproduzir. No entanto, a limitação desse processo “nos leva ao limite da representação” (KAPCHAN, 2003, p.123).

Embora o raciocínio de Kapchan pareça correto, é curioso como ela descreve a performance como um objeto em si (corrompido pela representação), à medida que é possível imaginar a performance mesmo como um processo de representação. Neste sentido, a performance engendra significados que transcendem o momento temporal do fenômeno, ela encarna aspectos religiosos, fenômenos naturais, valores e ideologias. Como se verá adiante, em muitos sentidos a performance assume funções muito semelhantes às do **texto**, na descrição de Kapchan, abrindo um campo de análise, interpretação, preservação e reprodução dos aspectos representados por ela.

O que se pretende explicitar é a dimensão textual inerente à performance, dimensão essa que não é secundária, mas, pelo contrário, é primordial, pois é ela que permite a criação de significados comuns entre seus participantes, que permite a produção e a reprodução dos aspectos ideológicos e que permite, enfim, criar uma memória coletiva a partir da prática. A ânsia de alguns autores pela fuga do **texto** e por focar apenas no aspecto transitório da performance faz com que eles ignorem por completo a sofisticação e a complexidade dos aspectos textuais e estruturais presentes na performance, em especial em músicas de tradição oral e não ocidentalizadas, como se pode ver nesta fala de Small: “[...] como é possível ver em grande número das culturas musicais humanas, nas quais não existe tal coisa como **obra musical**, onde há **apenas** as atividades de cantar, tocar, ouvir – e muito provavelmente – dançar” (1998, p.11, grifo meu).

Tal pensamento é em grande medida uma reminiscência de fantasmagorias hegelianas (AGAWU, 2003, p.228), pois coloca as culturas de tradição oral em uma posição a-histórica, como se nada pudesse ser dito em relação à sua música, como se esta não fosse construída sobre estruturas, tanto musicais quanto simbólicas, que transcendem o momento da prática. Visões como essa permeiam as discussões sobre música e não é difícil imaginar uma descrição que diferencie a música ocidental das não ocidentais da seguinte forma: “A música ocidental (clássica) é apriorística, uma vez que se baseia na partitura, enquanto as não ocidentais não o são, pois se dão através prática, no momento”. Esse pensamento não poderia estar mais equivocado, tanto em relação à música clássica quanto em relação às de tradição oral.

Um bom exemplo de como as músicas de tradição oral se organizam a partir de estruturas rígidas e sofisticadas é o sistema de claves presente em diversas manifestações musicais de matriz africana. As claves (também chamadas *timelines*) são estruturas rítmicas a partir das quais se estruturam todos os outros elementos musicais e de dança (CARVALHO, 2016, p.357). Observar como estes padrões rítmicos e esta forma de estruturação musical resistiram ao tempo, à escravidão e ao colonialismo e, ao mesmo tempo, ver sua força retórica e de incorporação dentro das comunidades que a praticam² deveria dissuadir conclusões a-históricas e antiestruturais sobre esta música.

Por outro lado, com relação à música clássica europeia, é possível argumentar que sua principal característica é justamente ser pouco apriorística. Isso se dá, por um lado, por razões materiais e, por outro, ideológicas, e pela retroalimentação entre as duas. Do ponto de vista material, a escrita musical permite, por exemplo, que um intérprete (competente na leitura), mesmo que não conheça e nunca tenha ouvido determinada peça, que pouco ou nada conheça sobre suas estruturas e seus processos composicionais, ainda assim possa executá-la. Ao mesmo tempo, a partitura e sua análise abriram o campo para uma maior diversidade de estruturas, formas e conceitos, o que consolidou a ideia de obra musical, a ideia de que cada peça é autônoma e que encerra seu sentido em si mesma.

Ideologicamente, a partir do momento que a música se afasta das funções sociais que a governavam, como os rituais religiosos, por exemplo, e alcança sua emancipação dentro da sociedade, fortalece-se a concepção da autonomia da obra de arte, que, ao longo da história desta música, toma várias faces, como o acontextualismo do período romântico (MEYER, 2000, p.258) ou o formalismo de Hanslick: “O Belo não tem absolutamente nenhum objetivo; ele é, de fato, pura forma que, sem dúvida, pode ser utilizada com os mais diversos objetivos de acordo com o conteúdo que carregue, mas que em si não tem outro fim senão ela própria” (Hanslick *apud* NATTIEZ, 2005, p.117), chegando talvez ao seu ápice com os conceitos de **escuta reduzida** e **objeto sonoro**, cunhados por Pierre Schaeffer, que buscam tirar o evento sonoro de qualquer relação contextual, dando foco apenas às características abstratas do som (LIMA, 2007, p.2).

Não parece demais pontuar que o aparente acontextualismo dessa música é em si o seu contexto, que sua fuga em relação a elementos *a priori* é o que há de apriorístico nela e que sua autonomia é sua função dentro da sociedade da qual faz parte. Nesse sentido, é possível observar como o enfoque na dimensão transitória, no devir da performance, em detrimento dos aspectos textuais e estruturais da prática musical, é mais uma das várias incorporações dos fantasmas do autonomismo e do acontextualismo que assombram a música e a musicologia europeia.

2 Os toques usados nas religiões de matriz africana – e que se estruturam, como dito, a partir das claves – têm dentro dos rituais uma série de funções de comunicação, de organizar o ritual, de contribuir para as possessões e, ao mesmo tempo, muitas vezes, tem a capacidade de representação dos orixás e seus predicados: por isso é comum ouvir que um determinado toque pertence a determinado orixá.

Texto e contexto na construção da performance

As músicas populares, mesmo nas quais a escrita está presente, em geral tendem a uma postura pouco permeada pelo *ethos* acontextualista da música clássica europeia³. O jazz, por exemplo, apesar de ser uma música urbana que faz uso da partitura e que tem influência da música de concerto, tem na improvisação, no **diálogo** entre os músicos e na interação com o momento presente suas principais características. Isso, por sua vez, leva alguns autores, de forma semelhante ao pensamento de Small descrito acima, a uma mitificação (COOK, 2007, p.10) desta música como meramente processual, negligenciando seus aspectos formais e contextuais.

De fato, pensar a **textualidade** do jazz vai muito além da partitura e mesmo dos pactos e arranjos feitos *a priori* a performance. Em grande parte, ela acontece durante a interação entre os músicos e também com o ambiente, mas ao mesmo tempo ocorre na interação, em tempo real, com certos espectros e fantasmas que rondam a performance. São frases, padrões, *licks*, chavões (COOK, 2007, p.11), piadas musicais, citações de outros temas, trechos de solos de outros improvisadores. Estes espíritos que povoam a memória dos músicos, e que no jazz têm certa liberdade para se manifestar, podem ser pensados como uma espécie de **metatexto**, uma partitura imaginária que guia a performance. Um exemplo mais concreto deste **metatexto** são as progressões harmônicas, que em grande parte dos contextos de jazz é o que condiciona os caminhos e as possibilidades do improvisador, pelo menos de forma mais explícita. Mais do que simplesmente estruturas escritas e compostas por um autor, as progressões harmônicas e os acordes pressupõem uma série de opções de notas, escalas, modos, tensões disponíveis, ou seja, vão muito além do texto escrito.

Duas anedotas podem ajudar a pensar o papel condutor e contingencial que a harmonia e a tonalidade têm dentro da improvisação jazzística. A primeira é tirada do livro de Wynton Marsalis, em que ele conta que, durante um concerto nas ruas do Harlem, o saxofonista Frank Foster chamou um blues em si bemol. Durante o solo, outro saxofonista do grupo começou a tocar fora da tonalidade, quando Foster o parou e perguntou:

“O que você está fazendo?”

“Estou tocando o que estou sentindo.”

“Bom, sintá algo em si bemol, arrombado.” (MARSALIS, 2008, p. 44).

A segunda aconteceu quando um guitarrista, em um pequeno concerto com músicas autorais do trombonista que liderava o grupo, citou o hino do seu time de futebol durante o solo. Quando um grupo de jovens músicos que estavam na plateia, entre eles eu mesmo, foi conversar com ele, alguém comentou: “Pô, conseguiu botar o hino do Corinthians no meio do som!?”, ele respondeu: “É que eu tenho ele estudado em todos os tons!”.

3 Como bem mostra Cook (2007, p. 16), embora os ideais de autonomia e acontextualismo permeiem a prática da música clássica, estes são no fundo uma quimera. Pois, para além dos limites da partitura, a performance pressupõe uma série de pactos e mediações entre os intérpretes, para que o objeto musical possa se realizar.

A primeira anedota demonstra o caráter condicionante que a harmonia tem em certas práticas jazzísticas, não propriamente determinando quais notas são aceitáveis ou não, mas, sim, de que modo o improvisador deve dialogar com esta estrutura e quais os limites que devem ser respeitados. Já a segunda deixa explícitas as diversas instâncias simbólicas que são operadas durante a performance: uma citação, uma piada, uma provocação aos torcedores de outros times e, inclusive, uma espécie de bairrismo vindo de um músico nascido na zona leste de São Paulo. Ainda assim, toda esta carga de símbolos está permeada e restrita por aspecto formal e palpável, como a tonalidade.

Performance na construção do contexto e do texto

O argumento defendido na seção anterior é o de que a performance está permeada pelo contexto, e como este, por sua vez, está permeado por uma textualidade ou talvez uma **metatextualidade** que, como espírito, ronda os vivos e se incorpora em suas práticas. Porém a performance não é um fim em si mesma, embora muitos prefiram pensá-la assim, e os fantasmas que se manifestam por meio dela passam a andar entre os vivos e a influir sobre seu mundo. Isso significa que os atos de performance criam contextos – políticos, de valores, de nacionalidade etc. – que reproduzem, não sem certas alterações (de forma farsesca talvez), os textos performados.

A autora Kay Shelemay (2011), ao discutir as comunidades musicais, argumenta que a comunidade é um agrupamento que transcende as relações interpessoais (cara a cara), o que significa que tem a capacidade de transcender as limitações geográficas e temporais. Nesse sentido, as comunidades se formam por laços imaginários, a partir de sentimentos de pertencimento e mediante a produção de símbolos culturais que estabelecem uma unidade. Isso implica dizer que as comunidades são constituídas a partir de processos de incorporação destes símbolos e imaginários nas relações sociais. Logo, as comunidades musicais, segundo Shelemay (2011, p. 364-365), são coletividades constituídas e mantidas a partir da relação com a música, seja por meio de relações reais fomentadas por ela, seja como um objeto do imaginário desta comunidade. Em alguns casos, tais laços criados pela música, junto com os outros aspectos culturais, ajudam a criar, moldar e reproduzir comunidades *lato sensu*, servindo de arrimo para a coesão social.

No livro *Os Jacobinos Negros*, Cyril James (2010) descreve um acontecimento impressionante que exemplifica muito bem as potencialidades da música na formação de comunidades. Durante a revolução de São Domingos (Haiti), a população de homens e mulheres ex-escravizados lutava contra o exército francês de Napoleão Bonaparte para evitar que a escravidão voltasse a ser praticada na ilha. Numa noite, durante um cerco do exército francês a um forte que abrigava uma guarnição do exército revoltoso, os soldados franceses ouviram, vindo de dentro da fortaleza, as antigas melodias dos hinos da Revolução Francesa, como a *Marselhesa* e *Ça Ira* (JAMES, 2010, p.289). Os soldados de Napoleão, que se viam como uma força revolucionária, estremeceram a ver seus

“bárbaros” inimigos encarnando a justiça e a liberdade, o que, aliado com as competentes táticas de guerrilha dos haitianos, minou o moral da tropa francesa, causando baixas e deserções.

Duas formas possíveis de pensar o porquê de o canto dos revoltosos ter causado tanto impacto nos franceses são: primeiramente, imaginar que, ao ouvir o canto, os franceses viram os haitianos como pertencentes à sua própria comunidade, como seus semelhantes e irmãos, e logo se chocaram ao entender que lutavam contra si mesmos. Uma segunda hipótese é que, por meio do canto, os franceses viram seus espíritos, seus mortos, seus princípios e valores incorporados nos seus inimigos, como se estes tivessem tomado para si todos os predicados dos franceses, esvaziando-os de significado e destruindo suas capacidades de se imaginar como comunidade. Uma espécie de tática *exusíaca*⁴ de tudo comer para depois restituir, transformado em outra coisa (RUFINO; SIMAS, 2018, p.12).

Shelemay (2011, p. 367) propõe três formas a partir das quais se constituem as comunidades musicais: pela descendência, pela dissidência e pela afinidade.⁵ Sem entrar na definição destes conceitos, é possível imaginar que a primeira hipótese se enquadraria no processo de descendência, uma vez que os franceses se viam como semelhantes aos haitianos por serem frutos dos mesmos princípios. A segunda hipótese, no entanto, pode ser lida como um processo de dissidência, pois ressalta a distância entre as duas comunidades, que concorrem pelo direito aos mesmos signos musicais e políticos.

Appadurai (1996) é outro autor que vale ser citado. Suas considerações sobre a **produção de localidade** se aproximam muito das ideias de Shelemay. Como ela, Appadurai demonstra a capacidade dos aspectos culturais e performáticos de constituição e manutenção das **vizinhanças** (localidades). Neste sentido, a **produção de localidade** tem as mesmas características da instituição das **comunidades musicais** de Shelemay. Porém, há alguns pontos que chamam a atenção no trabalho de Appadurai. Em primeiro lugar, ele faz questão de explicitar o caráter intencional e deliberado nas práticas envolvidas na **produção da localidade**, descrevendo tais práticas como uma tecnologia social, e não como mero processo que tem fim em si mesmo. Outro ponto interessante é que ele divide a **produção da localidade** em: **evento fundacional** (ou **momento de colonização**) e **reprodução da localidade**. Esta ideia de reprodução está ligada a práticas que fomentam a formação de **sujeitos locais**, ou seja, a educação de indivíduos que, imbuídos dos valores desta comunidade, agem de forma a dar manutenção a ela: “Rituais não são apenas técnicas mecânicas para a agregação social, mas técnicas sociais para a produção de **nativos**” (APPADURAI, 1996, p.179, grifo do autor).

4 Referente ao orixá Exu, também chamado de Elegbara, que em um de seus Itãs (mitos) nasce com uma fome insaciável que o faz comer tudo que há pelo caminho, inclusive sua mãe. Depois de fazer um acordo com Orunmilá, seu pai, que o perseguia para matá-lo, Exu restitui tudo que havia comido (PRANDI, 2001, p.73-75).

5 Para Shelemay, grosso modo, o processo de descendência diz respeito à constituição de uma determinada comunidade a partir de uma noção compartilhada de identidade, numa espécie de celebração das origens (reais ou imaginárias) desta comunidade. Ao contrário, a dissidência mantém a coesão de uma comunidade a partir de um processo de resistência a elementos externos que ameaçam a sua existência. A afinidade, por fim, se dá de forma mais individual, na qual um sujeito se filia a uma certa comunidade por seus interesses particulares, que vão além de sua comunidade de origem.

O **evento fundacional**, como o nome indica, diz respeito ao momento em que a localidade se forma, segundo o autor, por um processo violento e de luta, seja contra a geografia, o solo, vegetação, animais, seja contra outros seres humanos. Portanto, “A transformação do **espaço** em **lugar** requer um momento consciente, que subsequentemente deverá ser lembrado relativamente como rotina” (APPADURAI, 1996, p.183). O que o autor demonstra é que os processos de colonização do **evento fundacional** se inscrevem nas práticas e performances rotineiras da comunidade, e estas, por sua vez, libertam seus espectros e fantasmas, que se incorporam aos indivíduos, tornando-os **sujeitos locais**, assegurando a reprodutibilidade desta comunidade. É possível notar, então, que a relação da **produção da localidade** com o contexto se dá em dois níveis, segundo Appadurai. A localidade é produzida a partir de um contexto – ligado às contingências a serem superadas no processo de colonização e às estratégias conscientes que promovem esta colonização – e, ao mesmo tempo, funda ela mesma um contexto: repetição de valores e ações performáticas que permitem a reprodução desta localidade. Uma vez que, como visto, estes valores e ações – fantasmas que assombram e incorporam nos indivíduos – precisam poder ser re-encenados, performados, conjurados e reincorporados, garantindo assim o processo de reprodução, precisam ter uma dimensão textual que permita a sua reencenação no decorrer das gerações.

Vale pontuar que a ideia de **produção de localidade** de Appadurai se aproxima muito do conceito althusseriano de **ideologia**. A ideologia para Althusser também atua em dois níveis: por um lado, como representação das relações (imaginárias) entre o indivíduo e o mundo concreto, e, por outro, no nível da materialidade (ALTHUSSER, 1970, p.77), o que indica que o contexto que produz a localidade (em Appadurai) é, no fundo, uma representação imaginária, uma fantasmagoria, enfim uma espécie de farsa reencenada das contingências do **evento fundacional**. O segundo nível diz respeito à existência material da ideologia, que se dá a partir do momento em que a ideologia é performada, moldando as relações materiais. Para Althusser, outra característica da ideologia é que ela interpela os indivíduos como sujeitos: “[...] a categoria de sujeito é constitutiva de toda a ideologia, mas ao mesmo tempo acrescentamos que a categoria de sujeito só é constitutiva de toda ideologia na medida em que toda a ideologia tem, por função (que a define), **constituir os indivíduos concretos em sujeitos**” (ALTHUSSER, 1970, p.94).

Neste sentido, é possível observar que a categoria de **produção de localidade** de Appadurai tem vários pontos de contato com o conceito de **ideologia** de Althusser.

Performances pedagógicas

Tendo em mente a ideologia, a localidade, a comunidade musical, a performance e as reencenações cotidianas como tendo função, consciente ou não, de formar sujeitos – inscrevendo neles os textos e **metatextos** que asseguram a sua reprodução –, é possível observá-las como performances didáticas. Dentro do campo das músicas populares, por exemplo, é possível encontrar relações de formação de diversas ordens, desde as

mais formais até relações aparentemente triviais e inconscientes, que têm grande poder na forja de novos músicos.

Em meus trabalhos sobre o baterista catarinense Lourival Galliani, conhecido como Toicinho Batera (BRANDÃO; PAIVA, 2019a, 2019b), busquei observar os processos de formação vividos por ele, como um músico majoritariamente autodidata. Neste sentido, o foco da pesquisa era descobrir como as relações sociais e os meios musicais onde atuou foram capazes de dar as ferramentas necessárias para a construção deste músico. Experiências como ver outros músicos tocar, dar canjas, substituí-los nos seus dias de folga e as conversas com músicos mais velhos acabaram tomando um caráter mais sistematizado e organizado e parecem ter tido mais efeito em sua formação dos que as poucas experiências ditas formais de ensino a que teve acesso.

Por outro lado, as práticas comentadas anteriormente, que muitas vezes não explicitam sua intencionalidade, como: chamar o músico para canja, conversar informalmente sobre música, entre outros, parecem poder ser encaradas como dotadas de uma certa “formalidade”, uma vez que não são processos individuais, exclusivos de Toicinho, mas sim processos que se repetem em diversos contextos e gerações, revelando uma estrutura e uma espécie de método. Podendo ser pensados como uma estratégia que o meio musical encontra para formar seus atores, passando os valores musicais de uma certa comunidade para as futuras gerações. (BRANDÃO; PAIVA, 2019b, p.69-70).

Outra importante ferramenta para a reprodução do meio musical, que é possível encontrar nas experiências de Toicinho, são os discursos que circulam dentro de um determinado meio musical: “[...] através de parábolas, metáforas e anedotas, que, sob sua aparência, validam, excluem e dão manutenção, conscientemente ou não, a uma série de ideias, elementos e valores musicais, além de sociais” (BRANDÃO; PAIVA, 2019b, p.70). No caso de Toicinho, as metáforas e histórias engraçadas são uma característica marcante de sua personalidade, o que facilita a análise sobre este viés. Ainda assim, tal procedimento não é uma exclusividade sua. Um bom exemplo disso é a metáfora da **escola da noite**, tema recorrente na fala de diversos músicos a respeito de seus períodos de formação:

Ele [Toicinho] faz comentários para se referir não só à sua trajetória, mas também à de outros músicos, como: “Tudo que ele aprendeu foi na noite, e eu também”; “A zona é uma escola”. Comentários como esses não parecem ser uma exclusividade sua; entre os músicos práticos, aliás, é bastante costumeiro se referir sobre a noite e os contextos práticos como uma “escola”, como argumenta Berliner (1994, p. 50). Ao mesmo tempo, ao observarmos a trajetória de Toicinho que foi descrita anteriormente, é possível entender a relevância de tal comentário. O que vale reforçar é a ideia de que metáforas como essas trazem junto consigo uma carga de valores estéticos, práticos, técnicos e mercadológicos. Para entender as implicações do uso desta metáfora, é preciso ter em mente os tipos de aprendizagem que constituem esta “escola da noite” e entender que estão relacionados a um contexto musical cujo objetivo é o entretenimento e a dança, em grupos regidos por uma noção de hierarquia, e onde a bateria tem uma função específica de manutenção do andamento e marcação da forma. Como é possível observar em algumas falas de Toicinho, a música na noite exige também força e resistência física. Estas são apenas algumas demandas destes contex-

tos musicais que influenciam o aprendizado e o desenvolvimento dos músicos. (BRANDÃO; PAIVA, 2019a, p.133).

Como se pode observar, muitas das vivências de Toicinho corroboram com o pensamento de Shelemay, Appadurai e Althusser. Constatar isto abre espaço para pensar os processos de aprendizagem como performances, e as práticas performativas como dotadas de forte caráter didático, sobretudo em contextos menos permeados pela educação dita formal.

Notas finais: jogando com os espectros

Eu subo, quebro tudo e eles chama de concerto
Penso que de algum jeito trago a mão de shiva
Isso é deus falando através dos mano
Sou eu mirando e matando a klu
Só quem driblou a morte pela Norte saca
Que nunca foi sorte, sempre foi Exu.

A metáfora marxiana dos espíritos que se manifestam por meio dos vivos, que guiou este ensaio, pode ser vista ecoada nestes versos da música *Eminência parda*, do disco *Amarelo*, de Emicida. Pode ser vista também nas palavras de Tupac Shakur, que aparecem como que reencarnadas no disco *To Pimp a Butterfly*, de Kendrick Lamar: “Por causa dos espíritos! Nós nem estamos realmente rimando, estamos só deixando nossos camaradas mortos contarem histórias para nós”.⁶ Ou ainda, como diriam Simas e Rufino, “é no alinhave das sabedorias de uma ciência encantada, aquela em que nossos povos cedem os corpos para manifestá-las, que mergulhamos” (RUFINO; SIMAS, 2018, p.10). Pode-se ver que tal perspectiva é uma importante narrativa e faz parte do pensamento que permeia certas práticas, tanto artísticas quanto epistemológicas.

Neste sentido, embora a performance tenha sua dimensão transitória, espontânea e intraduzível, há também uma dimensão textual que permite que antigas vozes ressuscitem em novos corpos, é o que garante um contexto sólido e rigoroso e, ao mesmo tempo, cria intrincadas cadeias de significados, pois o que reencarna nunca o faz da mesma forma. Por isso, toda performance é farsesca e ilusória, o que não deve ser visto com sentido necessariamente negativo, pois uma farsa como a Revolução Haitiana se mostrou, em muitos sentidos, mais heroica e mais dotada dos princípios de liberdade, igualdade e fraternidade que a trágica Revolução Francesa.

Como mencionado anteriormente, tocar jazz, por exemplo, é um processo de forte interação com os outros músicos e com os contextos do tempo presente, porém é também lidar com as fantasmagorias, é lembrar daqueles que vieram antes, de suas frases, de seus jeitos de tocar, seus gestos e seus valores musicais. É aceitá-los e também rejeitá-los, dar voz a eles e ao mesmo tempo ouvir seus ecos em outros músicos, interagir com eles. Não é à toa que

⁶ Kendrick Lamar, na faixa *Mortal Man*, usa trechos de uma entrevista até então inédita de Tupac, gravada pouco antes de sua morte. Nesta faixa, Kendrick encena como se ele mesmo estivesse entrevistando o rapper, numa espécie de entrevista póstuma.

Monson (1996, p. 49) aponta que parte do treinamento dos músicos, especificamente de jazz, consiste em antecipar combinações de sons antes mesmo que aconteçam, e que o reconhecimento de padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e gestuais familiares é a base do processo, musical e social, que possibilita o desenvolvimento de ideias musicais coletivamente e em tempo real. (BRANDÃO; PAIVA, 2019a, p. 137).

Toicinho, um músico reconhecido por prever o pensamento e as frases musicais dos outros improvisadores, explica este processo de forma bastante sugestiva e que sintetiza as conclusões deste ensaio: “É, eu tô fazendo junto, ou na frente... Porque eu toquei com uns caras lá que estavam na frente, eu venho tocar com os caras que tão indo agora, não é que eu toco bem nem nada” (BRANDÃO; PAIVA, 2019a, p.136).

Referências

AGAWU, Kofi Contesting Difference. *In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDELTON, Richard. The cultural studies of music.* New York: Routledge, 2003. p. 227-237.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado.* Trad. Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença; Martins Fontes, 1970.

APPADURAI, Arjun. The production of locality. *In: APPADURAI, Arjun. Modernity at large: cultural dimensions of globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 178-99.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima; PAIVA, Rodrigo Gudin. Toicinho Batera: notas e reflexões sobre a trajetória do baterista Lourival Galliani. *Opus*, v. 25, p. 122-143, maio/ago. 2019a.

BRANDÃO, Ricardo Augusto de Lima; PAIVA, Rodrigo Gudin. Toicinho batera: reflexões sobre o desenvolvimento musical de Lourival Galliani. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO, 2., 2019, Belo Horizonte. Anais [...].* Belo Horizonte, 2019b. p. 65-73.

CARVALHO, José Alexandre. Infraestrutura e Superestrutura na rítmica da Música Popular. *Anais do SEFIM*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 356-358, 2016.

COOK, Nicholas. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 16, p. 7-20, 2007.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance.* 1. ed. New York: Oxford University Press, 2013.

JAMES, Cyril L. R. *Os Jacobinos Negros: Toussaint L'Overture e a revolução de São Domingos*. Trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010.

KAPCHAN, Deborah A. Performance. In: FEINTUCH, Burt (ed.). *Eight Words for the study of Expressive Cultures*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.

LIMA, Rodrigo. Edgar Varése e Pierre Schaeffer: por uma emancipação do som. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17., 2007, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo, 2007.

MARSALIS, Wynton. *Moving to the higher ground: how jazz can change your life*. United States: Wynton Marsalis Enterprises, 2008.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MEYER, Leonard. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámides, 2000.

MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. 1. ed. São Paulo: Via Lettera, 2005.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SHELEMAY, Kay. *Musical communities: rethinking the collective in music*. Journal of the American Musicological Society, v. 64, n. 2, 2011.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.