

“Abrir as janelas e deixar o Brasil entrar”: o regional e universal nos álbuns *Orquestra popular de câmara e Danças, jogos e canções*

AMANDA PEDROSA DE MATOS *

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar os álbuns *Orquestra popular de câmara* (1998) e *Danças, jogos e canções* (2003), do grupo *Orquestra Popular de Câmara*, à luz da ligação com a gravadora Núcleo Contemporâneo - cujos fundadores eram os próprios membros do grupo. Sendo assim, a hipótese deste trabalho sugere que a Núcleo Contemporâneo se firmou, em termos administrativos, com estratégias autônomas de produção; já esteticamente, sofreu influência do fenômeno da World Music, demonstrando interesse pelo “Outro” por meio da conciliação entre diferentes culturas. Optou-se pelos métodos qualitativos de pesquisa, considerando a literatura acadêmica sobre temas correlatos, a crítica jornalística sobre os objetos e dados coletados em entrevistas com alguns músicos. Como resultado, procurou-se demonstrar como os fonogramas mencionados inauguraram uma linha estética e um modo de produção autônomo no contexto da indústria fonográfica na segunda metade dos anos 1990 e no começo da década de 2000, mas que ainda guiam a gravadora até a atualidade.

PALAVRAS-CHAVES: Indústria fonográfica; Música Popular Instrumental Brasileira; World Music; Núcleo Contemporâneo; Gravadoras.

“Open the windows and let Brazil gets inside”: The regional and universal on albums *Orquestra popular de câmara* and *Danças, jogos e canções*

ABSTRACT: This paper aims to analyze two *Orquestra Popular de Câmara*'s albums: *Orquestra popular de câmara* (1998) and *Danças, jogos e canções* (2003), considering that these phonograms have a strong relation with the independent record label Núcleo Contemporâneo, whose founders are also members of the orchestra. Accordingly, the hypothesis of this work suggests that Núcleo Contemporâneo consolidated itself, in administrative terms, because of autonomous production strategies; aesthetically, the record label was influenced by the phenomenon of World Music, demonstrating continued interest in “Other” through conciliation between different cultures. We choose a qualitative research method, considering the journalistic critic about the albums and data collected in interviews with some musicians. As a result, our objective is to demonstrate how these phonograms are responsible for inaugurating an aesthetic thread and an autonyms production mode in the context of phonographic industry in the 1990's second half and the early 2000, but that still drive the record label until today.

KEYWORDS: Phonographic Industry; Instrumental Brazilian Music; World Music; Núcleo Contemporâneo; Record Labels.

* **Amanda Pedrosa de Matos** é Mestranda em Meios e Processos Audiovisuais, na linha Cultura Audiovisual e Comunicação (Universidade de São Paulo). Graduada em Biblioteconomia (Universidade de São Paulo). Trabalhou com pesquisa de música brasileira na Rádio USP e com o acervo da pesquisadora Marlui Miranda. Interesse em bibliotecas universitárias, documentação audiovisual, culturas indígenas, rádio e indústria fonográfica brasileira. **E-mail:** matos.amnd@gmail.com

A gravadora Núcleo Contemporâneo e a Orquestra Popular de Câmara

Fundada em 1996 pelos músicos Benjamim Taubkin, Teco Cardoso, Mané Silveira e Toninho Ferragutti, a gravadora, distribuidora e produtora Núcleo Contemporâneo tem em seu catálogo cerca de 95 álbuns lançados (inclui-se trabalhos produzidos e distribuídos e aqueles apenas distribuídos), além de projetos que se desdobraram em DVDs e livros (como o “Memória Brasileira”, cuja proposta foi mapear, registrar e relançar manifestações de música instrumental brasileira que estavam esquecidas e/ou dispersas) e os documentários “O piano que conversa” e “Música pelos poros”. Também estão presentes trabalhos que dialogam com diversas linguagens artísticas, como trilhas sonoras para dança, cinema e encontros de improviso entre música e poesia.

A linha musical da gravadora abrange a música instrumental (o segmento mais presente), a canção popular (gerações diversas, de Ná Ozzetti a Juliana Perdigão), a música tradicional (Núcleo de Música do Abaçaí e Clareira), além dos álbuns que apresentam diálogos entre culturas tradicionais de diversos países. Observa-se que estes diferentes segmentos podem estar presentes em um único produto cultural; a predominância não impede a junção de elementos.

Em termos estéticos, a Núcleo Contemporâneo se coloca como um polo que reúne confluências e diferenças para criar resultados amalgamados, e não justapostos. Esse aspecto pode ser identificado nos seguintes exemplos: a reaproximação entre Brasil e América Latina (América Contemporânea e Fronteiras Imaginárias); a questão Ocidente-Oriente, explorada em álbuns que reúnem músicos brasileiros com sul-coreanos (*Co-Bra Project*), marroquinos (*Al Quantara*), indianos (*Samwaad – Rua do Encontro*) e sul-africanos (*Milágrimas*), sendo estes dois últimos trilhas sonoras de espetáculos de dança dirigidos por Ivaldo Bertazzo. Os projetos têm em comum a utilização de linguagens artísticas múltiplas, reafirmação de identidades e imersão em diferentes culturas tradicionais.

A crítica jornalística recepcionou esses produtos culturais de maneira quase unívoca. O termo *World Music* (o qual será discutido posteriormente) aparece com certa frequência, ainda que de maneira reticente (MIGUEL, 2013). Outros ressaltam que o “encontro de culturas” promovido é um mecanismo conciliador de diferenças, sem admitir fronteiras e transcendental; ao contrário do “mundo geopolítico”, não trabalha com tensões (FONSECA, 2019).

A partir disso, coloca-se como hipótese que o interesse pelo “Outro” parece ser uma das principais questões que direcionam, esteticamente, a Núcleo Contemporâneo e seus fundadores. Entretanto, a corroboração com a interpretação da crítica jornalística é apenas parcial: o interesse pelo “Outro” seria motivado justamente por uma consciência da desigualdade entre as culturas, mesmo que essa consciência não seja explicitada sob a forma de tensão. Portanto, seu caráter conciliatório não seria idílico¹.

Os produtos culturais da gravadora parecem se ajustar também como críticos ao fenômeno de “canonizações e esquecimentos” na música popular brasileira. Segundo Vilela (2016), a avaliação de quais artistas foram consagrados e quais foram relegados passa pela interferência de processos como a dominação cultural, o etnocentrismo e a própria ação da mídia (VILELA, 2016).

Nesse sentido, é possível considerar que dois álbuns inauguraram e sintetizaram essa orientação estética: *Orquestra popular de câmara* (1998) e *Danças, jogos e canções* (2003). A Orquestra Popular de Câmara foi um grupo criado, inicialmente, para o especial “Sons da Orquestra”, do Sesc Pompeia, em 1997². Era composto por músicos também fundadores da gravadora: Benjamim Taubkin (piano), Teco Cardoso (saxofones, flautas), Mané Silveira (saxofones, flautas) e Toninho Ferragutti (acordeon), além de Mônica Salmaso (voz), Ronem Altman (bandolim), Paulo Freire (viola caipira), Dimos Goudaroulis (violoncelo), Lui Coimbra (violoncelo), Silvio Mazzuca Jr (baixo), Caito Marcondes (percussão), Zezinho Pitoco (percussão), Guello (percussão), Ari

¹ Essa hipótese foi elaborada com base em métodos qualitativos de pesquisa: entrevistas com os fundadores da gravadora, análise da crítica jornalística sobre os projetos culturais desenvolvidos por ela (fonogramas, apresentações musicais, documentários) e interpretação dos próprios produtos (além dos álbuns da Orquestra Popular de Câmara, é possível mencionar os projetos “Co-Bra”, “América Contemporânea” e o longa-metragem “O Piano que Conversa”).

² “Benjamim Taubkin, diretor musical das duas primeiras noites, define o primeiro show como ‘uma ponte entre diferentes épocas, das formações tradicionais à música moderna’” (MEME, 1997).

Colares (percussão), Lulinha Alencar (acordeon) e Naná Vasconcellos (participação especial na percussão do primeiro álbum)³. A formação sofreu algumas alterações entre o primeiro e o segundo álbum e eram comuns apresentações com outros artistas como convidados.

Os álbuns têm como questão central o diálogo entre diferentes culturas. Estão presentes sonoridades de um Brasil “profundo” (o folclore, a música caipira), a canção popular brasileira (Tom Jobim), o rock inglês (The Beatles), o choro (Chiquinha Gonzaga), a música do Azerbaijão (Eldar Mansurov) e as composições dos próprios membros da orquestra, que também são caracterizadas pela mistura de diversos elementos. O produto final desta síntese – e não justaposição – é marcado pela dialética entre universal e regional.

Uma contextualização histórica dos objetos de análise sugere a hipótese de que eles possam estar relacionados com o fenômeno da World Music e da “mundialização” da indústria fonográfica. Para tanto, além da revisão de literatura sobre esses temas, também será levado em conta o trabalho da crítica jornalística sobre os álbuns, bem como entrevistas com os músicos e textos dos encartes (ou seja, predominam os métodos qualitativos de análise). Mesmo se tratando de álbuns classificados como “música instrumental”⁴ (o que é uma classificação incompleta, já que a canção popular está presente), no presente trabalho não é um dos objetivos fazer uma análise musical detalhada dos fonogramas. As evocações à musicologia foram coletadas nas entrevistas realizadas com os músicos, na crítica jornalística e nos encartes dos álbuns.

³ As informações sobre intérpretes, arranjadores e compositores foram retiradas dos encartes dos álbuns.

⁴ Essa classificação pode ser localizada em “releases”, na crítica jornalística e em lojas de discos. Trabalharemos também com o termo “música popular instrumental brasileira”, desenvolvido por Piedade (2003) e expandido por Cirino (2003).

Núcleo Contemporâneo entre a World Music e o fenômeno de mundialização

Nos anos 1990, a indústria fonográfica brasileira passava por um período de transição e reestruturação. Os primórdios das tecnologias digitais auxiliaram na proliferação da “cena independente”, um conjunto de ações autônomas que até então não constituíam um mercado (MARCHI, 2005). A consolidação do sistema aberto de produção também é um marco desta época: a terceirização dos serviços e associação entre majors (empresas transnacionais de grande porte ligadas a conglomerados de comunicação) e indies (empresas de pequeno ou médio porte, com atuação local e maior diversidade artística) são as principais características deste período. Ao contrário do que as narrativas dicotômicas defendem, a produção independente foi fortalecida sem criar coesão estética e não se opôs, a rigor, aos interesses da “grande indústria”. Muitas indies serviam como espécie de “laboratórios” para futuros repasses e foram fundadas por produtores que acumulavam passagens pelas majors. Portanto, as associações muitas vezes iam além de acordos para distribuição (VICENTE, 2014).

As majors passaram por grandes reestruturações na década de 1990, com reduções de custos e demissões (sobretudo nos dois primeiros anos). Uma das consequências dessas mudanças foi a intensificação da terceirização dos serviços. Como exemplo, é possível citar a associação da BGM com a Warner Music na distribuição física dos materiais, bem como a locação do estúdio da BGM para outras empresas e artistas. As etapas de produção, sobretudo a área de “Artistas e Repertório” (onde as indies mais se aperfeiçoaram), foram autonomizadas e especializadas (DIAS, 2008).

A transição LP-CD também é um marco desse período. Em 1993, a venda de CDs supera a de discos de vinil pela primeira vez e a indústria começa a retomar seu crescimento, até então estagnado devido à instabilidade política e econômica promovida pelo Plano Collor (VICENTE, 2014). Dias (2008) aponta que a expansão desse novo formato, mais sofisticado e caro, se deu por meio da relativa estabilização da economia promovida pelos planos FHC (1993) e pelo Plano Real (1994), no governo Itamar Franco (1993-1994). Embora tenham provocado alta nos preços, essas medidas

controlaram a inflação e estimularam gradativamente o consumo (DIAS, 2008). Portanto, é a partir do terceiro ano da década de 1990 que a indústria fonográfica brasileira se aproxima das “práticas globalmente predominantes: a substituição tecnológica dos suportes, a terceirização da produção baseada na inovação tecnológica, a constituição de uma cena independente sólida e ampla segmentação do mercado” (VICENTE, 2014, p. 145). Os circuitos autônomos de produção começam, nesse contexto, a superar as dificuldades de operação devido a três fatores: pulverização da produção musical propiciada pela tecnologia (criação de estúdios de pequeno porte); redes de comunicação locais (emissoras comunitárias e piratas) e intercomunicação global com o advento ainda incipiente da internet no país (VICENTE, 2014).

A segmentação do mercado beneficiou os “circuitos autônomos”, aumentando a diversidade estética e valorizando a produção nacional. No entanto, esse contexto se deu sob uma enorme concentração econômica de empresas: a Som Livre, brasileira, e as transnacionais Sony, Warner, BMG, Universal e EMI controlavam toda a produção. Alguns selos independentes realizavam parcerias com essas majors (VICENTE, 2014).

Os anos de 1994 e 1995 apresentaram bons faturamentos da indústria fonográfica brasileira (782.5 e 930 milhões de dólares, respectivamente), com 40.1 e 56.7 milhões de CDs vendidos (idem), conforme pontua Dias (2008). A miniaturização do equipamento (o lançamento dos reprodutores portáteis), o barateamento do toca disco-laser e do próprio CD foram alguns dos fatores que influenciaram os índices de venda (além da aparente estabilização da economia brasileira). Vale lembrar da importância dos relançamentos e coletâneas (sobretudo de álbuns da MPB “tradicional”) para a movimentação deste mercado, o que permitiu um alto lucro sem grandes custos de produção para a indústria. Nota-se uma mudança de formato, e não conceitual, tampouco estética (DIAS, 2008).

Apesar da indústria fonográfica brasileira nos anos 1990 ter se caracterizado pela consolidação do sistema aberto, com a flexibilização de oposição ideológica entre majors e indies e profissionalização de iniciativas autônomas (abandonando a noção de produção “artesanal”, comum nos anos 1970), havia alguns segmentos específicos

que não despertaram interesse das majors para distribuição – tampouco para uma posterior incorporação ao catálogo oficial. Nestes casos, era necessário atender a nichos especializados e atuar de forma regional. É nesta sub-categoria⁵ que a gravadora Núcleo Contemporâneo se encontra, ao lado de outros selos classificados como “música instrumental” por Vicente (2014): Pau Brasil (fundado por Rodolfo Stroeter em 1994) e Visom Digital (fundado em 1985 pelo engenheiro de som Carlos de Andrade; atualmente, é também uma produtora audiovisual) (VICENTE, 2014). Há também o selo Maritaca, fundado pela flautista Léa Freire em 1997, ainda em funcionamento atualmente. Com exceção da Visom (Rio de Janeiro), todos os citados são paulistas.

De fato, a atuação das pequenas gravadoras de música instrumental na década de 1990 parece ser indissociável do eixo Rio-São Paulo, especialmente deste último. Nesse sentido, a Núcleo Contemporâneo parece estar em consonância com seu contexto histórico. Radicados em São Paulo, os músicos fundadores da gravadora compreendiam a cidade não apenas como uma metrópole financeiramente próspera para empreendimentos, mas também como um local multicultural. Esse entendimento, portanto, tem implicações estéticas. Teco Cardoso, um dos fundadores, analisa a questão⁶:

Acredito que estávamos, O Núcleo/OPC [Orquestra Popular de Câmara], antes de mais nada inseridos num contexto tipicamente Brasileiro e sobretudo Paulistano. Ser músico brasileiro é uma grande responsabilidade, pois poucas culturas no mundo tem a diversidade que temos, sobretudo quando falamos de música. (...) Se Pernambuco tem o frevo, o Rio o choro e o samba, a Bahia o afoxé, o sudeste a catira e o sul o chamamé, só pra não estender, pois a lista é grande, São Paulo tem de tudo um pouco. Apesar de termos nossas tradições sim, sobretudo no interior do Estado, a cidade é uma cosmópolis do mundo, símbolo e berço desta Antropofagia Andradiana que a tudo recebe e transforma. Se por um lado temos a desvantagem de não sermos berço da maioria dessas estéticas, temos representantes (e bons representantes, migrantes que aqui se instalaram trazendo com muito carinho suas tradições) de todas as regiões do Brasil, assim como também, como fruto de ser o centro imigratório que sempre foi, de boa parte do mundo também. E acredito que temos ainda a sorte de, por não sermos guardiões de nenhuma destas tradições (que tem e devem ter os seus guardiões sim, que protejam sua história em suas locações) podermos gozar de uma certa latitude estética pouco provável (e muitas vezes até reprovável) em seus sítios de origem. Podemos aqui experimentar, arriscar

⁵ Vicente (2014) também menciona selos ligados à World Music (para o autor, a atuação da Núcleo Contemporâneo está mais ligada à música instrumental): Sonhos e Sons (MG), Azul Records (SP), Alquimusic (SP) e MCD World Music (SP), à MPB mais sofisticada Dabliú (SP), Velas (SP), CPC-Umes (SP), Kuarup (RJ) e Dubas Music (MG). Destacam-se também a música infantil, o rap e a música religiosa (VICENTE, 2014).

⁶ Entrevista realizada com Teco Cardoso em 18/06/2020, por e-mail.

um pouco mais e sobretudo misturar. É neste contexto estético que nasce a OPC, um grupo absolutamente Paulistano, pouco provável de ser criado em qualquer outra cidade do país (Cardoso, entrevista, 2020).

A convergência entre a história da Orquestra Popular de Câmara e a própria gravadora, no relato do músico, é um elemento que corrobora com a hipótese de que o grupo inaugurou essa linha estética⁷ de “interesse pelo Outro”: ao dar ênfase em culturas mais “periféricas” para a música instrumental, foram geradas intersecções pouco comuns. Cardoso também menciona como o contexto da década de 1990 foi favorável a este cenário de diálogo entre culturas:

Historicamente estamos falando da década de 90, em franca globalização e com possibilidades de trocas de informações nunca antes possíveis, num processo franco de aproximação de culturas e de pessoas. É neste contexto que se estabelece um movimento que já vinha crescendo, de se fazer uma música do mundo. Uma conversa entre povos distintos, idiomas distintos, mas que podiam nesta linguagem babélica que é a musical, ocupar o mesmo espaço. O que começou como um movimento que dava voz a culturas pouco ouvidas foi se transformando numa receita de misturas e releituras que aproveitavam os temperos locais e individuais para se criar algo que já não era mais a tradição pura, mas o fruto da mistura destas tradições num contexto contemporâneo de mundo globalizado (Idem).

Percebe-se que a história da música popular brasileira se articula intimamente com a constituição da indústria fonográfica – a técnica influencia as linguagens, e as estruturas produtivas se associam com contextos históricos específicos (ZAN, 2001). Neste caso, a associação entre indústria e linguagem e a menção de Cardoso à “música do mundo” nos leva ao advento da World Music – segmento que emerge nos anos 1990. Expandindo o conceito de “canonizações e esquecimentos” na música popular (VILELA, 2016), a World Music não deixa de apresentar controvérsias.

De forma geral, é possível compreender esse termo como um conjunto de manifestações musicais que apresentam elementos étnicos, folclóricos e não pertencem propriamente à música popular do Ocidente. O segmento questiona a suposta ideia de corrupção das culturas “orgânicas” dos países em desenvolvimento feita por outras

⁷ Essa linha estética não é, a rigor, um novo movimento musical, mas sim um conjunto de ideias e direcionamentos particulares que impulsionaram e ajudaram a formar a identidade da gravadora. Por ser um dos primeiros trabalhos de maior porte da Núcleo Contemporâneo e apresentar uma síntese desses princípios, caracteriza-se a Orquestra Popular de Câmara como trabalho “inaugurador”.

“inautênticas” e “manufaturadas” (principalmente as norte-americanas) (GAROFALO, 1993; RAHKONEN, 1994).

Entretanto, Dias (2008) chama atenção para o fato de que a World Music materializou uma linguagem instituída pelo próprio mercado ocidental e com produções fortemente padronizadas. Sob essa perspectiva, o segmento corrobora com o fenômeno de “mundialização” da indústria fonográfica. Este fenômeno se caracteriza pelo forte incentivo de artistas locais (sobretudo por parte das majors), visando que tanto a produção quanto a difusão tenham a possibilidade de adentrar no mercado mundial. Esta abertura de mercado se dava, especialmente, pela fragmentação e terceirização dos processos (conforme já mencionado, o sistema aberto de produção também é uma forma de “mundialização” da indústria). Entretanto, durante a década de 1990, a World Music de fato foi importante para a inclusão das produções dos países periféricos na indústria fonográfica mundial (DIAS, 2008).

Para Erlmann (1996), a World Music é popularmente conhecida como “uma expressão de identidades nacionais e étnicas e diversidade multicultural” (ERLMANN, 1996, p. 467); no entanto, ela deveria ser “considerada como um típico produto da sociedade de consumo” (idem). A argumentação do autor parte do pressuposto de que essa exploração de identidades culturais e/ou geográficas “esquecidas” não carrega um questionamento radical ao capitalismo ou à hegemonia do Ocidente. Há um “fetiche da marginalização” que tenta relacionar as práticas do Terceiro Mundo com a alteridade em si, de forma essencialista, buscando um certo nativismo (de certa forma, essa busca pela autenticidade do Terceiro Mundo e suas expressões culturais inatas faz parte da invenção do consumidor ocidental). Entretanto, por estar intrinsecamente relacionada com intensificação da globalização, a World Music também pode ser considerada um signo universal da troca de mercadorias. Um exemplo é o caso dos festivais voltados à área (como o World of Music and Dance). Neles, a celebração à diversidade de diferentes expressões artísticas ao redor do mundo esconde sua base, uma fundamental “uniformidade” típica do capitalismo tardio, que visa a homogeneização cultural. Ou seja, estes dois polos se canibalizam mutuamente criando o “triunfante universal” e o “resiliente particular” (ERLMANN, 1996).

Já a perspectiva de Netto (2012) admite essas duas visões (homogeneidade em prol do mercado, por um lado, e abertura para a música de países periféricos). O autor parte do pressuposto de que, tanto para a etnomusicologia quanto para o mercado (embora essa presença autônoma nestas duas áreas não garanta, sempre, uma convergência de interesses), a World Music se firma com base no discurso da diferença, que seria medida por determinações de índices: o local e a etnia. Ao articular o universal e o local pelo discurso da diversidade, valorizam-se as particularidades não como forma de negar o universal, mas sim rearticulá-lo como soma de pluralidades, perdendo seu caráter unívoco (NETTO, 2012).

No que se refere ao marco temporal, Netto (2012) coloca como “mito fundador” da World Music uma reunião⁸ realizada entre diretores de festivais, selos e profissionais da mídia norte-americanos e europeus, mas que “trabalhavam já havia alguns anos com música fora do cânone anglo-saxônico, pop ou clássico” (NETTO, 2012, p. 240). O objetivo principal desse encontro era chegar a um consenso sobre uma expressão que abrangesse todo esse segmento, para facilitar o trabalho da mídia. Entretanto, é a partir da década de 1990 que a World Music se firma enquanto mercado na Europa e nos Estados Unidos, com estruturas midiáticas significativas (revistas, sites, festivais, selos, emissoras de rádio, entre outras) (NETTO, 2012).

A intencionalidade de se criar um mercado não anula o contexto de diversidade, diferença e interesse por culturas fora do cânone europeu (aliás, esses podem ser também valores promocionais para os envolvidos) (NETTO, 2012). No presente trabalho, adotar-se-á esta perspectiva para compreender a articulação entre o fenômeno da World Music e a linha estética da gravadora Núcleo Contemporâneo, tomando a Orquestra Popular de Câmara como exemplo. Considerando também o fenômeno de “mundialização” e as particularidades da indústria fonográfica brasileira, o problema de pesquisa suscita questionamentos cujas respostas tentaremos encontrar nos tópicos seguintes: De que maneira os fundadores da gravadora captaram o fenômeno da World Music, a partir do contexto brasileiro? Quais são os elementos (a partir

⁸ Denominada “Minutes Of Meeting Between The Various 'World Music' Record Companies And Interested Parties”, a reunião teve como participantes Amanda Jones, Chris Popham, Ben Mandelson, Roger Armstrong, Ted Carroll, entre outros (NETTO, 2012).

do universal e regional) da World Music que podem ser identificados nos trabalhos da Orquestra Popular de Câmara? Como os fonogramas da Orquestra Popular se relacionam como o fenômeno de “mundialização” e radicalização do sistema aberto de produção, dada a não-adequação total da gravadora Núcleo Contemporâneo com esses aspectos?

Orquestra Popular de Câmara (1998)

O primeiro álbum da Orquestra Popular de Câmara, homônimo, foi um dos fonogramas de estreia lançados pela Núcleo Contemporâneo. Possivelmente, também foi o primeiro trabalho de maior porte, em termos de quantidade de membros e instrumentos: a formação contou com Mônica Salmaso (voz), Teco Cardoso (flauta, saxofones, flauta de bambu), Mané Silveira (flauta e saxofone), Ronem Altman (bandolim), Paulo Freire (viola caipira), Toninho Ferragutti (acordeon), Dimos Gouderoulis (violoncelo), Lui Coimbra (violoncelo), Benjamim Taubkin (piano), Silvinho Mazzuca Jr (baixo), Caito Marcondes (percussão), Zezinho Pitoco (percussão), Guello (percussão) e Naná Vasconcelos (participação especial na percussão). A produção foi de Cardoso, Taubkin e Silveira.

Conforme já mencionado, o fato da gravadora ter sido fundada inicialmente apenas por músicos que faziam parte da orquestra é um dado que leva a uma hipótese de tentativa de autonomia artística e ênfase no trabalho coletivo. No texto do encarte, Roberto Freire assinala: “Esse grupo especial de músicos produz seu trabalho de modo eclético, em composições de vários estilos e de diversas origens, dando oportunidade a que cada um de seus componentes possa exprimir as características individuais de seu virtuosismo” (FREIRE, 1998). É curioso observar a menção à virtuosidade enquanto característica individual, considerando a ênfase dada ao trabalho coletivo por Teco Cardoso e Benjamim Taubkin⁹, e a intenção prioritária de criar deslocamentos e riscos

⁹ Em entrevista realizada por e-mail em 18/06/2020, Cardoso afirma: “Um conjunto [Orquestra Popular de Câmara], para dizer o mínimo, improvável achava ali um equilíbrio e uma história que era de cada um e ao mesmo tempo de todos, uma grande lição, creio”. Taubkin também segue uma linha de raciocínio parecida, em entrevista igualmente realizada por e-mail em 15/06/2020: “Acho que a

a partir de linguagens e elementos musicais brasileiros, “mas (...) também relê-los e realocá-los em um outro contexto bem diverso dos contextos originais” (CIRINO, 2005, p. 66).

Uma possível leitura deste caráter de recriação, de acordo com Cirino (2005) e Piedade (2003), – subordinado à ação da personalidade do músico – está presente na música popular instrumental brasileira, de modo geral. O cerne dessa reinvenção constante pode ser identificado em duas frentes: as múltiplas influências que a música instrumental capta, desde tradições regionais brasileiras, sobretudo rítmicas (xote, baião, congado), passando pelo restante da América do Sul (danzón, tango) e do Norte (o fox-trote e, posteriormente, o jazz); e o cunho de mediação social da música popular instrumental brasileira, que expressa relações contrastantes de identidade nacional (aspectos intrínsecos à música popular industrializada, de modo geral) – como fricções dualistas entre modernidade/tradição, popular/erudito, oral/escrito, entre outras (CIRINO, 2005; PIEDADE, 2003).

Para Zimbres (2017), a música instrumental brasileira pode ser interpretada como uma releitura pós-moderna do ideal modernista. Os modernistas (sobretudo Mário de Andrade¹⁰) estavam preocupados em descobrir o que era ser brasileiro e como expressar essa tese artisticamente; posteriormente, a assimilação desses elementos tornaria sua representação artística mais espontânea; por fim, seria consolidada uma espécie de “inconsciência nacional”, onde uma “língua brasileira” proporcionaria uma criação musical esteticamente livre. No contexto pós-moderno, porém, a inconsciência nacional é transcendida, dando espaço para uma polifonia de subjetividades e fluidez de linguagens e processos. Nesse sentido, a recriação pode subverter hierarquias culturais por meio de contraposição entre elementos inesperados. O resultado

sonoridade vem do encontro usual dos instrumentos e das personalidades dos músicos que tocavam estes instrumentos. Procurou-se um equilíbrio entre o que tocar e quem estava tocando (...) Eu compunha para cada instrumento...ao lado de quem iria tocar aquela parte. Então eu acho que são muitas vozes - e ao mesmo tempo me parece tudo uma canção...muitas melodias”.

¹⁰ O modernismo é um movimento mencionado tanto nos depoimentos de Cardoso (“Antropofagia Andradiana”, no contexto de multiplicidade cultural e identidade na música, conforme nota 6) quanto por Taubkin: quando o questionei sobre a hipótese de interesse pelo “Outro”, ele esteve de acordo e a relacionou com “a ideia sempre recorrente do Turista Aprendiz do Mário de Andrade” (TAUBKIN, 2020). “O Turista Aprendiz” é um diário de viagens ao Norte e Nordeste brasileiros, reeditado em 2015. A intenção de Andrade era imergir em culturas populares e registrar suas impressões acerca delas.

pode ser a carnavalização de gêneros e suas convenções na chave da paródia (para a autora, Hermeto Pascoal utiliza essa forma) ou no lirismo (representado por Egberto Gismonti) (ZIMBRES, 2017).

No caso do álbum *Orquestra Popular de Câmara*, este valor de recriação está alicerçado nos elementos universais e regionais que compõem um mosaico cujo resultado final indica uma proposição de identidade nacional marcada pela diferença, pela soma de regionalidades – incluindo as de outros países, ainda que de forma preliminar. O texto presente no encarte, relativo à música “Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)” (composta por Taubkin especialmente para a orquestra), traz algumas pistas dessas inferências:

Somos ainda estrangeiros em nosso próprio país. A ideia é a de ampliar nosso quarto, abrir as janelas e deixar o Brasil entrar. Com sua beleza própria. Aqui cada músico da orquestra traz um pouco de seu universo. A melodia e contemplação de Lui Coimbra, o Urucuia de Paulo Freire, o nordeste de Toninho Ferragutti (que tem outras regiões em si também), o bambu indígena de Teco Cardoso, a incrível zabumba de Zezinho Pitoco (ma rapaz!), o centro (Ademir da Guia talvez?) de Silvinho Mazzuca Jr. e a magia de Naná Vasconcelos (Encarte do disco *Orquestra Popular de Câmara*, 1998).

A frase “Somos ainda estrangeiros em nosso próprio país” sugere uma diversidade cultural nacional tão ampla quanto difícil de ser abarcada, e que aqui terá algum espaço (CIRINO, 2005). Nota-se a intenção de abarcar e aproximar diversos valores (muitos deles desconhecidos por razões sociais e políticas) que comporiam uma construção simbólica conciliatória de identidade nacional, uma ideia de um Brasil em determinado momento (apesar de alguns momentos instáveis social e economicamente, o período dava margem para uma proposta mais esperançosa), sedimentada através da produção cultural. Tal aspecto remonta à nossa hipótese de interesse pelo “Outro” (as regionalidades brasileiras enquanto desconhecidas e infra-nacionais). Entretanto, este “Outro” também começa a habitar o regional de outros países, com a presença de “Bayaty” no repertório. Composta por Eldar Mansurov (Azerbaijão), foi gravada pelo grupo Akhbad (Turcomenistão) no selo Real World, de Peter Gabriel. Nessa escolha, observa-se uma inclinação ao discurso de diversidade adotado pela World Music: a articulação entre o valor de diferenciação (cujo índice é local) e o capital

de confiança (NETTO, 2012). Tanto o Azerbaijão quanto o Turcomenistão são aqui referendados como locais. Nem todo país – ou território em geral – pode ser caracterizado como tal, nessa perspectiva; é preciso compreender as forças que levam a essa atribuição. Estar fora do eixo canônico norte-americano/europeu é uma delas. Já o “capital de confiança” se refere justamente à dependência estrutural e operacional de países “locais” em relação aos mais ricos (não-locais), que promovem gravações, festivais, sites, revistas, programas de rádio. Ou seja, este jogo envolve a condição econômica de alguns e o convencimento de outros (NETTO, 2012). Gravar em um selo pertencente a Peter Gabriel é a chancela desse “Outro”. Erlmann (1996) entende a associação de artistas ocidentais “consagrados” com outros do “terceiro mundo” (o autor também menciona Peter Gabriel) como uma troca de mercadorias que esconde a hegemonia de uma determinada identidade (no caso, a ocidental), já que o dominante se naturaliza como tal ao se vincular à uma variedade minorias (ERLMANN, 1996)

É possível aproximar essa articulação do discurso da World Music percebida por Netto (2012) com o fenômeno de mundialização observado por Dias (2008): a fragmentação da indústria fonográfica, com investimentos de majors em artistas locais, visando uma ampliação do mercado através da terceirização de serviços, pode ter viabilizado essa combinação entre o “capital de confiança” e o “valor de diferenciação do local” (DIAS, 2008; NETTO, 2012). Ainda assim, tanto a orquestra quanto a gravadora não se inserem completamente nessa tendência, por não terem se firmado por meio da terceirização.

A versão de “Bayaty” do álbum também corrobora com o forte caráter de recriação presente na música popular instrumental brasileira – que passa pela personalidade do músico, múltiplas influências de ritmos regionais e confusão identitária oriunda da diversidade cultural (CIRINO, 2005). Tal aspecto pode ser identificado no texto relativo à música, presente no encarte:

(...) Encantados com a melodia [de Bayaty], fizemos um arranjo apenas da primeira parte. O Teco apareceu com um novo tema em [compasso] 7/8 para a segunda parte, e a partir de uma conversa sobre o Saci, Naná criou um som que deixaria Monteiro Lobato feliz. A nós deixou! A base da percussão é de Caito (Encarte do disco *Orquestra Popular de Câmara*, 1998).

O interesse pela “música do mundo” é trabalhado a partir do diálogo com o regional brasileiro; não há perseguição a uma reprodução fidedigna. A composição autoral em um ritmo diferente do original se une com elementos identitários, como o folclore brasileiro retratado pelo Lobato e reinterpretado por Naná Vasconcellos¹¹. Veremos como essa articulação entre “Outros regionais” se intensificará no fonograma seguinte.

Com exceção de “Gaúcho-Corta Jaca” (Chiquinha Gonzaga), as demais cinco faixas do álbum são de autoria dos próprios membros da orquestra e apresentam duas características principais: as múltiplas influências regionais brasileiras (são citados no encarte o choro, maracatu, marchinha, nomes como Hermeto Pascoal e Tom Jobim, além de instrumentos como bambu indígena e zabumba) e caráter coletivo de criação. Conforme já mencionado por Taubkin, seu processo de composição estava intimamente ligado ao dos outros instrumentistas da orquestra. Cardoso trabalhou de forma semelhante:

Com o tempo fui escrevendo não para cello mas para o Dimus e já pensando na percussão como um organismo vivo de às vezes até 4 elementos e que de certo chegaria a resultados bem mais interessantes do que as minhas melhores expectativas, caso mais do que escrever, indicasse um caminho que gostaria de cursar e deixasse pra eles criarem esse caminho. (...) Ali experimentamos coisas, eu pessoalmente aprimorei as possibilidades de amalgamar o meu som de forma a que um cello e uma flauta em sol dobrada com uma voz feminina deixasse de ser 3 coisas diferentes e se transformasse numa original quarta coisa. Ali exercita-se os espaços, o ouvir o outro, o responder, o corresponder, o propor, o seguir e o sugerir caminhos (CARDOSO, 2020).

Enquanto Cardoso assinala a questão dos elementos diferentes que juntos viravam algo novo, Taubkin recorre à sobreposição ao analisar ritmos: “Neste disco trabalhamos muito com polirritmia... ritmos que se sobrepunham...3 no 2...7, 5... a ideia de convivência sem perder identidade...estes valores estavam muito presentes” (TAUBKIN, 2020). Embora o termo “sobreposição” não remeta à mistura, não se trata

¹¹ Questionei Taubkin a respeito da referência ao Saci: “O Saci foi uma figura importante na Orquestra - especialmente no seu início. Foi trazido pelo Paulo Freire - que além de grande violeiro é um contador de causos...e o Saci estava presente. Fazíamos parte da Associação de Criadores de Saci...E pra quem vive um pouco este universo - vai reconhecer no Naná um tanto dele - um parentesco com o Saci. E no som que ele faz da cuíca com a voz. E Monteiro Lobato escreveu muito sobre este mundo... Saci é o personagem título de um de seus livros” (TAUBKIN, 2020, em entrevista por e-mail).

de justaposição: convivência sem perda de identidade indica diálogo com afeto mútuo, que não esvazia, mas adiciona.

Parte da crítica internacional¹² chamou atenção para o fato de que esses elementos regionais não são explorados de maneira exaustiva, soando como uma excursão em diversas fontes da música brasileira que acenam para o universal, mas retornam ao “local” (SHOEMAKER, [2000?]). Houve também interpretações que identificaram um caráter “autêntico”¹³ e “orgânico” tanto na combinação de instrumentos quanto na de timbres (KELMAN, 2004). Ambas ressaltam que o diálogo é o responsável por essa impressão.

Em termos musicológicos, esse diálogo mediado por uma extrema organização de elementos se deve à tradição escrita: seus valores de linearidade e sequencialidade resultam numa linguagem complexa (no sentido de desenvolvida racionalmente). Entretanto, nas entrevistas realizadas, Taubkin caracterizou seus arranjos como “orgânicos” e relatou não os escrever. Cardoso, por sua vez, também destaca a importância do trabalho coletivo dos arranjos, enfatizando que a construção deles iniciava a partir dos ensaios – muitas vezes, sem uma base em partitura – e posteriormente eram mais estruturados de forma escrita.¹⁴ Cirino (2005) argumenta que a Música Popular Instrumental Brasileira é composta tanto pela tradição escrita (oriunda de

¹² Foram localizadas duas críticas internacionais em sites especializados, como jazzreview.com (atualmente indisponível) e allaboutjazz.com (ainda em funcionamento). Para além da predominância norte-americana, sabe-se que também há a europeia (por ora, esse material não está disponível e não pôde ser consultado; pretende-se retomar tais objetos futuramente).

¹³ É interessante observar como a menção feita pela crítica internacional especializada à “autenticidade” constrata com o depoimento de Teco Cardoso, em que o músico demonstra a consciência de que essa busca por culturas poucos ouvidas é, sobretudo, uma releitura que aproveitava “os temperos locais e individuais para se criar algo que já não era mais a tradição pura, mas o fruto da mistura destas tradições num contexto contemporâneo de mundo globalizado” (CARDOSO, 2020). Para Erlmann (1996), a expressão cultural do terceiro mundo como “autêntica” é uma invenção do Ocidente (ERLMANN, 1996).

¹⁴ Em relação à construção da sonoridade dos álbuns e dos arranjos, Taubkin afirma: “No meu caso, foi sempre muito orgânico... os meus arranjos não eram escritos (escrevo mal, até hoje.) Eu compunha para cada instrumento... ao lado de quem iria tocar aquela parte” (TAUBKIN, 2020). Cardoso, por sua vez, relata: “O repertório mesclava temas originais dos componentes com clássico da cultura brasileira assim como também de outras culturas como do Azerbaijão, tudo cabia, pois seria invariavelmente digerido pela orquestra e sua maneira coletiva de fazer música. De arranjos absolutamente coletivos, donde partíamos de um mínimo de informação, muitas vezes sem ao menos uma partitura de base, como no Bayaty a arranjos mais pré estruturados e escritos, mas com espaços abertos para a criação coletiva, como o Jabaculê no Jabour, a Orquestra Popular de Câmara foi achando um caminho” (CARDOSO, 2020)

orquestras no contexto urbano) e a oral-aural (a aprendizagem “de ouvido”, originária das bandas de música no contexto rural). O arranjador pode ser citado como um exemplo de intersecção entre dois universos: seu caráter de “recriação” repousa no equilíbrio entre forma e conteúdo, ao mesmo tempo em que pode indicar uma subversão de valores. O intermédio do universo da tradição erudita com o da música popular faz com que o arranjo também dialogue com a composição, interpretação e improviso. Simultaneamente, os elementos são balanceados para tornar uma execução mais equilibrada, mas admitem “janelas e espaços para não se tocar o que está na partitura” (CIRINO, 2005, p.39).

No álbum *Orquestra Popular de Câmara*, nota-se que a soma de regionalidades indica uma proposta de identidade nacional – não no sentido unificador, e sim múltiplo. O local enquanto índice de valor está presente e articula-se com o discurso de diversidade da World Music (NETTO, 2012) e com o fenômeno de mundialização. Entretanto, os aspectos universais aparecem de forma introdutória, trazidos sobretudo por “Bayaty”. Parte-se da premissa de que, neste primeiro momento, há uma preocupação em entender o Brasil a partir de suas diversas regionalidades. Estas se unem com outras ao redor do mundo e aprofundam os sentidos de universalidade no fonograma seguinte, conforme abordaremos a seguir.

Danças, jogos e canções (2003)

A gravação de *Danças, jogos e canções* é oriunda de apresentações ocorridas em 11, 15 e 16 de outubro de 2002, no teatro do Sesc Ipiranga (São Paulo), com adição de algumas gravações posteriores em estúdios. A formação sofreu pequenas alterações em relação à anterior: participam Mônica Salmaso (voz), Ari Colares (percussão), Benjamin Taubkin (piano), Caito Marcondes (percussão), Dimos Goudaroulis (violoncelo), Guello (percussão), Lulinha Alencar (acordeon), Mané Silveira (flauta e saxofone), Ronen Altman (bandolim), Teco Cardoso (flauta, saxofone e flauta de bambu), Sylvinho Mazzucca (contrabaixo), Zezinho Pitoco (percussão) e João Taubkin (participação especial no contrabaixo em “Blackbird”).

Neste segundo álbum, nota-se um movimento de continuidade da proposta anteriormente exercida: o diálogo entre culturas na chave da conciliação, síntese de diferentes elementos, resultando em amálgamas. Por outro lado, é possível destacar a presença mais acentuada da canção popular – fazem parte do repertório “Correnteza” (Luiz Bonfá/Tom Jobim), “Blackbird/Tema incidental “A mesma fé” (John Lennon/Paul McCartney/Benjamim Taubkin) e “A Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira). Mesmo nas faixas que não são propriamente canções, a voz de Mônica Salmaso está mais presente (com exceção de “Vinheta 2” (Ari Colares/Caito Marcondes/Guello), a cantora participa de todas as músicas).

Apesar desta linearidade dos fonogramas, em *Danças, jogos e canções* os aspectos universais parecem mais aprofundados. Simbolicamente, observa-se “o capital de confiança” no comentário sobre disco feito pelo guitarrista norte-americano Pat Metheny: “O que eu amo nessa música é o fato dela soar como hoje no Brasil, sem ser de forma alguma tão tradicional, mas sendo óbvio que os músicos conhecem inteiramente as raízes do que estão tocando” (Encarte do disco *Danças, jogos e canções*, 2003). A chancela é identificada no próprio álbum físico e é escrita por um dos músicos mais reconhecidos do mundo, cuja nacionalidade é norte-americana. Não se trata de um simples recurso promocional: a identificação musical entre Metheny (que já trabalhou com diversos músicos brasileiros e, embora seja identificado como jazzista, seus discos são marcados pela diversidade identitária e intersecções culturais) e os membros da orquestra é genuína. Entretanto, a evocação deste artista “global” e seu próprio discurso que trabalha com diálogos entre “atualidade, tradição e raízes” indicam uma inclinação tanto ao fenômeno de mundialização, quanto a articulação realizada pelo discurso da World Music.

É possível identificar alguns aspectos em *Danças, jogos e canções* que sugerem esta universalidade, marcada pela diferença, também como resultado de uma soma de regionalidades. Em termos de repertório, o universal está presente em “Blackbird”, uma das canções mais conhecidas dos Beatles, e no cinema de Federico Fellini e a música de Nino Rota como motes de composição em “O Circo Invisível de

Fellini” (Mané Silveira)¹⁵. Já a regionalidade se encontra na homenagem a Hermeto Pascoal em “Jabaculê no Jabour” (Teco Cardoso), que inclui captações de “sons da rua” e a narração radiofônica do futebol, bem como “Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira), toada frequentemente gravada por artistas da MPB e/ou sertanejos. Há também composições que transitam entre esses dois âmbitos, como “E eles ainda dançam” (Benjamim Taubkin), a qual resgata tanto ritmos árabes quanto citações de sambas de roda (registrados no disco *Samba-de-Roda no Recôncavo Baiano* (1994), número 47 do "Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro", produzido pelo MinC/Funarte).

A universalidade se distancia ainda mais da justaposição, sobretudo em “Blackbird”. A letra em inglês não é cantada por Salmaso, apenas a melodia; a versão emenda com um tema incidental (“A mesma fé”) e transforma a canção inglesa em congado: “(...) Em vários temas deste CD, brincamos com a ideia de sobrepor ritmos. Aqui [Blackbird] é o Moçambique do Congado Mineiro, saindo do Maracatu” (Encarte de *Danças, jogos e canções*, 2003)¹⁶. Já o trânsito em “Eles ainda dançam” é quase narrativo e trabalha com uma das maiores metáforas da World Music, a viagem (NETTO, 2012):

Esta música nasceu a partir de uma viagem a Budapest. Local que foi dominado em diferentes épocas por árabes e europeus. Fiquei com cenas do povo árabe na minha cabeça. Imagens de uma gente intensa, feliz, dançando em outros tempos nos desertos, cidades, encontros, festas e cerimônias. E o olhar triste que vemos hoje naqueles rostos oprimidos – estranhamento e incompreensão. O Brasil, apesar de seus dramas, ainda dança. Saberemos preservar esse dom? (TAUBKIN, 2003).

¹⁵ Para Netrovski (2002), “O Circo Invisível de Fellini” é o segundo exemplo de “profusão” do repertório da Orquestra (“Blackbird” é o primeiro, conforme a nota 15): “O Circo Invisível de Fellini”, do flautista/saxofonista Mané Silveira, com sua cena falada de caos (aludindo ao “Ensaio de Orquestra?”), depois os ritmos caribenhos de bar de hotel à la “Oito e Meio”, depois seresta e baião, até chegar em “Amarcord”, com direito até ao vento (cortesia do flautista Teco Cardoso)” (NESTROVSKI, 2002).

¹⁶ “Blackbird” como congado também chamou a atenção da crítica. Netrovski (2002) assinala: “Outros dois exemplos, escolhidos de uma profusão. 1) “Blackbird” (Lennon/McCartney), transformado em congado, na inspiração insólita do percussionista Ari Colares. Mas não fica esquisito, com a letra em inglês? Mônica não canta a letra, só a melodia. Virou ela mesma o grande e lindo pássaro da música” (NESTROVSKI, 2002).

A dança – universal – é entendida aqui como uma das expressões da cultura árabe, a partir de uma multicultural e local Budapeste. Tal “imagem” se fixou em Taubkin a partir de uma viagem, que Netto (2012) reconhece como uma forma de ultrapassar e recriar fronteiras, onde a origem e o destino se aproximam e se diferenciam simbolicamente a partir do viajante. Os atores da World Music são privilegiadamente viajantes: donos de gravadoras, artistas e consumidores (NETTO, 2012). Nesse sentido, Taubkin atravessa as três categorias: inspirou-se em um acontecimento que só o deslocamento poderia proporcionar para compor e, posteriormente, lançou a música em sua própria gravadora. Além disso, a presença da música do recôncavo baiano – citada ao final e em diálogo com a árabe – não é por acaso:

O mundo árabe invade em “Eles ainda dançam” ...E acho que é de certa forma a origem da música do Nordeste...há muito de árabe e mouro nela...o que defendia Ariano Suassuna...e eu percebo isto na música...não estudando a história...embora aí você também vai encontrar justificativas e comprovações (TAUBKIN, 2020).

Conforme já mencionado, é possível identificar a regionalidade dos “tons verdes que formam a densa mata” (TAUBKIN, 2003) no arranjo de “Correnteza”, no qual a crítica atribui uma “consciência ecológica” (NESTROVSKI, 2002), além de “Tristeza do Jeca” e “Malunga” (Caito Marcondes). Nesse sentido, porém, a figura de Hermeto Pascoal é definitiva: homenageado em “Jabaculê no Jabour”, também tem duas composições gravadas no fonograma: “23 de junho 1996” e “23 de junho de 1997” (presentes em “O Calendário do Som”, que reúne 366 composições feitas por Pascoal em 1996 e 1997). O multiinstrumentista é uma referência para a orquestra, pois “por mais que sua música seja complexa, ela nunca perde a atmosfera da festa de rua” (Encarte do disco *Danças, jogos e canções*). Após Pascoal escrever os arranjos para serem tocados ao vivo, a orquestra “foi acrescentando umas ideias” (idem). Ou seja, a soma de regionalidades nessas versões se dá pelo o que Cirino (2005) percebeu como os três elementos musicais (sempre em diálogo uns com os outros) que compõem o caráter de “recriação” da música popular instrumental brasileira: o arranjo, composição e interpretação (CIRINO, 2005).

Assim como no primeiro álbum, a crítica jornalística também destacou a ênfase no diálogo entre os músicos da orquestra, seus instrumentos, modernidade e

tradição, entre outros. No entanto, há uma ênfase maior na conciliação entre culturas, supostamente realizada sem ressalvas:

Comentando seu arranjo de "Correnteza" (Tom Jobim e Luís Bonfá), Taubkin falou do "mundo bonito"- aquele mundo salvável, a que Orquestra Popular de Câmara está, desde sempre, voltada. Uma espécie de consciência ecológica da música, combinada ao humanismo de uma arte sem alfândega, confere ao trabalho da Orquestra seu caráter mais cosmopolita e mais forte. Se isso também bloqueia a expressão de outros planos do afeto, se contradições e misérias parecem não existir para eles, isso não deixa de ser outra bela profissão de fé (NESTROVSKI, 2002).

No presente trabalho, entende-se o discurso deste fonograma a partir do interesse pelo "Outro", da soma de regionalidades que resulta em uma universalidade marcada pela diferença e dos fenômenos da World Music e "mundialização" da indústria fonográfica. Observa-se um jogo de poderes nas apropriações de identidades e na valorização do conceito de diversidade (o "capital de confiança" e as formas de aproximação de artistas ocidentais e não-ocidentais são exemplos deste jogo) - uma característica que se torna sinônimo de capital cultural no contexto da globalização da economia e mundialização da cultura, que Erlmann (1996) caracteriza como um "cannibalismo" mútuo do universal e do particular (ERLMANN, 1996). A conciliação e convivência harmoniosa entre culturas são identificadas tanto em termos musicais (distância da justaposição, diálogo entre instrumentos/instrumentistas, tradição escrita) quanto nos textos presentes nos encartes, nas entrevistas que realizamos e no trabalho da própria crítica. Entretanto, a seguir teceremos algumas reflexões a respeito das aproximações e distanciamentos entre a gravadora Núcleo Contemporâneo e os fonogramas analisados, de um lado, e todos os aspectos trazidos pela revisão de literatura, de outro.

Um diálogo parcial

No exterior, a música popular instrumental brasileira é tratada e comercializada como "Brazilian Jazz", referendando o caráter de "produto de exportação" frequentemente atribuído a ela. A influência do jazz nesta música é notável (sobretudo a

partir de noções técnicas como fluência, fraseado e escalas), mas não justifica a utilização de um termo homogeneizante (CIRINO, 2005; PIEDADE, 2003). Essa adoção parece estar mais relacionada ao que Vilela (2016) chama de “canonizações e esquecimentos”: tudo o que for instrumental é jazz não por motivos musicais, mas por razões etnocêntricas e econômicas (VILELA, 2016).

Neste sentido, o fenômeno da World Music pode ser considerado uma crítica ao status quo por colocar em evidência o que outrora estava silenciado, a partir do local como índice de diferenciação. Porém, não deixa de exibir contradições: o “capital de confiança” expõe a América do Norte e a Europa (ou parte dela) como os “provedores de estrutura” e “legitimadores de classificações” (NETTO, 2012). A “mundialização” da indústria também não é monolítica: apesar de ter proporcionado o desenvolvimento de uma cena independente (que, até então, não se constituía como mercado), com apoio do desenvolvimento tecnológico, o fez pela via de terceirização de serviços e descontextualização (DIAS, 2008).

No caso da gravadora Núcleo Contemporâneo, observa-se a uma adesão significativa a esses fenômenos, mas não completa. Em termos administrativos, nota-se um distanciamento do sistema aberto¹⁷, com adoção de distribuição própria de 1996 a 2017. A produção dos álbuns também é realizada pelos próprios fundadores da gravadora. Outro aspecto que se pretende abordar em trabalhos futuros é a crítica de Taubkin aos editais de patrocínio públicos e privados, um recurso que a gravadora não utilizou (com exceção do projeto “Memória Brasileira”).

Entendemos que a Orquestra Popular de Câmara está intrinsecamente ligada à gravadora. Embora tanto a Núcleo Contemporâneo quanto a orquestra estejam relacionadas à trajetória de Benjamim Taubkin, nossa coleta de dados por meio de entrevistas qualitativas identificou que esses objetos não se tratam unicamente de proje-

¹⁷ No contexto brasileiro, o sistema aberto de produção da indústria fonográfica se caracteriza pela parceria entre indies (selos pequenos) e majors (grandes conglomerados transnacionais). As indies se destacavam na etapa de produção, com um catálogo mais diverso e numeroso. As majors eram responsáveis pela distribuição desses produtos, e às vezes pela difusão e divulgação. Nos anos 1990, período de radicalização desse sistema no Brasil, nota-se como a terceirização teve um papel definidor: do desmantelamento de majors aos contratos temporários e sem vínculos com indies, este foi o contexto de formação de uma cena independente na música brasileira (VICENTE, 2014).

tos individuais, e sim enfaticamente coletivos (só puderam se concretizar pelo encontro de artistas que tinham afinidades estéticas e pessoais). Além disso, procurou-se demonstrar que essa linha estética baseada no interesse pelo “Outro” (de acordo com nossa hipótese) sofreu forte influência da World Music e do contexto histórico e social dos anos 1990. No entanto, é importante lembrar que mesmo sendo a World Music um elemento que impactou tanto a orquestra como a gravadora (por aspectos já demonstrados), nenhuma das duas emerge com a intenção de abarcar esse “rótulo” em sua totalidade; a proposta estética pode ser compreendida em sua origem a partir desse fenômeno, mas ela o transcende por levar a cabo este interesse de conhecer o “Outro” mesmo quando a World Music não se encontrou mais em evidência nas discussões acadêmicas, musicológicas e mercadológicas.

Combinando elementos de recriação presentes na música popular instrumental brasileira, a Orquestra Popular de Câmara inicia essa linha que seguirá a gravadora Núcleo Contemporâneo até a atualidade (mesmo com transformações aos longo das décadas) cujo ápice é atingido no documentário “O piano que conversa” (2017): 19 anos depois, este “Outro” ainda é representado sem traços explícitos de tensão, mas é consciente das desigualdades no plano político e social. São eles a periferia de São Paulo, a Coreia do Sul, uma comunidade indígena boliviana, músicos israelenses e moçambicanos, entre outros.

Referências

CIRINO, G. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DIAS, M. T. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ERLMANN, V. The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s. *Public Culture*, n. 8, p. 467-487. 1996.

GAROFALO, R. Whose world, what a beat: the transnational music industry, identity and cultural imperialism. *Music of world: journal of the International Institute for the Traditional Music (IITM)*, n. 35, vol 2, 1993, Berlim.

MARCHI, L. de. Indústria Fonográfica Independente Brasileira: Debatendo um Conceito. In: INTERCOM. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2005*. (GT Rádio e Mídia Sonora). Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2005.

NETTO, M. *O discurso da diversidade = a definição da diferença a partir da world music*. 2012. 391 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280864>>. Acesso em 21 jun. 2020.

PIEIDADE, A. Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities. In: ATKINS, T. (Editor). *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, p. 41-58, 2003. Disponível em: <https://www.academia.edu/3674309/Brazilian_Jazz_and_Friction_of_Musicalities_2003_>. Acesso em 3 jul. 2020.

RAHKONEN, C. What is World Music?. In: *World Music in Music Libraries*. Technical Report n. 24, Canton, 1994.

VICENTE, E. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

VILELA, I. Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira. *Revista USP*, n. 111, p. 125-134, 16 dez. 2016.

ZAN, J. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, n. 1, v. 3, 2001. p. 105-122.

ZIMBRES, P. Q. C. *Gismontipascoal: a música instrumental brasileira como releitura pós-moderna do ideal modernista*. 2017. 124 p. Dissertação (Mestrado) –Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Brasília, DF. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/31314>>. Acesso em 1 set. 2020.

Entrevistas realizadas por e-mail

CARDOSO, T. *Re: perguntas – parte 1* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[e-mail privado]> em 18 jun 2020.

TAUBKIN, B. *Re: perguntas - orquestra popular de câmara* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[e-mail privado]> em 15 jun 2020.

Artigos em jornais e sites

FONSECA, J. *A música ecumênica de Benjamim Taubkin*. Zero Hora. 2019. Disponível em: <encurtador.com.br/ntBCH> Acesso em 12 jun 2020.

<i>Música Popular em Revista</i>	Campinas, SP	v. 7, n. 1	e020003	2020
----------------------------------	--------------	------------	---------	------

KELMAN, J. *Orquestra Popular de Camara*. All About Jazz. 2004. Disponível em: <<https://www.allaboutjazz.com/orquestra-popular-de-camara-orquestra-popular-de-camara-adventure-music-review-by-john-kelman.php>>. Acesso 7 jul. 2020.

MEME, F. “*Sons de Orquestra*” mistura estilos. Folha Acontece. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac180601.htm>>. Acesso em 31 mai. 2020.

MIGUEL, A. C. *Ronda dos CDs*. G1. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/antonio-carlos-miguel/platb/tag/benjamim-taubkin/>> Acesso em 12 jun. 2020.

NESTROVSKI, A. *O que nos leva além das meras paixões*. Folha Acontece. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1410200201.htm>>. Acesso 10 jul. 2020.

SHOEMAKER, B. *Moacir Santos – Ouro Negro; Orquestra Popular de Camara - Orquestra Popular de Camara*. Adventure Music. [2000?]. Disponível em: <<http://www.monicasalmaso.mus.br/new/ZIPS%20IMRENSA/ARQUIVOS/USA%20arqu/DownBeatOPCago04.zip>>. Acesso em 7 jul. 2020.

Fonogramas

FREIRE, R. Quando ouvi pela primeira vez a Orquestra Popular de Câmara...In: Encarte de “Orquestra Popular de Câmara”. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 1998. CD.

ORQUESTRA POPULAR DE CÂMARA. *Danças, jogos e canções*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2003. CD.

ORQUESTRA POPULAR DE CÂMARA. *Orquestra Popular de Câmara*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 1998. CD.

TAUBKIN, B. Blackbird – tema incidental “A mesma fé”. In: Encarte de “Danças, jogos e canções”. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2003. CD.

TAUBKIN, B. Correnteza. In: Encarte de “Danças, jogos e canções”. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2003. CD.

TAUBKIN, B. E eles ainda dançam. In: Encarte de “Danças, jogos e canções”. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2003. CD.

Sites consultados

<http://www.nucleocontemporaneo.com.br/>

Submetido em: 21/07/2020

Aceito em: 17/09/2020

Publicado em: 17/12/2020