UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS.

NÍVEA LINS SANTOS

ORIENTE-SE, BRASIL: A PRESENÇA DA CULTURA INDIANA NO CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO (1968-2012)

FRANCA
2020

NÍVEA LINS SANTOS

ORIENTE-SE, BRASIL: A PRESENÇA DA CULTURA INDIANA NO CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO (1968-2012)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em História.
Linha de Pesquisa: História e Cultura Social.
Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick.

FRANCA
2020

S237o Santos, Nívea Lins

Oriente-se, Brasil : a presença da cultura indiana no cenário musical brasileiro (1968-2012) / Nívea Lins Santos. -- Franca, 2020 326 p. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca

Orientador: José Adriano Fenerick

1. Música brasileira. 2. Cultura indiana. 3. Contracultura. 4. Mundialização. 5. Música universal. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

NÍVEA LINS SANTOS

ORIENTE-SE, BRASIL: A PRESENÇA DA CULTURA INDIANA NO CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO (1968-2012)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em História.
Área de concentração: História e Cultura Social.
Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick.

BANCA EXAMINADORA

PRESIDENTE:_____
Prof. Dr. José Adriano Fenerick, UNESP/Franca

1º EXAMINADOR:_____
Profa. Dra. Daniela Vieira dos Santos, UEL/Londrina

2º EXAMINADOR:_____
Prof. Dr. Gustavo José Toledo Pedroso, UNESP/Franca

3º EXAMINADOR:_____
Prof. Dr. Henry Martin Burnett Junior, UNIFESP/São Paulo

4º EXAMINADOR:_____
Profa. Dra. Samira Adel Osman, UNIFESP/São Paulo

Franca,_____de_____2020.

Para minha mãe, pela resiliência e amor.

AGRADECIMENTOS

Em tempos de negacionismo à ciência gostaria de deixar registrado aqui meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que contribuíram, direta ou indiretamente, para o desenvolvimento da presente pesquisa, dentre as quais menciono a seguir. Embora eu tenha vivenciado dificuldades, angústias e desafios ao longo desses quatro anos de trabalho, lapidei em mim o apreço e a importância pelo estudo científico.

Esta Tese, assim como ocorreu na Dissertação, adquiriu consistência a partir de muitas reflexões compartilhadas com o meu orientador Prof. Dr. José Adriano Fenerick. Por ele nutro enorme gratidão, sendo a sua maneira de compreender o mundo uma inspiração tanto para o meu desenvolvimento intelectual, quanto para a minha carreira docente.

Agradeço também as contribuições da Profa. Dra. Márcia Tosta Dias e da Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia, que compuseram a banca da qualificação de minha Tese, e que, portanto, colaboraram para eu aperfeiçoar meu olhar sobre a pesquisa. Aproveito para agradecer a Profa. Dra. Daniela Vieira dos Santos e a Profa. Dra. Samira Adel Osman por terem aceitado atenciosamente o convite para compor a banca da defesa desta Tese, juntamente com o Prof. Dr. Henry Martin Burnett Junior e o Prof. Dr. Gustavo José Toledo Pedroso; vale lembrar que estes dois últimos vem acompanhando minha trajetória acadêmica desde o Mestrado e que, assim sendo, em muito me auxiliam no aprimoramento intelectual.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa durante os quatro anos de pesquisa, uma vez que sem esta não teria sido possível dar continuidade aos estudos, o que me propiciou dedicação exclusiva à elaboração desta Tese.

Aos artistas Arthur Pessoa, Fábio Kidesh, Luiz Bueno e Meeta Ravindra pelas entrevistas que me concederam gentilmente.

Ao GECu (Grupo de Estudos Culturais de Franca). O apoio, as dificuldades e as alegrias compartilhadas com Vanessa Pironato, Ricardo Arruda e Marco Abrão Conte me acalentaram significativamente. Essas pessoas são maravilhosas, sinto-me inspirada pelo brilho que carregam em si. É um presente do universo ser amiga da Vanessa, ela que é tão atenciosa, divertida e companheira pra todas as horas. À Rosa Couto, por tudo que vivenciamos e compartilhamos juntas nesses longos anos de pós-graduação. Admiro a pessoa incrível que ela tem se tornado, cheia de arte, inteligência e força.

Ao Ricardo Paixão e Eduardo Fonseca, pelo crescimento pessoal e musical. Cada troca e incentivo são sempre lembrados na melhor parte do meu ser, porque com eles vivenciei alguns dos meus melhores momentos de vida, com muito canto e violão. Aliás, a música me trouxe amizades muito especiais, a saber: Joice Olegário, Alirio Aimola, Vinícius Comparini, Samuel Carvalho, Pedro Fonseca, Iara Fonseca, Leandro Rodrigues, Júlia Fonseca, Lara Stachetti, Adriano Estevam, Fernando Lopes, Rafael Mantovani e Igor do Vale.

Ao grupo Caninanas (grupo de mulheres artistas e compositoras de Franca e região), formado por Carolina De Col, Helena Daidone, Karina Arantes e Normélia Bertoni. Com elas aprendo o poder da voz feminina, da sororidade e da cura. O companheirismo da Carol, que hoje divido morada, tem sido fundamental para minha sanidade diante da pandemia do COVID-19 e da crise democrática.

Às parceiras de caminhada, risada, dança e sessões terapêuticas com chá: Camila Tomé, Gabriela Locher, Daniele Nascimento, Jaqueline Passos de Souza, Ana Laura Fonseca, Lívia Ferreira e Priscila De Col. Amizades tão poderosas que se fortalecem a cada ano. Assim como as de Ariely Stefan e Matheus Alecci, que mesmo distantes nutrimos uma amizade duradoura e bela, sempre cheia de aprendizados e empatia.

Aos queridos amigos Diogo Lemos e Pablo Henrique de Souza, cuja generosidade e carinho compartilhados são imensos; eles que tanto me aconselham a levar a vida com leveza e sabedoria, são seres que trazem vivacidade e resistência por onde passam.

Às amigas-irmãs Amanda Stefan, Alyne Lisboa e Érica Conrado que há quase duas décadas me fortalecem como ser humano, me fazem ter esperança na humanidade e me lembram sempre do melhor que habita em mim. O cosmos há de perpetuar, de algum modo, o amor infinito que sinto por elas.

Ao meu pai, pelo bem maior que me deu: a vida.

À minha mãe, cuja admiração e amor não cabem nesses humildes votos de agradecimento. O que ela fez por mim, com muita luta e resiliência ilustra a força da mulher e da mãe solo em uma sociedade por vezes tão hostil e machista. Sua caminhada e a força que lhe sustenta são minhas maiores inspirações e admirações de vida. Se eu pudesse lhe daria tudo que há de mais bonito do mundo só para lhe ver sorrir todos os dias. Esse amor é incondicional e há de me acompanhar terna e eternamente.

SANTOS, Nívea Lins. **Oriente-se, Brasil: a presença da cultura indiana no cenário musical brasileiro (1968-2012).** 2020. 326 f. Tese (Doutorado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2020.

RESUMO

Esta Tese teve por finalidade mapear e compreender o sentido histórico da presença da cultura indiana no cenário musical brasileiro, do período da contracultura até o início dos anos 2000 na era da globalização. Durante a segunda metade do século XX, a busca pelo Oriente no Ocidente se configurou de forma ainda mais ampla e contraditória, ora sendo materializada por encontros ora por desencontros em meio ao avanço da sociedade pós-moderna. Diante disso, na contracultura brasileira houve também um interesse maior pela cultura indiana como uma das frentes disruptivas em relação à faceta sórdida da racionalidade capitalista ocidental, bem como acerca das mazelas da ditadura civil-militar do Brasil. No âmbito da música, a cultura indiana foi explorada tendo em vista a efervescência dos anseios utópicos, a fim de abrir espaços para experimentalismos formais e timbrísticos. Posteriormente, perante a expansão da mundialização da cultura na globalização, por um lado essa busca pelo Oriente (e, obviamente, pela cultura indiana) foi sistematizada como segmento de mercado, especialmente aqueles vinculados à *New Age* e à *World Music*, e por outro lado, foi também matéria-prima para as inventividades da música universal. A partir de tais premissas, percebeu-se, portanto, a necessidade de investigar os porquês e as formas de consolidação dessa presença da cultura indiana no cenário musical brasileiro, uma vez que houve uma considerável produção fonográfica nesse longo período, perpassando tanto a canção popular quanto a música instrumental.

Palavras-chave: Música brasileira. Cultura indiana. Contracultura. Mundialização. Música universal.

SANTOS, Nívea Lins. **Orient yourself, Brazil: the presence of Indian culture in the Brazilian music scene** (1968-2012). 2020. 326 f. Thesis (Doctorate in History and Social Culture) - Faculty of Human and Social Sciences, Paulista State University “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2020.

ABSTRACT

The purpose of this Thesis was to map and understand the historical meaning of the presence of Indian culture in the Brazilian music scene, from the counterculture period to the beginning of the 2000s in the era of globalization. During the second half of the twentieth century, the search for the East in the West was configured in an even broader and contradictory way, sometimes materialized by encounters and sometimes by mismatches amid the advancement of postmodern society. Therefore, in the Brazilian counterculture there was also a greater interest in Indian culture as one of the disruptive fronts in relation to the sordid facet of Western capitalist rationality, as well as about the problems of Brazil's civil-military dictatorship. In the scope of music, Indian culture was explored with a view to the effervescence of utopian yearnings, in order to open spaces for formal and timbristic experimentalism. Later, in view of the expansion of the globalization of culture in globalization, on the one hand this search for the East (and, obviously, for Indian culture) was systematized as a market segment, especially those linked to New Age and World Music, and on the other hand , was also a raw material for the inventiveness of universal music. From these premises, it was realized, therefore, the need to investigate the reasons and the ways of consolidating this presence of Indian culture in the Brazilian music scene, since there was a considerable phonographic production in this long period, permeating both the popular song as for instrumental music.

Keywords: Brazilian music. Indian culture. Counterculture. Globalization. Universal music.

SANTOS, Nívea Lins. **Oriente usted mismo, Brasil**: **la presencia de la cultura india en la escena musical brasileña (1968-2012).** 2020. 326 f. Tesis (Doctorado en Historia y Cultura Social) - Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Estatal Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2020.

RESUMEN

El propósito de esta Tesis fue mapear y comprender el significado histórico de la presencia de la cultura india en la escena musical brasileña, desde el período de la contracultura hasta el comienzo de la década de 2000 en la era de la globalización. Durante la segunda mitad del siglo XX, la búsqueda de Oriente en Occidente se configuró de una manera aún más amplia y contradictoria, a veces materializada por encuentros y a veces por desajustes en medio del avance de la sociedad posmoderna. Por lo tanto, en la contracultura brasileña también había un mayor interés en la cultura india como uno de los frentes disruptivos en relación con la sórdida faceta de la racionalidad capitalista occidental, así como sobre los problemas de la dictadura civil-militar de Brasil. En el ámbito de la música, se exploró la cultura india con vistas a la efervescencia de los anhelos utópicos, a fin de abrir espacios para el experimentalismo formal y timbrístico. Posteriormente, en vista de la expansión de la globalización de la cultura en la globalización, por un lado, esta búsqueda de Oriente (y, obviamente, de la cultura india) se sistematizó como un segmento de mercado, especialmente aquellos vinculados a la Nueva Era y la Música del Mundo, y por otro lado, también fue una materia prima para la inventiva de la música universal. A partir de estas premisas, se percibió, por lo tanto, la necesidad de investigar las razones y las formas de consolidar esta presencia de la cultura india en la escena musical brasileña, ya que hubo una producción fonográfica considerable en este largo período, pasando por la canción popular en cuanto a la música instrumental.

Palabras clave: Música brasileña. Cultura india. Contracultura. Globalización Musica universal.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....13

PRIMEIRA PARTE: O ENCONTRO OCIDENTE-ORIENTE NA CONTRACULTURA.....28

CAPÍTULO 1 "EU QUERO QUE ESSE TETO CAIA": CONTRACULTURA BRASILEIRA E A BUSCA PELO ORIENTE.....29

1.1 O experimentalismo da contracultura e o encontro Ocidente-Oriente.....32

1.2 O impulso contracultural brasileiro e a instituição MPB.....45

1.3 Tropicália como abertura à contracultura e ao internacional-popular.....52

1.4 O Oriente na contracultura musical brasileira.....58

CAPÍTULO 2 "SE ORIENTE, RAPAZ": PSICODELIA NORDESTINA E HERANÇAS ORIENTAIS NO NORDESTE.....82

2.1 Nordeste místico, psicodélico e experimental.....83

2.2 Nordeste popular e oriental.....113

SEGUNDA PARTE: O (DES)ENCONTRO OCIDENTE-ORIENTE NA MUNDIALIZAÇÃO DA CULTURA.....117

CAPÍTULO 3 "HOMEM ETERNO CONSUMIDOR": O ADMIRÁVEL MUNDO NOVO DA GLOBALIZAÇÃO.....118

3.1 A descentralização do sujeito e o (des)encontro Ocidente-Oriente.....119

3.2 *New Age* e *World Music*: tendências novaeristas na cultura mundializada.....124

3.3 Indústria fonográfica brasileira e música indiana no Brasil dos anos 80.....145

CAPÍTULO 4 "É CHAKRA TERRESTRE DE MIL TRADIÇÕES": MÚSICA INDIANA NO BRASIL GLOBALIZADO.....156

4.1 A tentativa de divulgação da cultura indiana no Brasil.....162

4.2 A cultura indiana inserida na mundialização.....195

CAPÍTULO 5 “ESPELHOS DAS ÁGUAS”: O CARÁTER UNIVERSAL DE EGBERTO GISMONTI E DUOFEL.....217

5.1 A MPIB e a música universal.....223

5.2 Egberto Gismonti e Duofel em busca do experimental.....241

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....263

REFERÊNCIAS.....265

APÊNDICES.....287

INTRODUÇÃO

A música popular brasileira vem sendo estudada na universidade por vários ângulos e sendo abordada em suas misturas com outras culturas musicais – como seu contato com o jazz, a música pop, a música afrodiaspórica etc. –, porém, não foram encontrados estudos significativos sobre a presença da cultura indiana no cenário musical brasileiro. Nesse sentido, essa pesquisa visou contribuir para a reflexão dessa presença, uma vez que desde a década de 1970 até o início dos anos 2000 a aproximação com a estética indiana tanto na canção popular quanto na música instrumental se fez visível em dois momentos históricos: o da contracultura e o da globalização.

Sabemos que a cultura indiana se expandiu mais massivamente no Ocidente pela porta de entrada do experimentalismo contracultural, e ao longo do avanço da globalização (e, consequentemente, da mundialização da cultura) ela obteve espaço em nichos de mercado baseados no multiétnico, espiritual e/ou meditativo (ora da *New Age* ora da *World Music*), bem como pelo viés da música universal nos termos de Hermeto Pascoal. Nesse sentido, foi possível elencar o encontro com a cultura indiana no Brasil a partir de quatro frentes de compreensão: a primeira como resultado do caráter experimental da contracultura (com Pedro Sorongo, Karma, Gilberto Gil, Marconi Notaro, Lula Côrtes, Lailson, Raul Seixas, Zé Ramalho, Jorge Ben e Alberto Marsicano); a segunda referente à busca pela espiritualidade (com Alberto Marsicano, Meeta Ravindra, Rogério Duarte, Carlos Rennó e Cabruêra); a terceira relacionada ao advento do sujeito descentralizado e da mundialização da cultura na globalização com destaque à *New Age* e à *World Music* (com Alberto Marsicano, Rogerio Duarte, Carlos Rennó, Gilberto Gil, Duofel, Egberto Gismonti, Meeta Ravindra, Mawaca, Pedra Branca e Cabruêra); e, por fim, a quarta orientada também pelo sujeito descentralizado, mas só que pelo viés da música universal de Hermeto Pascoal (com Egberto Gismonti e Duofel). É válido esclarecer que essas frentes não são necessariamente fixas, pois elas se entrecruzam em alguns momentos, de modo a percebermos a localização de alguns artistas em mais de uma delas, conforme argumentamos ao longo dos capítulos.

Os artistas mencionados acima produziram materiais musicais fonográficos (tanto em discos, no caso dos anos 70-80, quanto em CDs nos anos 90-2000), sendo estes materiais nossas principais fontes de análise. Entretanto, entrevistas, espetáculos, apresentações em meios midiáticos, jornais e sites especializados em abordagem

musical também foram utilizados como fontes secundárias. Importante adiantar que apesar do nosso mapeamento ter sido extenso, haja vista o amplo recorte temporal da pesquisa, diante do material fonográfico encontrado selecionamos apenas as faixas que demonstraram maior contato com a cultura indiana, sendo este, portanto, nosso critério de seleção e análise das mesmas.

Percebemos que a atuação da cultura indiana no cenário musical brasileiro,[1] pensada aqui por meio do material musical fonográfico encontrado, apresentou-se de maneira irregular e fragmentada. Ou seja, ela não tem uma organicidade dentro da música brasileira e, portanto, não pode ser interpretada como uma vertente bem delineada ou como um movimento estético perante a História da Música Brasileira, ou mesmo dentro das áreas de Etnomusicologia e de Musicologia no Brasil. Sendo assim, apesar da cultura indiana ter sido acessada de maneira esparsa e não homogênea, sua atuação se fez notável e, portanto, o mapeamento que realizamos conduziu uma reflexão do sentido histórico de tal produção musical no Brasil.

Feitas essas premissas, passemos agora para uma breve compreensão dos dois momentos históricos que permearam os nossos objetos de estudo. Primeiramente, na contracultura a busca pela cultura indiana apresentava alguns sentidos minimamente organizados e de certa comunhão coletiva, tais como a crítica à racionalidade ocidental, o interesse pela expansão da mente e a procura por novas formas de sociabilidade e comportamento, guiados por um sujeito histórico coletivo: isso porque ocorreu um embate coletivo da contracultura com a ordem hegemônica estabelecida. Já na era da globalização houve a descentralização desse sujeito, que se tornou individualista e sem clareza de projeto coletivo a construir/percorrer. Por isso, e por outros fatores, a partir dos anos 90 surgiram múltiplas sonoridades de referência à cultura indiana, que abarcaram desde os segmentos de mercado da *New Age* e da *World Music*, até as propostas mais distantes dos parâmetros fonográficos como a música universal. Diante disso, fez-se necessário interpretarmos como se desenvolveram as especificidades de cada sujeito/momento histórico, assim como a transição de um a outro, tendo por eixo norteador a primazia dos nossos objetos de estudo em cada capítulo.

Temos ciência de que há duas principais vias de acesso para se compreender contracultura, a saber: se por um lado temos a contracultura vinculada a um momento histórico específico, o dos anos 60 e início dos 70, com seus agentes promulgadores e

[1] Esse cenário não abarca particularidades e fonogramas da música de concerto, haja vista que foi no âmbito da música popular que a cultura indiana se mostrou mais amplamente presente.

suas características bem delineadas,[2] por outro lado, temos a contracultura enquanto categoria conceitual, que não se restringe a uma periodização, mas sim se baseia na crítica radical à determinada cultura convencional a fim de subvertê-la.

De acordo com os autores Ken Goffman e Dan Joy (2007), pensar a contracultura enquanto um conceito é reconhecer que ela se manifesta em qualquer período histórico, uma vez que a contracultura seria uma manifestação contra hegemônica que se origina de insatisfações com o *status quo* de determinada época e, portanto, causa alvoroço e turbulência por suas ideias em prol de renovações e rupturas[3] (ainda que reconheçamos que não se trate somente de uma questão de contra hegemonia). Perante esse viés, ser contracultural abarcaria uma gama variada e desconexa de personas, interesses e recortes temporais, o que, no nosso ponto de vista, retira a historicidade do termo.[4] Ainda que ambos os autores tenham esclarecido a necessidade de se evitar generalizações simplistas, tais como a visão de que a contracultura é basicamente uma cultura com um estilo de vida que é oposto à cultura dominante e, além disso, o seu sentido conceitual possa ajudar no entendimento de características fundamentais para o seu desenvolvimento, focamos nossa reflexão sobre a contracultura como um fenômeno histórico dos anos 60 (e meados dos 70), dos Estados Unidos e da Europa, devido ao surgimento desse termo ter aparecido nesse contexto (o que não exclui entendê-lo também sob algumas diretrizes conceituais norteadoras).

A compreensão da contracultura como um fenômeno histórico se consolidou a partir das análises do historiador Theodore Roszak, que inclusive vivenciou de perto o surgimento da contracultura e, portanto, não teve por preocupação conceituá-la de modo sociológico, mas sim entendê-la como um fenômeno novo que deveria ser minuciosamente analisado. Para ele, as motivações da contracultura sinalizaram:

---

[2] O termo "contracultura" surgiu na imprensa estadunidense para definir o vigor contestatório dos anos 60-70, ocorrido essencialmente nos Estados Unidos e na Europa, que se caracterizava por ser uma oposição "[...] à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente" (PEREIRA, 1992, p. 13).

[3] "A contracultura é 'ruptura' por definição, mas também é uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição, ou de atravessar as tradições do presente de modo a abrir uma janela para aquela dimensão mais profunda da possibilidade humana que é a fonte perene do verdadeiramente novo – e verdadeiramente grandioso – na expressão e no esforço humano" (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 13).

[4] Necessário frisar que a interpretação da contracultura como um conceito que perpassa séculos não foi exclusiva dos autores Goffman e Joy. Na Introdução da obra *Contracultura através dos tempos*, pertencente a ambos, mas escrita por Timothy Leary, nota-se a clara percepção de Leary sobre a contracultura como uma prática inerente à humanidade.

> [...] em conjunto uma constelação cultural que difere radicalmente dos valores e concepções fundamentais de nossa sociedade, pelo menos desde a Revolução Científica do século XVII. No entanto, estou plenamente consciente de que esta constelação tem que amadurecer muito antes de suas prioridades se tornarem norma e antes que desenvolva ao seu redor uma coesão social em plenitude (ROSZAK, 1981, p. 10, tradução nossa).

Essa "constelação cultural" apesar de não ter sido amadurecida ampla e profundamente na sociedade ocidental, ainda assim se demonstra uma face importante do contemporâneo e que, portanto, merece "[...] que seja reconhecida, já que, aparentemente, é a única maneira que temos para dar um sentido, ainda que provisório, ao mundo em que vivemos" (ROSZAK, 1981, p. 9-10, tradução nossa).

No tocante aos antecedentes do fenômeno da contracultura, após o término da Segunda Guerra Mundial houve uma constante e ampla expansão da economia global, que foi interpretada por Eric Hobsbawm como a "era de ouro" do século XX: "A produção mundial de manufaturas quadriplicou entre o início da década de 1950 e o início da década de 1970, e o que é ainda mais impressionante, o comércio mundial de produtos manufaturados aumentou dez vezes" (HOBSBAWM, 1995, p. 257). Para além da confiança entusiasmada sobre esse aumento da produção manufatureira, o período vivenciou também o impulso à Revolução Verde, à modernização urbana-industrial e as inovações tecnológicas nos meios comunicativos e nos transportes. Em contrapartida, o avanço da tecnocracia,[5] o remanejamento político e econômico devido à Guerra Fria, bem como seus efeitos conturbados (a exemplo da Guerra do Vietnã), trouxe uma faceta sombria à época, estimulando boa parte da camada média jovem e estudantil a defender novas formas de sociabilidade, tanto propositivas quanto provocativas.

Essas novas formas, muito difundidas nos grandes centros culturais, políticos e econômicos da Europa e dos Estados Unidos, revolucionaram o olhar sobre o que se pretendia ser a segunda metade do século XX em diante e, concomitantemente a isso, negaram as diversas práticas dogmatizantes do Ocidente relacionadas ao imperialismo, à cultura hegemônica, ao autoritarismo, às atitudes beligerantes e ao conservadorismo

[5] A tecnocracia não é uma consequência exclusiva do capitalismo, mas sim produto de um industrialismo maduro e acelerado. Ela é uma forma social que prioriza os mecanismos da técnica, reduzindo o ser humano a um animal técnico sem autonomia (ROSZAK, 1981, p. 33). As manifestações estudantis em maio de 1968 pretendiam, dentre outras reivindicações, alcançar a eliminação da sociedade tecnocrata: "Queremos que a revolução que começa liquide não apenas a sociedade capitalista, mas também a sociedade industrial. A sociedade da alienação desaparecerá da história. Estamos inventando um mundo novo e original. Imaginação ao poder" – Trecho de um manifesto estudantil no auge de maio de 68 colado no prédio principal de Sorbonne e citado por Roszak (1981, p. 36, tradução nossa).

moral. Muito desse olhar partiu de uma juventude urbana, antidogmática e criativa, protagonizada pelos filhos e filhas de famílias tradicionais e privilegiadas de classes média e alta (a exceção dos Panteras Negras)[6], que buscaram voluntariamente a marginalização do sistema (especialmente o capitalista), criticando-o de forma voraz. Isso porque a maneira como obtiveram a educação formal (tanto no seio familiar, quanto nas instituições tradicionais de ensino) impulsionou tal reação paradoxal (ROSZAK, 1981, p. 39-45).

A partir disso, formou-se o que Hobsbawm denominou por "cultura popular jovem", que fora consolidada nos anos 1950-60,[7] caracterizada por grandes intercâmbios de informação, conhecimento, desejos e lutas, especialmente dentro dos circuitos universitários, e favorecida pelas novas tecnologias comunicativas e suas respectivas interações culturais e políticas transnacionais. Importante ressaltar que o aperfeiçoamento das inovações tecnológicas era reconhecido pela "cultura popular jovem" e serviria de emancipação da sociedade somente se utilizado criticamente, de modo a trazer rupturas com a tradição científica ocidental.[8]

É válido destacar que foram dentro das universidades que se aprimoraram os tecnocratas; de modo paradoxal, as universidades tanto formavam cidadãos aptos a combater quanto a gerenciar os mecanismos de funcionamento da tecnocracia. Muitos jovens das famílias tradicionais viam na tecnocracia as raízes atrozes que causaram as grandes guerras e as desigualdades socioeconômicas a nível mundial, e portanto, promoveram ações inventivas que nos momentos áureos da contracultura desestabilizaram aspectos da tecnocracia.

Nos dizeres de Roszak, "[...] através de uma dialética que Marx jamais poderia ter imaginado [...] em lugar de descobrir o inimigo de classes em suas fábricas, a burguesia enfrenta-o na sala de jantar, nas pessoas de seus próprios filhos mimados" (ROSZAK, 1972, p. 45). Seguindo com essa interpretação, pelo fato desses jovens

---

[6] "Se há algo no *ethos* do Black Power que é particularmente atraente, inclusive para os jovens brancos que não conseguem se inserir no movimento, é que o Black Power também implica, de certo modo, um novo modo de vida: uma cultura negra, uma consciência negra... uma alma negra totalmente incompatível com a sociedade branca e agressivamente orgulhosa disso" (ROSZAK, 1981, p. 59, grifo do autor, tradução nossa).

[7] Sobre a criação da ideia de juventude durante o século XX, ver Savage (2009).

[8] "Através de redes internacionais eles [estudantes] romperam com a cultura da neutralidade científica e promoveram debates políticos não só sobre os usos da inovação tecnológica, mas também sobre os objetivos da pesquisa. À medida que esse trabalho se desenvolvia, iam caindo por terra as alegações prevalecentes do caráter progressista e infalível da tradição científica ocidental, ajudando a rasgar o véu da certeza científica e da invencibilidade tecnológica que cercava ambos os lados da Guerra Fria" (WAINWRIGHT, 1998, p. 64).

crescerem mimados, permanecendo até mesmo infantilizados na juventude, causou-lhes um choque inevitável quando se depararam com as asperezas do avanço da tecnocracia: "Evidentemente, tal infantilização da juventude da classe média tem um efeito corruptor. Prepara-os mal para o mundo real, com suas disciplinas inflexíveis e sutis. Permite-lhes abrigar e alimentar fantasias até muito tarde, até que ocorra o inevitável choque" (ROSZAK, 1981, p. 46, tradução nossa). Essa infantilização contribuiu para o arrefecimento das motivações contraculturais; ao longo dos anos elas foram reapropriadas, assimiladas e simplificadas principalmente pelo mercado,[9] bem como apresentaram descompassos com as camadas mais pobres da sociedade, causando muitas vezes mais choques e desentendimentos do que luta conjunta.

Certamente não é tarefa fácil, nem consenso dentro da bibliografia acadêmica a identificação do final da contracultura, isto é, quando, enfim, esta acaba. O debate historiográfico é amplo, e quando recorremos as nossas fontes de estudo percebemos que há um descompasso entre a periodização da contracultura inglesa e estadunidense por um lado, e da contracultura brasileira por outro, que abordamos ao longo dos capítulos. No entanto, nossa principal hipótese aqui reside no fato de que apesar da contracultura se desenvolver contraditoriamente e em variadas frentes, de modo a não apresentar uma mesma e única resposta para os impasses que lhe incomodava, ela apresentou um eixo norteador focado na intenção de transformação coletiva, que ao longo das décadas posteriores desarticulou-se em decorrência da fragmentação do sujeito no mundo pós-moderno. Durante os anos contraculturais houve estruturas de sentimento não fechadas, mas que em algumas delas se aglutinavam a busca por minimizar heteronomias e por ajustar interesses individuais em prol de benefícios sociais coletivos. Não à toa a ideia de laços comunitários foi retomada idilicamente e muitos hippies migraram para regiões mais interioranas e rurais. E perante esse cenário o encontro com o Oriente teve sua importância justamente por estimular práticas de autoconhecimento e de transcendência espiritual para contribuir nessa mudança social coletiva.

Dito isso, acerca do momento histórico da globalização, usualmente há o consenso de que as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por inquietações de diferentes graus, trazendo consigo o embrião do que viria a ser denominado de pós-

[9] Sobre a relação entre contracultura e mercado, ver Frank (1998), Heath e Potter (2005).

moderno na era da globalização e do capitalismo avançado.[10] Sendo assim, não é possível abordar sobre o desenvolvimento da globalização sem dispusermos a devida atenção também à condição pós-moderna (LYOTARD, 2009), que amplia a mundialização da cultura e se define mais por uma condição histórica do que por linguagens estéticas específicas e propriamente ditas, uma vez que "[...] façamos o que fizermos com o conceito, não devemos ler o pós-modernismo como uma corrente artística autônoma; seu enraizamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras" (HARVEY, 2014, p. 65).

Sendo assim, de acordo com Fredric Jameson (1997), o mundo pós-moderno é a face cultural do processo avançado da globalização, que, evidentemente, possui intrínseca relação com os níveis políticos, sociais e econômicos. O surgimento do termo apresenta controvérsias entre teóricos;[11] porém, indiscutivelmente um grande marco para a sua consolidação foi a abertura à globalização a partir dos anos 80, sendo este um desdobramento crucial para a transformação contemporânea do próprio capitalismo. O capitalismo global foi favorecido pelos avanços da tecnologia da informação, da comunicação e do deslocamento, alterando significativamente nossas percepções de tempo e espaço.[12] A nomeada Terceira Revolução Tecnológica (com seus processos baseados na tecnociência, robótica e cibercultura) seria a maior caracterização dessa fase do capitalismo na era pós-moderna e global, falando-se, inclusive, na inexorabilidade e conformidade do interconectado tripé: capitalismo, globalização e pós-modernismo.[13]

Na esfera da cultura, muito se diz que o debate sobre o pós-modernismo apresentou-se pioneiramente dentro da arquitetura,[14] baseando-se na "[...] recusa do

---

[10] "Enquanto alguns alegam que os movimentos contraculturais dos anos 60 criaram um ambiente de necessidades não atendidas e de desejos reprimidos que a produção cultural popular pós-modernista apenas procurou satisfazer da melhor maneira possível em forma de mercadoria, outros sugerem que o capitalismo, para manter seus mercados, se viu forçado a produzir desejos e, portanto, estimular sensibilidades individuais para criar uma nova estética que superasse e se opusesse às formas tradicionais de alta cultura" (HARVEY, 2014, p. 65).

[11] Por exemplo, enquanto para Fredric Jameson o pós-moderno seria a consequência do terceiro estágio de desenvolvimento do capitalismo tardio, para Scott Lash e John Urry ele teria se iniciado nos anos 70 por meio de um capitalismo flexível. No caso de Anthony Gidden, a pós-modernidade nem mesmo teria surgido ainda. Consultar Jameson (1997), Lash, Urry (1987), Gidden (1991).

[12] "Aí, as dimensões do espaço e do tempo tem sido sujeitas à persistente pressão da circulação e da acumulação do capital, culminando (em especial durante as crises periódicas de superacumulação que passaram a surgir a partir da metade do século passado) em surtos desconcertantes e destruidores de compressão do tempo-espaço" (HARVEY, 2014, p. 293).

[13] Para saber mais sobre o debate desse tripé, com abordagem crítica às hipóteses imprecisas da suposta sociedade pós-capitalista e pós-industrial, ver Carcanholo e Baruco (2009).

[14] "No tocante à arquitetura, por exemplo, Charles Jencks data o final simbólico do modernismo e a passagem para o pós-moderno de 15h32m de 15 de julho de 1972, quando o projeto de desenvolvimento

primado da universalização das formas, em detrimento de seus contextos. Diante da padronização da sociedade industrialista, eles valorizam as diferenças" (ORTIZ, 1992, n.p.). Essa valorização das diferenças, que se estendeu para além das formas arquitetônicas, foi uma prática contrária ao que propunha o modernismo, no sentido de que enquanto este se opunha ao cânone da tradição, acreditando em um futuro próspero de alcance universal (tendo em vista os derivados da revolução industrial, tais como produção centralizada, cultura de massa e progresso material), os pós-modernos – balizados no eterno presente – passaram a "[...] vincular sua proposta estética à emergência de um novo contexto social, no qual ocorre um movimento de descentralização da produção, do consumo, do poder e das relações sociais (ideia associada à existência de um capitalismo desorganizado)" (ORTIZ, 1992, n.p.). A questão estilística no pós-moderno não está centrada em formalizar um estilo para fins, necessariamente, de caracterização de determinado artista e/ou movimento artístico, ao contrário do que ocorreu no modernismo. Portanto, a apreensão eclética de elementos fragmentados, recortados e aparentemente desconexos entre si tem sido um recurso frequentemente utilizado dentre as esferas artísticas do pós-moderno, catalisados mais em colagens, montagens, performances e *happenings.*[15]

Perante o mecanismo desse pluralismo, a absorção de todas as formas de arte é uma característica preponderante do processo de mundialização da cultura, visto que os produtores culturais começaram a explorar cada vez mais novos usos e recursos midiáticos, favorecendo-se da troca de bens culturais.[16] Se "[...] a circulação dos bens culturais ganha maior consistência ao ser pensada em termos de mundialização, e não de difusão" (ORTIZ, 2007, p. 96), torna-se complicado pensarmos que as referências

---

da habitação Pruitt-Igoe, de St Louis (uma versão premiada da 'máquina para a vida moderna' de Le Corbusier), foi dinamitado como um ambiente inabitável para as pessoas de baixa renda que abrigava" (HARVEY, 2014, p. 45).

[15] "[...] Derrida considera a colagem/montagem a modalidade primária de discurso pós-moderno. A heterogeneidade inerente a isso (seja na pintura, na escritura ou na arquitetura) nos estimula, como receptores do texto ou imagem, 'a produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável'. Produtores e consumidores de 'textos' (artefatos culturais) participam da produção de significações e sentidos (daí a ênfase de Hassan no 'processo', na '*performance*', no '*happening*' e na 'participação' no estilo pós-moderno) (HARVEY, 2014, p. 55, grifo do autor).

[16] "O colapso dos horizontes temporais e a preocupação com a instantaneidade surgiram em parte em decorrência da ênfase contemporânea no campo da produção cultural em eventos, espetáculos, *happenings* e imagens de mídia. Os produtores culturais aprenderam a explorar e usar novas tecnologias, a mídia e, em última análise, as possibilidades multimídia.[...]. Isso evoca a mais difícil questão sobre o movimento pós-moderno: o seu relacionamento com a vida diária e a sua integração nela. [...] há inúmeros pontos de contato entre produtores de artefatos culturais e o público em geral: arquitetura, propaganda, moda, filmes, promoção de eventos multimídia, espetáculos grandiosos, campanhas políticas e a onipresente televisão. Nem sempre é claro quem está influenciando quem no processo" (HARVEY, 2014, p. 61-62).

musicais indianas exploradas pelo mercado musical ocidental foram simplesmente atitudes de divulgação *stricto senso* da cultura da Índia pelo mundo. Isso porque a cultura internacional-popular na era da globalização não se trata de difundir valores e aspectos culturais em prol de alguma imersão cognitiva dos mesmos, mas sim de, sob motivações consumistas pós-modernas, inseri-los, recortá-los e assimilá-los superficialmente (adequando-se a cada contexto diferente) com a finalidade de "acertar o passo" de sua experiência turística com relação ao consumo da arte.[17]

Seguindo com as reflexões do geógrafo Milton Santos, a perversidade sistêmica foi impulsionada perante a globalização, uma vez que não houve medidas amplamente eficazes de combate contra as principais mazelas globais, tais como fome, desemprego, corrupção, desigualdades sociais, regionais, interpessoais e internacionais (SANTOS, Milton, op. cit., p. 58-61). A isso se deve o fato de que houve um abandono do sentido de continuidade e memória histórica, que solapou o compromisso coletivo com qualquer ideal de progresso.[18]

Em termos de avanço do capitalismo global é relevante lembrar que a manutenção do consumismo[19] e de perfis consumidores específicos foi um processo amplamente favorecido em decorrência do protagonismo da era digital, que permitiu maior acesso à boa parte das culturas humanas espalhadas pelo mundo. No caso da música, "[...] tanto o uso das tecnologias digitais de produção quanto das possibilidades de distribuição abertas pela Internet têm sido determinantes para a criação de novos segmentos musicais, formatos de áudio, vias de distribuição e até mesmo para a definição das estratégias de atuação e para a política" (VICENTE, 2001, p. 18-19). Somado a isso, de acordo com José Adriano Fenerick:

> Se até o final da década de 1980 ainda se investia no aperfeiçoamento de equipamentos de som e de imagem analógicos, a partir dos anos 1990 – em virtude das conquistas no campo da informática –, o que domina a base tecnológica do entretenimento é o mundo digitalizado.

[17] "A aura em torno da obra deu lugar a uma experiência *turística*, sintomática da sociedade do hiperconsumo. Em nossas sociedades, as obras funcionam como objetos de animação de massa destinados a diversificar os lazeres e a 'matar' o tempo" (LIPOVETSY; SERROY, 2011, p. 107, grifo dos autores).

[18] "Rejeitando a ideia de progresso, o pós-modernismo abandona todo o sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente. [...]. Há, no pós-modernismo, pouco esforço aberto para sustentar a continuidade de valores, de crenças ou mesmo de descrenças" (HARVEY, 2014, p. 58).

[19] O consumismo "[...] é o ponto central de nosso sistema econômico, e também o modo de vida para o qual somos todos os dias sem cessar treinados por toda nossa cultura de massas e indústria de entretenimento, com uma intensidade de imagens e de mídias sem precedentes na história" (JAMESON, 2001, p. 56).

> Na esteira do barateamento e da popularização do computador pessoal, difundido em larga escala a partir da década de 1990, seguiu-se uma série de novos meios de comunicação, todos baseados na tecnologia digital. São esses os casos da Internet, das TVs a cabo ou por assinatura (*pay per view*), do CD, do DVD, do DAT, do MP3 e MP4 e do mini-disk. O entretenimento passou a ser digital e global, simultaneamente, num sistema interligado. (FENERICK, 2008a, p. 128-129, grifo do autor).

Essa expansão tecnológica e digital ocasionou para a indústria fonográfica uma continuidade no aprofundamento da segmentação racionalizada do mercado musical. Novos gêneros surgiam, ramificavam-se e eram absorvidos pelas *majors*, com o intuito de abranger uma larga variedade de consumidores. Nesse sentido, entre os anos 80 e início dos anos 2000 os segmentos *New Age* e *World Music* se tornaram gêneros musicais, apresentando índices crescentes de produção e venda (tanto nas *majors* quanto nas *indies*). Devido às crises do setor em decorrência da era da reprodutibilidade técnica na era digital, com suas facilidades de produção, distribuição e consumo promovidas pelas novas tecnologias, é evidente que diferentemente de décadas anteriores a indústria fonográfica cedeu menos "[...] espaço para artistas e produções novas, apenas apostando e investindo naquilo que era certamente lucrativo" (MELON, 2014, p. 42). Entretanto, no que se refere à *New Age* e *World Music* estas se tornaram nichos de mercado garantidos e seguros, pois tais segmentos tinham suas origens ainda nos anos contraculturais e, portanto, apresentavam consumidores (artistas e ouvintes) que se acumulavam e se somavam desde aquela época.

Tendo em vista esse variado panorama de possibilidades e tecnologias, é claro que na globalização a sensação de proximidade aumentou entre países ocidentais e orientais. No campo da cultura, muito baseado pela ampliação dos veículos midiáticos, tal sensação foi ainda mais aguçada. De acordo com Ulrich Beck (1999, p. 66), a partir desse panorama poder-se-ia impulsionar inclusive a chamada "glocalização": termo por ele cunhado para descrever um processo positivo de diálogo (ou mesmo fusão) de culturas, do local ao global, que não significaria a homogeneização do mundo, nem tampouco a eliminação de contradições. Nessa percepção se cairia por terra a ideia de que estaríamos vivendo sob uma ocidentalização da vida, pois "[...] ele não acredita que a globalização possa, pura e simplesmente, pôr fim às culturas locais, submetendo-as todas a uma espécie de mcdonaldização do mundo. Ao contrário, considera ser possível

a valorização dessas culturas, que seriam difundidas pelo mundo [...]" (FENERICK, 2008a, p. 126).

Entretanto, a função primordial do capitalismo na era da globalização não se orienta fundamentalmente pela difusão em termos de valorização das culturas para fins democráticos e emancipatórios,[20] mas sim de garantia a priori de mercados de bens culturais. Além disso, não podemos esquecer do pensamento orientalista (SAID, 2007) arraigado na tradição intelectual ocidental, que surtia algum efeito – ainda que já transfigurado – na absorção de culturas. Relevante frisar aqui que esse pensamento, associado aos resquícios dos ideais iluministas, presenciou o crescimento tecnológico do pós-guerra, forçando-nos à familiarização da entropia e de novos vocabulários que começaram a fazer parte do nosso cotidiano, e provocando-nos inquietações face à dicotomia "pluralização *versus* fragmentação" (SEKEFF, 2006, p. 94).

> Nesse contexto, se emerge o fantasma da massificação, há também a possibilidade da aplicação tecnológica na construção de modelos e estratégias particulares que acabam por salvaguardar a generalização do processo civilizatório. Mesmo porque a globalização, com sua revolução nos métodos e processos de transmissão do fazer, beneficia tanto a *"ocidentalização" do mundo* quanto a sua democratização (SEKEFF, 2006, p. 94, grifo nosso)

Quanto à ocidentalização do mundo estamos certos que sim, afinal a globalização contribuiu para expandir valores ocidentais pelo globo (com destaque para os valores neoliberais estadunidenses no século XX); mas sobre sua democratização fica mais complicado ratificar tal constatação. Isso porque não se pode pressupor que a globalização aconteceu (e tem acontecido) de forma igualitária e no mesmo nível de modernização capitalista em todas as partes do mundo. Países considerados subdesenvolvidos ou em fase de desenvolvimento (como Brasil e Índia), comparados com as principais potências políticas e econômicas mundiais, possuem relações diversificadas com o processo da globalização. De fato, a proximidade entre os países e os seus respectivos artefatos culturais se efetivou, mas em níveis variados de contato e compreensão (ou mesmo a falta desta).

***

[20] Do ponto de vista empresarial, a valorização das diferenças encontra-se subordinada ao potencial da eficiência (e não da emancipação) da força de trabalho (ORTIZ, 2015, p. 125).

Sobre o trabalho historicizante focado nos objetos musicais, a compreensão dos diferentes momentos históricos, bem como das categorias que construímos em torno da cultura indiana absorvida pelos músicos brasileiros foi fundamentada a partir do "[...] cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises das obras, programas e manifestos estéticas etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes)" (NAPOLITANO, 2005, p. 259).

Já a respeito do uso metodológico das entrevistas que realizamos com alguns dos músicos, a pesquisa se pautou pela premissa "[...] do fascínio da experiência vivida pelo entrevistado [...]. Esse mérito reforça a responsabilidade e o rigor de quem colhe, interpreta e divulga entrevistas, pois é preciso ter claro que a entrevista não é um 'retrato' do passado" (VERENA, 2008, p. 170).

Concomitante a isso, escolhemos a abordagem dos Estudos Culturais Britânicos como fundamentação teórico-metodológica desta pesquisa, pois compreendemos que "a posição teórica dos estudos culturais se distingue por pensar as características da arte e da sociedade em conjunto, [...] como processos que tem diferentes maneiras de se materializar, na sociedade e na arte" (CEVASCO, 2012, p. 64). A partir disso, portanto, fez-se imprescindível a construção de uma análise minuciosa das definições e implicações acerca do conceito de cultura. Conforme discorreu Stuart Hall, concordamos que a cultura "[...] está perpassada por todas as práticas sociais e constitui a soma do inter-relacionamento das mesmas" (HALL, 2011, p. 129). Além disso, Hall contribui para pensarmos a nossa hipótese principal acerca da descentralização do sujeito, principalmente ao longo do avanço da globalização; isso porque ele desenvolveu análises que envolvem questões relacionadas às identidades individuais e coletivas perante tal avanço. O sujeito na modernidade tardia foi acometido pelo que ele denominou de "crise de identidade", na medida em que se encontrou fragmentado, deslocado e descentralizado (HALL, 2014, p. 09), pois ele não possui somente uma única e/ou permanente identidade, mas sim várias delas, podendo estas serem contraditórias e, até mesmo, não resolvidas – esse sujeito "assume identidades diferentes em diferentes momentos" (HALL, 2014, p. 12). A globalização e a mundialização da cultura a ela intrinsecamente atrelada, portanto, colaboraram decisivamente no processo de crise de paradigmas e formação de novos prismas identitários, não mais tão coesos entre si (como eram aqueles almejados sob o constructo do Estado-nação), tampouco articulados em ideais coletivos (como os do fenômeno contracultural).

Somado a isso, as reflexões de Douglas Kellner caminham também nessa direção; sua análise crítica gira em torno do que ele chamou por "cultura da mídia" – sendo esta um campo de batalha entre diferentes grupos e impulsionada pelo avanço global das novas tecnologias e formas de comunicação/interação sociais, econômicas, políticas e culturais. Kellner se propôs a formular uma compreensão ampla sobre as novas perspectivas multiculturais de nacionalidade, etnia, classe, sexualidade, etc. (KELLNER, 2001, p. 75-76), "[...] a fim de expressar toda a gama de representações de identidade, dominação e resistência que estruturam o terreno da cultura da mídia" (Idem, ibid., p. 76). Se a cultura midiática produz um forte impacto na identidade cultural do sujeito descentralizado, coube aqui refletirmos melhor como que uma cultura, com questões norteadoras tão tradicionais, tal como a indiana atuou conforme esses novos preceitos do pós-moderno, especialmente no cenário musical brasileiro.

Por fim, Raymond Williams serviu também de orientação para os caminhos trilhados em nosso estudo, principalmente no que se referem as suas abordagens sobre *estrutura de sentimento*[21] e esferas do dominante, residual e emergente. Concordando que a noção de cultura deve ser associada a um processo em constante redefinição de si mesma (WILLIAMS, 2007, p. 117), e que ela produz significados comuns que são revisitados e rememorados dentro desse processo, por diversas vezes tais significados são também controversos e conflituosos, até porque nem sempre os atores sociais são os mesmos. Além disso, não podemos deixar de mencionar que cultura é mais bem compreendida como um termo plural, já que nela se desenvolvem múltiplas culturas *em processo* de transformação (WILLIAMS, 2007, p. 120). Não há cultura parada no tempo, como se ela fosse acessada somente para ser valorizada e preservada; as movimentações culturais se reatualizam com as intenções e vontades das pautas do tempo presente, conforme percebemos nas análises dos nossos objetos.

Destarte, para efeito de concretização dos objetivos da Tese, sua organização foi pensada aqui através de duas partes, sendo a primeira relacionada ao momento histórico da contracultura brasileira em seus encontros com o Oriente, para fins de transcendência individual e coletiva em prol da transformação dos paradigmas ocidentais, e a segunda parte relacionada à ascensão da mundialização da cultura em território brasileiro,

[21] Para Williams toda conjuntura histórica possui características comuns que se agregam entre si, e são articuladas, de modo norteador, pelo que ele denominou de "estrutura de sentimento". Sendo mais preciso teoricamente do que "visão de mundo" ou "espírito do tempo", esse termo foi cunhado pelo autor "[...] para descrever como atua a determinação sócio histórica nos modos de pensar, produzindo algo tão firme como uma estrutura e tão inefável como sentimentos. O termo procura dar conta de uma área da experiência que é material e social mas ainda não totalmente articulada" (CEVASCO, 2014, p. 198).

possibilitando no Ocidente globalizado mais desencontros do que encontros com o Oriente, e mais especificamente com a cultura indiana.

A *Primeira Parte – O encontro Ocidente-Oriente na contracultura* possui os seguintes capítulos: *Capítulo 1 –*"*Eu quero que esse teto caia": contracultura brasileira e a busca pelo Oriente"*, que teve por objetivo apresentar e refletir, sob à luz do processo da contracultura, em que momento ele ganhou forma e conteúdo no Brasil, com destaque à noção de experimentalismo, à Tropicália em sua abertura para a cultura do internacional-popular e aos caminhos da instituição MPB; além disso, realizamos uma abordagem sobre a materialização em contexto fonográfico brasileiro do caráter místico/espiritual/oriental da contracultura – muito tendo por via de acesso a cultura tradicional indiana. Em relação ao segundo capítulo, intitulado *Capítulo 2 – "Se Oriente, rapaz": psicodelia nordestina e heranças orientais no Nordeste*, a finalidade foi compreender as especificidades da psicodelia nordestina, as fontes desta que apresentaram contatos com a cultura indiana em práticas experimentais e, por fim, as heranças orientais na própria cultura nordestina, uma vez que a gama de músicos nordestinos na contracultura em busca do caráter oriental em suas obras foi especialmente evidente.

Já a *Segunda Parte – O (des)encontro Ocidente-Oriente na mundialização da cultura* se estruturou por meio de três capítulos: *Capítulo 3 – "Homem Eterno Consumidor": O admirável mundo novo da globalização*, que canaliza a reflexão sobre a descentralização do sujeito no pós-moderno, acentuada com o avanço da globalização. Analisamos nesse capítulo as dinâmicas da expansão da *New Age* e da *World Music* como novos nichos do mercado musical mundial, que evidentemente estabeleceram contatos com a cultura indiana e chegaram ao panorama fonográfico brasileiro. Somado a isso, interpretamos o material fonográfico dos anos 80 que se acercou da cultura indiana perante os novos caminhos da indústria fonográfica brasileira. No *Capítulo 4 – "É chakra terrestre de mil tradições": música indiana no Brasil globalizado* houve a intenção de entender o material musical mais relacionado à tentativa de divulgação da música indiana no Brasil a partir dos anos 90, assim como o material musical mais imerso aos ditames da mundialização da cultura. E por fim, o *Capítulo 5 – "Espelhos das Águas": o caráter universal de Egberto Gismonti e Duofel*, cujo objetivo foi avaliar em que sentido os violonistas do Duofel e o multi-instrumentista Egberto Gismonti se aproximaram dos Princípios da Música Universal de Hermeto Pascoal, sendo a música indiana um elemento a ser inserido no seu fazer artístico, haja vista algumas das

perspectivas dessa música universal. Descobrindo-se em meio às questões da mundialização da cultura, Duofel e Egberto Gismonti também se valem delas, mas ao notarmos neles um caminho peculiar no trato com as demandas globais, fez-se necessário pensar mais minuciosamente sobre suas particularidades e proposições em relação ao seu contato com a cultura indiana e a música brasileira.

PRIMEIRA PARTE: O encontro Ocidente-Oriente na contracultura

CAPÍTULO 1 "EU QUERO QUE ESSE TETO CAIA": CONTRACULTURA BRASILEIRA E A BUSCA PELO ORIENTE

> "A política é um jogo falso e desastroso porque é feita por homens desatentos, homens escravizados por seus próprios preconceitos. Mas imaginem que poder, que eficiência teria a ação política se ela fosse exercida por homens livres que soubessem que a única realidade é aqui e agora, que a experiência plena do instante VIVO é suprema. Esta é uma ideia tântrica: fazer, desse jogo mentiroso que é a política, um caminho de libertação."
>
> *Luiz Carlos Maciel – Anos 60*

Em termos epistemológicos não nos cabe aqui apontarmos argumentos favoráveis ou desfavoráveis à afirmação de que "a política é um jogo falso e desastroso". Nossa intenção com a epígrafe acima é justamente lembrarmo-nos que o encontro Ocidente-Oriente[22] na contracultura foi fundamentado substancialmente pela compreensão da política como palco primordial de transformação humana. Evidentemente essa compreensão não fora uma novidade trazida durante os anos de 1960 e 1970; o diferencial que a juventude contracultural desenvolveu acerca disso foi a proposição de novas estratégias e alternativas para a efetivação da política como, de fato, um caminho de libertação no século XX, de modo a inserir a busca pelo Oriente com esse propósito.

Boa parte dessa juventude, pertencente à classe média, negou a abundância prometida pela sociedade de consumo, até mesmo por perceber que essa promessa era discriminatória, desigual, iníqua e, então, não chegava da mesma forma a todas as camadas sociais. Apesar dessa crítica – que se tornou uma das principais faces da crítica

[22] Oriente e Ocidente são categorias antigas (há registros delas desde o Império Romano do século III), modificadas com o decorrer do tempo e muitas vezes estereotipadas mais no sentido político e sociocultural do que geográfico. Utilizar-nos-emos ainda desses termos, pois ambos foram assim compreendidos no repertório acadêmico, literário e musical do período que selecionamos para esse estudo. O Ocidente em geral se refere à Europa, aos Estados Unidos e, por vezes, à América do Sul; enquanto que o Oriente diz respeito ao continente sul-asiático, especialmente à Índia. Para uma compreensão mais aprofundada sobre as conceituações de Ocidente (em contraste com Oriente) ver o verbete "Ocidente" da obra *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade* de Raymond Williams. "[...] foi somente com a divisão pós-guerra da Europa e a subsequente Guerra Fria entre os antigos aliados que o *Ocidente* e o *Oriente* assumiram suas configurações políticas contemporâneas, apoiadas naturalmente em uma geografia óbvia e em algumas configurações culturais anteriores (porém diferentes)" (WILLIAMS, 2007 p. 301).

sobre os rumos tomados pela sociedade ocidental – ter sido generalizada isso não significa que a contracultura foi homogênea e coerente em si mesma: "Por uma parte temos a boemia ambulante dos *beats* e *hippies*; por outra, o audaz ativismo político da nova esquerda estudantil" (ROSZAK, 1981, p. 70, tradução nossa).

Aproveitando essa perspectiva de Roszak, a frente política da contracultura (a exemplo da Nova Esquerda inglesa e estadunidense, e nos EUA do movimento militante negro e do *Students for a Democratic Society* – SDS) se mostrou fortemente atuante, para além das questões puramente comportamentais e identitárias da contracultura.[23] Se considerássemos a contracultura somente pelo seu viés comportamental, teríamos ainda mais dificuldades na identificação do seu término, pois em termos comportamentais abre-se margem para se pensar que basta uma atitude sociologicamente contra hegemônica para que a contracultura seja atemporal e exista até os dias de hoje. É evidente que o âmbito do comportamento constitui a esfera do político, porém, a nosso ver, é preciso compreender e dar atenção aos movimentos políticos da segunda metade dos anos 60 e início dos 70, que muito foram os eixos orientadores do desenvolvimento do fenômeno contracultural. Evitamos, portanto, essa perspectiva focada somente em caracterizações comportamentais, que em partes foi bem embasada por Ken Goffman e Dan Joy e, consequentemente, revisitada por pesquisadores *a posteriori*.

No contexto contracultural brasileiro, Luiz Carlos Maciel,[24] vivenciando de perto esse momento histórico ao longo dos seus vinte e poucos anos, foi um importante porta-voz da reflexão das tensões germinadas no âmbito da contracultura, especialmente em cenário brasileiro. Seguindo com o pensamento contracultural, o encontro com as filosofias e religiosidades orientais foi percebido por Maciel como uma estratégia política eficaz à liberdade e à resolução de grande parte dos dilemas da própria sociedade ocidental. A potencialidade do "aqui e agora" e da "experiência plena do instante vivo" sinaliza uma característica preponderante da contracultura: acreditar na revolução iminente e construir uma nova sociedade coletivamente[25].

---

[23] O discurso da Nova Esquerda inglesa nesse momento ilustrou bem essa afirmação, haja vista que se direcionava a uma abordagem politicamente emancipatória, e não identitária. A Nova Esquerda estadunidense caminhava também nessa perspectiva, mas – ao contrário da Nova Esquerda inglesa – possibilitou maior abertura à inclusão das pautas dos movimentos sociais. Saber mais em: Sousa (2007) e Kenny (1995).

[24] Luiz Carlos Maciel (1938-2017), nascido em Porto Alegre, foi filósofo, jornalista, ensaísta, poeta, dramaturgo e roteirista, tornando-se um dos maiores pensadores da contracultura brasileira. Sendo um dos fundadores do semanário *O Pasquim*, sua coluna *Underground* – dentro deste semanário – foi pioneira em divulgar a contracultura no Brasil, dando ênfase para filosofias e religiosidades orientais.

[25] Seguindo com a definição de Raymond Williams para o verbete *collective*, o adjetivo "coletivo" foi utilizado, desde seu registro mais remoto, para descrever pessoas que atuavam conjuntamente (2007,

Apesar desse interesse pelo Oriente, aprofundado na contracultura com conferências e livros (destacando-se a atuação de Alan Watts[26]), não foi possível popularizar profundamente a complexidade filosófica e cultural oriental no Ocidente. Mesmo que jovens contraculturais tenham demonstrado grande procura por palestras, encontros e escritos de gurus e mestres (fossem eles zen-budistas, taoístas, tântricos ou hinduístas), poucos foram os que se dedicaram inteiramente a práticas orientais e/ou a mestres espirituais. Isso porque decidir por uma vida reclusa e monástica, ainda mais no ápice de uma perspectiva revolucionária, não seria a escolha mais adequada para a sôfrega juventude urbana e contracultural. Pode-se interpretar, então, que o interesse pelo religioso, filosófico e místico não foi suficiente para não reduzir (especialmente *a posteriori*) o conhecimento oriental a uma coleção exotérica e simplificada de símbolos. Ao invés de constituir-se enquanto cultura no Ocidente, esse interesse funcionou mais como uma colagem de símbolos exóticos e extravagantes (ROSZAK, 1981, p. 161) em tempos pós-modernos.

Entretanto, no auge da contracultura ainda assim a juventude contracultural trouxe ao palco principal os cenários, as personagens e as atuações que mais canalizavam os seus anseios, de modo a fazer do pensamento oriental um importante veículo de ação política e revolucionária. Não se pode negar que a cultura indiana foi um elemento importante para o desenrolar da contracultura, tanto no aspecto político quanto no comportamental, fazendo do campo musical ocidental um palco de *happenings* até então jamais vistos e acarretando em novas possibilidades artísticas. Dessa forma, sob o efeito das motivações contraculturais, foi marcante a atuação de artistas ocidentais interessados em realizar um contato com a musicalidade indiana, que perpassou as décadas seguintes.

Sendo assim, antes de abordarmos mais especificamente sobre os nossos objetos de estudo em meio à contracultura brasileira, faz-se necessário argumentarmos, ainda que brevemente, a nossa compreensão acerca da ideia do experimentalismo contracultural e o encontro com o Oriente no mundo ocidental.

---

p.96). Nesse sentido, compreendemos que existiram alguns ideais em comum para um corpo coletivo contracultural que nortearam parte de suas ações políticas e comportamentais.

[26] Alan Wilson Watts (1915-1973), nascido na Inglaterra, foi um importante filósofo, teólogo e orador responsável por divulgar no Ocidente as mitologias, filosofias e religiões orientais. Durante a contracultura ele conquistou inúmeros seguidores e foi um dos principais porta-vozes da popularização do zen-budismo nos circuitos universitários. Para ele o aspecto principal da contracultura era a sua base na experiência do divino.

1.1 O experimentalismo da contracultura e o encontro Ocidente-Oriente

No início do século XX parte das problemáticas contraculturais já se fazia presente desde o desenvolvimento das vanguardas históricas e do Situacionismo Internacional[27]. No caso das vanguardas, os ditames da sociedade burguesa foram alvos de acentuada crítica, o que no âmbito da arte possibilitou um olhar renovado, experimental e altamente criativo. A seguir discorremos questões acerca das vanguardas e do experimentalismo para que, assim, possamos definir melhor nosso modo de compreensão do conceito de experimentalismo em alguns dos nossos objetos.

Bem sabemos que o modernismo do final do século XIX possui um aspecto inovador, que poderíamos chamar de experimental. Porém, no começo do século XX aparece um novo tipo de experimentalismo, que é ainda mais radical: as vanguardas. Ou seja, existe um grau de radicalidade nas vanguardas históricas que não existe no modernismo.

Já no momento do pós-2ª Guerra a discussão acadêmica girou em torno de saber se tais vanguardas continuaram existindo ou não, o que não é consenso dentro da bibliografia. Para tanto, seguimos nesse trabalho com as reflexões do teórico Peter Bürger (2008) e do compositor e musicólogo Michael Nyman (1999), em que houve o entendimento das propostas artísticas do pós-2ª Guerra não mais interpretadas como vanguardas, mas sim como somente experimentais.[28] Nesse caso, o experimental aqui seria não reproduzir o convencional e, consequentemente, romper com alguma forma pré-estabelecida (o rompimento se dá na instrumentação e nos arranjos harmônicos, rítmicos e melódicos inusitados). O experimental dos anos 60 não é vanguarda, mas nele se apresenta um elemento disruptivo, uma vez que impede ou dificulta o discurso identitário. No tocante à música isso significa não reproduzir fielmente formas musicais pré-definidas. O rock dos anos 60, por exemplo, desenhou-se como experimental e foi, portanto, disruptivo, pois ele foi o resultado de uma juventude que não mais se identificava com instituições ou formas canônicas de representação e atuação do mundo.

---

[27] "[...] nascido da fusão dos letristas com os membros do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, em julho de 1957. Sem base fixa, o grupo se reunia em pequenas cidades entre a Escandinávia, os Países Baixos, a Itália e Paris, onde era publicado, irregularmente, seu jornal-manifesto. [...]. O Situacionismo, em suma, se propunha como uma denúncia da lógica consumista do espetáculo por meio de uma antiarte que era ao mesmo tempo um esforço de descentralização, de descolonização e de descondicionamento do cotidiano urbano" (SEVCENKO, 2005, p. 19-20).

[28] Para uma visão oposta às ideias de Peter Bürger ver Foster (2014).

De acordo com Bürger, as vanguardas históricas agiram através de dois eixos centrais: a) um deles foi a tentativa de reunir novamente arte e vida, mas não no sentido de retomar práticas pré-modernas, pois na lógica funcional do pré-moderno não havia liberdade formal na arte (cantos religiosos e de trabalho são alguns dos principais exemplos de tal lógica), sendo assim a "reestetização" da vida estava associada aqui à ideia de liberar as formas artísticas dos vínculos sociais que anteriormente se sujeitavam, e mesmo à superação do modernismo e do próprio capitalismo; b) o outro eixo foi se organizar contra a instituição arte, ou seja, as vanguardas se colocaram contra a arte institucionalizada, já que almejaram a destruição da arte, tornando-se, então, uma antiarte.[29]

Perante essa faceta dual, o primordial dos movimentos de vanguarda europeu não fora se posicionar contra um estilo de arte anterior, mas sim contra a arte enquanto uma instituição moderna, burguesa e desvinculada da vida autônoma do ser humano.

> Isto é, para Burger, a vanguarda não apenas intenciona uma superação do modernismo, como também, e simultaneamente, da sociedade burguesa. *A separação entre arte e vida (autonomia da arte), promovida pelo modernismo deveria ser superada pela vanguarda, ordenando um novo modo de vida e um novo modo de arte*. Uma nova relação entre arte e vida, portanto. Ainda de acordo com Burger, a vanguarda (do começo do século XX) falhou em seu intento, e a relação arte e vida sonhada pela vanguarda, de criar uma vida que fosse ela mesma uma experiência estética, se deu em outros modos: por meio da relação fetichizada dos meios de comunicação de massa com a arte e os homens. *No entanto, a música popular e a vanguarda mantiveram, em alguns momentos, pontos de contato*. *E esses pontos de contato quando pouco, criaram um tipo de música popular que se costumou chamar, por falta de termo melhor, de experimental*, criando assim, mais um sentido para a já polissêmica expressão: música popular (FENERICK, 2018, p. 6-7, grifos nossos).

A vanguarda europeia, portanto, foi responsável por aprofundar um debate acerca da separação entre arte e vida no contexto da sociedade burguesa, uma vez que rejeitava a ideia da arte como representação[30] e propunha uma nova forma de se aliar

[29] "Com o conceito de instituição arte, refiro-me tanto ao aparelho de produção e distribuição da arte quanto às ideias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. A vanguarda dirige-se contra ambos os momentos: contra o aparelho de submissão a que está submetida a obra de arte e contra o *status* da arte na sociedade burguesa descrito pelo conceito de autonomia. Só depois da arte, com o esteticismo, se haver desligado por completo de qualquer relação com a vida prática, pode espraiar-se o estético em toda a sua pureza, embora assim tornasse manifesta a outra face da autonomia, que é a sua carência de função social" (BÜRGER, 2008, p. 51-52)

[30] "O novo conceito proposto pela vanguarda rejeita a ideia da arte como representação. Enquanto produtora de uma realidade específica, a arte renuncia a traduzir em figuras realidades alheias ao

vida e arte. É nesse ponto que durante a contracultura essa ideia foi retomada, a exemplo do encontro com o pensamento Oriental como uma maneira de se "reestetizar" a vida. Por conseguinte, uma das estratégias para se reunir novamente vida e arte foi encontrada por uma das vias do experimentalismo.

Quando falamos em experimentalismo musical não há como deixar de mencionar os estudos de Pierre Schaeffer (1910-1995) e John Cage (1912-1992), pois eles exploraram ruídos, elementos do acaso e da indeterminação como técnicas composicionais. Na definição de Cage "[...] uma ação experimental é aquela cujo resultado é imprevisível" (CAGE, 1973, p. 39, tradução nossa)[31]. É válido esclarecer que embora esses músicos tenham apresentado diferentes caminhos no desenvolvimento do experimental, eles estavam imersos na mesma abordagem crítica acerca das práticas canônicas da música de concerto europeia a favor do empirismo inventivo.

Nesse sentido, "[...] ambos estavam inseridos num projeto de vanguarda em que o binômio novo-tradição é fundamental" (IAZZETTA; CAMPESATO, 2018, p. 3). Porém, as percepções em torno do experimentalismo (bem como de suas palavras adjacentes: experimental e experimento) antecedem o século XX, uma vez que elas são frutos do desenvolvimento da racionalidade ocidental. Como aponta a musicista e pesquisadora em experimentação de meios híbridos e não usuais de criação sonora, Lílian Campesato:

> Embora o termo experimental esteja fortemente associado a algumas posturas da vanguarda musical do pós-guerra, sua conexão com a música é bem anterior e de alcance mais amplo e geral. *Essa associação está vinculada ao processo de racionalização instaurado na modernidade e ao status alcançado pelas ciências na formação da visão de mundo do homem ocidental.* Não é mera coincidência que, ao mesmo tempo que os laboratórios científicos começam a se instrumentalizar no Iluminismo, a música opere a sua transição de uma produção nitidamente vocal para a sua instrumentalização. O início da utilização regular de instrumentos na música coincide com o uso sistemático dos primeiros instrumentos científicos como, por exemplo, o telescópio de Galileo Galilei. *Esse processo denota um caminho em direção à mensurabilidade, precisão e, consequentemente, limpeza e eliminação daquilo que fugia à regularidade e estabilidade, ou seja, do ruído* (CAMPESATO, 2015, p. 45, grifos nossos).

---

seu próprio universo. O real já se encontra implicitamente contido na obra de arte vanguardista, na qualidade de opção sobre o uso dos materiais que a história oferece, e que podem ser valores, mitos, instrumentos técnicos, etc., sempre tomados como possibilidades da forma e não como referentes de alusões simbólicas" (Idem, ibid., p. 8.).

[31] "[...] an experimental action is one the outcome of which is unforeseen" (CAGE ,1973, p. 39).

Importante aqui lembrar que Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento* (1985), abordaram detalhadamente sobre as origens mais remotas do Iluminismo/Esclarecimento, elaborando uma crítica filosófica às categorias ocidentais de razão, natureza e mito, bem como se concentrando nos processos de desencantamento do mundo, que foram amplamente relevantes na tentativa de eliminação do universo mítico e místico por meio do avanço do conhecimento científico. Novos modelos de mundo – mais científicos e experimentais –, portanto, passaram a ser incorporados, penetrando, evidentemente, no campo da arte.

Dito isso, a peculiaridade do século XX esteve em explorar – tanto na música de vanguarda quanto na música experimental – "[...] um ideário de produção que antes de tudo se colocava em contraponto à música alicerçada em alguns pilares do tonalismo (linhas melódicas, estabilidade harmônica, estruturação rítmica a partir de pulsos regulares, uso da noção de nota como elemento básico da composição)" (IAZZETTA; CAMPESATO; 2018, p. 5).

No caso da contracultura, o caráter experimental foi também explorado, revolucionando o campo da música popular. Conforme argumentamos, a partir da citação do historiador José Adriano Fenerick parágrafos acima, a música popular e a vanguarda criaram pontos de contato, os quais foram canalizados pelo experimentalismo. A atuação d'Os Beatles, por meio do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), é um dos principais exemplos disso, pois trouxe elementos inusitados à música popular.[32] No entanto, o experimentalismo da contracultura não pode ser encarado como um movimento de vanguarda por dois motivos: 1) posto que o projeto das vanguardas históricas foi abortado pelo avanço tanto do nazi-fascismo na Europa quanto pelos mecanismos da indústria cultural nos Estados Unidos ao longo da primeira metade do século XX, a ideia de vanguarda (nos termos colocados acima) não poderia mais existir; 2) o experimentalismo dos anos 60 não foi fundamentalmente um movimento de destruição da arte, até porque ele não perdeu de vista os cânones os quais intencionava dialeticamente dialogar e romper.[33]

Feitos esses apontamentos, faz-se imprescindível esclarecer também que por uma nova estética da vida/da arte a frente contracultural em prol do encontro com o

[32] Cf. Fenerick (2008b).

[33] Nyman definiu a música experimental como negação à vanguarda, a qual seria "[...] concebida e executada ao longo do já pisado, mas santificado, caminho da tradição pós-Renascença" (NYMAN, 1999, p. I, tradução nossa). No excerto original temos: "[…] conceived and executed along the well-trodden but sanctified path of the post-Renaissance tradition".

Oriente já tinha sido explorada. Isso porque desde o Orientalismo,[34] o Romantismo,[35] passando pelos filósofos Nietzsche e Schopenhauer,[36] e chegando até escritores da geração *beat*,[37] já se havia pontuado críticas à racionalidade iluminista (atingida no seu pináculo pela divisão social do trabalho e da produção capitalista). Logo, uma importante herança destes segmentos foi permanecida na contracultura: o interesse de artistas e intelectuais ocidentais pelo Oriente como crítica aos paradigmas do Ocidente.

Somado a isso, vale lembrar que no Modernismo, desde o Primitivismo aspectos culturais da África e da Ásia serviram de substrato para o desenvolvimento da Arte Moderna. [38] Diante desse panorama, a música de concerto ocidental do século XX teve influência do pensamento oriental como uma maneira de romper com paradigmas tradicionais e, em consequência, propor uma linguagem musical renovada para o Ocidente, com destaque para as composições de Claude Debussy[39] e John Cage[40].

---

[34] O Orientalismo foi muito difundido desde o século XVIII na comunidade científica e literária europeia, percorrido (ainda que com certas modificações) até os séculos XIX e XX. Para este tema, conferir: Said (2007).

[35] "A partir de fins do XVIII e inícios do XIX adentramos o romantismo, movimento marcado entre outras coisas por uma desconfiança com a razão e uma valorização dos sentimentos e do que não é razão no homem. Neste contexto temos a ascensão de estudos sobre o oriente, movidos pelas descobertas do colonialismo [...]" (ALVES, 2017, p. 132).

[36] Ambos os filósofos recorreram ao budismo e hinduísmo, selecionando – em maior ou menor medida – o que havia de mais próximo dessas religiões com seus pensamentos filosóficos**.** Sobre a relação entre filosofia ocidental e religião oriental em Nietzsche e Schopenhauer ver: Alves (2017).

[37] Acerca da geração *beat*, obras como *The Middle Way* (1950), *Sunflower Sutra* (1955), *The Dharma Bums* (1956), respectivamente de Gary Snyder, Allen Ginsberg e Jack Keroauc, denotam o interesse oriental, especialmente sobre o pensamento zen. "Vários escritores americanos da Geração Beat nos anos 1950 eram praticantes do Budismo, ou estavam familiarizados com a religião, e foram instrumentais em torná-lo um elemento central do movimento da contracultura" (MISIROGLU, 2013, p. 179-180, tradução nossa).

[38] "A cultura do colonialismo de fins do século XIX havia estimulado uma noção europeia de exótico como uma qualidade remota e sensual encontrada na arte e na vida oriental e não ocidental" (PERRY, 1998, p. 32).

[39] "É longa a história do orientalismo musical, remontando a fontes árabes a maioria dos instrumentos da orquestra ocidental, mas no que diz respeito à música moderna a tendência mais uma vez tem origem no *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, de Debussy. [...]. Até então, no entanto, nenhum compositor estudara seriamente a música oriental, limitando-se cada um a introduzir elementos orientais em obras de forma e estilo ocidentais. As coisas começaram a mudar na década de 30, quando a música do Oriente se tornou mais e melhor conhecida através de gravações e relatos de etnólogos" (GRIFFITHS, 2011, p. 115-117, grifo do autor).

[40] "Em 1945 assistira a palestras de Daisetz Suzuki na Universidade de Columbia, aprofundando um interesse que já tinha pelo Zen Budismo. Entre 1946 e 1947, Cage dedicou-se a um estudo geral sobre o pensamento oriental, e depois passou três anos de ainda maior aperfeiçoamento, fazendo cursos com Suzuki, até 1951. Depois de ter tentado sistemas matemáticos, foi no Zen Budismo que Cage encontrou respostas para suas inquietações como compositor e como pessoa, aceitando a ideia de que o propósito da música é aquietar a mente, e que a responsabilidade do artista é imitar a natureza em seu modo de operação. Nos fundamentos do Zen encontramos conceitos semelhantes aos que Cage explorou em sua obra, como o humor, a atenção ao cotidiano, o desapego (de resultados, preferências, hábitos…), a superação das categorias intelectuais ou dualidades, a ênfase na experiência direta, a importância do silêncio" (GARCIA, 2019, online).

Essa renovação também foi buscada no campo da música popular, fortemente impulsionada com o surgimento do rock. Muitas sonoridades do rock se inspiraram em fontes orientais como uma forma de se contrapor à "[...] à decadência materialista da civilização judaico-cristã" (MERHEB, 2012, p. 11). Nesse momento o encontro com o espiritual/sagrado se tornou mais fundamental do que o vínculo exclusivo a uma só religião (CARNEIRO, 2007, p. 100); isto é, era possível encontrar simpatizantes do budismo, taoísmo, hinduísmo, (umbanda e candomblé no Brasil) como uma forma de questionar ou mesmo resistir aos dogmas civilizatórios ocidentais (processo iniciado antes do século XX)[41]. Houve um "estilo da Nova Era de lidar com o sagrado" (AMARAL, 2000), e que foi relacionado, sobretudo, com a busca pelos conhecimentos orientais.

É válido salientar que no momento da contracultura, a música clássica indiana foi assimilada pelas formas culturais do rock[42] e do jazz[43] no final dos anos 60 e início

[41] "Não pode haver dúvida de que o mundo das Revoluções Americana, Francesa e Liberal [...], o dos regimes comunistas e ex-comunistas, é em todos os sentidos mais laico que jamais foi no passado [...]. Além disso, o papel das estruturas religiosas ocidentais tradicionais continua a declinar" (HOBSBAWM, 2013, p. 242-243).

[42] No caso da linguagem do rock tivemos os seguintes músicos que se referenciaram de um modo ou de outro à música/cultura indiana em instrumentação e/ou temáticas: The Beatles ("Norwegian Wood" de 1965, "Tomorrow Never Knows" de 1966, "Love You To" de 1966, "Within You Without You" de 1967, "The Inner Light" de 1968, "Across the Universe" de 1969); The Kinks ("See My Friends" de 1965); The Yardbirds ("Heart Full of Soul" de 1965, "White Summer" de 1967), Donovan ("Sunshine Superman" e "Three Kingfishers" de 1966, "Hurdy Gurdy Man" de 1968); The Byrds ("Eight Miles High" e "Why" de 1966, "Moog Raga" de 1968); The Rolling Stones ("Paint It Black" de 1966, "Gomper" de 1967); The Animals ("Winds of Change" de 1967), Jimi Hendrix ("Axis: Bold as Love" de 1967); Led Zepplin ("Black Mountain Side" de 1969); The Who ("Tommy" de 1969, "Baba O'Riley" de 1971);The Cyrcle ("Turn-Down Day" de 1966); Traffic ("Paper Sun" e "Hole in my Shoe" de 1967); Lemon Pipers ("Green Tambourine" de 1967); The Moody Blues ("Om" de 1968); Strawberry Alarm Clock ("Sit With The Guru" de 1968); The Spencer Davis Group ("After Tea" de 1968); The Turtles ("Sound Asleep" de 1968); July ("The Way" de 1968); Tomorrow ("Real Life Permanent Dream" de 1968); BJ Thomas (Hooked on a Feeling" de 1968); the Box Tops ("Cry Like a Baby" de 1968); The 5th Dimension ("Carpet Man" de 1968); The Pretty Things ("Sf Sorrow" de 1968); Shocking Blue ("At home" de 1969); The Rascals ("Sattva" de 1968); Humble Pie ("I'll Go Alone" de 1969); Jethro Tull ("Fat Man" de 1969); Pentangle ("Once I Had a Sweetheart" de 1969); Yes ("Siberian Khatru" de 1972 e "Tales from Topographic Oceans" de 1973); Ananda Shankar (Jumpin' Jack Flash" de 1970); Steely Day ("Do It Again" de 1972); Genesis ("I Know What I like In Your Wardrobe" de 1973); Redbone ("Come and Get Your Love" de 1974); T. Rex ("Chrome Sitar" de 1976); Steve Miller Band ("Wild Mountain Honey" de 1976); Steve Howe ("The Steve Howe Album" de 1979); Rory Gallagher ("Philby" de 1979). Essas informações foram catalogadas por Moon (2017).

[43] Já no caso do jazz, apesar dele ter apresentado um contato menor com a musicalidade indiana se comparado ao rock, podemos destacar aqui John Coltrane com o álbum *Impressions* (de 1963, destacando-se a faixa "India") e a atuação do grupo Mahavishnu Orchestra, idealizado por John Mclaughlin que desenvolveu uma fusão sonora entre rock, jazz e musicalidade indiana. Isso porque esse grupo explorou uma fusão entre rock progressivo, jazz *fusion* e sonoridades religiosas hindus, contando com a participação do renomado tabladista Badal Roy (nascido em Bangladesh) sob um caráter mais de música moderna, e não de busca por espiritualidade propriamente dita. Mclaughlin foi um dos músicos pioneiros em articular sonoridades do jazz, rock e música tradicional indiana. Em 1969, ele foi convidado por Miles Davis para compor o quadro de *jazzmen* do disco *Bitches Brew* (lançado em 1970), ao lado de Chick Corea, Herbie Hancock, entre outros.

dos 70. Tal música – ao contrário do rock e do jazz que surgiram na era da modernidade – possui caráter utilitário/funcional. Isso significa que as expressividades artísticas clássicas (na música, dança, teatro, pintura, escultura, arquitetura, etc.) são práticas que se irmanam entre si e não são vistas separadamente, pois visam o vínculo com o sagrado.[44]

Ao nos aludirmos à música clássica da Índia é preciso fazer uma observação básica sobre ela: a sua constituição não possui caráter homogêneo e imutável. Acerca do primeiro aspecto, há dois tipos principais da música clássica indiana, a Hindustani Shastriya (encontrada no Norte indiano) e a Carnática (encontrada no Sul indiano).[45] A Hindustani é considerada mais romântica e expressiva, enquanto que a Carnática é vista como mais clássica e barroca (ROSSI, 2013, online). Porém, em ambas há o uso de talas (ciclos rítmicos) e de melodias baseadas nos ragas[46]. O primeiro tipo musical é o que mais nos interessa aqui pelo seguinte motivo: a Hindustani é uma tradição que se abre para improvisações, ao contrário da Carnática que apresenta pouca ou nenhuma experiência improvisada, ou seja, seus recitais são executados "nota à nota" a partir de uma tradição oral mais sistemática.

Esclarecida essa distinção, temos que a maior parte do contato ocidental com a música clássica indiana, especialmente durante o *boom* contracultural, deu-se com a vertente musical Hindustani:

> A música Hindustani sempre foi mais popular com o público por causa de seu apelo estético e associação com a cultura do rock dos anos 1960, e pelo grande número de artistas que a tocam. A música Carnática, agora crescendo em popularidade, sempre teve uma posição na academia, porque é altamente organizada e tende a ser ensinada de uma maneira mais sistemática. (ROSSI, 2013, online, tradução nossa)

[44] "A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, incialmente mágico, e depois religioso. O que é da importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual" (BENJAMIN, 1985, p. 171).

[45] Cf. Rowell (2015), Narayan e Sorrell (1980).

[46] "Os músicos indianos vêm, há mais de seis mil anos, mapeando o Universo Sonoro. Estas sequências melódicas clássicas são classificadas em dez geratrizes que compõe 64 escalas básicas que se subdividem numa análise combinatória em milhares de possibilidades. [...]. O termo Raga provém do sânscrito *Ranja* que significa cor. Cada Raga tem uma coloração específica, como também um cenário mítico. Estes relatos mitológicos em que os deuses e os semi-deuses associados aos Ragas são minuciosamente descritos em suas vestes, ornamentos e moradas, encontram-se em compêndios milenares como o *Ragasagara* (Oceano de Ragas). O músico, ao interpretar um Raga, deve concentrar-se nestes cenários imagéticos [...]" (MARSICANO, 2011, p. 35).

Embora o contato maior tenha sido com a música Hindustani, isso não significa que a música Carnática não tenha tido suas apropriações no Ocidente. Assim foi o caso dos músicos L. Shankar com o *rock star* Peter Gabriel, do L. Subrmaniam com orquestras da música clássica ocidental e jazzísticas, bem como das incursões de John McLaughlin e Mahavishnu Orchestra.

> Alguns músicos bem conhecidos da Carnática incluem o violinista L. Shankar (sem parentesco com Ravi), que se apresentou com o cantor de rock Peter Gabriel, entre outros, e seu irmão L. Subrmaniam, que tocou com muitos músicos clássicos de jazz e música ocidental, incluindo grandes orquestras sinfônicas e o pianista de jazz Herbie Hancock. (ROSSI, 2013, online, tradução nossa)

Ao contrário da música ocidental, a base das composições da música clássica indiana são as linhas melódicas e rítmicas de cunho mítico e religioso dos ragas, a fim de impulsionar uma paisagem sonora aos músicos e ouvintes que os façam entrar em uma espécie de transe concentrado/meditativo, tendo em vista o predomínio da dimensão mântrica e cíclica. Todavia, por mais tradicional que esta música seja, quando ela contracenou com as sonoridades do rock e do jazz (no auge da contracultura), e depois com a *New Age*, *World Music* e música universal (ao longo do avanço da globalização no pós-moderno), novas possibilidades surgiram e, portanto, ela não conseguiu cumprir plenamente, no Ocidente, com aquele caráter funcional. Nota-se que quando George Harrison Harrison e Ravi Shankar trouxeram a musicalidade dos ragas para a linguagem do rock essa elevação da consciência criou outro sentido na contracultura, que foi repercutido nas décadas posteriores; ou seja, os ragas não conseguiram desempenhar o seu caráter utilitário no Ocidente, pois a música desenvolvida no entrechoque dessas sonoridades se deparou com o aspecto autônomo e/ou mercadológico da Arte Moderna.[47] Nesse contexto ela não era mais música clássica indiana e não possuía a função de afirmar vínculos tradicionalmente sagrados; ela foi tensionada a partir do contato com os paradigmas da modernidade ocidental e, então, adquiriu novas feições, ainda que os anseios da contracultura e da Nova Era apresentassem certo resquício dessa elevação da consciência.

[47] "Como em todas as artes mais novas, na música autônoma verifica-se, de antemão, seu distanciamento social em relação à própria sociedade. [...]. Na música plenamente autônoma, dá-se a oposição à sociedade em sua configuração existente por meio de uma guinada contrária à exigência desarrazoado de dominação que se disfarça nas relações de produção" (ADORNO, 2011, p. 377-378).

Partindo agora para as reflexões do escritor e jornalista Rodrigo Merheb (2012), o rock foi o som da revolução contracultural; ou seja, o rock (e não o Rock and roll) nascia como linguagem perante um quadro de grande turbulência política e social, sendo, portanto, o correspondente musical do que estava acontecendo nos planos políticos e comportamentais durante os anos 60, com visíveis momentos de ascensão e declínio. No que se refere à música do período, o rock foi a matriz inaugural da contracultura. Seu *boom* foi estonteante e, sob uma espécie de ressaca criativa, o rock e a contracultura mostraram sinais de controvérsias e arrefecimento. O Festival de Altamont foi um desses sinais; ocorrido no dia 6 de dezembro de 1969, ele mostrou o lado obscuro da contracultura, pois foi marcado por um clima hostil, desencadeando violência e morte: o jovem negro estadunidense Meredith Hunter levou uma facada de um integrante do grupo Hell Angels durante a apresentação dos Rolling Stones. Não entraremos nos pormenores das causas e consequências desse triste fato; o que é importante ressaltar aqui é que a contracultura passou a abarcar desde o pacifismo da classe média hippie até o racismo e a agressividade do *backgound* proletário dos Hell Angels.

Diante da gama variada de protagonistas da contracultura, além de simpatizantes dos *beats*, do movimento hippie, da Nova Esquerda e, em certa medida, dos Hell Angels, não se deve deixar de lembrar a atuação feminista e da ecologia, as lutas do *Black Power*, as práticas de guerrilha do *Weatherman*, os discursos em expansão do Hare Krshina[48] e do zen-budismo. Houve certa aliança entre estes segmentos, uma que vez alguns objetivos eram coincidentes na problematização dos paradigmas tradicionais do Ocidente, porém suas diferenças, inclusive no que se referem às estratégias para se atingir tais objetivos, geraram também climas de tensão (ROSZAK, 1981, p. 71).

Dentre esses climas de tensão, para o sitarista Ravi Shankar[49] a busca pela abertura espiritual por meio do uso de drogas era equivocada e soava como uma atitude

[48] Conhecido no Ocidente através da Sociedade Internacional para Consciência de Krishna (ISKCON) possui como base doutrinária a tradição Gaudiya Vaishnava (ADAMI, 2012). O Hare Krishna possui vínculo com a tradição Gaudiya Vaishnava (que é uma das vertentes hinduístas) e foi propagado nos países ocidentais – especialmente nos Estados Unidos a partir de 1966 – por meio do líder religioso A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. O Hare Krishna, associado a outros elementos tradicionais hinduístas – tais como o uso de incensos, de ervas medicinais, a alimentação ayurvédica, a entoação de mantras, etc. –, veio como uma resposta viável para uma juventude saturada dos valores dominantes de suas gerações anteriores (VALLVERVÚ, 2001). Isso não significa que tal juventude fez uma conversão plena e massiva ao Hare Krishna ou mesmo a outras percepções religiosas orientais; houve um processo de seleção e dosagem sobre o que lhe convinha assimilar.

[49] Em meados de 1966, George Harrison conheceu Shankar e logo este se tornou seu professor e mestre (não só musical, mas também espiritual), impulsionando aos Beatles a produção de uma série de músicas

ingênua e, inclusive, desrespeitosa, principalmente se tal uso fosse associado aos sons sagrados da tradição musical indiana. Já para a juventude contracultural ouvir grupos de rock e meditar sob o incentivo de mantras hinduístas e do silêncio zen-budista, apreciar concertos de música indiana sob o efeito de psicotrópicos, participar de celebrações do Hare Krishna e ler obras literárias da geração *beat*, instruir-se sobre os ensinamentos do guru Maharishi Mahesh Yogi[50] e do intelectual Timothy Leary[51] não eram interpretadas como ações incoerentes entre si. Entretanto, os entrechoques culturais foram inevitáveis, ainda que, mesmo assim (ou talvez por causa desses entrechoques), tenha sido gerado um dos momentos mais criativos e potencialmente transformadores do século XX.

> Em resposta a um jovem da plateia de um programa de TV sobre o que achava do interesse de grupos americanos e ingleses pela música indiana, Shankar afirmou temer que aquilo tudo fosse apenas um modismo de temporada. Nada o ofendia mais do que a ideia absurda de que os músicos indianos tiravam aqueles sons sob o efeito de drogas. Na época ele falava diplomaticamente dos hippies para aproveitar o vento a favor, já que vários outros músicos podiam se beneficiar do seu sucesso, mas anos depois não tinha nada senão comentários derrogatórios até mesmo sobre seu sucesso em Monterey. E a febre por música indiana, como ele previra, passou quando as bandas de rock se cansaram da cítara e se encantaram com outro modismo (MERHEB, 2012, p. 212-213).

Outro exemplo que ilustra bem as desconfianças de Shankar e os entrechoques culturais foi a apresentação do mesmo no Concerto para Bangladesh (1971). Harrison introduziu Ravi à plateia, explicando que tipo de música seria ali tocada (no caso a música tradicional indiana). Logo em seguida, Shankar, acompanhado de outros músicos indianos, entrou no palco e contextualizou o motivo do concerto (que era um concerto humanitário, contra a fome em Bangladesh). Após essa fala, ele e os outros músicos começaram a afinar os instrumentos e eis que o mais intrigante aconteceu.

---

com referências da cultura indiana, contribuindo para a revolução do campo da música popular no Ocidente. Porém, a intenção do sitarista em aproximar Oriente e Ocidente precedeu o seu contato com Harrison. Shankar já havia desenvolvido um projeto musical com o violinista estadunidense Yehudi Menuhin, que resultou na renomada trilogia *West meets East*. Além disso, Ravi Shankar também participou do Festival Pop de Monterey (1967), que muito foi aclamada pela crítica e público contracultural, especialmente dentre os adeptos do movimento hippie; posteriormente, ele participou do Festival do Woodstock (1969) e ajudou a organizar – conjuntamente com George Harrison – o Concerto para Bangladesh (1971). Mais recentemente, em 1997, foi lançado o álbum *Chants of India* do próprio Ravi, mas com a produção de Harrison.

[50] Maharishi Mahesh Yogi (1918-2008), conhecido como o guru dos Beatles, alcançou destaque por introduzir no Ocidente ensinamentos sobre Meditação Transcendental.

[51] Timothy Lery (1920-1996) ganhou fama por ser um professor universitário defensor dos benefícios causados pelo uso de alucinógenos.

Assim que terminaram de afinar os instrumentos, a plateia, que estava em respeitoso silêncio, aplaudiu, pois considerou que os músicos já tinham iniciado a apresentação musical. Isso significa que por mais que houvesse interesse sincero em conhecer os aspectos culturais indianos, a sua apreensão no Ocidente mostrava falhas e deficiências.[52]

A partir de tais apontamentos, o olhar imaturo do ocidental sobre o oriental pode também ser uma herança do Orientalismo, já que fora um campo de conhecimento que perpetuou descompassos interpretativos sobre a assimilação e a apropriação da cultura oriental. De acordo com Edward Said (2007, p. 28, grifo do autor) "[...] o Oriente é uma parte integrante da civilização e da cultura *material* europeia". Esta cultura material – materializada em textos acadêmicos e literários – foi essencial para consolidar o próprio ideário do Ocidente sobre si mesmo. Associado a isso, não houve uma contrapartida oriental, ou seja, enquanto os europeus (e depois os norte-americanos) afirmavam o "orientalismo" no Oriente não houve um processo intelectual similar no Oriente, ou seja, não se desenvolveu um "ocidentalismo" produzido por intelectuais orientais.[53]

Dessa forma, o Orientalismo se construiu para representar o Oriente, para definir seus contornos, características e vocações, ao olhar do ocidental; este processo de definição foi realizado à margem dos interesses e das necessidades dos próprios habitantes do Oriente. Não foram os orientais, mas os ocidentais que criaram e estimularam o conceito de "orientalismo". Conforme Said ressaltou, o Orientalismo não foi um termo simplesmente criado como uma necessidade da imaginação do Ocidente sobre o Oriente, ele se construiu por um "[...] pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o 'Oriente' e (e na maior parte do tempo) o 'Ocidente'" (SAID, 2007, p. 29). Porém, "[...] o Orientalismo atropelou o Oriente. Como um sistema de pensamento sobre o Oriente, sempre partiu do detalhe específico para a afirmação geral; [...]. O Orientalismo supunha um Oriente imutável, absolutamente diferente [...] do Ocidente" (SAID, 2007, p. 145). Além disso, concordando com Said, é válido salientar que:

> A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa [...]. O

[52] Ver publicação do concerto em: Geroge Harrison, *The Concert for Bangladesh* – George Harrison and friends. EUA: *Universal Music Distribution. Áudiolivro CD (Rmst ed. 2005).*

[53] "Falar da especialização erudita como um 'campo' geográfico é, no caso do Orientalismo, bastante revelador, porque não é provável que alguém imagine um campo simétrico chamado Ocidentalismo" (SAID, 2007, p. 86, grifo do autor).

> Oriente não foi orientalizado só porque se descobriu que era "oriental" em todos aqueles aspectos considerados lugares-comuns por um europeu comum do século XIX, mas também porque *poderia* ser – isto é, submeteu-se a ser – *transformado em* oriental (SAID, 2007, p. 32-33, grifos do autor).

Ao invés de aceitar inquestionavelmente os imaginários orientalistas e as guerras causadas e justificadas pelo Orientalismo, Said sugeriu um olhar mais crítico sobre a maneira como nós, ocidentais, afirmamos nossos valores éticos para nós mesmos em detrimento dos valores do "Outro" desconhecido. A ideia acima de "transformado em oriental" contribui muito para pensarmos sobre como se desenvolveram as leituras e os recortes que a contracultura estabeleceu sobre a cultura oriental. Embora a contracultura tenha apresentado desapontamentos ao cientificismo ocidental, assim como às engrenagens da tecnocracia, culminando na crítica ao Orientalismo, parte de seu contato com a cultura oriental ainda esteve balizada por resquícios generalizadores do Orientalismo. Isso explica o porquê dela possuir uma abordagem superficial e estereotipada sobre o Oriente, veiculando imaginários do "exótico", "mágico", "incompreensível" e "antirracional" sobre o mesmo.

Entendemos que tais climas tensionados são o resultado intrínseco e prático das movimentações culturais; isso porque independentemente dos objetivos serem confluentes ou não, os atritos tendem a emergir. Dito isso, a redefinição cultural é observável no cotidiano e apresenta uma série de contextos de negociações na tentativa de apaziguamento das diferenças; é perante esse cenário que entra a ideia de "estrutura de sentimento", o qual constitui a cultura de um determinado período (WILLIAMS, 2001, p. 64). A estrutura de sentimento, pertencente ao âmbito da cultura, também deve ser interpretada no plural, uma vez que podem existir mais de uma estrutura de sentimento em um mesmo período histórico, sendo elas sempre organizadas coletivamente (WILLIAMS, 2011, p. 31-38).

Vejamos uma constatação essencial de Raymond Williams sobre essa questão, que desdobramos em todo nosso trabalho, a começar pela contracultura:

> O que me parece especialmente importante nessas estruturas de sentimento em transformação é que elas costumam preceder as transformações mais reconhecíveis do pensamento e da crença formais que compõem a história habitual de consciência e que, embora correspondam muito de perto a uma verdadeira história social de homens vivendo em relações sociais reais e em transformação,

> precedem, mais uma vez as alterações mais reconhecíveis nas instituições formais e nas relações sociais que constituem a história mais acessível e, de fato, mais habitual (WILLIAMS, 2011, p. 35)

A partir dessa constatação é possível argumentar que a contracultura, especialmente no seu auge durante os anos 60, constituiu-se por estruturas de sentimento que se aliaram entre si – construindo um ideal de sujeito coletivo – e colocaram em xeque culturas mais dogmáticas das instituições formais de pensamento e de crença Ocidental. A busca pelo Oriente pode ser considerada uma frente da estrutura de sentimento da época em prol dessa finalidade, pois ela contribuiu para anteceder de modo inventivo um novo quadro cultural. Além disso, estamos de acordo com o pensamento de Williams sobre os dois principais sentidos de cultura, a saber: um que está relacionado aos significados comuns de um determinado modo de vida, e outro associado às artes e aos aprendizados, que canalizam processos criativos e de descoberta.[54] Lembrando que Williams articulou sua reflexão a partir da conjunção desses dois sentidos, interpretamos a contracultura, conforme a própria terminologia sugere, como resultado desse segundo sentido de cultura. Porém, ela só foi possível e se consolidou como fenômeno histórico devido à cultura hegemônica preestabelecida, que confere ao primeiro sentido de cultura; sendo assim, a contracultura revirou do avesso a cultura ocidental dominante para estremecer suas diretrizes por meio de um processo criativo de enfrentamento e de novas descobertas.

Tendo em vista tais panoramas experimentais da contracultura e da abordagem sobre o Oriente no Ocidente, o entendimento do processo de desenvolvimento da contracultura em território brasileiro traz à tona alguns inevitáveis e instigantes questionamentos, tais como: em que momento esse processo ganhou forma e conteúdo no Brasil? Quais foram seus maiores impulsionadores? Quais eram as peculiaridades da contracultura brasileira se comparada com as dos maiores centros contraculturais? O caráter místico/espiritual/oriental da contracultura, muito tendo por via de acesso a cultura tradicional indiana, foi materializado de que maneira no contexto brasileiro? A fim de argumentar possíveis respostas a essas questões, avaliamos nessa primeira parte os aspectos mais particulares e exclusivos da contracultura brasileira, a partir da apresentação e análise das fontes desse trabalho.

---

[54] Cf. Raymond Williams. “Culture is Ordinary” [1958]. Rep. Em *Resources of Hope.* Londres. Verso. 1989, p. 4.

1.2 O impulso contracultural brasileiro e a instituição MPB

O cenário artístico-cultural do Brasil dos anos 70 – período áureo da contracultura brasileira – ao contrário do que se supunha acreditar décadas atrás, não foi permeado por um desolador vazio e baixo nível de criatividade. Isso se justifica pela extensa produção artística do período que esteve longe dos holofotes do grande mercado cultural/musical, bem como das políticas oficiais do Estado, em muitos casos com base nas motivações contraculturais.[55] Entre a curtição e o experimental, uma nova sensibilidade foi estimulada para responder ou ao menos compreender os novos desafios e asperezas daquele tempo nos âmbitos internacional e nacional.

> A passagem da década de 1960 para a de 1970 foi marcada por esse acontecimento – um duro golpe sobre os projetos e ações políticas e artístico-culturais, sobre verdades e ilusões que mobilizaram o desejo e o empenho de transformação social –, às vezes compondo atitudes radicais de resistência. Sob este ponto de vista, a década de 1970 abriu-se sob o signo de uma grande derrota. A expressão "vazio cultural" foi aplicada naquele momento por uma certa vertente crítica exatamente para indicar a impossibilidade de continuidade ou a inadequação daqueles projetos de transformação. Contudo, a expressão, que se tornou corrente, só dava conta de um lado do que acontecia – a interrupção do extraordinário trabalho coletivo de comprometimento com os imperativos da justiça e da liberdade –, sem dar a devida atenção a algo diverso também voltado para o mesmo interesse – uma passagem da crítica social e política do tema aos procedimentos, pondo em destaque as virtudes da invenção; uma mudança na representação política, advinda inclusive em decorrência do balanço crítico que começava a ser feito dos ideais, das estratégias e das ilusões políticas claras ou implícitas nos processos artísticos e culturais do período que findava (FAVARETTO, 2017, p. 183).

Sendo assim, compreendemos que a referida mudança na representação política foi o terreno fértil para o desenvolvimento da contracultura brasileira nos anos de 1970. Isso porque este se deu de forma tardia se comparada com as contraculturas estadunidense e europeia; ou seja, a contracultura brasileira não teve seu ápice de protagonismo durante a efervescência política e cultural de 1968 (como assim se

[55] "[...] foi ao lado das iniciativas culturais oficiais, mobilizadoras de um conjunto de agências – Instituto Nacional do Cinema, Embrafilme, Funarte, Pró-Memória, etc. –, ao lado dos desenvolvimentos de um mercado de arte e de manifestações variadas não articuladas diretamente às direções acima, que se desenvolveram as manifestações culturais alternativas, particularmente as contraculturais, da curtição, ou desbunde." (ORTIZ, 1988, p. 184)

sucedeu em partes dos Estados Unidos e da Europa), engatando-se mais fortemente na década de 70 e, portanto, chegando como um "trem atrasado"[56].

Em termos ideológicos, a sua prática se direcionou a um posicionamento crítico da situação de dependência política e econômica brasileira em relação ao panorama mundial, não se impressionando com as promessas de "Brasil Grande" e do famigerado "milagre econômico" sob o governo Médici entre os anos de chumbo (a saber, de 1968 a 1974),[57] até mesmo porque tendo em vista nossa "modernização conservadora"[58], o Estado também articulou medidas autoritárias de repressão e censura,[59] repudiadas e denunciadas pelo movimento contracultural brasileiro, obviamente.

Pode-se dizer, portanto, que a contracultura brasileira teve seu início e ápice de desenvolvimento dentre esses anos de chumbo, ora sofrendo árduas consequências da ditadura (com perseguições, torturas, prisões, mortes, etc.), ora promovendo resistências criativas (individuais e coletivas) em âmbitos culturais, artísticos e políticos.[60] De acordo com Christopher Dunn (2016), para se compreender a contracultura brasileira é preciso ter em mente que seu desenvolvimento se deu por um sentimento de desilusão a respeito dos projetos de "libertação nacional",[61] do endurecimento da ditadura militar e da derrota da oposição (no caso a ação partidária de esquerda). Para tanto, concordamos que "[...] a contracultura se expandiu no Brasil não por causa, mas apesar da ditadura" (RISÉRIO, 2005, p. 26), afinal a juventude brasileira se espelhava desde o começo do século XX nas movimentações da juventude urbana internacional – com destaque para polos cosmopolitas dos EUA e da Europa – e então, inevitavelmente ideais

---

[56] "Trem atrasado" é uma expressão retirada da poesia marginal de Chacal, chamada *20 anos recolhidos*: "Chegou a hora de amar desesperadamente /apaixonadamente /descontroladamente /chegou a hora de mudar o estilo /de mudar o vestido /chegou atrasada como um trem atrasado /mas que chega". Esta poesia está presente na antologia *26 poetas hoje*, sob a organização de Heloísa Buarque de Hollanda (2007).

[57] "O chamado 'milagre econômico' desfavoreceu a classe operária, privilegiando o crescimento em detrimento do bem-estar coletivo e exacerbando a desigualdade socioeconômica. No entanto, o regime desenvolveu meticulosamente uma campanha de relações públicas ao redor do conceito de 'Brasil Grande', chamando atenção para os abundantes recursos naturais e industriais da nação que impulsionavam seu crescimento econômico" (DUNN, 2009, p. 190).

[58] Sobre a concepção de "modernização conservadora" ver Napolitano (2014) e Ortiz (1988).

[59] "O regime militar brasileiro, como de resto outras ditaduras latino-americanas, concentrou-se em vigiar e controlar o espaço público, regido por uma lógica de desmobilização política da sociedade como garantia da "paz social". Neste sentido, esses regimes poderiam ser caracterizados como autoritários, pois sua atuação voltava-se para o controle e esvaziamento político do espaço público, preservando certas formas de liberdade individual privada". (NAPOLITANO, 2004, p.104)

[60] Cf. KEHL (2005).

[61] Sobre tais projetos, ver Hollanda e Gonçalves (1982, p. 8): "Houve um tempo, diz-nos Roberto Schwarz, em que o país estava irreconhecivelmente inteligente. 'Política, externa independente', reformas estruturais', 'libertação nacional', 'combate ao imperialismo e ao latifúndio': um novo vocabulário – inegavelmente avançado para uma sociedade marcada pelo autoritarismo e pelo fantasma da imaturidade de seu povo – ganhava a cena, expressando um momento de intensa movimentação na vida brasileira".

contraculturais chegariam ao Brasil com ou sem ditadura civil-militar. O diferencial aqui foi que mesmo ela sendo alvo do aparelho repressor do Estado, ainda assim conseguiu articular alternativas de resistência.

Perante esse panorama, diversas frentes culturais, artísticas, sociais e políticas agiram em prol da crítica à barbárie do governo ditatorial, bem como da luta pelo reconhecimento (em âmbitos constitucional e cultural) dos movimentos sociais e culturais brasileiros. Tais frentes giraram em torno desde as ações da esquerda mais radical das guerrilhas armadas, até do movimento *hippie*, da Tropicália, do desbunde, d'O Pasquim, da cultura marginal, dos movimentos negro, homossexual e feminista, da *Black Rio*, dos Doces Bárbaros, do projeto da Navilouca, etc.,[62] desenhando-se, por conseguinte, um quadro contracultural plural e atento tanto ao caráter reivindicatório da época em diversos lugares do mundo (Europa, Estados Unidos e, inclusive, América Latina), quanto às demandas de nossas próprias problemáticas a serem enfrentadas. No entanto, paradoxalmente, apesar de toda essa movimentação não há como negar que houve também uma descrença em utopias revolucionárias, especialmente no momento pós-68, tanto a nível internacional quanto nacional. Diante disso, [...] os ares da contracultura internacional chegavam ao Brasil inspirando uma revolução muito mais subjetiva e cultural do que propriamente objetiva ou estrutural (DINIZ, 2014, p. 1-2).

No Brasil, se no começo dos anos 60 os cenários artístico, cultural e político apresentavam sinais otimistas entre movimentos sociais, juventude estudantil, professores e jornalistas, com tendência firme a pensamentos de esquerda, após o Golpe de 64, o consequente conservadorismo autoritário do regime civil-militar de direita e as desilusões do pós-68, houve uma acentuada crise entre as alas mais progressistas; em decorrência disso, nos âmbitos da arte e da cultura as inquietações foram plenamente perceptíveis, de modo a se vislumbrar o que hoje chamamos por contracultura brasileira.

No âmbito da música, é importante mapear a historicidade da contracultura brasileira, pois consideramos esta também como um momento histórico passível de ser datado e identificável em discografia (a saber: de 1968 a 1975), com ênfase nos anseios comportamentais e de consumo da juventude de classe média urbana (vinculada, em maior ou menor grau, a ideais da esquerda). Todavia, isso não exclui o fato de que resquícios de suas práticas ainda são sentidos até os dias de hoje, repercutindo não como

[62] Para uma compreensão detalhada e sistematizada de cada uma dessas frentes ver Dunn (2016).

permanências, mas sim como referências residuais a serem citadas, valorizadas e/ou relidas.

Em primeiro lugar, diversos músicos brasileiros do final dos anos 60 e início dos 70, ainda que tenham apresentado suas respectivas particularidades e trajetórias plurais, foram entusiastas do panorama contracultural em diferentes graus, com algum destaque para as sonoridades e temáticas indianas e orientais. O acesso de tais músicos à cultura indiana não foi por meio da Índia diretamente, mas sim através da contracultura, especialmente via Inglaterra.[63]

Situemos, portanto, essa gama de músicos: Os Mutantes, com a canção *Balada do louco* (Polydor, Records, 1972), que marcou a estreia da cítara na música popular brasileira (CALADO, 1995)[64]; os álbuns *Krishnanda* (CBS Recods International, 1968), de Pedro Sorongo, *Expresso 2222* (Phonogram/Philips, 1972), de Gilberto Gil, *Karma* (RCA Victor, 1972), título homônimo da banda Karma, *No Sub Reino dos Metazoários* (Rozenblit, 1973), de Marconi Notaro, *Satwa* (Rozenblit, 1973), de Lula Côrtes e Lailson, *Ou não* (CBS, 1973) de Walter Franco, *Gita* (Philips Records, 1974), de Raul Seixas, *A Tábua de Esmeralda* (Philips Records, 1974), *Solta o Pavão* (Philips, Records, 1975), *Ogum-Xangô* (Philips Records,1975), de Jorge Ben e *Paêbiru* (Rozenblit, 1975), de Lula Côrtes e Zé Ramalho.[65] Nossa hipótese consiste em perceber que nessas obras a contracultura, como estruturas de sentimento, canalizou o encontro Ocidente-Oriente no cenário artístico-cultural brasileiro. Sendo essa ideia de "estruturas de sentimento" entendida no plural por Raymond Williams – conforme argumentaremos

[63] No século XX, especialmente em contexto londrino, muito do Oriente foi encontrado a partir do contato com a cultura indiana, já que por motivos de colonização inglesa sobre a Índia houve um favorecimento maior de contatos culturais entre europeus e indianos, que, aliás, foram permeados por choques e estranhamentos de ambos os lados. No período do pós-2ª Guerra esses contatos foram favorecidos pelo incentivo europeu à imigração indiana para fins de reconstrução industrial europeia. Segundo o historiador Paul Oliver (2014, p. 46), na verdade o encontro europeu com crenças religiosas indianas foi muito mais uma consequência provida de motivos econômicos (haja vista o apoio oficial a essa imigração) do que da experiência de mochileiros que viajavam em busca do dito exótico indiano/oriental.

[64] O sitar apareceu ao final da canção com caráter somente de ornamento, uma vez que seguiu as notas da melodia principal.

[65] Nesse período foram lançados também os álbuns *Quem sabe sabe quem não sabe não precisa saber* (Odeon, 1974) de Zé Rodrix e a Agência dos Mágicos e *Mandala* (Morisom, 1976) da banda de mesmo nome, composto pelos músicos Zeca Assunção, Zé Eduardo Nazário, Roberto Sion, Luiz Roberto Oliveira e Nelson Ayres. No primeiro o rock rural estruturou a estética musical e o conteúdo das letras, mas mencionamos ele porque sua relação com a cultura indiana se fez na capa ao apresentar a imagem de um yogue com vários braços (semelhante a um deus hinduísta). E o segundo a referência à cultura indiana é pelo nome da banda e do disco; em termos musicais o álbum é instrumental e se estrutura pelo jazz *fusion* e jazz latino.

a seguir –, o encontro Ocidente-Oriente foi uma frente de pensamento e ação da contracultura.

Sabendo que o processo de desenvolvimento da contracultura brasileira teve início no final dos anos 60 e perpassou a primeira metade dos anos 70, ele apresentou características semelhantes às dos grandes centros da contracultura (Londres, Califórnia e Nova York)[66], uma vez que os anseios por transformações sociais, políticas, econômicas e culturais aterrissaram em território latino e também passaram a ser pauta predominante dentro de movimentos estudantis e de certos grupos sociais intelectualizados e politizados. Entretanto, tal processo também abarcou debates próprios do contexto brasileiro em suas tensões sobre modernidade, tradição, atraso econômico, desigualdade social e lutas identitárias, tornando-se aguçadas a partir do endurecimento da ditadura civil-militar.

Para se elencar um marco do surgimento da contracultura brasileira é imprescindível mencionar as atuações de Luiz Carlos Maciel e *O Pasquim*. O jornal alternativo *O Pasquim* (1969-1972), bem como a coluna *Underground* escrita por Maciel nesse jornal, alinharam-se em afinidade com a contracultura internacional e se apresentaram como uma frente contrária à ditadura brasileira.[67]

No que se refere ao cenário musical brasileiro, se por um lado a contracultura nos EUA e na Inglaterra teve no rock sua forma musical mais expressiva e inovadora, por outro lado no Brasil o material musical criativo se deu pela via da MPB, e não do rock brasileiro (mesmo que não tenha havido o comprometimento de engajamento com a "linha evolutiva da MPB", como notamos nos nossos objetos de estudo). Partindo desse princípio, é um equívoco pensar que o rock brasileiro foi o equivalente ao rock inglês para a contracultura, mesmo que tenha assimilado elementos psicodélicos e experimentais, porque ele em si mesmo não foi o "carro-chefe" do *boom* inventivo e norteador do cenário musical brasileiro.

A MPB agiu como uma instituição que organizava a música brasileira toda em função dela; ou seja, ela possuía no seu auge de atuação (durante os anos 60) uma espécie de centro organizativo que se alinhava à utopia revolucionária romântica da

[66] Amsterdã foi um dos palcos pioneiros para o advento das ideias contraculturais (com destaque para o Provo), antes mesmo dos acontecimentos da Swinging London e da Haight-Ashbury; porém, tendo em vista que a repercussão da grande mídia e da música pop nessa cidade teve um impacto menor quando comparado à Inglaterra e aos Estados Unidos (GUARNACCIA, 2015, p. 12), esta pesquisa tem por foco o cenário internacional contracultural destes últimos.

[67] Sobre Luiz Carlos Maciel e O Pasquim ver: Dunn (2016), Biagi (2011), Capellari (2007), Barros (2002).

época (RIDENTI, 2014). O sociólogo Marcelo Ridenti articulou o conceito de "romantismo revolucionário", capturado da leitura de Löwy e Sayre, entendendo-o, no contexto brasileiro dos anos 60, como "[...] uma estrutura de sentimento em obras e na imaginação de muitos artistas e intelectuais brasileiros" (2014, p. 330). Importante mencionar que o autor fez ainda uma mudança na elaboração do termo, de modo a definir essa estrutura de sentimento da época como "brasilidade (romântico-) revolucionária" (RIDENTI, 2010). Tal estrutura de sentimento, pensada por Ridenti no campo artístico-cultural, articulou-se em prol de um projeto de nação a ser consolidado no Brasil, tendo por base a noção do nacional-popular[68] (vinculada a um ideário de esquerda)[69] e a cultura política desenvolvimentista urbano-industrial iniciada nos anos 50 (NAPOLITANO, 2001).[70] Lembremos que a MPB, advinda da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), surgiu no contexto dos festivais de música dos anos de 1960 e que passou por um processo de redefinição valorativa e sociocultural, declinando a partir da década de 1970 e degringolando nos anos 1990 (SANTOS, 2014).

Em torno da MPB se atrelou política e cultura, construindo-se "[...] um campo privilegiado para mapear e entender as diversas formas de cruzamento entre ideias e signos musicais, bem como as contradições do engajamento político perturbado pelas demandas da indústria cultural" (NAPOLITANO, 2010, p. 5). Somado a isso, importante perceber que ela aglutinou "[...] uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de 'atualizar' a expressão musical do país" (Idem, Ibid., p. 5-6). Na "longa década de 1970" – localizada entre 1968 e 1982 (NAPOLITANO, 2005, p. 125) – a MPB ocupava simultaneamente três circuitos socioculturais, a saber: o engajado, idealizado pelo nacional-popular dos anos 60; o alternativo, explorado pelas vertentes "vanguardistas" em torno do experimental; e o massificado, articulado pela indústria cultural altamente capitalizada (editorial, fonográfica e televisual) (Idem, ibid., p. 127-128).

---

[68] Seguindo com o pensamento da socióloga Daniela Santos (2014, p. 11, grifos da autora): "Esse termo complexo, não se coloca como sinônimo de nacionalismo, populismo ou nacional desenvolvimentismo; não o considero como algo homogêneo na produção musical da MPB. Além de um conceito, a *arte nacional-popular à brasileira* materializou-se na experiência artística intelectual do país em busca da nacionalização da linguagem artística somada à preocupação com o público e com um ideal formador da nação. Assim, me parece que *o nacional-popular à brasileira*, se orientou como manifestações culturais heterogêneas de setores progressistas da classe média que tinham a intenção de se vincular ao 'povo' a fim de constituir o bloco histórico rumo a uma nova cultura, sem precisas teorizações".

[69] Cf. Candido (2004).

[70] A MPB como projeto de nação também foi discutida por Paiano (1994) e Naves (1998; 2010).

Seguindo com essas constatações não podemos interpretá-la a partir de uma definição estritamente estética. Isso porque ela atuou como uma instituição sociocultural híbrida. Centralizadora e dedicada, *a priori*, a equacionar questões do nacional-popular em prol da idealização de um sujeito coletivo e emancipado, ela também esteve atrelada ao processo de consolidação da indústria cultural brasileira, que lhe freava tal idealização.[71] Sendo assim, concordamos com as análises do historiador Marcos Napolitano no que se refere à compreensão da MPB não apenas como um gênero musical ou movimento artístico, mas sim como uma instituição sociocultural, que atuou de forma complexa, reforçando ora a imagem de "resistência" político-cultural ao regime militar, ora de "cooptação" pelo mercado fonográfico (Idem, ibid., p. 127).

Perante a emergência da nova sociedade de consumo, bem como o autoritarismo político acentuado no pós-68 novas demandas passaram a ser absorvidas na esfera artístico-cultural. Vale destacar que essa nova sociedade foi também impulsionada pela passagem e crise da cultura do nacional-popular para o protagonismo da cultura do internacional-popular (muito catalisado pela Tropicália), que não se pautava pela ênfase no coletivo, nas tradições, no paternalismo social e no ideal utópico revolucionário (sendo estas as características básicas do projeto nacional-popular da MPB).

Percebe-se, portanto, que tal passagem e crise sinalizaram uma transição de estruturas de sentimento no cenário brasileiro, pois houve uma proximidade entre manifestações culturais e artísticas em torno do internacional-popular, bem como uma adaptação de motivações contraculturais às necessidades/pautas brasileiras. Mais uma vez recorremos à ideia de estrutura de sentimento para pensarmos o quanto as noções do nacional-popular e do romantismo revolucionário deram lugar à cultura do internacional-popular e ao experimentalismo contracultural. Todavia, mesmo que a contracultura brasileira tenha se afastado do nacional-popular, ela não se descolou plenamente da perspectiva de transformação do sujeito coletivo, tendo por base o embate aos paradigmas ocidentais, bem como o exercício de um pensamento crítico entre diversos artistas perante esse novo contexto.

Posto isto, as temáticas sobre a cultura indiana/oriental no Brasil também foram acessadas na contracultura como formas de problematização prioritária aos rumos da

[71] "[...] a história da MPB renovada, produto dos anos 60, foi marcada pelo conflito e pelas articulações possíveis destes dois vetores opostos: um movimento instituinte que configura autonomia e outro, de reordenamento da realização comercial da canção, que enseja heteronomia" (NAPOLITANO, 2010, p. 8).

sociedade ocidental e, no caso brasileiro, à modernização predatória que aqui se desenvolvia. Vale ressaltar que, além disso, em alguns momentos essas temáticas foram utilizadas na intenção de desviar-se dos autoritarismos da ditadura civil-militar brasileira. Sendo assim, podemos verificar a seguir que o segmento orientalista da contracultura se manteve na contracultura brasileira, com resquícios do ideal de sujeito coletivo em transmutação; mas, ampliando-se nossa hipótese, ela presenciou também a ascensão de uma nova estrutura de sentimento mais individualizante e fragmentada, optando por outras vias de ação. Essa nova estrutura foi mais bem consolidada nas décadas seguintes e, por conseguinte, será abordada mais especificamente na reflexão dos próximos capítulos.

A seguir realizamos uma compreensão da Tropicália como abertura à contracultura brasileira, especialmente em âmbito musical; em sequência mapeamos e analisamos quais foram os músicos brasileiros que se aproximaram da cultura indiana e com quais objetivos eles assimilaram tal cultura, tendo em vista os panoramas acima discutidos.

1.3 Tropicália como abertura à contracultura e ao internacional-popular

Durante os anos 60 o campo da arte apresentou-se como um espaço em disputa. Se por um lado o Centro Popular de Cultura (CPC), sob o protagonismo da segunda geração bossa-novista na música, propôs-se a estabelecer uma clareza discursiva e uma aproximação direcionada às "massas" (com destaque aos mecanismos estratégicos do *agitprop*), visando à produção de uma "arte popular revolucionária",[72] por outro lado, de 1967 até meados dos anos 70 as motivações e heranças tropicalistas provocaram atitudes vanguardistas, de modo a se colocar em xeque ideias como "essência do povo brasileiro" e "recusa a estrangeirismos imperialistas". Evidentemente o cenário artístico-cultural brasileiro não se orientou somente pela oposição desses dois polos;[73] porém, eles foram fundamentais para avaliarmos o panorama de formação da contracultura brasileira e da canção popular.

[72] No período áureo dos anos 60 "[...] compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente" (RIDENTI, 2010, p. 91); lembrando que esta comunidade era representada por camponeses, pescadores, favelados, retirantes nordestinos ou trabalhadores braçais.

[73] Entre os anos 60 e 70 a efervescência artístico-cultural foi marcada por uma variedade de artistas, intelectuais, ativistas e estudantes que se predisporiam a encarar arte e cultura brasileiras por diferentes prismas, tais como os neoconcretistas, a Jovem Guarda, o Clube da Esquina, o Movimento Armorial e o udigrudi recifense.

No caso da canção popular,[74] a disputa também rendeu debates acerca da "linha evolutiva da MPB"; para intelectuais e artistas mais ortodoxos a cultura popular serviria de base representativa da nação (sendo essa ideia tutelada por uma parte da bossa-nova da segunda geração). Vale lembrar que, em 1966, Caetano Veloso chegou a invocar a "linha evolutiva" "[...] para criticar a bossa-nova da segunda geração, porque considerava folclorista demais (i.e., a música de protesto) ou pretenciosa demais (i.e., o jazz-bossa)" (DUNN, 2009, p. 79).

É preciso pontuar que os músicos que mais tarde seriam associados ao movimento tropicalista, tais como Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Os Mutantes, Tom Zé, Capinan e Torquato Neto, agregados aos maestros e arranjadores Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela (RIDENTI, 2014, p. 239) subverteram a perspectiva engajada-nacionalista, bem como não foram maiores fãs do jazz-bossa. Eles prenunciaram e foram difusores dos valores contraculturais, principalmente no momento de intensificação da repressão da ditadura brasileira[75]. Isso porque para eles nesse momento as estratégias de resistência política e cultural tinham de serem outras.

Sendo o "Tropicalismo a expressão de uma crise",[76] compreendemos sua expressividade artística como um ponto chave para a formação da contracultura brasileira, assim como discorreram a socióloga Sheyla Diniz (2014) e Christopher Dunn (2009) – mesmo que Caetano já anunciasse o fim da Tropicália como um projeto musical coletivo em dezembro de 68 (DUNN, 2009, p. 172) –, uma vez que ela contribuiu para a passagem da cultura do nacional-popular para a cultura do internacional-popular. O seu fim não sinalizou a sua morte, mas sim a sua consolidação enquanto referência cultural e estética, ora sendo revisitada ou repaginada, ora sendo criticada ou negada. A Tropicália no âmbito da música deu o pontapé inicial para uma

[74] "No domínio da canção brasileira, os anos 60 tiveram início sob a égide do monumental arranjo sonoro proporcionado pela bossa nova e findaram sob o espetacular desarranjo desencadeado pelo tropicalismo. Entre esses dois momentos, deu tempo de surgir uma canção nacionalista que se tornaria politicamente engajada, uma canção jovem (a "jovem guarda"), versão nacional do rock anglo-saxônico voltada exclusivamente ao consumo, e ainda foi possível reunir todas as tendências do decênio num único canal de televisão – a Record de São Paulo –, o que legou às novas gerações uma imagem de época de ouro, jamais suplantada" (TATIT, 2005, p. 119).

[75] A esfera musical, considerada pelo Estado autoritário um instrumento potencialmente subversivo, sofreu controle, fiscalização e censura pelos órgãos institucionais da ditadura, tais como o DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social). Saber mais em Napolitano (2004, p. 105-106).

[76] "Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, *o Tropicalismo é a expressão de uma crise*." (HOLLANDA, 2004, p. 63-64, grifos nossos).

absorção em larga escala das motivações e pautas da contracultura, sendo estas readaptadas às necessidades e particularidades do contexto brasileiro.

> [...] o Tropicalismo foi pioneiro ao adaptar traços da contracultura internacional ao contexto político-cultural brasileiro. No setor musical, a guitarra elétrica, o rock, as indumentárias despojadas, os cabelos grandes e a incorporação de elementos kitsch se converteram em símbolos transgressores tanto da chamada "canção de protesto" quanto da ordem política estabelecida. A essa nova estética não mais bastava criticar o latifúndio, o imperialismo ou a pobreza social, temas caros aos compositores comprometidos com uma arte engajada. Pelo contrário, era preciso combater outras estruturas, e principalmente aquelas mais íntimas e enraizadas na sociedade brasileira: a família burguesa, os dogmas comportamentais e a padronização criada pela sociedade industrializada. (DINIZ, 2014, p. 2)

Na medida em que avançamos sobre a análise da Tropicália, um adendo relevante deve ser feito: apesar da sua crítica à postura populista da esquerda (no sentido pejorativo do termo)[77], isso não significa que a Tropicália musical não tenha tido seu momento de contato com vertentes da esquerda mais tradicional.[78] Porém, seu engajamento foi se redirecionando a um nível mais radical, uma vez que se simpatizava muito mais com os adeptos da luta armada e de Carlos Marighella.[79]

No que se refere à esquerda brasileira (em suas variadas ramificações e heterogeneidades), é sabido que o início dos anos 60 foi marcado pelo seu protagonismo, das vertentes tradicionais partidárias às da luta armada, em prol da superação das mazelas políticas, sociais e econômicas que tanto afligiam o país desde a sua formação enquanto nação. As vertentes tradicionais (ligadas ao CPC e sob o foco do nacional-popular) argumentaram a importância de uma arte comprometida no acolhimento e na transformação das camadas oprimidas da sociedade brasileira. De

[77] Nem todos os autores brasileiros concordam com a ideia de que a Tropicália substanciou uma feroz oposição à ideia do populismo no Brasil. De acordo com Ridenti (2014, p. 257), existiu um lado subversivo dos tropicalistas em prol de uma prática populista, sendo esta não interpretada como "manipulação do povo" ou mesmo pertencente ao nacionalismo dos movimentos adeptos do nacional-popular, mas sim como a expressão do dinamismo popular que tinha a capacidade de ameaçar as classes dominantes. Caetano, em *Verdade Tropical*, deixou claro "[...] o sentido de sua crítica ao populismo, identificado ao engajamento socialista e nacionalista que via como panfletário." (Idem, Ibid., p. 262)

[78] Para Santos (2014, p. 89), ainda que Caetano Veloso tenha mantido a crítica durante e após a experiência tropicalista, seu projeto estético "[...] para a música popular brasileira não se desenvolveria sem um primeiro contato e/ou incorporação dos projetos nacionais-populares".

[79] Em exílio londrino Caetano revelou que: "Acompanhávamos de longe o que se passava no Brasil. Sem que eu estivesse certo do que poderia resultar de uma revolução armada, o heroísmo dos guerrilheiros como única resposta radical à perpetuação da ditadura merecia meu respeito assombrado. No fundo, nós sentíamos com eles uma identificação à distância, de caráter romântico, que nunca tínhamos sentido com a esquerda tradicional e o Partido Comunista. Nós os víamos – e um pouco nos sentíamos – à esquerda da esquerda" (VELOSO, 1997, p. 427).

acordo com os cepecistas "[...] os artistas sempre devem privilegiar a comunicação antes da experimentação formal; caso contrário, as massas nunca serão capazes de compreender suas obras" (DUNN, 2009, p. 62), consequentemente, não conseguindo agir em defesa de sua própria emancipação enquanto classe social.[80]

A partir do ano de 1969 a abertura aos valores contraculturais se mostrou favorável no eixo Rio-São Paulo e em algumas cidades nordestinas (tais como Recife e Salvador), trazendo à tona interesses ligados a experimentalismos formais, *happenings*, cultura *pop-kitsch*, colagens musicais, misticismo, liberdade sexual, uso de drogas (sobretudo o LSD, a maconha e a mescalina), construção de imagens alegóricas e afirmação da marginalidade. A Tropicália soube canalizar essas características contraculturais, de modo a "[...] promover novas formas de integrar política, comportamento individual e prática artística" (DUNN, 2009, p. 136).

O começo dos anos 70 foi fortemente pontuado pela relação entre arte e vida no contexto do regime autoritário,[81] a fim de que essa relação pudesse diluir o distanciamento entre ambas e, então, endossar o enfretamento contrário ao regime. É válido ressaltar que houve um ponto convergente entre cepecistas e tropicalistas: a compreensão da arte como intervenção ativista em detrimento do antigo paradigma da arte como mero instrumento contemplativo. No entanto, as divergências entre eles, bem como os trunfos do capital na modernidade tardia a nível cada vez mais global foram pontos nevrálgicos para os caminhos e descaminhos trilhados pela contracultura brasileira, que se demonstrava menos disposta ao discurso do nacional-popular.

Um fator crucial que fez o CPC sofrer críticas latentes foi a sua não aceitação das linguagens do pop e do rock que estavam em ascensão, principalmente no âmbito da indústria cultural. Até meados de 68 a indústria fonográfica brasileira se estruturava de modo rudimentar e, então, isso abria margem para novidades estéticas, já que os nichos musicais não eram estanques e ainda estavam por ser mais bem delineados. Nesse sentido, mais uma vez a Tropicália foi inovadora, pois ela soube como assimilar e

[80] Desde a poesia concreta paulistana do início dos anos 50 houve uma tendência para a exploração do experimentalismo formal na arte (muito estimulada na esfera da literatura, mas que também foi estendida para outras áreas artísticas). Essa tendência chegou à vanguarda neoconcreta carioca, inspirando também o movimento tropicalista nas artes visuais, no cinema, no teatro e, especialmente, na música popular.

[81] "Processo da obra-se-realizando-desrealizando-se: por meio de todas as aproximações entre arte e vida, arte no corpo, arte do instante." (BRITTO *apud* LUNA, 2010, p. 42).

explorar, sob a inspiração da antropofagia oswaldiana,[82] tais linguagens, contribuindo de maneira significativa no impulso do pop no Brasil.

Sendo assim, houve uma característica dual da Tropicália no seu período áureo, já que ela atrelava tanto um projeto radical experimental, quanto outro projeto de inserção no mercado. Após a promulgação do AI-5, entretanto, esses projetos se distanciaram. Sobre esse ponto, o que é importante destacar aqui é que o contato com a cultura indiana na MPB se apresentou vinculada a esses dois projetos, como veremos adiante.

Pode-se avaliar que a Tropicália foi a primeira materialização da contracultura em território brasileiro, ramificando-se em diversas nuanças. A Tropicália foi pioneira em adaptar traços da contracultura internacional ao contexto político-cultural brasileiro.[83] Além do mais, a partir dessa experiência a primazia das conexões com as culturas afrodiaspóricas,[84] mostrou-se efetiva, inclusive, perante o mercado musical brasileiro, mesmo que oscilando entre altos e baixos.[85]

A Tropicália foi essencial em catalisar o pop, o rock e as culturas afrodiaspóricas como decorrência de sua anunciada abertura à cultura do internacional-popular no Brasil, favorecida pelo olhar provocativo, inovador e crítico da contracultura. Segundo a socióloga Daniela Santos,

> O tropicalismo, mesmo que utópico (e certamente não teria se desenvolvido fora da cultura política dos anos 1950 e 1960), aponta para o ideário internacional-popular, na medida em que a problemática sobre o Brasil e o nacional adquire outro sentido. Na minha hipótese, esse movimento revelou os primeiros passos para a *consolidação de uma "cultura internacional-popular"* na qual a instância de uma identidade nacional se perde em benefício de uma "memória coletiva internacional-popular", cuja permanência na sociedade de consumo ocorre pelas "referências culturais mundializadas". Os símbolos de

[82] "O tropicalismo também foi muito associado à estética de Oswald de Andrade; embora vários autores tenham realizado tal perfilhação, e o próprio Caetano declarou a Augusto de Campos que o movimento representava um "neoantropofagismo", seria ingênuo assimilar a imediata relação, visto que as condições sócio-históricas do Modernismo dos anos 1920 e 1930 diferem-se, em grande medida, do panorama brasileiro da década de 1970". (SANTOS, 2014, p. 139)

[83] A atitude mais ofensiva da contracultura brasileira traçou outros caminhos a partir do ano de 1968, com a promulgação do AI-5 e da derrocada do Maio de 68. Isso significa que ela se reconfigurou, explorando a abordagem do desbunde dentre os tropicalistas e, então, distanciou-se mais dos movimentos sociais e estudantis. Ver mais em Diniz (2014), Dunn (2009) e Hollanda (2004).

[84] Tais conexões podem ser percebidas em composições de Gilberto Gil no disco *Refavela* (1977), "Zumbi" e "Xica da Silva" de Jorge Ben, do movimento Black Soul/Black Rio, entre outras (DUNN, 2009, pp. 206-215).

[85] A década de 70 vivenciou uma escassez de matéria-prima para a produção do disco, em decorrência especialmente às duas crises internacionais de petróleo. Contudo, ainda assim, a indústria fonográfica brasileira cresceu uma média de 15% ao ano nesse mesmo período (MORELLI, 2009, p. 61).

> identidade passam a ser guiados pela instância mercadológica, misturando "memória nacional e consumo" (SANTOS, 2014, p. 92, grifos nossos).

Entretanto, as críticas ao nacional-popular não simbolizaram uma recusa ao nacionalismo. O ator principal ainda era o Brasil, ou seja, ainda era trazer ao palco o protagonismo brasileiro em combate à modernização compulsória e predatória (perante o capitalismo desenfreado em países subdesenvolvidos como o Brasil) que aqui vinha se estabelecendo desde o início do século XX e nos colocando ainda em situação subordinada.

Relevante situar que para Daniela Santos (2014, p. 93, grifo da autora), "[...] o *projeto aberto* de Veloso pende mais ao liberalismo – no seu fundamento de liberdade individual – do que aos ideais coletivos de mudança estrutural da sociedade brasileira". Ainda segundo o pensamento da autora, a categoria de "povo" deu lugar à perspectiva da massa (Idem, Ibid., p. 138). Isso quer dizer que até à Tropicália (no começo dos anos 60 e principalmente com o protagonismo do CPC), havia um ideário organizado e coletivo em prol da "salvação do povo brasileiro". A utopia era em favor de uma conquista de direitos e liberdades de alcance coletivo, não puramente individual.

> O tropicalismo não pretendia ser porta-voz da revolução, mas revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana, incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar, de um lado, a ditadura e, de outro, uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística [...]. Talvez tenha sido, simultaneamente, o precursor de uma sensibilidade pós-moderna, fragmentada, mas também o último suspiro da socialização da cultura esboçada nos anos 1960 (RIDENTI, 2010, p. 102).

É claro que o espírito revolucionário da época tomou dimensões particulares no Brasil e foi enfraquecido aos poucos, uma vez que a nossa condição periférica dentro da modernização não apresentaria os mesmos objetivos, ações e benefícios da mesma, se comparado com as principais potências políticas e econômicas mundiais. Por conseguinte, a brasilidade revolucionária recuou, até mesmo em decorrência do endurecimento da ditadura civil-militar, das profundas desigualdades alargadas com os avanços do capitalismo e da consolidação da indústria cultural. Diante disso, o "apagar das luzes" da estrutura de sentimento "brasilidade revolucionária" foi sendo perceptível nas décadas de 1970 e 1980, quando a utopia do nacional-popular foi notavelmente

diluída e transformada na própria ideologia da indústria cultural (RIDENTI, 2010, p. 106).

Dito isto, a Tropicália, indo ao encontro da interpretação de Marcelo Ridenti, mesmo que não tenha se direcionado ao âmbito do nacional-popular e das abordagens mais tradicionais sobre "povo" e arte como forma de conscientização/conciliação, continuou o debate acerca das problemáticas mais latentes da cultura política brasileira (em suas contradições e impasses históricos); o seu diferencial foi se atentar a novas demandas da inserção do Brasil na modernidade, captar mensagens contraculturais e agir por caminhos não convencionais por meio da tendência ao internacional-popular.

Partindo de novos pressupostos a noção de "cultura nacional unificada" foi colocada em xeque pelos novos agentes contraculturais, pautando-se mais por uma atitude *desbundada*[86], mesmo que isso não significasse desconsiderar as questões culturais, políticas, sociais e econômicas concernentes ao Brasil.

Pensando sobre o desbunde[87], bem se sabe que artistas da Tropicália, como Caetano, Gil, Gal e Os Mutantes foram assimilados como *desbundados*. Além deles, tivemos Raul Seixas, Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Novos Baianos e Secos & Molhados como grandes nomes também pertencentes ao desbunde.[88] Dentro da "geração desbundada" surgiu a ideia de artista *marginal*, por vezes visto como *maldito*, mas que nem sempre compartilhou dos mesmos ideais dos *desbundados.*[89] Não cabe aqui analisar ainda mais os pormenores da Tropicália, bem como das culturas do desbunde e da marginalidade. Porém, a referência a estes se faz presente pelo fato de que eles foram importantes agentes contraculturais que conduziram a redefinição da MPB.

1.4 O Oriente na contracultura musical brasileira

No caso da produção *marginal*, Walter Franco, Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Tom Zé, Jorge Mautner, Luiz Melodia e Carlos Pinto são os principais músicos

[86] Cf. Hollanda (2014) e Favaretto (2007).
[87] "Essa gíria, na passagem das décadas de 1960 e 1970, era amplamente empregada por militantes de esquerda. Pejorativa, ela acusava aqueles que decidiam recuar em relação à luta armada, ou mesmo aqueles que não se posicionavam de forma explícita contra a ditadura (HOLLANDA, [1978] 2004, p. 103). O desbunde, entretanto, assumiu o significado de uma mudança radical de comportamento para uma porção de jovens e músicos que se identificava com a movimentação transnacional da contracultura" (DINIZ, 2015, p. 124).
[88] Cf. Diniz (2014).
[89] Cf. Coelho (2010).

associados ao cenário dos “malditos”, “[...] ora porque adotavam posturas e opções estéticas estranhas ao *mainstream*, experimentais, e, consequentemente, vendiam poucos discos, ora porque eram inconstantes em seus trabalhos e/ou se recusavam a ceder a certos imperativos das gravadoras” (DINIZ, 2017, p. 89). O “maldito” que merece nosso destaque aqui, por ter se aproximado do pensamento oriental, no auge da contracultura brasileira, foi Walter Franco, especialmente por conta do álbum *Ou não*, de 1973. Neste LP é visível o caráter experimental de Walter, por explorar ruídos, silêncios, onomatopeias, efeitos sonoros inusitados, etc. e, além disso, por não estar comprometido com o desenrolar da “linha evolutiva da MPB”.

Figura 1: Walter Franco. LP Ou não. CBS, 1973.

Esse álbum é composto por dez faixas, cujos títulos são em ordem sequencial: o lado A possui *Mixturação*, *Água e sal*, *No fundo do poço*, *Patio dos loucos* e *Flexa*, e o lado B é composto por *Me deixe mudo*, *Xaxados e perdidos*, *Doido de fazer dó*, *Vão da boca* e *Cabeça*. Em todas as faixas há temáticas em torno da psicodelia contracultural, com a finalidade de colocar em xeque a racionalidade ocidental. Além disso, o universo oriental/indiano perpassa o conteúdo das letras (ao tangenciar temas de aquietação da mente e observação meditativa dos afetos) e da forma musical (ao inserir silêncios contemplativos dentro da linguagem musical). Vejamos algumas dessas questões já na primeira faixa (lado A), intitulada *Mixturação*:

O raciocínio lento,/O poço, pensamento,
O olho, orifício,/O passo, precipício.
Eu quero que esse teto caia.
Eu quero que esse afeto saia.
Em vermelho natural,/Com gosto de água e sal,
No rosto e no lençol,/Misturando o bem e o mal.

Em primeiro lugar a menção ao "raciocínio lento" muito se direciona a questão da aquietação da mente por meio da meditação. Bem se sabe que durante a prática meditativa percebemos a tagarelice da mente e a maneira como nosso corpo está sendo afetado – naquele momento de meditação – por diversos tipos de emoções, das quais não temos o total controle. Logo, em segundo lugar, gritos, engasgos e sussurros são alternados no canto dos versos – como se tivessem sido a consequência de uma prática meditativa –, possibilitando uma ênfase na ideia principal da música canalizada pelos versos "eu quero que esse teto caia/eu quero que esse afeto saia". Se lembrarmos que para o pensamento oriental focado na meditação o corpo é considerado um canal que viabiliza a passagem dos afetos e das emoções, não podendo haver retenção de nada, essa música se aproxima desse viés interpretativo, já que a meditação incentiva a expansão da mente, onde de modo subjetivo nossos tetos (que seriam a base da razão) caem, e concomitantemente, estimula a vazão/saída dos afetos. É evidente que nem todos os afetos são harmônicos e benevolentes; sendo assim, os gritos, engasgos e sussurros da música sugerem a gama de desconfortos que por vezes sentimos, mas que, por sua vez, devem ser expelidos.

No caso da faixa *No fundo do poço* (faixa 3, lado A), os versos da letra são sobrepostos, as vezes somente com palavras fragmentadas, soltas, não necessariamente formando uma frase completa, numa espécie de contraponto musical cíclico; o conteúdo da letra incentiva a introspecção reflexiva e desacelerada de si mesmo com a intenção de incentivar um percepção mais simples sobre a vida (temática cara a vertentes do pensamento e religiosidade oriental):

Quem olhar pro fundo do poço
Quem olhar pro fundo do poço/Vai ter
Quem se olhar dos pés ao pescoço
Quem se olhar dos pés a cabeça/Vai ver
Que tudo é tão simples/Que tudo é tão claro/Tão claro, vai ver
Quem passar por cima do muro
Quem passar por cima do muro/Vai ter
Que tudo é tão profundo/Que tudo é tão simples/Tão simples, vai ver.

A faixa termina mais uma vez com engasgos e falas incompreensíveis (possibilitando uma conotação de quebra com a linguagem racional). Além disso, seguimos com a esclarecedora análise da socióloga Sheyla Diniz:

> Com o canto pausado e enfático, repetindo insistentemente algumas palavras, e a elas intercalando ruídos vocais *nonsense*, Walter converte o que então era uma balada singela de dois acordes numa canção experimental de arranjo soturno. A letra que antes soava leve, despretensiosa e até infantil é redirecionada para a *contemplação do vazio, para a autorreflexão e meditação*. Nos ritmos irregulares das percussões, *nos solos do banjo que mais parece um sitar e nos pedais contínuos e esparsos do violão e do violoncelo – à semelhança do que faz uma tambura – são tecidas relações idiomáticas com a música não ocidental, tanto a africana quanto, sobretudo, a indiana* (DINIZ, 2017, p. 128, grifos nossos).

Em seguida, a faixa 4 (lado A) chamada *Pátio dos Loucos* também segue com um canto pausado e arranjo soturno, em que as palavras são entoadas paulatinamente em uma melodia suave com a presença de silêncios. Mais uma vez a ideia de desaceleração é sugerida, em benefício d' "o passo lento lento lento/E o movimento leve leve leve/No espaço/Livre". O corpo é priorizado como materialidade navegante, cansado da "rádio" do "tédio" e da "razão", mas que encontra espaço no universo expansivo da mente.

> O rádio/O tédio/A canção/No asfalto/No alto-falante
> O passo lento lento lento/E o movimento leve leve
> No espaço livre/No pátio/Dos loucos/Os poucos/Ouvidos/
> Não sabem de nada/Perdidos/Trancados/No escuro da mente
> E eu guardo/Meu barco/Que muito navega/No espaço do verso
> No universo/Da mente/E solto/Meu corpo/Meu verso
> E o meu cansaço/No pouco espaço/Do rádio/Do tédio/Da razão
> Com-passo lento, lento, lento/E o movimento leve, leve
> No espaço livre

Na música *Me deixe mudo* (faixa 1, lado B), concordamos novamente com a reflexão de Diniz (2017), pois o importante é notar que nessa faixa (sendo uma das mais conhecidas do LP) salienta-se a censura do período: "[...] Walter brinca com as palavras em 'Me deixe mudo', delineando-as sílaba por sílaba sobre um ostinato ao violão, que, a princípio, não passa de uma nota aqui outra acolá. A estrutura circular, tal qual um

mantra ou *moto continuum*, vai aos poucos revelando a melodia e a letra num jogo de perguntas e respostas" (DINIZ, 2017, p. 127, grifos da autora). Segue abaixo a letra:

> Não me pergunte/ Não me responda
> Não me procure/ E não se esconda
> Não diga nada/ Saiba de tudo
> Fique calada/ Me deixe mudo
> Seja no canto/ Seja no centro
> Fique por fora/ Fique por dentro
> Seja o avesso/ Seja a metade
> Se for começo/ Fique à vontade
> Não me pergunte/ Não me responda
> Não me procure/ E não se esconda

Esse LP, portanto, cuja capa muito se remete ao Álbum Branco dos Beatles,[90] explorou as estéticas do silêncio e do ruído (sendo a mosca o aspecto visual do ruído, da "sujeira" sobre o fundo limpo e branco, que simbolizava o aspecto do silêncio), de modo a colocar em xeque o próprio pensamento cartesiano ocidental.[91] O caráter experimental, da capa às composições em prol do internacional-popular, corroborou com formas anti-musicais, pelo uso de silêncios, gemidos, ecos, sons guturais, palavras *nonsense*, gritos e agressividade, de modo a perpassar estados psíquicos da lucidez ao desespero.

Desse modo, Walter Franco esteve antenado com a consolidação de uma cultura internacional-popular. Os desbundados e marginais buscavam o enfrentamento com a cultura para que fossem assimilados elementos estrangeiros em favor da nossa superação do patamar de país de Terceiro Mundo. Nesse momento, apesar do golpe de

---

[90] Cf. The Beatles. LP The Beatles (Álbum branco). Apple Records, 1968. Curiosamente algumas faixas do Álbum Branco foram compostas na Índia. Não sabemos se Walter Franco soube disso e estabeleceu uma referência clara aos Beatles ao lançar seu álbum em 1973; porém, interessante pensar que as correspondências foram notórias, persistindo ainda mais nitidamente no seu trabalho fonográfico seguinte: "Marcado pela presença mais eloquente do rock e, por consequência, mais palatável comercialmente, Revolver (Continental), de 1975, não perdeu a veia experimental. Walter homenageia John Lennon na capa: o termo branco, os cabelos compridos, as mãos nos bolsos e a travessia de uma rua evocam a figura do ídolo em *Abbey Road*. Já o título é uma indubitável paronomásia do Revolver dos Beatles. O que em inglês é o substantivo revólver, em português é revolver, verbo do qual se podem extrair outros tantos como revirar, retornar e redefinir: revirar a canção por meio das práticas experimentais, retornar para si em busca do autoconhecimento, e redefinir novos caminhos, pessoais e coletivos" (DINIZ, 2017, p. 132, grifos da autora).

[91] "Ao nomear seu disco, cujo título na contracapa estava menos para um "Ser ou não ser" que para um "Ser e não ser", Walter colocava em cheque, em realidade, o pensamento cartesiano ocidental. Adepto entusiástico do Livro do caminho e da virtude, o Tao te Ching (cf. STESSUK, 2008), ele incorporava em seu processo criativo o princípio chinês-oriental Yin e Yang, opostos complementares igualmente caros a Gilberto Gil no pós-exílio." (Idem, ibid., p. 132).

64, ainda havia um ímpeto esperançoso (ainda que não mais revolucionário no sentido dos anos 60) de que tudo estava prestes a mudar/ruir “aqui e agora”.

Na cultura do internacional-popular, cujas referências culturais mundializadas acabaram por ser forjadas (ORTIZ, 2003, p. 126), no campo artístico “[...] o artista trabalha com um conjunto de referências, uma memória, cujos traços podem ser usados, ‘citados’, no momento de realização de sua obra. [...]. O mecanismo da citação é imprescindível no reconhecimento das imagens-gesto desterritorializadas” (ORTIZ, 2003, p. 128). Nesse sentido, a forma como se desenvolveu a citação de referenciais contraculturais no Brasil precisa ser pensada com base no complexo panorama mundial. Partimos do pressuposto de que toda identidade é uma construção simbólica estruturada de forma relacional e situacional, ou seja, as culturas não são relativas, e sim relacionais, uma que vez se transformam a partir do contato com as diferenças do outro (ORTIZ, 2015).

Na contracultura a presença da cultura indiana e oriental apresentou alguns sentidos minimamente organizados e de certa comunhão coletiva, tais como a crítica à racionalidade ocidental, o interesse pela expansão da mente, pela ufologia, a busca por novas formas de sociabilidade e comportamento, a abolição da cultura política beligerante, etc., guiados por um sujeito histórico coletivo, consubstanciando-se, assim, uma estrutura de sentimento. A ideia de um sujeito histórico coletivo se balizava pela intenção de promover alterações estruturais a partir de novas abordagens epistemológicas. Se entendemos que o encontro contracultural com o pensamento e as religiosidades orientais foi o resultado de uma das faces dessas abordagens, há de se concluir que a plêiade de artistas nacionais e internacionais interessada no Oriente e na Índia trouxe uma percepção renovada para a música popular, que se repercutiu nas décadas posteriores.

No caso brasileiro, os músicos que tiveram uma produção fonográfica voltada para experimentações com a musicalidade indiana e/ou com o misticismo oriental tiveram como fonte inspiradora os caminhos trilhados pelos tropicalistas, direta ou indiretamente referenciando-se a eles. Isso porque mesmo que alguns deles, tais como Walter Franco, Lula Côrtes, Marconi Notaro, Lailson, Zé Ramalho e Raul Seixas fossem mais comprometidos com a linguagem do rock e do psicodelismo do que com a suposta “linha evolutiva da MPB”, suas ideias em prol de novos elementos musicais foram consequência de um movimento iniciado majoritariamente pela Tropicália, uma vez que esta abriu a oportunidade de colagens sonoras e de menção a tais novos

elementos, até então não trazidos para o campo da música popular brasileira, a exemplo do universo indiano. Vejamos a seguir as outras obras fonográficas que encontramos em prol do contato com o universo indiano.

Vimos que a Tropicália soube absorver os dilemas e as inovações trazidos pela contracultura como se fosse uma antena parabólica: estando apta a identificar o que acontecia de mais efervescente no mundo e, ao mesmo tempo, preocupando-se com os rumos tomados pelo povo brasileiro[92]. Entretanto, é preciso também dar créditos para um álbum pouco conhecido, que também foi precursor da contracultura brasileira: o *Krishnanda*, de Pedro Sorongo.

Pedro Santos (1919-1993), também conhecido pelo seu heterônimo Pedro Sorongo, foi um dos principais precursores da contracultura brasileira, na medida em que antecipou a busca por uma sonoridade mais antenada com a incipiente cultura do internacional-popular, distanciando-se, portanto, da dita "linha evolutiva da MPB". Nesse sentido, indo ao encontro das análises de Sheyla Diniz (2017, p. 142), ele já vislumbrava o Brasil cogitado pela Tropicália uma vez que não tinha o compromisso com a esquerda do nacional-popular, mas, sobretudo, com a música.

Nascido no Rio de Janeiro, ele foi percussionista, compositor, inventor de instrumentos,[93] poeta, filósofo e artista plástico, que no campo musical antecipou divisões rítmicas do *afrobeat*. Sorongo realizou fusões experimentais entre elementos do samba, jazz e ritmos tribais a partir de uma instrumentação não convencional e por ele inventada. Importante destacar que em suas composições houve espaço também para a aproximação com a cultura indiana, como focaremos a seguir.

Seu álbum *Krishnanda*, lançado em 1968 pela CBS e por muito tempo esquecido, [94] foi produzido pelo baterista do Tamba Trio, Hélcio Milito, e arranjado pelo maestro Jopa Lins (codinome de José Pacheco Lins). Nesse álbum Pedro Sorongo priorizou essas fusões concomitantemente com arranjos que perscrutassem um Brasil escondido na floresta, a partir de instrumentos sinfônicos (naipes de cordas, principalmente) e de ruídos (distorções sonoras, rugidos, pios, sons de água e trovão, etc.), produzidos artificialmente pela voz ou pelas percussões (DINIZ, 2017, p. 143).

---

[92] "Caetano colocava-se explicitamente contra o que chamou de nacionalismo populista, identificado com certas posições que recusavam a incorporação de novas influências externas na cultura brasileira. Mas isso [...] não significaria o abandono da discussão sobre nosso destino como povo e nação, com uma contribuição cultural a dar ao mundo [...]" (RIDENTI, 2014, p. 263).Para uma visão oposta sobre a concepção de "povo" dentro da Tropicália ver Santos (2014, p. 133-153).

[93] A exemplo do bambussom, sorongaio, berimboca e criançola.

[94] Em 2012 o LP foi relançado no Brasil pela Polysom.

Não obstante esse disco autoral ter sido sua única produção fonográfica de grande porte[95] (e dele ser pouco conhecido), sua atuação musical foi ampla e contínua, de modo a estabelecer parcerias com diversos artistas, tais como Maria Bethânia, Baden Powell, Jards Macalé, Paulinho da Viola, Milton Nascimento, Elza Soares, Sebastião Tapajós, Clara Nunes, Elis Regina, etc. Em blog destinado à criação de uma memória virtual de Pedro Sorongo,[96] sua filha Lys Araújo tem organizado todo o material encontrado e produzido por seu pai, com a finalidade de homenageá-lo e de divulgar o trabalho dele. Em depoimento sobre *Krishnanda*, ela relatou que:

> "Krishnanda" foi o único LP solo do meu pai. Um disco sintonizado com os anos 60/70: com o experimentalismo...com a busca do amor e da espiritualidade...totalmente fora do circuito comercial...*Meu pai, já imerso na yoga, macrobiótico, busca no Oriente suas inspirações e afinidades...emaranhado com os filósofos indianos, em especial Krishnamurti, mergulha nessa atmosfera divina, da busca da consciência, do Ser...e compõe esse disco único*...com instrumentos criados e muitos confeccionados por ele: seus 5 tambores, o bambussom, a criançola, todos construindo uma atmosfera que passa pela África, Índia e Oriente Médio, berços da humanidade, inclusive espiritual (ARAÚJO, 2018, online, grifos nossos)

Figura 2: Pedro "Sorongo" Santos. LP Krishnanda. CBS, 1968.
"De onde viemos e o que somos na escala, o círculo da vida".

[95] Em 1967, Pedro Sorongo lançou um compacto simples pela Philips Records, incluindo duas músicas: "A inteligente" e "Bambussom". Além disso, fez participações especiais em álbuns de outros artistas. Saber mais em: http://pedrosorongo.blogspot.com/p/discografia.html. Acesso em 30 nov. 2018.
[96] Cf. http://pedrosorongo.blogspot.com/. Acesso em 30 nov. 2018

Após seu retorno da Itália – onde atuou como soldado pela Força Expedicionária Brasileira entre julho de 1944 e fevereiro de 1945 – Pedro Sorongo começou a se interessar mais pelas questões místicas e filosóficas do Oriente (como bem destaca sua filha no depoimento anterior), assim como pela composição musical. Dessa forma, ambos os interesses se cruzaram, materializando-se nesse álbum singular, de impalpável categorização.

A capa do disco (concebida e executada pelo próprio músico) já nos indica a alusão ao aspecto místico oriental; isso porque em formato circular ele muito parece uma mandala.[97] Nessa mandala colagens foram feitas de minérios, amebas, flores aquáticas, moluscos, peixes, anfíbios, larvas, insetos, aves e feras para representarem uma espécie de mapa evolutivo da vida; tais colagens rodeiam um gorila e um pequeno homo ancestral. Nas pontas, há uma referência ao afresco *A Criação de Adão*, de Michelangelo, da Capela Sistina, a partir da colagem das mãos de Deus e do primeiro homem que, diferentemente da obra original, estão longe de se tocarem. Na releitura de Sorongo embora as mãos possuam a intenção de se tocarem, talvez elas simbolizem mais o que vem antes desse toque no processo da evolução terráquea, que é o referido mapa evolutivo da vida.

A respeito do conteúdo musical, experimentalismo é a palavra que melhor define o disco, balizado por instrumentos variados,[98] bem como por músicas instrumentais e músicas com letras que se utilizam das linguagens experimentais do período, colocando essa obra ao lado – indiretamente – dos pressupostos/inovações tropicalistas. Notório perceber que dificilmente as músicas com letras se enquadram no universo da canção, pois o caráter experimental transpassa por todas as composições do álbum, perfazendo um álbum-conceitual nesse quesito. É relevante destacar que esse experimentalismo advém também da forma-musical quebrar a expectativa "estrofe-refrão-estrofe", padrão

[97] "Este termo hindu significa círculo. É uma forma de Yantra (instrumento, meio, emblema), diagramas geométricos rituais, alguns dos quais se acham em concreta correspondência com um atributo divino determinado ou forma de encantamento (mantra) da qual vem a ser a cristalização visual. Segundo Sch. Cammann, foram introduzidas no Tibete vindas da Índia pelo grande guru Padma Sambhava (séc. VIII a.C.). Encontram-se em todo Oriente, sempre com a finalidade de servir como instrumentos de contemplação e concentração (como ajuda para precipitar certos estados mentais e para ajudar o espírito a obter certos avanços em sua evolução, desde o biológico ao geométrico, desde o reino das formas corpóreas ao espiritual) (RAMOS, 2006, p. 12-13).

[98] Os instrumentos foram desde a voz rouca de Pedro, coros femininos, violões, pianos, guitarras, metais, caixas de fósforo, ganzás, tamborins, cuícas, tambores, agogôs, pandeiros, bongôs e maracas, até brinquedos percussivos, bambus, marimbas, tubos de desodorantes, cocos, chocalhos d'água, berimbaus-de-boca, colheres, e apitos plásticos.

já consagrado dentro da indústria fonográfica. Isso porque Pedro Sorongo explora na maior parte das músicas estrofes sem refrão, as quais inclusive são cantadas apenas uma só vez.

O elemento místico/oriental – tanto sonoro quanto das letras – pode ser interpretado como uma via de acesso ao experimentalismo de Sorongo. Na tentativa de catalogar minimamente as músicas de *Krishnanda,* Lys Araújo no referido blog apresenta a categoria "afro-oriental" à frente de todas as faixas.[99] Porém, consideramos essa categoria ainda insuficiente para abarcar a complexidade do álbum, embora, evidentemente, contenha elementos de músicas africana e indiana.

As composições que mais chamam a nossa atenção são: *Água Viva, Um só, Sem Sombra, Quem sou eu?, Flor de Lótus* e *Desengano da Visita* justamente por explorarem elementos da cultura e/ou da musicalidade indiana. A começar pelo título do álbum, a referência à Índia é clara: "O tutor de Sorongo na ioga, professor Hermógenes, em recente matéria de Pitzan para a revista Yoga Journal, buscou explicar o título do álbum: 'Etimologicamente parece que é ananda, felicidade suprema, gerada por Krishna, que é um avatar, a encarnação divina na Terra do mais puro amor'"[100].

Em *Água Viva* (faixa 2, lado A) há uma sonoridade formada por chocalhos d'água, marimba e metais, desenhando uma melodia próxima ao estilo samba-jazz. No caso, é a letra que mais apresenta algumas características do universo indiano, explorando o misticismo ao se valer da cura/purificação por meio do contato com certo tipo de água sagrada:

> Está tudo aí, que eu vi
> Está tudo aí
> Está tudo aí, revi e já revivi
> A água que desagua por aqui
> Dessa água já bebi
> Vem do amor que recebi
> Tira a sede de matar
> Tira a sede de roubar
> Quem tomar todo o mal vai terminar
> Tira inveja, a cobiça, o rancor
> Tudo enfim que faz a dor
> Que provoca o dissabor
> Faz o cego enxergar
> Faz o surdo escutar

[99] Cf. https://pedrosorongo.blogspot.com/p/composicoes.html. Acesso em 13 dez 2018.

[100] Informação retirada da matéria "Pedro 'Sorongo' Santos, a história do disco que uniu MPB à macrobiótica, filosofia indiana e sons da natureza", escrita por Ronaldo Evangelista para a revista Trip em 2012. Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/trip/pedro-sorongo-santos. Acesso em 15 dez. 2018.

Quem tomar todo o mal vai terminar

No caso de *Um só* (faixa 3, lado A), ela foi composta por berimbau, percussões e metais, sendo a função do berimbau parecida com a da tambura, uma vez que ressoa como base sonora (nota pedal em Ré, que muito se assemelha a constância do mantra Om) para as linhas melódicas dos metais e da voz. O conteúdo da letra possui caráter holístico, pois aborda de maneira quase enigmática a compreensão/relação do indivíduo (eu-lírico da música) no mundo. Essa é a composição que mais se aproxima com a musicalidade e a cultura indiana em termos de instrumentação e letra se conciliarem nesse sentido, apesar de que ela está mais para a psicodelia e o experimentalismo contracultural do que para a reprodução fidedigna da música tradicional indiana.

Eu sou
De uma porção que nem pó
De uma porção de um só
Sempre pra lá e pra cá
Eu sou
De um pedacinho de nada
De um pedacinho de cada
Dentro de tudo que há
Aquele que na palavra entender
No nome não se prender
Pode ver bem quem eu sou
Mas quem no pé da letra cair
Do nome não vai sair
Porque no nome não estou

A música *Sem Sombra* (faixa 4, lado A) se desenvolve dentro do jogo dual entre luz e sombra, na tentativa de reconhecer que o mundo ainda se assombra na escuridão devido à valorização do ego. A linha melódica dos violinos na introdução e no final possibilita uma paisagem sonora de introspecção, calmaria e reflexão. Interessante notar que o canto da letra (especialmente na primeira parte, relacionada ao coro feminino) lembra corais religiosos ocidentais ou mesmo mantras hinduístas (embora não apresente as vocalizações do canto tradicional indiano):

A luz sombra não faz/Porque sombra a luz não traz
A luz e a irmandade em verdade/Sempre em paz
A luz sombra não faz/Porque sombra a luz não traz
A sombra e a escuridão/De um mundo ainda cego
Que assombra em podridão/Dentro de um fundo ainda ego

A temática existencial reaparece em *Quem sou eu?* (faixa 1, lado B), a partir de uma letra que conduz a reflexão para esse caminho, utilizando-se novamente de berimbau (que soa como a tambura mais uma vez), percussões e metais, mas com o diferencial de trazer também o berimboca que repercute de modo acelerado e constante, remetendo ao transe hipnótico e, ao mesmo tempo, psicodélico. A pergunta norteadora da faixa – "quem sou eu?" – pode ser interpretada como uma referência às falas de Krishna no texto sagrado Bhagavad Gita (texto o qual também inspirou outros músicos aqui elencados para o estudo, conforme veremos adiante), até porque o próprio nome do álbum reverencia a figura mítica de Krishna.

> Quem sou eu?/Quem sou eu?/Você pergunta
> Quando chegar sua hora você saberá afinal
> Quem sou eu?/Quem sou eu?/Você ajunta
> Mas procurando por fora você não terá nem sinal
> Você é você pra onde for
> Com tudo que junta/Com tudo que tem/Com tudo que faz
> Você é você com toda a dor
> Com tudo pergunta/Sabendo o que vem/Sabendo o que traz

Em *Flor de Lótus* (faixa 2, lado B) os versos abaixo são apenas recitados de forma sussurrada, com um pano de fundo apocalítico que chama muito a atenção, pois os violinos e os zumbidos de um instrumento (não identificado), que mais parecem o som aleatório reproduzido por moscas em pleno voo, possibilitam uma paisagem sonora wagneriana. Essa é a primeira parte da música; a segunda é somente instrumental, que se desenvolve por tambores, chocalhos, flauta, violinos, violão e até sintetizador estimulando uma sonoridade dançante, saindo da profundidade mais sombria da primeira parte. O batuque constante dos tambores seria o lado mais africano da música, enquanto que o violão dedilhado e a flauta seriam o lado mais oriental/indiano.

> A vida é um vivo que/Semeia a semente/Feito areia
> Pra dar fruto de seu pé/Surgir/Ressurgir
> Multiplicar/Reflorir /Simplificar
> Pra ser bem como ele é

Por fim, a composição *Desengano da Vista* (faixa 4, lado B) começa por uma exceção se comparada às demais: possui um refrão bem marcado por um coro feminino a partir dos seguintes versos: "Vaidade todo mundo tem/Quem disser que não tem

vaidade, vaidade tem". A estrutura melódica da música se apresenta como um canto de devoção ocidental, mas apresentando uma temática bem oriental na letra, uma vez que estimula uma reflexão sobre a vaidade humana:

> Vaidade todo mundo tem
> Quem disser que não tem vaidade, vaidade tem
> Desengano da vista é ver de perto
> Quem de perto está vendo vê melhor
> Vê melhor quem revista vendo certo
> Quem decerto não sendo nem pior
> Mas o caso pior de tudo isso
> É quem nisto está visto e não se vê
> Não se cala, não ouve, não se lê
> Que a cegueira da crença leva a crer

O álbum *Krishnanda*, portanto, foi o primeiro trabalho musical brasileiro que se empenhou na imersão da cultura indiana, de modo a explorar alguns de seus elementos caracterizadores. Pedro Sorongo esteve mais conectado com a contracultura e a cultura do internacional-popular, pois é perceptível que sua musicalidade não se encaixa em rótulos fonográficos pré-definidos. Dar a visibilidade merecida a ele é reescrever parte da história da música popular brasileira, já que a alta qualidade do disco muito diz respeito à criatividade do músico em não se restringir por fronteiras sonoras limitantes, antes mesmo de maiores clássicos experimentais (como no caso do auge contracultural brasileiro dos anos 70) e concomitantemente às inovações tropicalistas. Assim como argumentou o crítico de cinema Ruy Gardnier:

> Apesar das evidentes qualidades de Krishnanda, a sensação que surge inicialmente é o espanto em saber que um disco como esse existe na história da música popular brasileira. É curioso que o disco não tenha nem mesmo menção na história dos discos malditos obscuros, como o disco tropicalista de Rogério Duprat ou o Paêbirú de Zé Ramalho e Lula Côrtes. Maior surpresa ainda: trata-se de um disco de 1968, incorporando samba, arranjos indianos carregados no expressionismo e África, além de contar com sons vindos de novos instrumentos e barulhos de natureza, como água e cantos de animais silvestres. Fosse um disco de meados dos anos 70, poderíamos, traçar as influências: as misturas vem da Tropicália, os "sons da natureza" são inspirados em O Milagre dos Peixes de Milton Nascimento, o experimentalismo fragmentário vem do Caetano de Araçá Azul e dos discos de Walter Franco. Mas 1968 coloca Krishnanda como simultâneo dos primeiros e precursor dos outros. [...]. Mas que fique claro que não é apenas um jogo de descoberta e fetiche pelo obscuro. *O principal é o imprevisível, sim, mas também enorme talento em criar melodias, em criar bases percussivas e em especial em criar uma espécie de*

> *conjunto místico/religioso que encompassa organicamente geografias (Ásia, África e América) e culturas (religião hindu, pan-africanismo) totalmente distintas* (GARDNIER, 2010, online, grifos nossos).

O próximo disco que pudemos ter contato na pesquisa foi o grupo musical chamado Karma, formado por Jorge Amiden (considerado o Syd Barrett brasileiro)[101] no ano de 1972. Após sua saída d'O Terço em 1971, Amiden formou essa banda carioca com o intuito de desenvolver temáticas de espiritualidade com as linguagens do rock e da música pop (RODRIGUES, 2014, p. 302-307). Mesmo antes de sair d'O Terço, Amiden chegou a participar com este grupo como atração coadjuvante de uma das apresentações de Ravi Shankar pelo Brasil, em meados de setembro de 1971 (RODRIGUES, 2014, p. 273), o que acabou por influenciar o músico na criação do Karma. No álbum homônimo, lançado em 1972[102] pela RCA Victor[103] e produzido por Arthur Verocai, são perceptíveis temáticas contraculturais e da cultura indiana. Sob uma sonoridade que lembra Os Mutantes, podemos notar temas nas faixas sobre meditação, superação, interiorização, espiritualidade e autoconhecimento.

Em depoimento para a imprensa brasileira, Jorge Amiden chegou a afirmar que tocava instrumentos inusitados como uma guitarra de três braços (tritarra) e um violoncelo elétrico, a fim de passear pela música popular, folclórica e erudita, por vezes numa só canção. Existia na banda um desejo de "[...] explorar uma linha sonora 'sinfônica' por influência do rock progressivo, estilo em plena evolução e que tinha como um dos pressupostos 'a mistura do popular com o erudito'" (RODRIGUES, 2014, p. 275).

> Ao definir o Karma, Ramalho Neto escreveu na contracapa: "(o Karma) é alma, espiritualidade, elevação, Índia, Londres, Califórnia, Nova Iorque, Rio de Janeiro, Ipanema, gurus, Krishna, Amor Maior, incenso, forma, cores, som. No Brasil (o Karma) é tudo isto e também muitos anos à frente do que virá musicalmente" (RODRIGUES, 2014, p. 304).

---

[101] Saber mais em: https://murodoclassicrock4.blogspot.com/2015/05/karma-1972.html. Acesso em 20 dez. 2018.

[102] O álbum é raríssimo e foi relançado em 2010 por uma iniciativa da Livraria Cultura em parceria com a Sony Music, sob a curadoria de Charles Gavin.

[103] "Ramalho Neto, da RCA, não teve dúvidas em contratar a banda antes mesmo de ouvi-la. Reconhecia o talento de Amiden e antevia um belo disco do Karma para a RCA. E foi o que aconteceu. Pouco tempo depois, a RCA distribuía na praça o LP homônimo do Karma, uma obra antológica que merece constar de qualquer lista dos melhores discos da história do rock brasileiro." (SALA, 2015, online)

A capa do álbum *Karma* consiste em um mosaico colorido dos três integrantes da banda – Jorge Amiden (vocal, violoncelo elétrico e tritarra), Luiz Junior (vocal e violão) e Alen Terra (guitarra e baixo). Cada um deles aparece portando um instrumento (como podemos ver na imagem abaixo), sendo o instrumento de Alen Terra um sitar elétrico (curiosamente nenhuma música contém o sitar). Logo, pelo título do disco e pela presença do sitar elétrico já podemos prenunciar uma referência ao universo indiano. Além disso, vale notar que o mosaico tem formato circular, lembrando tanto a aparência de uma mandala, quanto a de um vitral das igrejas católicas. Sendo assim, a capa e a sonoridade do disco são coerentes entre si por se direcionarem ao universo espiritual/místico.

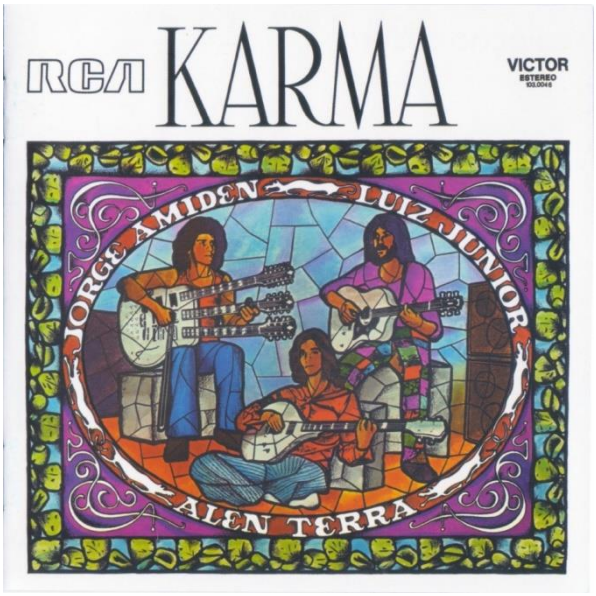

Figura 3: O Karma. LP Karma. RCA Victor, 1972.

No que diz respeito à musicalidade acústica do disco – muito permeada pelo entrosamento da psicodelia, do rock progressivo[104] e do folk[105] –, elementos da cultura

[104] A respeito do rock progressivo bem sabemos que ele foi fruto de uma nova configuração musical, sendo explorado a partir do psicodelismo e do caráter experimental da contracultura. Surgido na Inglaterra no final dos anos 60, ele trouxe elementos da música erudita e do jazz fusion, bem como abriu possibilidade criativa para o álbum enquanto criação conceitual. Os músicos apresentaram um nível mais técnico, destoando do rock em suas origens, a exemplo do Pink Floyd e Frank Zappa. De acordo com Paul Friedlander (2012), o rock progressivo foi um dos subgêneros que se desenvolveu entre 1967 e 1972, a fase que o autor considera como a "era de ouro" do pop/rock.

[105] A música folk estadunidense se caracteriza pelo lirismo (tom de lamento, melancolia e resiliência à maneira do blues), pelas letras melódicas, pelas harmonias e melodias menos rebuscadas e pelo uso de instrumentos de corda, muito influenciada também pela música country na sua origem. Ela remete a uma importante tradição americana, com destaque para as canções de protesto desde a Guerra de Secessão. "Esta tradição de música de protesto de Woody Guthrie, Pete Seeger e dos Weavers influenciou a nova geração de cantores de música folk. Entre eles estava Bob Dylan, que no início dos anos 60 se dirigia para

indiana foram trazidos em algumas letras das canções, embora quase nada em termos de sonoridade propriamente dita. Em *Você pode ir além* (faixa 3, lado A) o dedilhado da tritarra lembra em alguns momentos (na introdução e no final da canção) o ressoar de um sitar; posteriormente a linha melódica dos instrumentos (tritarra, guitarra e baixo) explora a linguagem do rock progressivo. Já com relação ao conteúdo da letra há a ideia central de valorização da transformação cármica (que pode ser interpretada tanto individual quanto coletiva) no "aqui e agora", especialmente perante os seguintes versos que se repetem: "Não perca tempo leigo amigo/Pois você pode ir além daqui". A música possui ainda um claro incentivo ao autoconhecimento ("Você é réu do seu juízo/Enfrente a tudo se é preciso/[...]/Não julgue pelas aparências/Estude bem as consequências"), a partir de uma visão mística transcendental ("Aqui na Terra é a passagem/E você é o personagem"). Vale destacar que os solos acelerados da guitarra possibilitaram uma paisagem sonora psicodélica na canção.

Em *Epílogo* (faixa 4, lado A), a música se desenvolve majoritariamente em forma instrumental e explora a sonoridade do rock progressivo, que estava em ascensão nesse período. Ao final da canção há versos cantados, indicando posturas contraculturais em comunhão com uma interiorização reflexiva para fins de enfrentamento (seja individual, seja coletivo, pois mais uma vez o eu-lírico da canção apresenta essa duplicidade de entendimento): "Ei, deixe escapar/Vê você/Tente romper/Corromper/Ei, pode pensar/Compreender/Pode assumir/Enfrentar".

Tributo ao Sorriso (faixa 5, lado A) é uma composição de Jorge Amiden e Sérgio Hinds lançada primeiramente pelo O Terço alguns anos antes, e que nessa versão do Karma adquire um arranjo que passeia basicamente por dois movimentos: o primeiro que se inicia com um canto introspectivo e *acapella* (lembrando um cantochão e apresentando uma temática na letra referente à cultura indiana), e o segundo que se encerra em solo instrumental, desenvolvendo-se por melodias lentas e melancólicas que se cruzam por meio de violinos, guitarra e cravo (sob uma sonoridade próxima ao álbum *Arthur Verocai*, de 1972).

> Já rocei/A orla da luz
> Então me transformei/A força vital
> Meu desejo eu alcanço/Atrás da existência

Greenwich Village, onde estavam cantores com raízes no blues, como Dave Van Ronk, unidos de forma indissociável a Cisco Huston e Ramblin' Jack Eliot, do grupo de Guthrie; tradicionalistas como Joan Baez; baladeiros emergentes como Tom Paxton, Phill Ochs, Bob Gibson e grupos como Peter, Paul and Mary; e a banda de bluegrass Greenbriar Boys" (FRIEDLANDER, 2012, p. 196).

Contemplei e bradei/De dentro, então
Glória ao sorriso/Vitória ao semblante
Que no instante sentia

Por fim, a música que encerra o disco, *Cara e Coroa* (faixa 5, lado B), possui uma sonoridade próxima ao folk e, ao mesmo tempo, faz uma menção breve e sutil ao vibrato característico do canto tradicional indiano na vocalização da vogal "a" (trinado em Do# e Do natural, e Fa# voltando pro Do#), logo após o verso "E levam sim a vida pra valer". A canção aborda dois cenários dicotômicos, que muito lembram a visão cristã calcada entre céu e inferno, ou mesmo a visão budista sobre nirvana e samsara: do lado alto de uma colina, há habitantes que semeiam a paz, a solidariedade, levando uma vida verdadeira, "pra valer" (interessante notar que o mencionado vibrato se insere logo em seguida da apresentação desse primeiro cenário, como se pertencesse a ele. Por outro lado, na parte de baixo da colina, a vida que se leva é a da sorte, da aparência ilusória, perante habitantes que "rezam sem saber e querem só nas glórias se esconder". Percebe-se que o primeiro cenário remete ao paraíso, habitado por seres que parecem ter atingido um estado de nirvana e, portanto, saído do ciclo de sofrimento mundano, e o segundo muito parece um lugar de falsos prazeres, a partir da supremacia do ego e da vaidade.

Lá no alto da colina/eles semeiam a paz
Fazem só em dar e receber
E levam sim a vida pra valer
Lá em baixo da colina/eles semeiam a sorte
Falam sim de reza sem saber
E querem só nas glórias se esconder

O álbum *Karma* se destaca por apresentar uma proposta musical inusitada no cenário brasileiro da época: a sonoridade mais acústica e introspectiva ao lado do rock progressivo e do folk. O acesso à cultura indiana se faz prioritariamente presente no conteúdo das letras das canções aqui analisadas, de modo a estimular reflexões típicas da contracultura em seu aspecto de transformação individual e coletiva, com base na transcendência espiritual do ser.

Dando continuidade nas análises discográficas, agora é a vez de focarmos nossa atenção sobre alguns álbuns do Jorge Ben. Esse músico possui uma trilogia de discos que forma uma espécie de "trilogia alquímica-musical", ou seja, uma sequência de três

álbuns produzidos nos anos 70 pela Philips Records, que absorveu e retratou alguns aspectos da contracultura, com destaque para o misticismo.

O primeiro disco da trilogia foi *A Tábua de Esmeralda*, que é considerado um marco do momento áureo da contracultura brasileira.[106] Isso porque Jorge Ben nesse álbum esteve antenado com temáticas da ufologia,[107] da Era Espacial,[108] do movimento *hippie*[109] e da valorização da negritude brasileira[110]. É importante ressaltar que o LP – lançado no ano de 1974 – não possui referências à cultura indiana propriamente dita; porém, Jorge Ben acessou o universo místico da contracultura muito a partir da homenagem à Hermes Trismegisto[111] e aos seus mandamentos da Tábua de Esmeralda (nome, aliás, que deu título ao álbum do músico),[112] assim como aos alquimistas Nicolas Flamel e Paracelso.[113]

A capa do álbum possui uma imagética mítica, que remete ao medievalismo, à Alquimia e à busca por autoconhecimento espiritual, elementos tais que – como bem sabemos – foram catalisados pela contracultura (PAIVA, 2015, p. 83). No campo sonoro foi explorado o *soul*, o *funk*, o samba e o samba-rock, mas estes sem fronteiras rítmicas bem definidas e segmentadas.

---

[106] Para uma análise detalhada do álbum ver a obra do crítico musical Paulo da Costa e Silva (2014).

[107] "Magnólia/Já consultei os astros/Ela chega na primavera/Ela já se encontra a caminho/Voando numa nave maternal dourada/Muito veloz feita de um metal miraculoso" (trecho da música "Magnólia").

[108] "O nosso impulso de sondar o espaço/A começar pelas sombras sobre as estrelas-las-las-las/E de pensar que eram os deuses astronautas/E que se pode voar sozinho até as estrelas-las-las" (trecho da música "Errare Humanum Est").

[109] "Eu vou torcer pela paz/pela alegria, pelo amor" (trecho da música "Eu vou torcer").

[110] Cf. "Menina mulher da pele preta", "Brother" (de influência gospel) e 'Zumbi".

[111] Hermes Trismegisto costuma ser identificado como uma divindade originada da junção entre o Deus grego Hermes e o Deus egípcio Thoth. Porém, essa identificação não é um consenso entre os estudiosos, não havendo também uma aceitação unânime de que a Tábua de Esmeralda – um dos textos pioneiros sobre alquimia – foi escrito realmente por ele.

[112] "Por isso fui chamado Hermes Trismegisto/Tendo as três partes da filosofia universal" (trecho da música Hermes Trismegisto e sua Celeste Tábua de Esmeralda, faixa 5 do lado B; Jorge Ben musicou o tratado de Hermes escrito na Tábua de Esmeralda, tendo como base a tradução de Fulcanelli sobre o mesmo). Para o álbum *África Brasil*, de 1976, Jorge Ben compôs e gravou a canção "Hermes Trismegisto escreveu", ainda com a intenção de retratar os ensinamentos de Hermes, mas com melodia e letra diferentes, à base de um arranjo mais funkeado.

[113] Jorge Ben nesse período era um admirador dos estudos da Alquimia; na capa há imagens do famoso alquimista Nicolas Flamel e do Hermes Trismegisto. Na música a referência mais direta a esses estudos foi por meio da canção "Os alquimistas estão chegando".

Figura 4: Jorge Ben. LP A Tábua de Esmeralda. Philips Records, 1974.
"É verdade sem mentira certo muito verdadeiro"

O disco posterior, *Solta o Pavão*, de 1975, é visto como a continuação da *Tábua* e à meio caminho do processo de eletrificação de sua musicalidade.[114] Este segundo disco da trilogia apresenta já na capa a simbologia do zodíaco, por meio dos 12 signos dispostos de modo aleatório, rodeando três figuras centrais, com destaque à figura feminina em posição de realeza. Observemos que o destaque ao feminino não se limita à capa, pois em algumas canções houve a exaltação de determinadas personagens femininas.[115] Além disso, no repertório se encontram também tópicos acerca do futebol[116] e do misticismo-religioso[117]. O álbum não possui uma alusão direta à Índia; porém, na capa a presença de pavões pode ser considerada uma ligeira alusão (presença tal que também foi indicada no título do disco), tendo em vista que o animal usufrui de um lugar sagrado na cultura indiana.[118] Na contracapa, a explicação para a referência

[114] Esse processo se completa na troca do violão pela guitarra no álbum *África Brasil* (1976), bem como na inserção mais visível de elementos do rock a partir dessa troca.
[115] Cf. "Dorothy", "Para ouvir na rádio (Luciana)", "Dumingaz" e "Jesualda".
[116] Cf. "Zagueiro".
[117] As músicas "Assim falou Santo Tomaz de Aquino", "O rei chegou, viva o rei" e "Velhos, flores, criancinhas e cachorros" possuem referencias mais diretas ao cristianismo; já a canção "Jorge de Capadócia" é mais sincrética em torno do candomblé.
[118] Dentro da mitologia hindu a imagem do pavão é caracterizada por uma série de mitologias e divindades. Ele é associado à deusa Sarasvati, representando harmonia, perfeição e beleza. Para além disso, há uma lenda hindu que diz que um formoso pavão ao ouvir Krishna tocar sua doce flauta, deu-lhe de presente a sua mais bela pena. Krishna fez uma coroa com a pena, simbolizando o domínio sobre a vaidade e a luxúria **p**or meio da força de vontade, humildade e luz da consciência. No Budismo, sua simbologia também é sagrada, pois o fato dessa ave se alimentar de plantas venenosas, representa **a** capacidade de crescer em meio o sofrimento.

aos pavões evidencia essa fase mística de Jorge Ben. A seguir reescrevemos o texto explicativo da contracapa – assinado pelo músico – sobre a simbologia do pavão:

> Pavão Real, Pavão Dourado procedente da África e da Índia foi introduzido na Europa por Alexandre, O Grande. É uma das aves mais elegantes e existentes, de rara beleza e dócil, facilmente se reproduz. Resiste aos climas de alta e baixa temperatura. Come com prazer mas sem exigências alimentares. Seu corpo tem uma plumagem azul brilhante escuro e claro. Sua cabeça é ornamentada por lindas plumas delicadas. Sua cauda, de uma plumagem azul, verde e ouro reflete a luz do sol formando um lindo e majestoso leque. Na Idade Média, O Pavão, pela sua figura bonita e livre era visto como uma ave real e de sorte.[119]

Figura 5: Jorge Ben. LP Solta o Pavão. Philips Records, 1975.

Sobre o repertório musical, essa alusão se faz no trecho abaixo da música *Luz Polarizada* (faixa 5, lado B), na qual podemos notar uma áurea mística, orientalista e *hippie* na letra:

> Domine a imagem
> Use força inferior superior
> Use o conhecimento
> Com perseverança e consciência
> Pratique transmute a vontade

[119] Texto retirado integralmente da contracapa do álbum.

Com lealdade e sinceridade
Seja atento e assíduo porque
A qualquer hora a qualquer momento
Pode estar nascendo o amor

O terceiro e último álbum da trilogia é o *Ogum-Xangô*, do mesmo ano de 1975, mas que foi gravado e lançado em parceria com Gilberto Gil. O LP surgiu de maneira inusitada e informal, a partir de uma *jam session* entre os músicos na casa do produtor André Midani; esse encontro musical contou com a presença também de grandes nomes tais como Robert Stigwood, Eric Clapton, Erasmo Carlos, Rita Lee e outros.[120]

Sendo resultado de uma *jam session* era de se esperar que o LP tivesse um caráter musical mais *underground*[121] que, inclusive, podemos deduzir já pelas imagens sobrepostas da capa do disco; isso porque nela há a presença de dois búzios a frente de um pano de fundo que lembra os trastes da guitarra, concomitantemente com a presença de riscos que mais parecem ondas sonoras simulando distorções.

[120] "Segundo o produtor André Midani (s/d) o LP surgiu em um jantar em sua casa. No verão de 1975 o produtor Robert Stigwood e o guitarrista Eric Clapton estavam de férias no Brasil e queriam conhecer alguns artistas do país. Midani, que na época era representante da Phillips no Brasil, convida uma seleção de artistas destacados de seu *cast* para um jantar em sua casa, entre eles estavam Caetano Veloso, Erasmo Carlos, Rita Lee, Cat Stevens, Gilberto Gil e Jorge Ben. Embalados pelo clima musical, os 'gringos' resolvem dar uma 'palhinha' com Gilberto Gil e Jorge em uma fantástica *jam session*. O improvável caso rendeu um magnífico encontro de guitarras, ritmos e estilos musicais" (PAIVA, 2015, p. 86-87, grifos do autor).

[121] O caráter *underground* do LP advém dele não possuir um perfil de vendas massivas, pois se tratava de uma sonoridade avessa às padronizações do mercado musical: "O disco é uma verdadeira viagem psicodélica, melódica, rítmica e mística. Com canções de seis à quase quinze minutos. Trata-se de um LP duplo que, em certo sentido, é também uma afronta à 'ditadura' dos três minutos estabelecida pelo mercado musical radiofônico. O produtor André Midani sabia que o disco não era vendável, o próprio preço (Cr $84,00) era pouco atrativo para o mercado consumidor de discos (HUNGRIA, 1975, p.24). Além disso, as durações das faixas também dificultavam a reprodução das canções no rádio (ironicamente uma das canções do disco chama-se 'Essa é pra tocar no rádio'). Assim, tratava-se muito mais de um LP experimental voltado para um público alvo, qual seja, a classe média universitária consumidora de discos e da contracultura" (Idem, ibid., p. 87-88).

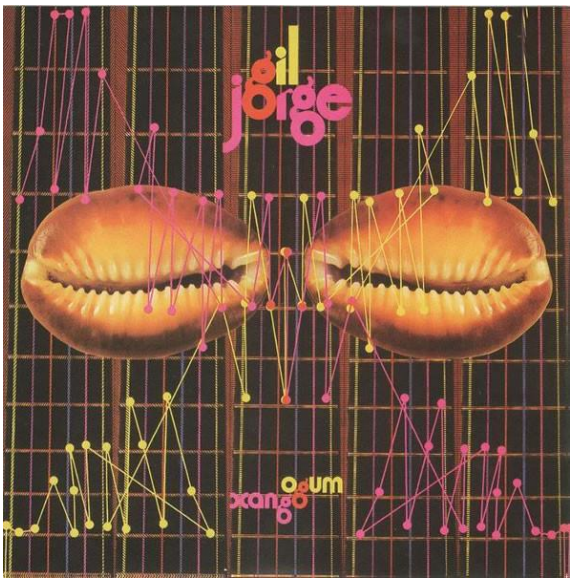

Figura 6: Gil e Jorge. LP Ogum-Xangô. Philips Records, 1975.

Nesse disco Jorge e Gil conseguiram capturar o clima contracultural em âmbito musical, uma vez que eles exploraram sonoridades mais experimentais e improvisadas, construindo, assim, uma amálgama entre elementos da cultura pop, da psicodelia e do candomblé.[122] Há um sincretismo religioso bem explorado nas temáticas das faixas, uma vez que abordam referências ao cristianismo, candomblé e hinduísmo. Não se pode deixar de dizer que a menção ao imaginário orientalista e à cultura indiana se somou nesse amálgama, especialmente por meio das canções *Filhos de Gandhi* e *Taj Mahal*, como veremos a seguir.

A canção *Filhos de Gandhi* (faixa 4, lado 2) foi uma homenagem ao grupo baiano de afoxé chamado Filhos de Gandhy (fundado por estivadores em Salvador, no ano de 1949), cuja principal referência é o líder religioso Mahatma Gandhi em sua luta pelo pacifismo.[123] Nota-se que essa referência inspiradora do grupo se deu no sentido simbólico, ou seja, com a intenção de promoverem a paz e o respeito à cultura afro-brasileira, e não em termos de engajamento político entre Brasil e Índia, ou mesmo de inserção de elementos musicais indianos.

No que se refere à música, Gilberto Gil escreveu a canção trazendo-nos um sincretismo religioso "terceiromundista", o qual os cavaleiros de Bagdá são chamados

[122] O disco contém apenas quatro canções inéditas, que são "Meu Glorioso São Cristóvão", "Jurubeba", "Filhos de Gandhi" e "Sarro". As demais canções – "Taj Mahal", "Nega", "Quem Mandou (Pé na Estrada)", "Morre o Burro, fica o Homem" e "Essa é pra tocar no rádio" – são regravações.
[123] Sobre a história e o surgimento do grupo ver Adeilson (2012).

junto às figuras míticas do candomblé, tais como o Senhor do Bonfim, Omolum, Oxum, Ogum, Oxossi, Iansã, Iemanja e Xangô para apreciarem o carnaval brasileiro sob o comando do afoxé dos Filhos de Gandhy (PAIVA, 2015, p. 88).

Já a respeito de *Taj Mahal* (faixa 1, lado 2), de autoria de Jorge Ben, a abordagem à cultura indiana se fez tendo por base a famosa história de amor que é associada à construção do mausoléu Taj Mahal. No entanto,

> [...] apesar das alusões orientalistas, a canção não faz nenhuma referência à Índia sob o ponto de vista revolucionário ou terceiromundista. Na canção o Oriente surge apenas como fonte de inspiração exótica para o ritmo de Jorge Ben, que congrega solos de guitarra próximos às melodias orientais com um ritmo de carnaval (PAIVA, 2015, p. 88-89).

Vale recordar que essa canção apareceu pela primeira vez no álbum *Ben*, de 1972; nessa primeira versão não há letra (ao contrário da segunda versão no álbum *Ogum-Xangô*, que conta minimamente a história da edificação do Taj Mahal), e sim somente o repetitivo refrão "Tê Tê, Têtêretê" intercalado com as palavras "Karma", "Krishna" e "Taj Mahal", sendo estas alternadas na ordem. Elas assim reunidas dão a ideia de construção de um imaginário sobre a Índia, mesmo que não se tivesse a intenção de reprodução fidedigna desse imaginário, especialmente em termos musicais. Sua introdução parece trazer o sitar elétrico, reproduzindo desenhos melódicos da música tradicional indiana, que logo em seguida se interrompe para apresentar um ritmo carnavalesco nos violinos, baixo elétrico e violão.

Voltando ao álbum *Ogum-Xangô* em ambas as músicas *Taj Mahal* e" o elemento indiano aparece como citação. As duas possuem, em alguns momentos dos improvisos, vocalizes que lembram a sonoridade linguística da Índia (que poderia ser o hindi) e as entoações do canto tradicional indiano. A percussão acelerada do *Taj Mahal* – realizada provavelmente nos atabaques – assemelha-se aos toques da tabla indiana, e os seus violões passeiam por linhas melódicas e técnicas que lembram o sitar.

Percebe-se que, como fruto do momento contracultural, houve a assimilação da cultura indiana, mas não como uma prática dedicada em compreender e reproduzir a música tradicional indiana, e sim como elemento de citação que não se fixa de forma exclusiva e homogênea, já que dialoga com outras referências (a exemplo do rock progressivo, samba, samba-rock, afoxé, etc.). Nessas duas faixas, de caráter mais notoriamente experimental, vemos mais claramente o quanto a contracultura brasileira

em âmbito musical também soube realizar fusões que não se enquadravam em segmentações do mercado.

Posto isso, podemos agora encaminhar as reflexões em torno das especificidades da psicodelia nordestina, bem como as fontes desta que apresentaram contatos com a cultura indiana para o próximo capítulo.

CAPÍTULO 2. "Se Oriente, rapaz": psicodelia nordestina e heranças orientais no Nordeste

"Se oriente, rapaz
Pela constelação do Cruzeiro do Sul
Se oriente, rapaz
Pela constatação de que a aranha
Vive do que tece
Vê se não se esquece
Pela simples razão de que tudo merece
Consideração"

Gilberto Gil – Oriente

Embora as motivações contraculturais tenham se centralizado no eixo Rio-São Paulo, isso não excluiu o fato delas também tomarem forma, conteúdo e particularidades em território nordestino. Recife[124] e Salvador[125] foram dois principais polos de convívio e troca contracultural. Sendo parte dessas motivações um desdobramento da Tropicália no campo da cultura, faz-se necessário recordar que nessas duas cidades, assim como em João Pessoa e Natal "[...] foi deflagrado um movimento tropicalista quase que simultaneamente ao dos baianos em São Paulo" (TELES, 2012, p. 111). A Tropicália nordestina no ano de 1968[126] – bem como ocorreu no RJ e em SP – também obteve um papel significativo como abertura aos anseios da contracultura e, naturalmente, aos interesses pela faceta oriental da mesma. Portanto, interessa-nos verificar aqui o confronto intelectual entre tropicalistas e desbundados com as correntes mais tradicionalistas e folcloristas (a exemplos dos armorialistas), uma vez que tal confronto foi um elemento provocador para o aparecimento do desbunde nordestino e sua consequente afinidade com o universo oriental, ainda que no caso do Nordeste o Oriente não fosse uma novidade trazida pela contracultura, como veremos adiante.

Perante artistas e intelectuais nordestinos foi assídua a disputa de projetos culturais para os ideários de Brasil e de Nordeste, com destaque para a Tropicália

[124] "[...] nas ruas de Recife o cenário da vida nos anos 1970, também apresentou a repercussão de uma moda *hippie* e indiana, romântica e colorida, de influência folclórica, com uma consagração do jeans, das calças surradas e/ou bocas de sino, das blusas coloridas, das túnicas indianas, do uso de tamancos e ornamentos artesanais." (LUNA, 2010, p. 35).

[125] Além d'O Pasquim, outro jornal alternativo e contracultural da época foi *O Verbo Encantado*, uma publicação baiana que circulou semanalmente entre outubro de 1971 e março de 1972, sendo assinada por Armindo Bião.

[126] Em Olinda foi lançado o "1º Manifesto Tropicalista Nordestino", no dia 19 de abril de 1968 (TELES, 2012, p. 112). Para saber mais sobre seus adeptos e movimentações ver Teles (2012).

pernambucana. Esta atuou concomitantemente com outras práticas culturais; entre as décadas de 60 e 70, os frevos, os maracatus, os tropicalistas, os desbundados, a bossa-nova, o Movimento de Cultura Popular, o Teatro Popular do Nordeste e o Movimento Armorial agitaram fortemente a cena artística-cultural de Pernambuco, irradiando tendências e marcos para a história cultural nordestina.

Nos dizeres do jornalista e crítico musical José Teles,

> [...] o tropicalismo pernambucano (cito mais Pernambuco porque foi no Recife onde ele foi mais atuante) tinha suas características próprias. Não pretendia apenas detonar quadradismos musicais, mas culturais, de raízes coloniais, profundamente fincadas em nossas terras. (TELES, 2012, p. 119)

Os músicos elencados nesse estudo – que se aventuraram pioneiramente para o lado místico, espiritual e/ou oriental da contracultura – foram majoritariamente pernambucanos, a saber Lula Côrtes, Lailson e Marconi Notaro. Além disso, tivemos os baianos Raul Seixas e Gilberto Gil, assim como o paraibano Zé Ramalho.

2.1 Nordeste místico, psicodélico e experimental

A começar por Gilberto Gil, no ano de 1972 ele lançou seu quinto álbum musical, chamado *Expresso 2222*, pela Philips Records, sob a direção de Guilherme Araújo e a coordenação de produção do músico Roberto Menescal. Esse álbum foi uma espécie de divisor de águas em sua carreira, pois marcou o retorno de Gil ao Brasil, após um exílio de três anos na Europa, ao lado de Caetano Veloso. De acordo com o pesquisador Paulo Costa Lima a canção "Expresso 2222", que deu nome ao disco, "[...] tecia um discurso político de afirmação da capacidade de continuar fabulando sonho e viagem, para bem longe de onde a ditadura desejava" (LIMA, online). Além disso, "vale lembrar que o expresso circula, instaura uma lógica que não é a do vai-e-vem. Ao circular conecta lugares, paisagens, fantasmas, sensações. Roda pra longe e desroda pra perto - refrão e expresso estão sempre reaparecendo" (Idem, ibid.). Sendo assim, a metáfora do "expresso" seguiu em prol do transcendentalismo ("Nunca se chega no Cristo concreto/De matéria ou qualquer coisa real/Depois de 2001 e 2 e tempo afora/O Cristo é como quem foi visto subindo ao céu/Num véu de nuvem brilhante subindo ao céu") e com a ideia de não-linearidade do espaço-tempo, o que se assemelha à perspectiva cíclica do pensamento oriental. O próprio número 2222 também se mostra

sintomático disso tudo, uma vez que essa sequência de números dois quando somados resultam no número oito, que por sua vez, deitado simboliza o infinito (∞).

No que diz respeito à parte musical do álbum, acompanhando ainda as referências tropicalistas, Gil produziu uma sonoridade que continuou explorando elementos da cultura do internacional-popular, a exemplo do rock e do experimentalismo (com base na contracultura), bem como e, ao mesmo tempo, elementos da brasilidade, como forró, baião, samba, etc. Nesse sentido, Gil caminhou pela sanfona de Luiz Gonzaga até à guitarra de Jimi Hendrix (DINIZ, 2017, p. 143), numa postura antropofágica e contracultural típica do período.

A capa e a contracapa do disco foram pensadas por Edinízio Ribeiro Primo e Aldo Luiz para serem redondas, e não quadradas, como era o usual dentro da indústria fonográfica; isso ocasionou uma insatisfação em Menescal, que previa altos custos na produção exótica da embalagem (Idem, ibid., p. 140). Relevante pontuar que a criança fotografada por Edson Santos na capa (Pedro Gil – filho de Gilberto Gil) "[...] dialoga com a faixa-título, já que a imagem do menino, além de perpetuar o tempo presente, insinua a esperança, o futuro "que não tem fim", conforme dizem os versos da canção 'Expresso 2222'" (Idem, ibid., p. 141). Já em relação à contracapa, temos que:

> Formado por círculos e quadrados concêntricos, o desenho e suas cores geram profundidade e espacialização, ilusão de ótica típica da arte visual psicodélica. Quando se observa o ponto branco, ao centro, tem-se a impressão de que todo o seu entorno se expande e se contrai a partir dele e em direção a ele (DINIZ, 2017, p. 141).

Vale salientar que tais círculos e quadrados concêntricos muito se assemelham ao formato das mandalas (como assim ocorreu também nas capas *Krishnanda* de Pedro Sorongo e *Karma*), que foram reforçados pelo formato circular da embalagem do álbum.

Figura 7: Gilberto Gil. LP Expresso 2222. Philips Records, 1972.
Contracapa e capa, respectivamente, da esquerda para a direita.

O álbum *Expresso 2222* é um marco de alta criatividade na discografia da música popular brasileira. Dentre as canções, é de nosso maior interesse focar na canção *Oriente*, tendo em vista que em termos musicais ela apresentou maior aproximação com o universo da cultura indiana.

> Gil compôs "Oriente" em 1971, em Ibiza, quando passava férias nas Ilhas Baleares, arquipélago pertence à Espanha: "O clima de Oriente estava no ar: os hare-krishna, os tarôs, os I Chings. [...] Ibiza era o paraíso da contracultura, refúgio de hippies de todo o mundo: europeus, americanos, brasileiros, indianos" (apud RENÓ: 1996: 127). A canção emanou desse ambiente. Ao contemplar a natureza, ele se pôs a meditar sobre sua condição de exilado, recordando-se inclusive do poema de Gonçalves Dias, "Canções do exílio". (DINIZ, 2017, p. 144)

Dessa forma, a condição de exilado de Gil, que permitiu seu maior contato com esse clima oriental, serviu de inspiração para ele compor *Oriente*. A letra da canção possui dois sentidos: por um lado explora as questões místicas e filosóficas, e por outro se baseia sob uma percepção concreta e objetiva da vida. Isso porque a palavra "oriente" pode atuar como substantivo, representando, portanto, o "universo oriental" e suas respectivas formas holísticas de experienciar a vida, sendo o "oriente" um espaço geográfico com pensamento místico-filosófico a ser admirado; como também pode atuar como verbo no modo pronominal reflexivo ("orientar-se") ou no modo imperativo ("oriente-se!"), para que, assim, caminhos concretos possam ser definidos (Idem, Ibid., p. 144). Segue abaixo a letra da canção na íntegra:

Se oriente, rapaz
Pela constelação do Cruzeiro do Sul
Se oriente, rapaz
Pela constatação de que a aranha
Vive do que tece
Vê se não se esquece
Pela simples razão de que tudo merece
Consideração

Considere, rapaz
A possibilidade de ir pro Japão
Num cargueiro do Lloyd lavando o porão
Pela curiosidade de ver
Onde o sol se esconde
Vê se compreende
Pela simples razão de que tudo depende
De determinação

Determine, rapaz
Onde vai ser seu curso de pós-graduação
Se oriente, rapaz
Pela rotação da Terra em torno do Sol
Sorridente, rapaz
Pela continuidade do sonho de Adão

Gravada apenas com voz e violão, Gil desenvolve solos *bluesianos* em seu instrumento com uma fluidez que se assemelha à sonoridade do sitar. No canto, na parte introdutória, ele entoa uma melodia anasalada e contínua, sugerindo novamente a influência do canto tradicional indiano. Além disso, de acordo com Charles Perrone, essa parte introdutória é uma adaptação ocidentalizada da sonoridade que lembra os ragas indianos (PERRONE, 1988, p. 119). Gilberto Gil desenvolveu movimentos ascendentes e descendentes harmônico-melódicos, destacou em *blue note* (no caso da nota Si bemol) o maneirismo típico do blues (que fora incorporado pelo rock nos anos de 1960) e explorou glissandos a partir do ressoar da nota pedal Lá. Nesse sentido, "[...] a expansão e a contração sonora resultantes desse manejo remetem à experiência do transe, associada à música oriental [...] (DINIZ, 2017, p. 145).

A partir de tal análise observamos que Gil desenvolveu uma paisagem sonora que ocidentalizou elementos da musicalidade oriental/indiana, tendo em vista o foco na escala pentatônica e no intervalo ascendente de 2ª maior (Sol-Lá) que se assemelha à sonoridade do mantra Om. O "material blues" e o direcionamento harmônico (com forma musical definida) sinalizam o lado ocidental da canção – ainda que no caso da

blue note se tenha a menção ao mundo modal também presente nas sociedades ancestrais da China, Indonésia, África e Américas (DINIZ, 2017, p. 145). A omissão da 3ª indica a intenção de não definição de tonalidade, já que se trata de um experimento na linguagem pentatônica.

Importante notar também que mesmo que *Oriente* indique a região oriental como um lugar a ser filosoficamente "seguido", a referência à "[...] 'constelação do Cruzeiro do Sul', visível somente no Hemisfério Sul, traça o vínculo com o Brasil, convertendo o místico em factual: era preciso não perder o elo com a realidade da qual foi afastado à revelia" (Idem, ibid., 147). Isso demonstra que as motivações do exílio forçado de Gil incomodavam-no e que mesmo que tenha havido vislumbres a partir do contato com o estrangeiro, isso não foi suficiente para apagar da memória tanto as mazelas ocasionadas pela ditadura (e os rumos trilhados por ela) quanto a vontade de retornar ao Brasil.

Oriente, por fim, é uma fusão de sentimento saudosista da terra natal pelo eu-lírico que se encontra forasteiro e exilado. É como se Gil sugerisse a si mesmo uma orientação de caminho a seguir; para tanto, aproveitou-se do auge do universo oriental por meio da contracultura para indicar essa orientação, tanto pela temática da letra quanto pelo conjunto melodia-harmonia-arranjo da canção. No que se refere a esse conjunto, temos que:

> A escala pentatônica de Mi menor (Mi, Sol, Lá, Si, Ré) é a base sobre a qual o acorde é construído ($A^{(omit3)}$). Enquanto a nota Lá é reiterada no baixo, as outras compõem melodias oriundas dos arpejos. A ênfase no intervalo melódico ascendente de 2.ª Maior (Sol – Lá) produz um efeito parecido com o do mantra Om, típico da religiosidade dos povos hindus. O ritmo sincopado, por sua vez, faz lembrar o suingue de um berimbau, especialmente o "toque angola", se executado em andamento mais acelerado. A alusão ao instrumento, indispensável na capoeira, reafirma a sensação de transe (DINIZ, 2017, p. 145).

Já sobre o conteúdo da letra, o universo oriental é visivelmente elucidado nos versos: "Considere, rapaz/A possibilidade de ir pro Japão", mas, obviamente, fica ainda mais ilustrado a partir do uso ambíguo da palavra "oriente". Pode-se interpretar que Gilberto Gil sugeriu um encontro entre Ocidente e Oriente nessa canção, a partir do olhar de quem almeja encontrar a si mesmo, "Pela simples razão de que tudo merece consideração/[...]/Pela simples razão de que tudo depende de determinação", já que o

momento é de incerteza política (no Brasil e no mundo) e de reinvenção de si mesmo perante essa incerteza.

Apesar disso, já no início dos anos 70 muito se discute dentro da historiografia que a contracultura entrava em declínio por conta da desilusão com as utopias dos anos 60 e por outros fatores que falaremos em momento oportuno. A música *God* [127] de John Lennon é um exemplo significativo dessa desilusão, cuja temática da canção enumera uma série de descrenças do eu-lírico em torno de crenças e ideais (inclusive, mas não só, da contracultura), tais como Buda, Gita, mantra, Bíblia, Jesus, Hitler, mágica, I Ching, etc., e finaliza concluindo *The dream is over* ("O sonho acabou").

Importante pontuar que o exílio de Gilberto Gil possibilitou a ele um contato maior com essa perspectiva desiludida e, portanto, em referência a essa música de John Lennon ele fez a composição *O sonho acabou*, que está presente no álbum *Expresso 2222*. Para Gil, assim como para Lennon, a contracultura dava seus sinais de enfraquecimento. Tudo parecia indicar para esse sentido nos principais polos contraculturais da Europa e dos Estados Unidos.

> "O sonho acabou", um samba "de acentuação mais primitiva", como Gil o definiu [...] data de 1971, mais precisamente do dia de encerramento do festival de Glastonbury. "Quem não dormiu no sleeping bag nem sequer sonhou" fazia menção imediata às peripécias da turma brasileira, já que a barraca do exército, roubada no festival anterior, em Wight, havia sido confiscada pela polícia. [...]. Aprofundando o que esboçou em "Oriente", Gil concordava com John Lennon, referindo-se, sem nostalgia, ao declínio das utopias revolucionárias que marcaram os anos 1960: "O sonho acabou/ Transformando o sangue do cordeiro em água/ Derretendo a minha mágoa/ Derrubando a minha cama...". Detectava, além disso, o *esgotamento do neorromantismo que caracterizou a chamada "Era de Aquário": a euforia psicodélica, as crenças exacerbadas no misticismo oriental e o entusiasmo em relação ao advento da música pop e da comunicação de massa* (DINIZ, 2017, p. 150, grifos nossos).

A crítica de Gil, portanto, mostrou-se enfática e acompanhou a tendência das discussões sobre o declínio da própria contracultura já em 1972. Entretanto, tendo em vista que se faz necessário analisar todas as fontes encontradas a fim de se descobrir quando a contracultura no Brasil também entrou em declínio – em termos musicais – o que percebemos é que perante outros artistas diversas pautas da contracultura ainda

[127] *God* é uma canção do primeiro álbum solo de John Lennon após o fim d'Os Beatles. John Lenon. LP John Lenon (Plastic Ono Band). Philips, 1970.

estavam latentes até 1975, como foi o caso de Raul Seixas, Jorge Ben e da psicodelia nordestina. Isso demonstra que a contracultura no Brasil, ao menos nesse aspecto musical, teve tanto o seu início quanto o seu término tardios se compararmos ao que ocorreu nos principais centros contraculturais.

A respeito de Raul Seixas, este foi um dos músicos que mais foi lembrado acerca de um ideal de sociedade alternativa, contrário ao idealismo do movimento hippie.[128] Sua perspectiva apocalíptica[129] impulsionou uma abordagem atualizada para o cenário contracultural brasileiro, haja vista a incredulidade em torno das utopias neorromânticas e revolucionárias dos anos 60 e o endurecimento da ditadura civil-militar no Brasil. Sua crítica ao idealismo *hippie* esteve próxima da crítica levantada por Gilberto Gil (como já mencionamos anteriormente no álbum *Expresso 2222*), pois apresentou uma ótica mais ácida e menos ingênua. Para Raul a Era de Aquário – também chamada de Novo Aeon – não viria por meio do misticismo dos astros (como propunha o movimento *hippie*)[130], mas sim por meio da ação humana,[131] uma vez que "[...] a atitude excessivamente espiritual frente ao Novo Aeon pode, sim, induzir a uma estagnação, se nos esquecermos do aspecto político da Contracultura" (BOSCATO, 2006, p. 169). Importante esclarecer que isso não significou uma total recusa do aspecto místico, ou seja, a apreensão de uma nova era, apesar dos ideais utópicos desacreditados, passaria por uma reformulação política, mas incluiria também – ainda que não excessivamente

---

[128] "É dessa maneira que precisamos compreender o que significou o projeto de construção da Sociedade Alternativa, defendida por Raul Seixas: ela não esteve relacionada com o movimento hippie que marcou a segunda metade dos anos 1960, mas partiu justamente de uma crítica ao mesmo, contestando a sua eficácia no combate ao Sistema e constatando a facilidade com que o hipismo permitiu que as suas posturas rebeldes e as suas bandeiras fossem facilmente banalizadas, e adaptadas pelo Capitalismo. Apesar do forte conteúdo mítico presente em suas letras, a Sociedade Alternativa pressupunha essencialmente uma transformação política radical, a partir das várias revoltas localizadas disseminadas pela sociedade [...]" (BOSCATO, Op. cit., p. 135).

[129] "O soar das trombetas do Apocalipse anunciado pelo Trem das Sete adquire sentido, se constarmos que a Contracultura, como gesto espontâneo, veio nos despertar para uma era de renovação de paradigmas, para um momento de transição – entre o Velho e o Novo Aeons. Joseph Campbell frisa muito essa questão: estamos na Era Espacial – eu já diria que estamos na Era Pós-Espacial. [...]. O céu da nova consciência apresentava-se carregado e rajado, porque são densos os significados com os quais nós estamos trabalhando neste processo de mudanças, e é em meio ao fogo rajado da rebelião juvenil que um novo momento histórico estava a se construir" (Idem, ibid., p. 171).

[130] Um exemplo disso é a música *Aquarius*, da peça *Hair* (1969), que teve por foco o entendimento da chegada da Era de Aquário: "When the moon in the Seventh House/And Jupiter aligns with Mars/Then peace will guide the planets/And love will steer the stars/This is the dawning of the age of Aquarius" ("Quando a Lua estiver na sétima casa/E Júpiter se alinhar com Marte/Então a paz guiará os planetas/E o amor conduzirá as estrelas/Este é o alvorecer da Era de Aquário").

[131] Isso é perceptível na música *Novo Aeon* (de 1975, com álbum de mesmo nome): "O sol da noite agora está nascendo/Alguma coisa está acontecendo/Não dá no rádio nem está nas bancas de jornais/Em cada dia ou em qualquer lugar/Um larga a fábrica, outro sai do lar/E até as mulheres ditas escravas/Já não querem servir mais/Ao som da flauta da mãe serpente/No para-inferno de Adão na gente/Dança o bebê uma dança bem diferente".

(como destacou Raul) – questões ditas espiritualizadas. O contato com a cultura indiana em sua música foi consequência dessa percepção.

Vejamos seu álbum *Gita* (1974); nele Raul mesclou rock'n'roll (*Super-heróis*), com blues, (*Moleque Maravilhoso*) e até mesmo com o repente nordestino (*As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*), de modo a incorporar inovações no rock nacional a partir de uma maturidade musical, deixando claro que não estava intencionado com a linha evolutiva da MPB.[132] Acerca do contato com a cultura indiana, ele muito se valeu das suas leituras feitas do texto sagrado *Bhagavad Gita*[133] e da sua busca pelo autoconhecimento por meio do universo oriental, que, aliás, rendeu-lhe o apelido de "guru espiritual".

> Enquanto ainda estava em seu exílio nos EEUU em 1974, Raul Seixas conquistava as paradas de sucesso com a música Gita, de sua autoria e de Paulo Coelho, que integra o LP de mesmo nome. Foi esse disco e especialmente essa canção que alçaram Raul Seixas à posição de mito, de anunciador de novos caminhos, de "guru espiritual" da sua geração e das posteriores, ainda que essa tenha sido somente uma fase de sua obra [...]. (BOSCATO, Op. cit., p. 188)

Gita foi lançado pela Philip Records e alcançou grande sucesso na época, vendendo mais de 600 mil cópias, tornando-se Disco de Ouro. Foi por meio deste LP que Raul Seixas consolidou seu nome na história do rock nacional, sendo seu terceiro álbum solo.

---

[132] "Acredite que não tenho nada a ver/Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira/A única linha que eu conheço/É a linha de empinar uma bandeira" (trecho da música *As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor*).

[133] Bhagavad Gita significa "A Canção do Bem-aventurado" ou "A Canção de Bhagavad" (BESANT, 2014). Trata-se de um excerto sagrado retirado do poema épico hindu *Mahabharata*, que remonta a cerca de 3000 anos A.C., transmitido de forma oral e reescrito em diversos períodos históricos; ele aborda o diálogo entre o arqueiro Arjuna e o Deus Krishna (também conhecido por Bhagavad) em meio a dilemas de guerra e sucessão de trono. Os ensinamentos desse texto – essência do conhecimento védico – serviu de grande inspiração para a juventude contracultural, alcançando, até mesmo, o cenário contracultural brasileiro.

Figura 8: Raul Seixas, *Gita.* Philip Records, 1974.

Apesar de Raul não ter explorado a instrumentação da música indiana, ele se empenhou ainda assim em trabalhar temáticas da cultura indiana, numa atitude tipicamente contracultural. Em "Gita" isso fica bem perceptível; porém, em outras faixas do álbum o "orientalismo" contracultural foi articulado em faixas como *Sociedade Alternativa*[134], *O Trem das 7*[135], *Prelúdio*[136], *Loteria da Babilônia*[137] e *S.O.S*[138]. Nelas há temas sobre a aproximação com a espiritualidade, o autoconhecimento e a desilusão com os rumos da sociedade ocidental. Para além disso, há também críticas aos valores conformistas da classe média brasileira que, desconsiderando naquele momento as contradições, as violências e os autoritarismos do regime militar, empolgou-se e contentou-se com a expansão de seu poder de compra durante o período do "milagre econômico".

---

134 "Se eu quero e você quer/Tomar banho de chapéu/Ou esperar Papai Noel/Ou discutir Carlos Garnel/Então vá/ Faz o que tu queres/Pois é tudo da lei/Da lei/ Viva! Viva!/ Viva a sociedade alternativa".

135 "Óia, olhe o céu/Já não é o mesmo céu que você conheceu/Não é mais/Vê, ói que céu/É um céu carregado e rajado, suspenso no ar/Vê, é o sinal/É o sinal das trombetas, dos anjos e dos guardiões/Ói, lá vem Deus/Deslizando no céu entre brumas de mil megatons".

136 "Sonho que se sonha só/É só um sonho que se sonha só/Mas sonho que se sonha junto é realidade".

137 "Vai! Vai! Vai!/ E grita ao mundo/Que você está certo/Você aprendeu tudo/Enquanto estava mudo/Agora é necessário/Gritar e cantar rock/E demonstrar o teorema da vida/E os macetes do xadrez/Do xadrez!".

138 "Hoje é domingo/Missa e praia/Céu de anil/Tem sangue no jornal/Bandeiras na Avenida Zil/Lá por detrás da triste/Linda zona sul/Vai tudo muito bem/ Formigas que trafegam sem porque/E da janela desses quartos de pensão/Eu como vetor/Tranquilo eu tento/Uma transmutação/Oh! Oh! Seu moço/Do disco voador/Me leve com você/Pra onde você for/Oh! Oh! Seu moço/Mas não me deixe aqui/Enquanto eu sei que tem/Tanta estrela por aí".

No que se refere à cultura indiana, a canção que intitula o álbum (*Gita*, faixa 6 – lado B) se inspirou diretamente sobre *Bhagavad Gita*, demonstrando nitidamente a postura contracultural de Raul nesse processo de assimilação de pensamentos e espiritualidades orientais, a fim de desenvolver uma nova concepção de humanidade baseada na valorização da singularidade transformadora de cada ser. Isso porque na letra da canção ficam explícitos (quando se tem conhecimento dessa referência de Raul) os ensinamentos de Krishna. De acordo com Toninho Buda, a música se baseou na resposta de Krishna à Arjuna, quando este lhe perguntou: "quem és tu?" (BOSCATO, Op. cit., p. 193). Segue abaixo trechos de *Gita* com referências claras ao texto indiano:

> Que eu sou a luz das estrelas
> Eu sou a cor do luar
> Eu sou as coisas da vida
> Eu sou o medo de amar
>
> Eu sou o medo do fraco
> A força da imaginação
> O blefe do jogador
> Eu sou, eu fui, eu vou
> Gita, Gita Gita Gita!
>
> [...]
>
> Eu sou a vela que acende
> Eu sou a luz que se apaga
> Eu sou a beira do abismo
> Eu sou o tudo e o nada
>
> Por que você me pergunta?
> Perguntas não vão lhe mostrar
> Que eu sou feito da terra
> Do fogo, da água e do ar

A composição foi feita por Raul em parceria com Paulo Coelho, este que, aliás, contribuiu na composição de outras faixas do álbum e confessou uma predileção à canção por seu caráter sofisticado;[139] *Gita* esteve em acordo com a ideia de Deus (no caso, Krishna) como uma inteligência universal, manifestada em "tudo" e "nada" de modo interconectado. Não há a ideia de separação entre indivíduo e divindade, pois o Divino se manifesta externa e internamente a cada ser, numa relação de sintonia cósmica. Para efeito de mais esclarecimentos, Raul declarou que:

[139] Saber mais em entrevista de Paulo Coelho na Revista MTV nº 25, p. 75.

> Muita gente me pergunta o que é essa música "Gita" [...], Gita é a pronúncia, porque vem do livro indiano chamado Bhagavad Gita, que seria assim como a Bíblia [...]. Bhagavad Gita é um livro muito antigo, ninguém sabe realmente quem escreveu, talvez um dos livros mais antigos da humanidade. [...]. Então é o seguinte, em Bhagavad Gita fala da história de uma...da revelação do todo, do absoluto, do que é a vida, do que é Deus, do que seria o segredo e a grande resposta. [...]. Bom, o resultado é que Krishna, essa representação divina do todo fala pra um guerreiro chamado Arjuna no livro, e [...] dá a chave da resposta da pergunta que ele fez. Então quando eu falo "eu sou isso", "sou aquilo", não é eu, não sou eu Raul Seixas de maneira nenhuma, é cada um de vocês. Porque nós somos tudo, nós somos a coisa mais importante no universo, entende? Porque o todo quis assim, nós somos o próprio processo histórico, o equilíbrio cósmico, o equilíbrio das coisas...então cada um é sua própria estrela, cada um gira em torno de si, embora dentro desse plano a gente tenha que interagir.[140]

Importante ressaltar que até mesmo o videoclipe de *Gita* chamou a atenção por seus tons psicodélicos contraculturais, bem como por suas imagens surrealistas e ocultistas;[141] sendo um dos primeiros videoclipes coloridos mostrados na televisão brasileira, ele foi lançado no programa *Fantástico* da Rede Globo em 1974 (BOSCATO, Op. cit., p. 189).

Outro ponto importante que precisamos frisar é a repercussão da música *Gita* dentre os músicos atuantes nas décadas seguintes. Há um depoimento do sitarista Alberto Marsicano que valoriza o papel dessa canção para se pensar novas propostas estéticas da música brasileira e como encorajamento da juventude contracultural; o projeto musical *Bhagavad Gita – A Canção do Divino Mestre* idealizado por Rogério Duarte, por exemplo, que falaremos no capítulo seguinte, foi resultado, dentre outros fatores, dessa repercussão positiva da música.

> Essa música Gita que estamos ouvindo, na verdade é como o cantador nordestino cantando Bhagavad Gita. Que por sinal Rogério fez uma versão, chama Voz do Divino Mestre, que é o Gita em cordel. Mas é claro, ele já pegou o código do Raul. O Raul foi o primeiro a dar esse

[140] Fala retirada de um show de 1974, parcialmente disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PILsE-6eSHk. Acesso em: 28 jan. 2019.

[141] "Raul aparece com roupas indianas ou à maneira psicodélica. No decurso do vídeo-clipe, ele interage com as imagens de quadros, de aquarelas e de xilogravuras que aparecem ao fundo da cena, dialogando com os diversos momentos históricos em que as mesmas foram produzidas e ao mesmo tempo, trazendo-as para o presente. Predominam os quadros surrealistas, como os de Salvador Dalí, e as imagens fortes dos de Hieronymus Bosch e dos desenhos de Albrecht Dürer" (BOSCATO, 2006, p. 197).

> toque: é o Bhagavad Gita em ritmo de cordel na voz do genial trovador nordestino eletrônico Raul Seixas. E Raul foi dando o toque sempre para a humanidade, uma coisa de afirmação. Como essa música que estamos ouvindo agora. Levantando a humanidade com esperança, cara! Dando força, transmitindo energia positiva à moçada, cara! Grande profeta, cara" (MARSICANO *apud* BOSCATO, 2006, p. 194).

Gita pode ser considerada um dos hinos contraculturais brasileiros que mais elucidou diretamente a menção à cultura indiana, no sentido de abordar na letra conteúdo cultural indiano. Seguindo com as análises do historiador Luiz Alberto de Lima Boscato (2006, p. 195), há dois personagens que dialogam entre si na canção (o "Raul Arjuna" e o "Raul Krishna"), numa tentativa de assumir a posição daquele que pergunta (Arjuna) e daquele que responde (Krishna). Interessante notar que a canção realiza esse diálogo de maneira circular, "[...] transformando-a numa mandala sonora, pelo fato de ela sempre retornar à afirmação EU SOU" (Idem, ibid., p. 195, grifo do autor). Além disso, "para quem a canta, EU SOU reforça o poder da individualidade, pois a própria pessoa desperta a "luz das estrelas" ou "a cor do luar" dentro de si, ao identificar-se com estas imagens" (Idem, Ibid., p. 196, grifo do autor). Essa afirmação da liberdade individual vai ao encontro, como era de se esperar, de um dos principais eixos norteadores da contracultura, que o Brasil soube assimilar e desenvolver; lembrando que aqui também com vistas à mudança social e politicamente coletiva, especialmente sobre a crítica à ditadura militar.

Por fim, a circularidade da canção também se fez presente por meio dos instrumentos utilizados (sinos, coral, contrabaixo elétrico, guitarra, pandeiro, violão de 12 cordas e píton) e pelos arranjos do maestro Miguel Cidras. "O coral, soando suavemente ao fundo, e os sinos contribuem para aumentar a atmosfera espiritualista da música, por serem recursos já empregados em canções religiosas" (Idem, ibid., p. 196) e os sinos, que desde o cristianismo ao budismo tibetano, sinalizam um despertar: "[...] o seu soar, como a mandala, também nos faz sair do nosso quotidiano formatado em linhas retas, em verdades absolutas, prontas e acabadas, para nos fazer adentrar no templo circular de nossos sonhos, nosso inconsciente, nosso Krishna interno" (Idem, ibidem).

No caso dos músicos pernambucanos Lula Côrtes, Lailson e Marconi Notaro, juntamente com o paraibano Zé Ramalho, muitas vezes eles são lembrados por pertencerem à "psicodelia nordestina" pós-tropicalista, e/ou ao "udigrudi recifense" dos

anos 70.[142] É evidente que os discos desses músicos no período aqui analisado possuem suas especificidades; porém, ao mesmo tempo, as obras também possuem atributos – reconhecidos pelos próprios músicos – que se alinharam nesses contextos. Vale esclarecer aqui que não houve um manifesto estético em torno do "udigrudi" ou da "psicodelia nordestina", pois estas "categorias" (interpretadas muitas vezes como sinônimas) foram derivações, nos dizeres de Lailson,[143] de um movimento orgânico e espontâneo entre artistas que vivenciaram de perto os anseios contraculturais da época.[144] É sobre isso que falaremos a seguir.

O cantor, compositor, poeta e artista plástico Luiz Augusto Martins Côrtes (1949-2011), mais conhecido por Lula Côrtes, destacou-se como um dos precursores no entrelaçamento do rock com ritmos regionais nordestinos. Seu álbum de estreia foi *Satwa*, em parceria com o cartunista Lailson de Holanda Cavalcanti, este que ao passar uma temporada nos Estados Unidos no início dos anos 70 foi "contaminado pelo micróbio do rock" (TELES, 2013, p. 251). O rock, como elemento musical e contracultural, é, portanto, perceptível em *Satwa*. Na realidade há uma atitude contracultural em todo o álbum, desde a sua concepção estética, até sua produção e distribuição fonográfica.

O disco, lançado em 1973, desenhou uma paisagem sonora experimental e instrumental, tornando-se "[...] a trilha sonora do desbunde. Um disco totalmente na contramão da MPB ativista de então" (TELES, 2013, online). Isso porque as dez faixas do álbum – mais próximas da cultura do internacional-popular – desenvolveram-se a partir da fusão sonora entre música popular nordestina, misticismo oriental, rock progressivo e sons desconexos/experimentais. Ainda que o álbum soe como resultado de um trabalho estético improvisado, os músicos contaram com a contribuição do

[142] "As evidências documentais mostram que muitos dos músicos e artistas, roqueiros e experimentalistas que atuaram no cotidiano urbano do Recife durante os anos 1970, pela diversidade de expressões marginais que assumiam perante a sociedade, fizeram parte de uma manifestação cultural marginal, *underground*, e que alguns críticos e jornalistas denominaram como 'desbunde' e 'udigrudi'" (LUNA, 2010, p. 12).

[143] Saber mais em: documentário *Nas paredes da pedra branca encantada*, dirigido pelos cineastas gaúchos Leonardo Bomfim e Cristiano Bastos (2014).

[144] "Embora, considere-se que o uso do termo *underground*, seja mais bem aplicado para designar uma convenção participativa de atuação entre amigos de uma determinada produção cultural de mútuo consentimento, do que em referência de um histórico movimento musical. No caso de se tentar denominar como pertencente ao 'movimento udigrudi', o fazer cultural dos grupos urbanos do Recife, que aderiam à abrangência da musicalidade experimental e psicodélica, ao invés da sustentação tradicional da música nordestina com referência aos ídolos do passado" (LUNA, Op. cit., p. 64).

engenheiro de som Hercílio Bastos e com recursos técnicos (mesmo que limitados)[145] da Rozenblit. Conta Lailson que foram:

> Condições muito básicas. Se fizéssemos o *overdub* muito distante da mesa, dava *delay*. Sério. Mas eram bem espaçosos e era muito legal. Era a primeira vez que eu entrava em um estúdio de verdade, só conhecia estúdio de televisão. *Eu falei pra Lula, na época, que a gente estava fazendo História*, porque era bem claro que uma maluquice daquelas era algo fora do comum e todo mundo que tinha ouvido a gente tocar lá na casa dele ou escutado as fitas que ele tinha gravado quando a gente tocava lá, ficava desbundado. Então, *o termo folk psicodélico ainda não havia sido criado, era só música, um terceiro som resultante do encontro das escalas ocidentais e orientais como teorizávamos nos papos cabeça que rolavam continuamente* (LAILSON *apud* TELES, 2013, online, grifos nossos).

Esse depoimento de Lailson é bem elucidativo sobre o que estamos argumentando em torno do experimentalismo na forma musical de *Satwa.* Isso porque demonstra bem o fato de que naquela época não havia um nicho de mercado específico pra catalogar e segmentar a chamada "psicodelia nordestina" e mesmo as outras sonoridades derivadas da contracultura num primeiro momento. O que posteriormente denominou-se por "folk psicodélico" ou "rock progressivo", naquele tempo "era só música", sendo esta fruto de um período áureo de inovação e criatividade, ainda mais em termos do "encontro das escalas ocidentais e orientais", do rock contracultural com a "música das esferas" (mesmo que o álbum, em seu caráter de improviso, não tenha se desdobrado pela cultura indiana diretamente):

> O cérebro humano tem dois hemisférios, assim como o planeta Terra, e ambos se equilibram, mesmo através de conflitos. A música do hemisfério ocidental, seja o blues ou o repente de viola têm em si os elementos da cultura oriental. Recife é, ao mesmo tempo, um pequeno ponto na beira do Atlântico e uma cidade cosmopolita em contato com o resto do mundo. A música produzida aqui é música produzida no planeta Terra. Satwa, musicalmente, transmite todos esses encontros. O disco apresenta essa dualidade harmônica em todos os seus aspectos, como pode ser visto nas cores da capa: cian e magenta, duas cores absolutas. Não há preto, não há amarelo. Mas, sobre o branco, as duas cores absolutas se harmonizam e criam a identidade visual específica do disco. As músicas têm e não têm letras. Os títulos dizem tudo o que se precisa saber sobre elas: "Amigo", "Atom", "Apacidonata", "Valsa dos Cogumelos", "Blues do Cachorro Muito

[145] "O LP foi gravado com o mínimo de recursos técnicos, uma vez que a Rozenblit não está aparelhada para permitir maleabilidades técnicas... o técnico de som foi Hercílio Bastos (dos milagres); porque ele fez milagres para conseguir o resultado obtido" (Trecho retirado da matéria do Jornal do Commércio de 24 de abril de 1973, intitulada "Satwa, o som de Lula e Laylson").

> Louco", "Can I Be a Satwa?", "Alegria do Povo", "Alegro Piradíssimo", "Lia A Rainha da Noite" - são títulos e são versos, são letras. Mas se as músicas tivessem letras no sentido comum, elas teriam que ser submetidas à "censura prévia" da Polícia Federal da época, o que não faria nenhum sentido para o que estávamos criando. Então, o que precisava estar escrito para dizer o que é Satwa, está escrito na contracapa. Além do texto (contando a saga do disco musical voador que ficou preso no limbo e foi resgatado pelo Capitão Nemo da Patrulha do Salto do Tempo) que escrevi para a Time-Lag Records, que relançou o LP em 2004, acrescentei uma tradução dos títulos para que os leitores de língua inglesa pudessem também compreender esta parte da obra. Quanto ao som que ouvíamos, variava muito. Eu era fã do Cream, Traffic, Jimi Hendrix, Jethro Tull, Pink Floyd, Emerson, Lake and Palmer, King Crimson e Mothers of Invention. E Beatles e Rolling Stones, claro. Mas, para criar Satwa, ouvimos mesmo foi a "música das esferas" (LAILSON *apud* BASTOS, 2011a, online).

A capa (uma espécie de borboleta psicodélica)[146] e a contracapa do disco foram resultado de uma criação conjunta: o design é de Kátia Mesel, a fotografia da capa é uma experiência de Lula, as outras fotografias são de Paulo Klein e tem dois desenhos de Lailson na contracapa (BASTOS, 2011a, online).

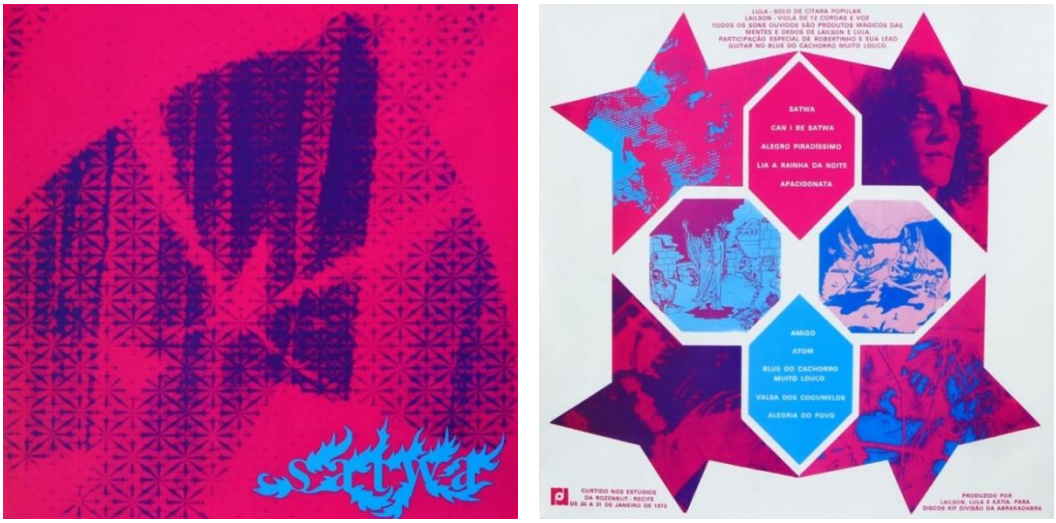

Figura 9: Lula Côrtes e Lailson. LP Satwa. Abrakadabra, 1973.
Capa e contracapa, respectivamente, da esquerda para a direita.

[146] "Uma foto de uma borboleta sobre um galho de árvore, que passou por uma filtragem de cores e imagens, uma viagem psicodélica" (TELES; In ALBUQUERQUE, 2013, p. 251).

Acerca do título do disco, seguindo com as informações trazidas pelo jornalista e crítico musical José Teles, temos que a ambiguidade semântica da palavra "satwa" ora foi mais entendida como uma referência à *cannabis sativa*, já que as palavras "sativa" e "satwa" possuem semelhanças na escrita e na fonética.

> [...] Satwa ainda continua sendo um projeto avançado até mesmo para os tempos atuais. Criado *ad lib*., ou seja, na hora, sem melodias assoviáveis, diminutas probabilidades de tocar no rádio, e com um título que não facilitava. Satwa, no máximo, poderia ser entendido como referência a sativa, de cannabis, a erva: "Coincidência sonora, claro! Só porque tem uma música fazendo a transcendente questão "Can I be Satwa?" surgem essas especulações... Nunca que tal associação de ideias passaria pela cabeça de dois artistas completamente normais como Lailson & Lula Côrtes em 1973" ironiza Lailson (TELES, 2013, online).

Porém, a maior referência de "satwa" foi outra: "Satwa, segundo Lailson, na etimologia vem do Sânscrito, que pode ser traduzida como sendo a interface, o equilíbrio, a harmonia, entre o corpo material e o corpo astral. Sendo esta uma alusão orientalista em menção aos indianos" (LUNA, 2010, p. 103).

O álbum foi somente gravado nos estúdios da Fábrica de Discos Rozenblit entre os dias 20 e 31 de janeiro de 1973. Sua produção artística e distribuição foram realizadas pela Casa Abrakadabra[147] (que posteriormente criou o selo Solar); a Abrakadabra foi uma produtora de design e de som desenvolvida por Kátia Mesel e Lula Côrtes, de modo a ser pioneira em música independente no Brasil,[148] e promoveu a gravação de quatro discos em parceria com a gravadora Rozenblit. Dentre esses discos, além de *Satwa*, houve a produção de *No sub reino dos metazoários* de Marconi Notaro (1973), *Paêbirú: O caminho da montanha do sol*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho (1975) e *Flaviola e o Bando do sol*, de Flávio Lira (1976). Além disso, relevante dizer que a

[147] A 'sede' da Casa ficava nas dependências de um prédio pertencente ao pai de Kátia, que, nos tempos da escravatura, fora uma senzala de escravos (BASTOS, 2008, online). No documentário *Nas Paredes da Pedra Encantada* (2014) foi mostrado esse lugar pela própria Kátia Mesel entrevistada no documentário.

[148] "Provavelmente foi o primeiro LP independente da moderna música brasileira. Há controvérsias quanto à primazia de *Satwa* como disco feito às próprias custas, sem o amparo de uma gravadora estabelecida. Mas, sem dúvidas, Lailson e Lula anteciparam em três anos ao *Feito em Casa*, de Antônio Adolfo, de 1977, citado em praticamente todos os livros de história da MPB como o pontapé inicial do disco feito por um artista sem vínculos contratuais com uma gravadora e produzido com dinheiro do próprio bolso. Na verdade, no final dos anos 40, a cantora Carmelia Alves estrearia sua discografia com um 78rpm bancado com dinheiro arrecadado entre parentes. Enquanto que nos anos 60, inconformados com as barreiras impostas na Rozenblit, um grupo de autores e cantores de frevo criou um selo, o Capibaribe, para lançar as músicas que compuseram para o carnaval". (TELES; In ALBUQUERQUE, 2013, p. 250-251)

Abrakadabra foi ainda um importante local "[...] de reunião de artistas, servindo para debates, criações, leituras e composições" (RIBAS, 2016, p. 71).

> O artista Lula Côrtes [...] afirmou que a Casa Abrakadabra, naquela época, pode ter sido o primeiro estúdio de programação visual do Recife e que Kátia Mesel, foi quem programou visualmente – em contínuo trabalho com Lula Côrtes e demais artistas – as capas dos quatros discos lançados de forma independente do mercado musical [...]. Estes artefatos foram articulados somente nos eixos de veiculações propagandísticas usados pelos agentes históricos da Casa Abrakadabra, sendo produzidos em vinil sob negociação com a Fábrica de Discos, Rozenblit – onde, ofereceu-se uma contrapartida ao proprietário para utilizar seus estúdios e maquinários no lançamento de um artefato já pré-programado –, por isso os artefatos foram lançados pelo selo Solar, e não pela Rozenblit [...] (LUNA, 2010, p. 19).

A tiragem de *Satwa* foi limitada (assim como desses outros álbuns citados) e, portanto, obteve pouco alcance de público na época, tornando-se uma raridade discográfica e muito associada ao universo do *underground*[149] por esse fato, bem como por seu caráter artisticamente contracultural (em 2004, *Satwa* foi relançado em LP pelo Time-Lag Records, e em 2011 lançado em CD pela gravadora independente e inglesa Mr Bongo).

O disco, explorando os caminhos da música instrumental, tinha nos títulos das músicas sua forma de apresentar a temática de cada uma delas. Nesse sentido, sobre a composição das mesmas, Lailson já elucidou que

> [...] o texto do disco (títulos das músicas e o resto da ficha técnica) são as letras do disco. Explicando melhor: como não usaríamos letras, os títulos tinham que deixar clara a proposta psicodélica (ou hippie, ou underground, ou de contracultura) da obra. Daí que elas contam a história daqueles tempos como a *Valsa dos cogumelos* ou o *Allegro Piradíssimo* (que eu traduzi na versão americana para *Allegro Freakoutissimo* para passar a mesma ideia)", ratifica Lailson. "Outras músicas, como *Lia, a Rainha da Noite* e *Amigo*, surgiam das conversas entre eu e Lula. Quando a gente fez *Amigo*, ele achava que a música era como se dois amigos estivessem se encontrando no meio da rua, um vindo de um lado, o outro do outro e começava o papo. E

[149] A introdução e a compreensão do próprio termo *underground* no Brasil se devem muito ao jornal *O Pasquim*, à coluna *Underground*, bem como a outras publicações alternativas como *Flor do Mal*, *Presença*, *Bondinho* e *Verbo Encantado*. Segundo Maciel, o desbunde era a maneira brasileira de assimilar e readaptar o *underground*: "[...] o movimento *underground*, o chamado 'desbunde', era uma contrapartida para aqueles jovens que não se exilaram (ou foram exilados) nem tinham a coragem ou a insensatez de pegar em armas. Era uma atitude bastante condenada, em especial pela esquerda, porque significava participar de um movimento importado dos EUA" (MACIEL, 1996, p. 121).

> era isso mesmo. Cada vez que a gente tocava, era a mesma música, mas a conversa era diferente (LAILSON *apud* TELES, 2013, online, grifos do autor).

Destacamos *Can I Be a Satwa* (faixa 2, lado A) e *Lia a Rainha da Noite* (faixa 4, lado A), em que há pouca condução harmônica, de modo a explorarem formas mais livres e improvisadas nas escalas de Mi Mixolídio e Dó Mixolídio, respectivamente, possibilitando uma sensação de transe experimental. Além disso, o fato de trabalharem o modo Mixolídio denota uma forte herança da paisagem sonora nordestina. De modo geral, aliás, o álbum trabalha tal paisagem associada a elementos experimentais da época, que incluem o misticismo oriental (especialmente por via sensação de transe, devido às formas musicais fluidas e cíclicas).

É válido destacar que as composições foram consequência da lisergia pós-Woodstock, mas também foram baseadas nas vivências/legados das culturas brasileira e nordestina; é como se a aura contracultural estrangeira tivesse servido de espelho para mostrar/evidenciar nossas questões e singularidades.

Acerca do Udigrudi, Lula Côrtes fez a seguinte declaração:

> Eu acho que foi o primeiro toque sobre que a riqueza musical não tava fora do Brasil, [...], a loucura do rock não tava fora do Brasil naquele momento, entendeu? E a riqueza musical não tava na Arábia [...]. Cada lugar tem a sua própria essência e riqueza musical, porque se você tocasse naquela época, em que todo mundo tava prestando atenção ao rock, ao rock progressivo, aí você fosse tocar um baião, você seria um careta. Mas foi uma forma alucinada de usar o baião, entendeu? Uma forma fantástica de usar uma viola de 12 e uma cantoria [...], entendeu qual é o lance? É pegar os terreiros de umbanda e botar dentro da coisa, e trazer pra época, aquilo deixou de ser uma coisa antiga e virou atual. Eu acho que essa reciclagem se teve também no movimento mangue [...], isso ficou ignorado, perdido no tempo [...], aí a juventude se perdeu outra vez [...], eu to dizendo em relação à musicalidade nordestina. Então de repente vem Chico Science e pega maracatu, e não sei o que, com guitarra elétrica, que [...] é a proposta de Paêbirú. Aí a juventude toda se volta de novo para sua pernambucanidade [...].[150]

Sendo assim, fica evidente que a proposta musical do udigrudi musical era trazer o moderno e a tradição para o mesmo palco, de modo a não desconsiderar nosso

[150] Cf. *Nas paredes da pedra encantada* (2014).

passado cultural, mas sim revisitá-lo sob olhares atualizados do contemporâneo (atitude já explorada pela Tropicália). Nessa intenção é interessante notar que Lula estabeleceu uma relação de semelhança entre Paêbirú e o movimento mangue de Chico Science, justamente para reforçar que a juventude tem o potencial de se reinventar partindo daquilo que à priori lhe dá sentido existencial, mas que não se fixa como algo imutável. De uma proposta estética à outra é como se ecos da estrutura de sentimento contracultural ainda reverberassem e se revitalizassem.

Finalizando a análise de *Satwa*, é preciso dizer ainda que Lula Côrtes fez o uso da cítara popular marroquina (o tricórdio)[151], a qual possui sonoridade próxima ao sitar indiano, ao lado da viola sertaneja de 12 cordas tocada por Lailson como uma forma de explorar por eles mesmos novos e velhos referenciais e materiais musicais. Por esses dois instrumentos o encontro Ocidente e Oriente se fez possível com uma proposta estética chamada por Lailson de "terceiro som", que significava a imersão entre escalas orientais e ocidentais promovendo de forma criativa uma sonoridade nem oriental, nem ocidental.[152] O que se percebe nesse discurso e na musicalidade dos músicos é o desenrolar do próprio experimentalismo do período, que permitia tal imersão não para reproduzir padrões já definidos e consagrados, mas sim para aproveitar de modo inventivo e inusitado os universos musicais dos dois hemisférios como matéria-prima a ser repensada e novamente lapidada. *Satwa*, portanto, foi a consolidação fonográfica da fase mais imaginativa do udigrudi musical (com direito a lampejos aproximativos ao universo indiano/oriental), mesmo que em termos de mercado tenha ficado por muito tempo na obscuridade.

Ainda em 1973, outro álbum que precisa ser mencionado é o *No Sub Reino dos Metazoários* de Marconi Notaro, com participações especiais de Zé Ramalho e Lula Côrtes; o disco também é raro com temáticas que passeiam pelo imaginário do misticismo, da caatinga e da cultura popular nordestina. Lançado em 15 de junho de 1973, ele também possui característica experimental em algumas composições (ou seja, não é no disco todo), explorando tanto o universo da canção quanto da música instrumental. "Os instrumentos iam das convencionais bateria, guitarra, baixo, violão e

[151] Instrumento que Lula Côrtes trouxe de uma viagem que fez para Marrocos com Kátia Mesel. Em depoimento de Lailson, no documentário *Nas paredes da pedra encantada* (2014): "[...] Lula tinha trazido o tricórdio marroquino, que é uma cítara popular do Marrocos [...], então ele inventou um jeito de tocar aquilo, ele transformou realmente num instrumento musical, aquilo era como um berimbau de lata. O instrumento é afinado em Ré, então dentro do campo harmônico de Ré eu podia criar qualquer harmonia, ou fazer combinações e dissonâncias, dependendo do que eu queria fazer".
[152] Cf. *Nas paredes da pedra encantada* (2014).

viola, até tricórdio eletrônico, sinos, trompas de búzios, riscar de fósforos [...], chilrear de pássaros noturnos e água importada diretamente da ilha de Itamaracá, que teria misteriosos fluidos [...]" (TELES, 2012, p. 190).

> Lançado na obscuridade em 1973 e hoje tido como um clássico da psicodelia nordestina, *No Sub Reino dos Metazoários* é um trabalho bem substancial. Tanto, que não sei dizer se seria justo chamá-lo de psicodélico. (Talvez essa catalogação esteja viva por ter sido um lançamento do selo Rozenblit, de Recife, que tem em seu catálogo obras de Lula Côrtes, Lailson e os trabalhos psicodélicos de Zé Ramalho – Côrtes e Ramalho participam do disco, bom lembrar) (FERREIRA, 2013, online).

A segunda faixa, intitulada "Ah Vida Ávida" (lado A), é a que mais chama nossa atenção, pois possui um caráter expressamente experimental: ela começa como uma cantiga de ninar, tem sinos, apito e barulho de água; num segundo momento aparecem Lula Côrtes no sitar e Zé Ramalho na viola, que contribuem para dar um efeito de transe a partir do ostinato. A música se encaminha pro final com o grito rasgado de Notaro ao dizer "Ah Vida Ávida".

Figura 10: Marconi Notaro. LP No Sub Reino dos Metazoários. Abrakadabra, 1973.

As músicas *Antropológica 1* (faixa 6, lado A) e *Antropológica 2* (faixa 1, lado B) de efeitos sonoros inusitados (tais como distorções abruptas e ruidosas), trazem a perspectiva evolutiva das espécies na letra, a começar pelo "sub reino dos metazoários" (o que lembra em partes o álbum *Krishnanda*, de Pedro Sorongo, por se tratar também de uma preocupação típica da contracultura sobre ecologia em comunhão com a

compreensão evolutiva da vida): “Todo nó dá atitude/no Sub reino dos metazoários/Filo dos cordados/Subfilo vertebrados/Classe dos mamíferos/Ordem dos primatas/Sub-ordem anthropoidea/Super-família hominoidea/Família Hominidae/Gênero Homem/Espécie Sapiens/Todo nó dá atitude/latitude vertebrável/pele cor de luminatas/Um primata só pirata/sem pretensão nesse mundo”. Essa letra está presente em *Antropológica 1* e *Antropológica 2*, com algumas variações nos arranjos. Vale destacar que em ambas o tricórdio, que muito lembra a linguagem do sitar, é tocado por Lula Côrtes, possibilitando uma musicalidade marcadamente experimental.

Por fim, o álbum se encerra com a música instrumental *Ode à Satwa*, que é uma clara alusão ao disco *Satwa*. Ela repete a harmonia da composição *Sinfonia em Ré* (presente no lado B, faixa 2, do disco de Notaro), mas passeando agora por outros caminhos melódicos, que muito lembram o caráter de improviso de *Satwa*. Em ambas o tricórdio explora um movimento cíclico em ostinato a partir de um mesmo desenho melódico.

Vale esclarecer que *No Sub Reino dos Metazoários*, embora produzido pela Abrakadabra, foi gravado nos estúdios da gravadora Rozenblit e da TV Universitária de Recife; em 2015 foi relançado pela Mr. Bongo. A capa é um desenho de Lula Côrtes, tão psicodélico esteticamente quanto a sonoridade do disco, com uma foto de Marconi Notaro ao centro (seu rosto está dividido entre a capa e a contracapa). Embora o álbum não possua a presença da cultura indiana diretamente, o sitar e, principalmente, o tricórdio exploram possibilitam uma musicalidade mística e experimental ao disco.

O último álbum da psicodelia nordestina que se destaca é o *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol* de Zé Ramalho e Lula Côrtes, lançado em 1975 pelo selo Solar da Abrakadabra. Nele há forte presença da temática da “música das esferas”, debruçando-se por uma sonoridade com referência ao rock psicodélico, ao jazz e à música nordestina (MEDEIROS, 2012, online), sendo considerado, segundo Lailson, o “fim” de um ciclo de discos experimentais da psicodelia nordestina.[153]

> *Paêbirú*, é bom que se lhe faça justiça, tem mais importância como documento de uma época. *É um trabalho experimental, empírico, sem um método. Ensaiaram-se ali fusões de ritmos, ainda que pouco consistentes.* Zé Ramalho e Lula Côrtes apenas esboçavam nele o talento de compositores que mostrariam poucos anos depois. A qualidade técnica do álbum é precaríssima. Antes de tudo, foi uma ousadia (TELES, 2012, p. 194, grifos nossos).

[153] Cf. *Nas paredes da pedra encantada* (2014).

Na primeira prensagem foram gravados aproximadamente 1300 exemplares nos estúdios da Rozenblit, porém somente 300 foram salvos depois que uma enchente foi acometida na gravadora; os que sobreviveram hoje são raridade e viraram itens de colecionador[154] . Em 2012 o álbum foi relançado e remasterizado no Brasil pela Mr. Bongo, o que facilitou o seu retorno à cena musical como um importante disco *underground* do rock psicodélico brasileiro e nordestino.

Paêbirú se trata de um LP duplo, em que cada lado é dedicado a um dos quatro elementos da natureza (terra, fogo, ar e água), totalizando treze faixas. As músicas de cada lado foram desenvolvidas com instrumentos que lembrassem/representassem esses elementos. No lado sobre a "terra" foram utilizados instrumentos percussivos (tambores e congas), além de flautas em sol e dó e sax alto, a fim de ressaltarem temáticas acerca da origem do planeta Terra e dos mistérios em torno dos primeiros habitantes terráqueos (as faixas são as seguintes: *Trilha de Sumé*, *Culto à Terra* e *Bailado das Muscarias*). Sobre o "ar", com intenção etérea, predominaram-se instrumentos de sopro, harpa e viola, além da introdução de risadas, conversas e suspiros (*Harpa dos Ares*, *Não existe molhado igual ao pranto* e *Omm*). Sobre o "fogo" o foco foi no peso do rock psicodélico, a partir da linguagem do rock com órgãos e guitarras distorcidas (*Raga dos Raios*, *Nas paredes da pedra encantada os segredos trilhados por Sumé* e *Maracás de fogo*). Por último, sobre a "água" os músicos capturaram sons de água corrente e rios, conjuntamente com cantos africanos, louvações à Iemanjá e a outras entidades representativas do elemento (*Louvação à Iemanjá*/*Regato da Montanha*, *Beira Mar*, *Pedra Tempo Animal* e *Sumé*).

Com participações especiais de praticamente todo o cenário do udigrudi (Marconi Notaro, Lailson, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Ivson Wanderley, Hugo Leão, Zé da Flauta, Jarbas Mariz, etc.) e sendo um álbum conceitual, *Paêbirú* teve como inspiração a Pedra do Ingá (um monumento arqueológico do interior da Paraíba), bem como a entidade indígena mitológica Sumé, que "[...] teria ido de norte a sul, mata adentro, descerrando a milenar trilha 'Peabirú' - em tupi-guarani, 'O Caminho da Montanha do Sol' (BASTOS, 2008, online), após ter sido expulso pelos guerreiros tupinambás nas proximidades de Ingá. O álbum original vem acompanhado de um livro que traz estudos sobre a região do Ingá e informações sobre a lenda do Caminho da

[154] Paêbirú é considerado o LP mais caro da discografia brasileira, girando em torno de até cinco mil reais. Saber mais em: https://oglobo.globo.com/cultura/a-historia-disco-mais-caro-do-brasil-valendo-ate-5-mil-investigada-em-documentario-2835615#ixzz4ikfuLgPO. Acesso em 24 jan. 2019.

Montanha do Sol (ou Caminho do Peabiru, que seria uma estrada construída por indígenas há mais de mil anos atrás, ligando o Oceano Pacífico ao Oceano Atlântico e passando pelo Vale do Ivaí)[155]. Diante disso, nada melhor do que apresentar o relato de Lula Côrtes sobre o *Paêbirú* e o misticismo em volta da Pedra do Ingá:

> Tinham muitas lendas aqui [Ingá], de luzes, que eles chamavam de tochas, que são as tochas, ou que são espíritos dos índios antigos, sabe? [...]. Então sempre foi tido como um lugar mal assombrado, mas eu creio também que pudesse ser fogo-fátuo, sabe? [...]. Mas nós sempre mistificamos mais ainda, cada vez a gente se aprofundava mais nessa história e queria que ela fosse real, que a irrealidade fosse real, entendeu? É como se a gente tivesse criado...ido pra uma terra de sonho e depois acreditado no sonho, tá entendendo? E que tivesse virado a realidade, o sonho. É isso, isso é Paêbirú, o caminho da montanha do sol.[156]

A ideia para a produção do álbum conceitual veio primeiramente do artista plástico paraibano Raul Córdula e de Zé Ramalho que, ao conhecerem de perto o mural rupestre esculpido na rocha cristalina de Ingá, empolgaram-se em desenvolver um trabalho musical como tributo à ancestralidade brasileira e às incógnitas da "pedra encantada". Após esse primeiro momento, eles entraram em contato com Lula Côrtes, que logo também se entusiasmou com a temática do álbum, juntando-se, portanto, à dupla:

> Não perderam tempo e investiram em sérias pesquisas nas imediações. Eles caçavam a interpretação local, folclórica, mitológica sobre o admirável monólito escrito. Nas adjacências vivia um grupo de índios cariris. Os músicos foram até eles, atrás da peculiaridade do seu tipo de música. Ouvindo, descobriram que os traços de uma cultura africana tinham se fundido à sonoridade dos indígenas. Se fundamentado em registros arqueológicos, Zé Ramalho e Lula Côrtes concordaram que, a partir daquele ponto, haveria um caminho, que partia de São Tomé das Letras (onde existem registros da mesma escrita rupestre traçada na Pedra do Ingá) e conduzia até Machu Picchu, no Peru. A trilha que os Cariris chamavam de "Peabirú". (BASTOS, 2008, online)

[155] "Havia três inícios principais desse caminho: um, partindo de Cananéia (litoral sul de São Paulo) e, outro, da foz do rio Itapucu, nas proximidades da ilha de São Francisco do Sul (litoral norte de Santa Catarina). Um terceiro saia da Praça da Sé, em São Paulo, seguia pela rua Direita, dava na Praça da República, subia a Consolação, descia a Rebouças, cruzava o Rio Pinheiros e... chegava no Peru" (BASTOS, 2008, online).

[156] Cf. *Nas paredes da pedra encantada* (2014).

De acordo com Raul Córdula havia na época um interesse genuíno pelo "mistério" entre os artistas, e isso se devia a duas principais razões:

> [...] a primeira razão é que a gente era muito cerceado pela questão política, pelo regime militar, nós todos éramos vigiados. Então não havia muito como se fazer um trabalho de arte engajado, como aquele trabalho que fizemos até os anos 65, por aí (depois de 68 a coisa apertou) [...]. A outra coisa era a situação psicodélica da época, quer dizer havia esses mitos, esses sons, essas imagens que se somavam muito com os hábitos da época, da juventude da época, que era outra saída para nos aliviar da repressão política.[157]

Engana-se pensar que os efeitos sonoros do disco foram substancialmente eletrônicos: de acordo com Lula Côrtes, "se costuma pensar que a maioria dos efeitos são eletrônicos, mas, na realidade, são panelas com água, pios de caça, vozes humanas, chocalhos de cabra. A introdução que antecede o saxofone de 'Segredo de Sumé' é um corneta de vender picolé. Louco, né?!" (CÔRTES *apud* BASTOS, 2011b, online). As influências musicais são muitas, a exemplo de It's a Beatifull Day, Crosby, Stills and Nash, Tyranossaurus Rex, Neil Young, Captain Beefheart, Grand Funk Railroad, Viagem ao Centro da Terra, Ozzy Bizza, Frank Zappa & Mothers of Invention, Os Mutantes e Rogério Duprat (CÔRTES *apud* BASTOS, 2011b, online).

Uma crítica do jornalista Celso Marconi para o Jornal do Commércio salientou que:

> Na verdade o que temos no álbum de Lula Côrtes e Zé Ramalho é uma mistura de influências, que começam certamente pela própria música regional nordestina, pelos cantadores (principalmente quanto a Zé Ramalho), indo depois aos sons estridentes das guitarras dos conjuntos de rock ingleses/americanos (Black Sabbath, Grande Funk, Lez Zeppelin, etc.), e chegando até o Oriente, via viagem ao Oriente Médio (Lula Côrtes/Kátia Mesel) (MARCONI *apud* LUNA, Op. cit., p. 143).

Quanto à parte gráfica da capa e contracapa o destaque especial vai pra Kátia Mesel nos bastidores:

> A concepção gráfica do álbum foi obtida após muitas idas do trio [Lula Côrtes, Zé Ramalho e Kátia Mesel] à Pedra do Ingá. Na verdade, um quarteto, já que o irmão de Kátia, o fotógrafo Fred Mesel, seguia junto em algumas viagens. "Eu filmava em Super 8 e Fred tirava fotos da pedra com filme infravermelho", ela conta. A técnica fotográfica explica a tonalidade azul-cítrica da capa e da parte interior

[157] Idem.

> de Paêbirú. Especial atenção foi dada à ficha técnica. No encarte central, fotos de todas as pessoas que participaram das gravações. Um detalhe é que todos os títulos foram montados à mão, um a um, em letra set. A diferença é que, a essa altura, Kátia era mais experiente: além de Satwa, também produzira a arte do único álbum de Marconi Notaro, No Sub Reino dos Metazoários (1973). "Para lançar Paêbirú, criamos o selo Solar", acrescenta.(BASTOS, 2008, online).

Figura 11: Lula Côrtes e Zé Ramalho. LP Paêbirú – O Caminho da Montanha do Sol. Solar, 1975. Contracapa e capa, respectivamente, da esquerda para a direita.

As composições que mais se destacam com referências à cultura indiana são *Omm* (faixa 3 do lado "Ar") e *Raga dos Raios* (faixa 2 do lado "Fogo"), cujos títulos já são indicativos disso. *Omm* induz à introspecção meditativa a partir da flauta, violão, tricórdio, sax alto e piano, porém, não dá pra dizer que se trate de um mantra tradicionalmente hinduísta, como se poderia pressupor por causa da palavra "Om". Embora a música comece com um efeito sonoro que lembra o recitar do "Om", ela introduz elementos improvisados e jazzísticos mais próximos do caráter experimental. A faixa mantém certa harmonia em Si menor (apesar da flauta e do sax improvisarem entre consonâncias e dissonâncias), mas não tem forma definida. Seu caráter é meditativo, mas também experimental. O uso de vários instrumentos, que se cruzam entre si em diversos momentos, faz com que o sitar não se faça protagonista. Além disso, a nota pedal em Si lembra a constância da tambura; nesse sentido, é importante lembrar que o uso de notas pedais é um recurso dentro da linguagem do universo popular nordestino, muito explorado, por exemplo, na música armorial (sendo, portanto, uma espécie de ponte que liga o Ocidente e o Oriente).

Com relação à *Raga dos Raios*, a guitarra distorcida parece ora dialogar ora digladiar com o sitar, causando uma sonoridade ruidosa (completamente oposta à faixa anterior, que, por sinal, é *Omm*). Visivelmente aqui o sitar não cumpre com o papel de proporcionar uma experiência mística e/ou religiosa, além de também não ser o protagonista (ele sustenta o Re em nota pedal, algo inusitado para a linguagem melódica do instrumento em seu uso tradicional); vale ressaltar que na maior parte das composições elencadas para esse estudo o sitar não tem o compromisso de fidelidade à cultura indiana, o que neste caso abriu espaço para o sitar cumprir o papel do que seria feito pela tambura. Entretanto, o interessante está em notar que neste "raga" (relacionado ao elemento fogo) é como fosse auditivamente óbvio que os universos orientais e ocidentais encontrassem mais imprevistos e conflitos no entrosamento do que o esperado, como o próprio elemento indica. Por outro lado, apesar dos conflitos dissonantes houve a proposição de algo novo a partir de uma prática experimental. O experimentalismo é melódico, timbrístico e na forma; a liberdade na forma estimulou solos de guitarra improvisados, com uso de efeitos sonoros, trêmolos e slides, de modo a explorar as potencialidades da guitarra. Por fim, a faixa se encontra em Ré Mixolídio (escala muito presente no baião), com duplicação da fundamental (8ª) e quinta (5ª), além de exclusão da terça, proporcionando certo suspense e caráter de transe.

Feitas essas análises musicais, cabe aqui reforçar que Lula Côrtes, Marconi Notaro, Lailson e Zé Ramalho pertenceram ao "udigrudi recifense"[158]: um movimento ligado contraculturalmente ao *underground.* Esse movimento não se restringiu somente à esfera musical, de modo a permear também segmentos da literatura, do cinema, do teatro e das artes plásticas. Acerca da música, nele foram explorados rock psicodélico/progressivo, folk, pop, músicas regionais, temáticas místicas e instrumentação experimental. Assim como a contracultura brasileira mostrou-se mais difusa no início da década de 70 em diante, o udigrudi também se desenvolveu nesse período; ele foi efeito da psicodelia pós-woodstockiana, até mesmo da geração *beat*, recebendo ainda influências também da beatlemania e da Tropicália (COSTA, online).

É evidente que houve outros músicos e grupos do cenário udigrudi recifense, tais como Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Ave Sangria, Phetus, Tamarineira Village, Nuvem 33, Flaviola e o Bando do Sol, Paulo Rafael, Robertinho do Recife, Zé da Flauta, Ivinho, etc. Essa plêiade de artistas, sendo herdeira direta ou indiretamente do

[158] Sobre as especificidades da contracultura nordestina e do udigrudi recifense ver Teles (2012) e Luna (2010).

pensamento tropicalista, direcionou-se a uma prática artística mais antenada às demandas do internacional-popular, evitando uma estética musical tanto do nacional-popular bossa novista e da MPB, quanto das tradições regionalistas *strictu sensu*, a exemplo do frevo, coco, baião, repente, maracatu, etc.

Desde o Laboratório de Sons Estranhos (LSE), no auge tropicalista, esse direcionamento já era proposto. O LSE foi um grupo musical fundado em Pernambuco pelo artista Aristides Guimarães, cujo objetivo era se aventurar por sonoridades ditas experimentais e anti-folclóricas,[159] ao mesmo tempo em que acompanhava grupos de iê-iê-iê:

> [...] festivamente e tropicalisticamente, Aristides Guimarães criou o Laboratório de Sons Estranhos, grupo musical em que passou a cantar acompanhado de Roberto do Recife e Geraldo Amaral. Os músicos passaram a tocar nos teatros – acompanhados de grupos de *iê-iê-iê* – e nas festas "tropicalistas" que aconteciam no Recife, a rumores que também na casa do jornalista Celso Marconi, que foi aluno de estética do professor Ariano Suassuna, na Faculdade de Filosofia (LUNA, 2010, p.170, grifo do autor).

A despeito do nome "Tropicália" ter sido cunhado por Hélio Oiticica e adotado em álbum solo de Caetano Veloso, de acordo com Teles (2012, p. 119), "[...] o tropicalismo pernambucano/paraibano/potiguar adotou o nome tropicalismo da mesma forma como aconteceu com os baianos: não passava de um rótulo, Tropicália era palavra que estava na moda e soava bem". Nesse sentido, a Tropicália atuante no Nordeste pode ser vista tão vanguardista, subversiva e desbundada quanto a Tropicália centralizada no Sudeste.[160] O que limitou sua expansão no Nordeste foi a evasão de seus

[159] "Aristides Guimarães [...] lembra um incidente acontecido numa festa patrocinada pela revista *Manchete*, no Sport Club Recife, em 68: 'Na primeira parte fazíamos bossa nova, música eletrônica, Chopin e no final cantávamos uma canção de Caetano chamada 'Saudosismo', que terminava com 'Chega de saudade, chega de saudade'. Além do 'Chega de saudade', eu gritava 'Chega de folclore'. Acabaram as seis primeiras músicas e tinha o show completo na segunda parte (sic)...aí vem alguém da *Manchete* dizendo que a gente não pode continuar o show [...].' Quem esclareceu a situação foi o jornalista Ricardo Noblat, que trabalhava na *Manchete:* eles simplesmente haviam irritado o todo poderoso diretor da editora Bloch no Nordeste, Fernando da Câmara Cascudo, que considerou o 'Chega de folclore', uma provocação, desacato explícito ao seu pai, o renomado folclorista Luís da Câmara Cascudo". (TELES, 2012, p. 124, grifo do autor).

[160] Isso pode ser percebido pelos arquivos de imprensa que documentaram as movimentações tropicalistas, especialmente em Pernambuco nos jornais de grande alcance de público "Diário de Pernambuco" e "Jornal do Commercio". Argumentações acaloradas entre armorialistas – publicados por este último – e adeptos à Tropicália – publicados pelo "Diário" – foram demonstrados por Teles (2012, pp. 127-131).

principais nomes para o Sudeste, haja vista que as maiores gravadoras, estúdios e meios telecomunicativos se concentravam no eixo Rio-São Paulo.[161]

> [...] na manifestação dos grupos musicais urbanos do Recife nos anos 70, existiam posturas singulares em resposta dos problemas específicos que enfrentavam. Em reportagem jornalística sob o nome de "O Som de Recife", publicada no Jornal da Cidade em 1975, com matérias de Geneton Moraes, Celso Marconie Jormard Muniz de Britto, expondo visões críticas e problematizações a respeito dos grupos e artistas da música "urbana-lama" do Recife. Tais proposições problematizaram, no geral, o fazer musical urbano e udigrudi durante os anos 1970, sem esquecer-se do grupo Armorial, coordenado por Ariano Suassuna. Em uma das matérias, o jornalista Geneton Moraes, põe em foco a problemática de como para o "compositor nordestino", é "preciso ir ao sul para entrar na dança do mercado" (LUNA, 2010, p. 39).

Entretanto, ainda que não em larga proporção – se compararmos com o avanço da indústria cultural das capitais do RJ e SP – isso não impediu a continuidade de um cenário *underground* nordestino que, como discorreu João Carlos Luna (2010), deu continuidade nas problemáticas sobre a própria cultura nordestina. A resposta dada a elas não foi pelo caminho do anti-moderno, como se sucedeu com o Movimento Armorial em certa medida, [162] mas sim pela intenção de se inserir na modernização, reconhecendo seu caráter paradoxal no Brasil.

Os integrantes do udigrudi dos anos 70 tiveram a oportunidade de mostrar seus trabalhos na I Feira Experimental de Música do Nordeste, ocorrida no dia 11 de novembro de 1972, uma espécie de "Woodstock cabra da peste" (TELES, 2012, p. 150).

> Esse festival, o primeiro "woodstock nordestino", já que não havia por parte dos produtores (estudantes da UFPE e a Sociedade Teatral de Fazenda Nova) o menor interesse em faturar em cima dele, foi uma feira livre de música, com entrada franca. O lema era abrir os portões do teatro e as portas da percepção (TELES, 2012, p. 150).

---

[161] Sobre o que concerne às trajetórias da indústria fonográfica brasileira ver Magossi (2013), Morelli (2009), Dias (2008), Guerrini e Vicente (2010), Vicente (2001) e Paiano (1994).

[162] Importante salientar que a atuação do Armorial não pode ser considerada completamente conservadora e uma negação do moderno, mas sim da modernização predatória no Brasil: "Interpretar Ariano Suassuna como saudosista, conservador e/ou elitista torna a discussão sobre o que foi o Armorial muito simplista, já que desconsidera toda a dinâmica de um projeto audacioso, no sentido de que explorou diversas expressividades artísticas. Esta dinâmica foi permeada por uma tentativa de relembrar ao povo brasileiro e, principalmente, ao povo nordestino de que é preciso não esmorecer suas raízes e memórias diante do rápido processo de modernidade que, no Brasil, desenvolveu-se por muitos momentos de forma atropelada e com baixo nível de autocrítica" (SANTOS, 2015, p. 175).

Pouco se sabe sobre o "woodstock nordestino", mas "[...] foi nesta feira que Lula Côrtes despontou como o guru dos desbundados" (TELES, 2012, p. 152). Paralelamente a esse acontecimento, dentro da Vila dos Comerciários, na Tamarineira (localizada no bairro de Casa Amarela – zona norte do Recife) já se realizavam reuniões de entusiastas e músicos do udigrudi, a exemplo de Ivinho, Almir Oliveira e Rafles, que acabaram dando origem à banda Tamarineira Village.[163] A banda também integrava Agrício Noya, Israel Semente, Paulo Rafael e Marco Polo.

> O grupo musical pernambucano Tamarineira Village, ficou conhecido pelos mais próximos como o "Rolling Stones do Nordeste", e carregavam alguns episódios e mitos significativos em suas viagens e representações. Associado à ideia de atitude jovem, estava não só a crítica ao *establishment*, também era manifesta a diferenciação com o outro, concomitantemente ao que se pretendia valorizar a si mesmo (LUNA, 2010, p. 35).

Além do Tamarineira Village, também surgiu o Phetus; "inicialmente título de um show de Lailson, apresentação solo em decorrência da indisposição de Lula Côrtes em trabalhar *Satwa*" (TELES, 2012, p. 158), mas que, posteriormente, acabou por dar nome a uma banda. Lailson, ao lado de Zé da Flauta e Paulo Rafael, contou que à convite de Fernando Pessoa (proprietário do bar Beco do Barato – que era outro local de encontro da turma udigrudi) foram tocar lá e, às pressas, tiveram que colocar um nome ao grupo para a apresentação: a escolha, portanto, foi Phetus (LAILSON *apud* TELES, 2012, p. 158).

Phetus foi considerada a segunda em fama no Nordeste com seu rock-rural-psicodélico, ficando atrás somente da Tamarineira Village (TELES, 2012, p. 162). Vale destacar que essa última foi renomeada para Ave Sangria em 1974, sob a inspiração de uma cigana que os músicos encontraram na Paraíba: "uma pessoa fantástica, que fazia poemas. Ela ouviu nossas músicas e gostou. Fez até um improviso, se referindo a nós como aves sangrias. Isso nos tocou" (POLO *apud* TELES, 2012, p. 171).

Segundo Teles, o Ave Sangria foi uma das mais importantes bandas de rock brasileiro da época, ao lado d'Os Novos Baianos.

---

[163] "Foi Rafles quem sugeriu que a banda se chamasse Tamarineira Village. 'Village de vila, e do Village nova-iorquino, meca dos desbundados americanos, e Tamarineira por ter a ver com a maluquice, e ser também nome de uma árvore frondosa', esclarece ele" (TELES, 2012, p. 156).

> Não seria exagero afirmar que os dois mais originais grupos de rock nacional dos anos 70 foram Os Novos Baianos e o Ave Sangria. Ambos partilhavam inúmeras semelhanças, que iam desde o *modus vivendis* nada ortodoxo, passando pela salada musical que faziam, sem delimitar onde acabava o rock e começava a MPB. Tinham, ambas as bandas, dois gênios na guitarra: Pepeu e Ivinho. (TELES, 2012, p. 172, grifo do autor)

Apesar disso, a sua trajetória foi curta. Em 1974, a banda fez seu derradeiro show chamado *Perfumes & Baratchos*, pouco divulgado na imprensa. A vendagem de seu LP (com título homônimo) foi pífia – acarretando pouco retorno financeiro – e a censura da ditadura atuou fortemente sobre ele. Sendo assim, esses fatores contribuíram para que o grupo se desfizesse. O Phetus também não foi muito longe; após seu término os músicos Zé da Flauta e Paulo Rafael, juntamente com Robertinho, tocaram na banda Al D'Eli. Essa banda não emplacou, nem gravou disco, mas é importante mencioná-la porque nela se explorou musicalidades orientais com rock progressivo:

> Na verdade, a ação da censura contra o Ave Sangria foi mais extensa do que poderia supor a mente tacanha dos homens e mulheres que empunhavam a tesoura para os generais. A debandada do Ave Sangria foi o começo do fim de um movimento que nem sequer havia ainda definido os seus rumos. O Phetus também havia acabado. Paulo Rafael e Zé da Flauta tocaram por algum tempo no grupo *Al D'Eli* formado por Robertinho (outra banda que, infelizmente, nunca foi gravada, *que fazia uma mistura de sons orientais – Robertinho empunha uma cítara indiana – com rock progressivo*) e dali foram para o Batalha Cerrada (TELES, 2012, p. 176, grifos nossos).

Apesar desses desfechos, engana-se pensar que o udigrudi pernambucano não apresentou mais nenhuma novidade e/ou arrefeceu-se por completo após essas separações de grupos musicais. Ao contrário disso, as parcerias entre os mesmos músicos continuaram frequentes e em 1975 dois marcos fonográficos foram lançados, de modo a contribuírem acentuadamente para a caracterização do mesmo. Os marcos foram os discos *Paêbirú* e *Flaviola e o Bando do Sol*[164], ambos gravados pela Abrakadabra (TELES, 2012, p. 194).

[164] O músico Flávio Lira (de nome artístico Flaviola) foi o responsável pela produção do disco *Flaviola e o Bando do Sol*, impulsionando uma mistura de rock psicodélico e de ritmos nordestinos a partir de uma instrumentação variada (viola, violão, flauta, guitarra e percussão), ainda que precária. O disco teve a participação de Lula Côrtes, Paulo Rafael, Robertinho do Recife, Zé da Flauta, Icinho, Dicinho, Kátia Mesel e Marcelo Montenegro. Assim como ocorreu com outros discos contraculturais de Recife, esse

Por fim, no que diz respeito ao cenário contracultural nordestino, não se pode deixar de citar a carreira musical de Alceu Valença, que contou com a participação de diversos músicos do extinto Ave Sangria para realizar seus shows, a exemplo de Lula Côrtes, Zé Ramalho, Ivinho e outros. Seus álbuns dessa fase contracultural foram os seguintes: *Alceu Valença & Geraldo Azevedo* (1972), com tecnologia quadrifônica e arranjos de Rogério Duprat; *Molhado de Suor* (1974); e *Vivo!* (1976).

Além de Alceu, outros discos também foram nomeados como pertencentes ao udigrudi: *Ivinho ao vivo* (1979), resultado de uma participação na Noite Brasileira do festival jazzístico de Montreux em 78; *Jardim de Infância* (1977), de Robertinho de Recife explorando ritmos brasileiros, jazz e rock; *Robertinho no Passo* (1978), também de Robertinho, mas com participação de Hermeto Pascoal; e *Aratanha Azul* (1979), gravado pela Rozenblit um compacto duplo dos músicos Zaldo Rocha, João Maurício, Paulo Daniel e Thales, que mesclava rock' n'roll e Ernesto Nazareth.

2.2 Nordeste popular e oriental

Feito esse breve panorama sobre as práticas musicais contraculturais nordestinas, com suas singularidades,[165] é preciso agora compreender a herança oriental no Nordeste. Para Ariano Suassuna, instrumentos como a rabeca[166] e o marimbau[167] lembram "instrumentos hindus ou árabes, estes últimos de presença tão marcante no Nordeste, por causa da nossa herança ibérica"[168]. Isso significa perceber que não foi exclusivamente por meio da contracultura que artistas nordestinos se remeteram ao

---

álbum não emplacou; mas se tornou uma grande referência da geração nordestina pós-tropicalista, psicodélica e desbundada.

[165] "Sobretudo, esboçam singularidades de que, 'por viverem em ambiente urbano, recebem, assimilam e não negam todas as informações que chegam aos olhos e ouvidos. E, da maneira que ouvem e guardam o toque do cantador de embolada da Praça Joaquim Nabuco, escutam também o rock & samba & frevo & baião. Tudo influi sobre o que eles fazem, tocam e cantam'" (LUNA, 2010, p. 40).

[166] "O nome é a latinização da palavra 'rebab'. Rebab é um instrumento árabe, introduzido na Península Ibérica durante a sua ocupação, e ao se fundir com a família das violas do norte da Europa veio a dar no violino. A maior diferença entre o violino e a rabeca tem o som um pouco mais áspero, tem mais harmônicos, ou seja, é um instrumento que tem mais notas ocultas" (CAMPOS, 2005, DVD).

[167] [...] eu, há tanto tempo, desejava introduzir, no conjunto camerístico, um instrumento usado pelo Povo nordestino, o "berimbau-de-lata", assim chamado para se distinguir do "berimbau baiano". Consiste o "berimbau-de-lata" num arame, pregado a uma tábua e esticado por cima de duas latas, que servem, ao mesmo tempo, de cavalete para o arame e de caixa de ressonância. Andei lendo os livros brasileiros do século XIX, e descobri que o nome original do instrumento era "marimbau", sendo "berimbau" talvez uma corruptela desse nome mais antigo. Adotei, então, o nome original, para distinguir nosso "marimbau nordestino" do "berimbau baiano" [...] (SUASSUNA, 1977, p. 57-58).

[168] SUASSUNA, Ariano. Texto de apresentação ao concerto de lançamento do Movimento Armorial. Catedral de São Pedro dos Clérigos, Recife, 18 set 1970 (Folheto).

Oriente, pois é comum a discussão de aspectos da dita tradição cultural nordestina com referências da cultura moçárabe.

Enquanto na contracultura o acesso ao Oriente ocorreu no espaço urbano e foi pelo lado místico e experimental, no universo da cultura popular nordestina, vinculado ao tradicional, o Oriente esteve presente majoritariamente no espaço rural dos vaqueiros. Os aboios, com suas sonoridades que inserem elementos da cultura oriental, são um exemplo disso. De acordo com Antônio José Madureira, integrante do grupo Quinteto Armorial:

> Quando iniciamos nosso trabalho no campo musical, nosso objetivo era estudar a música brasileira, em particular a do nordeste, e, conhecidos seus sistemas rítmicos, harmônicos e melódicos, criarmos uma composição renovadora. O nordeste talvez seja a região do Brasil que menor influência externa recebeu – a não ser quando da conquista e colonização. Os elementos que aqui ficaram foram amalgamados e reinterpretados. [...]. A cultura popular é dinâmica e viva – não acadêmica e imóvel. Na música do nordeste, a influência dos povos árabes é muito forte – trazido que foi pelos ibéricos, principalmente, talvez, os de sangue judeu, ligados à tradição do datino. Nos aboios, por exemplo, nota-se a presença das escalas de sétima menor e quarta aumentada, características muito antigas da música de velhas comunidades asiáticas.[169]

Como pode se notar, no caso do Quinteto Armorial esses traços culturais "levados pelos árabes, na música ibérica e na provençal"[170] foram percebidos, valorizados e explorados por meio de uma abordagem tradicional – um pouco folclorista –, ainda que não fincada no perene e no petrificado. Isso porque Madureira reconheceu a vivacidade e o dinamismo da cultura popular, mas ainda assim partiu de um pressuposto composicional de rememoração da mesma, prioritariamente.

Enquanto os armorialistas partiram por uma busca do pré-moderno na consolidação da sua musicalidade,[171] os contraculturalistas quando (e se) faziam menção ao pré-moderno era mesclando com elementos da modernidade. O folclórico podia até ser uma referência a ser citada, mas não era aquele permeado pela idealização romantizada, mas sim pelo experimentalismo psicodélico:

---

[169] Trecho do texto apresentado na contracapa do disco *Aralume* (1976), do Quinteto Armorial.
[170] Idem, ibidem.
[171] Cf. Santos, N. (2015).

> Tomando como pressuposto que o folclore encontra mesmo eco nas atuações musicais dos jovens experimentalistas. Mas, nunca em sua forma atuante de idealismo intelectual a partir das "raízes" – como pretendiam os armoriais –, devido ao fato que "não são apenas os artistas ligados a esses cultos que deles se servem para a divulgação da música popular, mas artistas profanos que recorrem a essa fonte comum de inspiração" (LUNA, 2010, p. 41)

Em contrapartida ao Quinteto Armorial, vejamos agora um exemplo de outra fala sobre os aboios no Nordeste, só que agora pelo contraculturalista Alberto Marsicano discorrendo sobre eles não como uma origem moçárabe/ibérica, mas sim como uma herança indiana:

> O aboio de origem evidentemente oriental recusa-se a enquadrar-se no pentagrama. Os nautas portugueses por mais de quatro séculos partindo de Goa (Índia Portuguesa) faziam escala no Nordeste antes de singrar a Lisboa. Nessas caravelas além das especiarias e "nossas" frutas como o coco, a manga e a banana aqui trouxeram o gado indiano e seus pastores com sua milenar tradição de tanger o gado entoando mantras. A escala do aboio com seu triton (demônio musical coibido pela Inquisição) não tem origem ibérica, como pretendem alguns medievalistas, ou moura, pois sua quarta aumentada inexiste na música islâmica, provém da música karnática de Goa (Sul da Índia). Na torre do Tombo há documentos que atestam músicos indianos goenses tocando nos engenhos nordestinos. E se o aboio não enquadra-se (sic) no pentagrama, muito menos no metrônomo, seu tempo solene, etéreo e suspenso é de cunho oriental.[172]

O presente estudo não tem a intenção (ou mesmo a condição) de avaliar qual interpretação apresenta maior verossimilhança. No entanto, é extremamente relevante trazer essa discussão à tona, tendo em vista que ela é substrato primordial do contato com a cultura/música indiana no Brasil. O território nordestino já possuía uma familiaridade com elementos orientais; logo, o seu acesso aos mesmos na era da contracultura não foi pela via das ditas "raízes", da tradição, mas sim pela emancipação e comunhão humanas via religiosidade mística, psicodelia, comportamento *underground*, apreciação da linguagem do rock, etc., ou seja, pelos motivos contraculturais propriamente ditos.

[172] Texto integral localizado no encarte do álbum *Nordeste Oculto* (2013), da banda Cabruêra e escrito por Alberto Marsicano, que colaborou na produção artística do mesmo. Obra a ser aqui analisada no capítulo seguinte.

O sujeito da pré-modernidade – lembrado pelo Armorial –, e mesmo o sujeito que se pretendia alcançar em meados dos anos 60 na contracultura internacional – por vertentes de esquerda – pertencia ao âmbito do coletivo, com vínculos sociais bem estabelecidos e almejados. Já na era da globalização neoliberal houve a descentralização desses sujeitos, que se tornaram individualistas e sem clareza de projeto coletivo a construir/percorrer. Encontramos no capítulo a seguir o desenvolvimento dessa perspectiva não mais centralizada e, concomitantemente, a produção musical de artistas brasileiros desse período que foi ao encontro de temáticas e/ou de instrumentação da cultura indiana.

SEGUNDA PARTE: O (des)encontro Ocidente-Oriente na mundialização da cultura

CAPÍTULO 3. "Homem Eterno Consumidor": O admirável mundo novo da globalização

> "Por trás de cada ato de produção espreita uma imagem de Criação e um ato de produção em particular – a arte – rivaliza com o do próprio Todo-Poderoso. Mas nem mesmo ele pode sobreviver ao advento do Homem Eterno Consumidor. Talvez então nas últimas décadas do século XX venham a ser encaradas como a época em que a deidade finalmente foi morta. Com o advento da cultura pós-moderna, a nostalgia do espiritual finalmente é banida. Não é tanto que não haja redenção, mas que não há nada a ser redimido."
>
> *Terry Eagleton – A morte de Deus na cultura*

As desilusões ocasionadas pelo esfacelamento das utopias revolucionárias da década de 60, que impulsionaram a primazia de um sujeito individualizado, fragmentado e pouco engajado com ideais universais e coletivos. Houve um abandono "da noção e do fato da solidariedade" (SANTOS, Milton, 2013, p. 48); se na contracultura se tornar solidário era um princípio valorizado, uma exigência do sujeito histórico daquele tempo, nas décadas posteriores a ética da competitividade e do consumo estimularam individualismos arrebatadores e possessivos (SANTOS, Milton, 2013, p. 46-47).[173] Isso não significa que as demandas individuais também não fossem pautas importantes nos movimentos contraculturais, porém, o primordial foi que naquele momento elas ainda se associavam à ideia de combate coletivo aos atributos imperativos da racionalidade moderna que, por causa das guerras mundiais, dos campos de concentração e da ameaça de aniquilação nuclear, mostraram-se opressivos, trôpegos e desacreditados. A contracultura, portanto, apresentou-se como um ponto de viragem

[173] Essa visão mais pessimista não excluiu o fato de ter havido também preocupações concernentes aos danos que estávamos causando aos ecossistemas de todo o planeta. A partir dos anos 80 (com destaque para o ECO 92 realizado no Rio de Janeiro), começou-se a pensar mais seriamente nas causas e possíveis soluções às mudanças climáticas, à redução da camada de ozônio, à diminuição da oferta de água potável, aos alimentos contaminados por produtos químicos, à agricultura sustentável, etc. Assim sendo, para o teórico alemão Ulrich Beck "[...] a tomada de consciência de que vivemos em um único mundo pode ter ações positivas, como, por exemplo, a mundialização das questões ecológicas que leva (ou deveria levar) a tomadas de decisões mundiais, pois se trata de um problema planetário" (BECK *apud* FENERICK, 2018a, p. 126).

para o chamado pós-modernismo,[174] este em sua ânsia de não assumir mais nenhuma verdade universal para que não se cometesse novamente tamanhas barbáries totalitárias.

Feito esse apontamento fundamental, para iniciarmos nossa compreensão sobre o alvorecer do pós-moderno analisamos nesse capítulo as dinâmicas principais desse novo contexto histórico, especialmente no que diz respeito às fontes encontradas em contexto brasileiro. É sabido que no pós-moderno, o mundo passou a estreitar cada vez mais as suas fronteiras e relações – haja vista as novas formas tecnológicas da produção, da comunicação e do deslocamento –, o que poderia ter sido um fator decisivo para a difusão e a concretização dos ímpetos revolucionários. Contudo, isso não ocorreu devido à ampliação da ideologia capitalista hegemônica,[175] que se readaptou internamente, bem como foi beneficiada indiretamente pela desarticulação dos movimentos contraculturais e de esquerda.[176]

3.1 A descentralização do sujeito e o (des)encontro Ocidente-Oriente

Ao pensarmos sobre a relação entre Ocidente e Oriente, nessa nova realidade coube a necessidade de se saber lidar com particularidades espinhosas, carregadas ainda de mal-estares acumulados, agravados e parcamente solucionados. Apesar da inclinação contrária aos discursos totalizantes na era pós-moderna, o Ocidente ainda recorreu a alguns valores vistos como universais (tais como liberdade, igualdade e democracia), causando desconforto e sérios atritos no lado oriental, muitas vezes gerando infindas guerras civis no Oriente, que são realimentadas pelos interesses dos países ocidentais

---

[174] "Antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade técnico-burocrática de base científica manifesta nas formas corporativas e estatais monolíticas e em outras formas de poder institucionalizado [...], as contraculturas exploram os domínios de autorrealização individualizada por meio de uma política distintivamente "neo-esquerdista" da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e da crítica da vida cotidiana. [...]. Embora fracassado, ao menos a partir dos seus próprios termos, o movimento de 1968 tem de ser considerado, no entanto, o arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo". (HARVEY, 2014, p.44)

[175] "A globalização é, de certa forma, o ápice do processo de internacionalização do mundo capitalista" (SANTOS, Milton, 2013, p. 23).

[176] Para o filósofo Slavoj Zizek (2018), a revolução social da década de 60 contribuiu para a formulação de uma energia renovada em proveito do sistema capitalista. Associado a isso, observou-se também um enfraquecimento da classe operária no seu sentido mais clássico perante o avanço da globalização capitalista: "Esse enfraquecimento da classe trabalhadora organizada é de vital importância na constituição do quadro que se denominou globalização, pois, se até pouco tempo atrás os capitalistas 'clássicos' encontravam na organização operária de tendências socialistas um entrave, ou um limite, para a expansão mundial de seus negócios [...], hoje, aparentemente, o capitalismo global não encontra qualquer contrapoder capaz de limitá-lo" (FENERICK, 2008a, p. 125).

nessa região. Essa trama é somente a ponta do iceberg para o desencontro entre Ocidente-Oriente do campo cultural ao político.

No que se refere à cultura, esse novo cenário apresentou demandas e meios de atuação peculiares. Isso porque agora os aparelhos tecnocráticos (arraigados na crença de seu caráter infalível e inevitável)[177] se favoreceram de outros instrumentos em largo crescimento e desenvolvimento administrativo, tais como a mídia e a expansão da indústria cultural. Nesse sentido, partimos do pressuposto de que "nem rejeitar o mundo da comunicação de massa, nem aceita-lo acriticamente resolvem" (HOBSBAWM, 2013, p. 303), afinal, no mundo globalizado a complexidade deste paradigma já está posta, ainda que, ao mesmo tempo, não deva ser encarada como algo imutável.[178]

O mundo globalizado do século XX protagonizou uma nova estrutura de sentimento, ou seja, um novo processo de estruturação socioeconômica e de formação da mundialização da cultura.[179] Este último aspecto muito nos interessa aqui, tendo em vista sua progressão contínua e sua intrínseca conexão com o advento das indústrias culturais. "O modo de produção industrial, aplicado ao domínio da cultura, tem a capacidade de impulsioná-la no circuito mundial. O que se encontrava restrito aos mercados nacionais, agora se expande" (ORTIZ, 2007, p. 56), impulsionando à cultura (e sendo impulsionada por ela) mercados e abordagens específicas, a fim de garantir lucros crescentes – em frações bilionárias – aos oligopólios dos *media*.

Vale destacar que "uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. Isso não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade" (Idem, ibid., p. 31). A mundialização da cultura nos ajuda a compreender como elementos culturais particulares puderam contribuir para a

---

[177] "De fato, a técnica é mais aceita do que compreendida. Como tudo parece dela depender, ela se apresenta como uma necessidade universal, uma presença indiscutível, dotada de uma força quase divina à qual os homens acabam se rendendo sem buscar entende-la. [...]. Tais características alimentam seu imaginário, alicerçado nas suas relações com a ciência, na sua exigência de racionalidade, no absolutismo com que, a serviço do mercado, conforma os comportamentos; tudo isso fazendo crer na sua inevitabilidade" (SANTOS, Milton, 2013, p. 45).

[178] Partimos do princípio de que a "nossa grande tarefa, hoje, é a elaboração de um novo discurso, capaz de desmistificar a competitividade e o consumo e de atenuar, senão desmanchar, a confusão dos espíritos" (SANTOS, Milton, 2013, p. 55).

[179] Concordamos com as diferenciações entre "global" e "mundial" sugeridas por Ortiz (2007, p. 29), a saber: "Empregarei o primeiro [global] quando me referir a processos econômicos e tecnológicos, mas reservarei a ideia de mundialização ao domínio específico da cultura. A categoria 'mundo' encontra-se assim articulada a duas dimensões. Ela vincula-se primeiro ao movimento de globalização das sociedades, mas significa também uma 'visão de mundo', um universo simbólico específico à civilização atual. Nesse sentido ele convive com outras visões de mundo, estabelecendo entre elas hierarquias, conflitos e acomodações".

estandardização da vida moderna,[180] não sendo interessante eliminá-las e/ou homogeneizá-las.[181] Se na modernidade houve uma produção em massa, basicamente fabricada e distribuída de forma indistinta entre os consumidores, no mundo globalizado é a primazia da diferença (por meio de mercados segmentados) que se garante melhor um maior número de consumidores.[182] Em resumo, o mundo "[...] não seria propriamente homogêneo, tampouco heterogêneo, como se cada uma das partes fossem autônomas, independentes entre si. Os segmentos constituiriam compartimentos afins, podendo ser trabalhados em sua especificidade e transnacionalidade" (ORTIZ, 2015, p. 117).

Se a abordagem em prol das diferenças se tornou o suprassumo do discurso pós-moderno na globalização, evidentemente isso não foi por acaso, pois em um mundo cada vez mais interconectado passou-se a exigir ainda mais uma convivência cordial entre diferentes nações, para que se garantisse a expansão e a excelência de resultados dos mercados transnacionais. Para Ortiz (2015, p. 123) podemos falar em uma "cultura da inclusão", que se trata de um importante elemento do "programa ético a ser implantado pelas grandes empresas" com a finalidade de diagnosticar e reconhecer as diferentes idiossincrasias (sejam elas étnicas, linguísticas, religiosas, dentre outras) em prol de que as mesmas não interfiram destrutivamente na manutenção dos avanços e projetos empresariais. Entretanto, como há de se notar, a ambiguidade incrustrada nesse elemento reforça os desencontros culturais na era global, já que não resolve as tensões e alimenta opressivamente o clima de adaptação (individual e coletiva) a qualquer custo em benefício das corporações.

Em outras palavras, "ao definir suas fronteiras, qualquer empresa choca-se com outros domínios (doméstico, nacional, de classe, individual). O processo de inclusão repousa numa arbitrariedade inelutável: as normas ditadas pela corporação" (Idem, ibid., p. 125). Há, portanto, um desafio entre conciliar diversidade e mercado perante

---

[180] *"*Há de fato uma estandardização de diferentes domínios da vida moderna. Isso se deve em boa medida ao industrialismo que penetra a própria esfera cultural. A fabricação industrial da cultura (filmes, séries de televisão, etc.) e a existência de um mercado mundial exigem uma padronização dos produtos" (Idem, Ibid., p. 32).

[181] "Lembro que a oposição homogêneo *versus* heterogêneo marcava ambiguamente o debate intelectual na década de 1980. Se por um lado os estudos sobre a globalização enfatizavam a dimensão da unicidade do planeta, por outro, os pós-modernos valorizavam as diferenças. Existia uma tensão entre o único e o diverso, o plano e o caleidoscópio das idiossincrasias locais" (ORTIZ, 2015, p. 116, grifo do autor).

[182] "Assim uma ação empresarial pensada estrategicamente de forma global deve se coordenar a todas essas demandas culturais, que agora se diversificam. É por isso que os empresários passam a dizer que o capitalismo passou de uma fase de *high volume* para outra de *high value*" (NICOLAU NETTO, 2009, p.131).

essa nova realidade. Isso porque "o processo de globalização irá tornar mais aguda a consciência das diferenças, pois é preciso controlar as incertezas num mundo no qual elas imperam. Nesse sentido, conhecer as identidades nacionais é fundamental para a gerência dos mercados internos" (Idem, ibid., p. 127). Diríamos que nem só as nacionais, mas também as de diferentes grupos étnicos, uma vez que na era da globalização as nossas especificidades étnicas (muito pensadas em termos de ancestralidade), bem como todo seu imaginário acerca do pré-moderno, foram acessadas e buscadas em prol de uma leitura atualizada dos seus sentidos culturais. Nas entrelinhas dessa leitura houve um processo de ressignificação identitária, pois as crises de identidades e suas respectivas facetas múltiplas causaram necessidades de não se romper com a diferença alheia (fosse ela étnica, cultural e/ou temporal), mas sim de inseri-la e adaptá-la ao próprio mosaico plural e "sem fronteiras" da globalização e do pós-moderno. O admirável mundo novo da globalização – alumiado na tão esperada virada do século XX para o século XXI –, possibilitou novidades nas nossas formas de socialização, sob contextos inusitados e específicos do mundo contemporâneo.

Feita essa constatação, na esfera da música temos o seguinte panorama: a leitura atualizada de nossas tradições e/ou diferenças étnico-culturais foi permeada pelo protagonismo da cultura pop internacional (também interpretada por vezes como cultura internacional-popular). Isso quer dizer que foram realizadas menções a essas tradições e diferenças/particularidades, mas não no intuito de serem retomadas ou mesmo aprofundadas nas suas especificidades, e sim com a finalidade de se inserirem e se adaptarem às linguagens e estéticas da cultura pop. O engodo, portanto, reside no fato de que sob um olhar despreparado e menos cuidadoso poder-se-ia avaliar que a música étnica não está sob os ditames das grandes indústrias culturais. Contudo, percebe-se que tal música não escapou desses ditames.

Devemos deixar aqui esclarecido que as migrações ocasionadas pelas novas diásporas forçaram o convívio e a interconexão (ainda que nem sempre amigáveis) entre culturas, o que para alguns teóricos se trata da formação de hibridismos culturais.[183] Por estarmos com a sensação de proximidade elevada, devido às diásporas e facilidades da comunicação em rede – "na era das comunicações globais, o Ocidente está situado à distância de uma passagem aérea" (HALL, 2015, p. 48), assim como a um clique de uma pesquisa cibernética, vivemos no paradoxo de regozijarmo-nos em nossas bolhas

[183] Cf. Canclini (2006).

individuais, isoladas, fragmentadas e pouco envolvidas com a efetivação de garantias e conquistas em prol do benefício coletivo.

> Mas se, como insistem os pós-modernistas, não podemos aspirar a nenhuma representação unificada do mundo, nem retratá-lo com uma totalidade cheia de conexões e diferenciações, em vez de fragmentos em perpétua mudança, como poderíamos aspirar a agir coerentemente diante do mundo? A resposta pós-moderna simples é de que, como a representação e a ação coerentes são repressivas ou ilusórias (e, portanto, fadadas a ser autodissolventes e autoderrotantes), sequer deveríamos tentar nos engajar em algum projeto global. (HARVEY, 2007, p. 55 *apud* CARCANHOLO; BARUCO, 2009, p. 136)

A partir de tais pressupostos, nos itens a seguir tivemos por objetivo construir uma análise sobre os caminhos da mundialização da cultura como uma nova estrutura de sentimento fundamental para uma perspectiva mais descentralizada e plural dos códigos culturais (com)partilhados e tensionados. A *New Age* e a *World Music*, enquanto segmentos de mercado, foram alguns dos resultados práticos desse novo panorama, possibilitando outra busca de contato com a cultura indiana, se compararmos com o momento anterior da contracultura. Logo, alguns músicos e fonogramas brasileiros encontrados no período da globalização foram permeados por esse novo cenário e se enquadraram ou não dentro desses segmentos. Apresentemos, portanto, essa gama de álbuns e seus respectivos músicos: *Rosa de Sangue* (Rozenblit, 1980) de Lula Côrtes, *Bandeira do Brasil* (EMI, 1984) de Egberto Gismonti, *Bom Shankar Bolenath* (Continental, 1988) de Lula Côrtes e Jarbas Mariz, *Benares* (Alquimusic, 1994), *Impressionismos* (Alquimusic, 1995), *Raga do Cerrado* (OCA Brasil, 1999), *Quintessência* (Azul Music, 2002), *Electric Sitar* (Azul Music, 2003) e *Sitar Hendrix* (Sonic Wave International, 2009) de Alberto Marsicano, *Canções do Divino Mestre* (Companhia das Letras, 1998) de vários artistas, *O Sol de Oslo* (Pau Brasil, 1998) de Gilberto Gil, *Espelhos das Águas* (Fine Music, 1999) e *Experimenta* (Fine Music, 2006) de Duofel, *Música* (Fine Music, 1999) de Luiz Bueno, *Tua Poesia, Minha Melodia* (Solu, 2003) de Meeta Ravindra, *Pra Todo Canto* (Ethos Music, 2004) de Mawaca, *Feijoada Polifônica* (W.F.C. Brazil, 2006) de Pedra Branca, *Nordeste Oculto* (Estúdio Mutuca, 2012) de Cabruêra.[184]

[184] Houve também o espetáculo *Samwaad – Rua do Encontro*, idealizado pelo diretor artístico Ivaldo Bertazzo e realizado pelo Sesc – SP no ano de 2004, que foi uma proposta de intercâmbio entre as culturas brasileira e indiana, com foco na dança e na música. De acordo com Bertazzo, na arte a fusão

Sendo assim, norteamos essa segunda parte da Tese em torno das seguintes perguntas: Quais foram os novos paradigmas culturais perante a globalização? Como se deu o encontro ocidental com o Oriente perante o pós-moderno, a mundialização da cultura e a tendência à ocidentalização? Por que houve mais desencontro do que encontro entre Ocidente-Oriente nesse período? A inserção de elementos da música clássica indiana continuou sob motivações místicas ou se rendeu a nichos de mercado segmentados, no caso os "esotéricos"? De que forma a sistematização da indústria fonográfica mundial e o crescimento da cultura midiática influenciaram o surgimento da *New Age* e da *World Music*? No caso da música brasileira, a busca pela cultura indiana adquiriu qual sentido? As análises a seguir se desdobraram sobre possíveis elucidações desses questionamentos.

3.2 *New Age* e *World Music:* tendências novaeristas na cultura mundializada

Muito da música étnica veio associada com o segmento musical chamado *New Age* (muito em voga durante os anos 90). Tal segmento foi relacionado à movimentação mais ampla de mesmo nome (semeada já entre as décadas de 60 e 70), que fora traduzida literalmente para o português como a Nova Era. Bem sabemos que a Nova Era possui certas problemáticas de conceituação (uma vez que abarca diferentes discursos entrecruzados), porém nos utilizaremos da expressão, pois ela abrange motivações que tanto se inspiraram no fazer artístico a partir dos anos áureos da contracultura, quanto se consolidaram como nicho de mercado nos anos 80 em diante. Antes de nos atermos ao campo musical, pensemos a princípio as motivações que levaram o surgimento da Nova Era (NE), bem como seu aspecto oriental.

O termo *New Age* se fixou a partir dos anos 80 (Hanegraaff, 2005). Mas seu *boom* remonta aos tempos ainda contraculturais, especialmente em território

---

cultural se consolida; para ele, "culturalmente, o Brasil é tão diferente (...) que temos de propor um exercício de troca e escuta, fundindo linguagens [...]. Senão, corremos o risco de nos fechar em fronteiras muito empobrecedoras" (BERTAZZO, 2004, encarte). O espetáculo reuniu cerca de 54 jovens bailarinos não profissionais do projeto Dança Comunidade; desde os anos 70, Bertazzo realiza projetos sociais em prol de desenvolver "cidadãos-dançantes" advindos de camadas socioeconômicas mais baixas. Já que o termo "samwaad" significa "harmonia", o que muito chama a atenção aqui é a busca por um encontro harmônico cultural (como o próprio título do espetáculo sugere); no campo da música foram trazidos músicos profissionais tanto de escolas de samba paulistanas quanto da tradição clássica indiana. Tal espetáculo se encontra em DVD, porém este material não foi analisado nesta pesquisa porque não se trata de um álbum fonográfico.

estadunidense.[185] Acreditava-se que a partir daquele momento estaríamos (astrologicamente) transitando da era de Peixes para a era de Aquários, a qual levaria ao mundo o despertar de uma nova consciência.[186] O movimento *hippie* associado à busca por novas formas de interação social e preservação do meio ambiente (ambas com embasamento em religiões e filosofias orientais)[187], bem como à crítica sobre a visão cartesiana e mecanicista (por meio da retomada de crenças místicas) fomentou os princípios da Nova Era (NE). Entretanto, a primeira movimentação aos ideais da NE é datada do final do século XIX, embora estes tenham sido mais difundidos e desenvolvidos somente no século seguinte:

> [...] parece haver um relativo consenso entre os pesquisadores a ideia de que a Nova Era começa a ganhar seus primeiros contornos ainda no final do século XIX, através do reavivamento das "novas gnoses" (Mello, 2004), que se marca pela articulação do discurso oriental e ocidental, este, marcado pela influência do esoterismo, e do ocultismo europeu. Devemos acrescer, a esta formulação, a influência do transcendentalismo americano do século XIX, e da teosofia, desenvolvida por Helena Blavastsky, Henry S. Olcott e Annie Besant (OLIVEIRA, 2012, p. 53).

Quanto à nova consciência estimulada nos anos 60, esta se articulou como estruturas de sentimento, de modo a apresentar as seguintes características norteadoras e interconectadas: recolhimento de ensinamentos de tradições orientais (meditação, yoga, yin-yang, do-in, budismo, hinduísmo, etc.), da numerologia, do gnosticismo, da astrologia, da quiromancia, do tarô, do espiritismo, da psicologia esotérica, da medicina homeopática, da ecologia, dentre outros, com o objetivo de convergir tanto o bem-estar

---

[185] "Os centros clássicos dos anos 70 de desenvolvimento do pensamento da Nova Era foram Pasadena (Califórnia) e Princeton (New Jersey), onde tiveram sucesso os assim chamados cientistas místicos; em outras palavras, onde nasceram as primeiras grandes e motivadas contestações da ciência. Hoje, os centros são incontáveis" (TERRIN, 1996, p. 49).

[186] "A sociedade de então estaria passando por crises profundas e o próprio planeta sofreria grandes cataclismas, resultando num profundo colapso da civilização. Aquelas pessoas que estivessem conectadas aos novos valores seriam os líderes das transformações em rumo à Era de Aquário, um novo momento, uma nova era da humanidade passível de ser vivida em harmonia com as leis cósmicas do Universo" (GUERRIERO, 2016, p. 219).

[187] "Ela [a NE] provém dos Estados Unidos, mas impregnada de orientalismo e das ideias religiosas orientais. Provêm especialmente das religiões orientais os temas da harmonia cósmica universal, do valor da mística, do estreito parentesco entre corpo e mente/espírito, da saúde espiritual como predisposição para a saúde do corpo. É do oriente que provêm também o tema da reencarnação e talvez a ideia ainda mais importante de que o mundo do espírito está dentro de nós, mas está como que sufocado pela nossa desatenção e dispersão de pensamento. Por isso, as técnicas psicossomáticas são acolhidas com especial privilégio: a *yoga*, o zen, as práticas de meditação, a dança, a visualização das cores e dos objetos, a meditação vipassana e o *shiatsu*, a concentração nos *chakras* e qualquer outra prática psicossomática são úteis para repor o espírito no centro da própria vida, recuperando aquilo que é mais importante para a própria realização espiritual" (Idem, ibid., p. 49, grifos do autor).

individual, a cura psíquica e o autoconhecimento, quanto a supressão de conflitos bélicos e civis em prol da harmonia coletiva. Nesse sentido, a Nova Era foi uma tentativa não de fugir, mas sim de enfrentar de modo positivo as próprias misérias (TERRIN, op. cit., p. 40), através de estratégias consideradas alternativas, que até então tinham sido marginalizadas social, política e cientificamente. Em seu escopo estava o encontro com religiosidades e misticismos não convencionais no Ocidente. De acordo com Aldo Natale Terrin – professor de Antropologia e de História das Religiões da Universidade de Milão – "[...] a Nova Era é fundamentalmente gnóstica: é o conhecimento místico da realidade que nos salva; é panteísta: o mundo está 'em Deus'; está impregnada de mística natural. É essa a sua natureza mais própria" (TERRIN, op. cit., p. 40). Pouco afeita às instituições e mentalidades fixas, a NE se fundamentou a partir de um "sincretismo em movimento" (AMARAL, 2000).

A "mística natural" se refere à premência de desenvolver uma relação não predatória com os nossos ecossistemas, isso porque:

> [...] o homem de hoje sente a necessidade de dialogar com a natureza; sente a necessidade de redescobrir o verde, os campos, os montes, o mar e as estrelas do céu. Mas por quê? Porque tem uma nova consciência ecológica, mas também porque sente a necessidade irreprimível de uma *deep ecology*, que equivalha a uma nova limpeza espiritual, a uma catarse mística. (TERRIN, op. cit., p. 41)

Importante lembrar que na contracultura as utopias para um futuro promissor estavam em alta; as catarses mística, social e política pareciam estar ao alcance das mãos, de modo a se expandirem coletivamente. No entanto, com a derrocada política das mesmas já em finais dos anos 60, o contato com as crenças místicas passaram a adquirir sentidos ambivalentes nas décadas seguintes, reformulando-se enquanto novas estruturas de sentimento. A causa disso é devida ao advento do pós-moderno que traz consigo, dentre outros aspectos, o convívio de realidades múltiplas e diferentes entre si, em seus conflitos e contradições, não se comprometendo, necessariamente, na resolução coletiva/universal dos mesmos, mas sim, e se assim for possível, na resolução fragmentada/particularizada. Entretanto, sobre esse ponto podemos nos questionar: mas a Nova Era não se trata da chegada de uma nova consciência coletiva em prol de um bem-estar social coletivo? Ela não aborda a negação da cisão e da dualidade indivíduo-sociedade? Para tais indagações consideramos as respostas positivas, haja vista que em boa parte da literatura a seu respeito essa é a premissa básica que a fundamenta. Sendo

assim, compreendemos que essas dúvidas nos surgiram porque elas são resultado do caráter ambivalente e até mesmo dialético do sujeito no pós-moderno, que se individualiza enquanto categoria social na própria sociedade moderna:

> [...] o desenvolvimento da sociedade moderna possibilitou o surgimento do indivíduo enquanto uma categoria social, ou seja, no âmbito das relações sociais moderno-capitalistas entrou em cena a noção e a atitude de uma individualidade particularizada, sustentadora de uma autonomia própria e legitimada por práticas sociais que começam a se centrar nas necessidades individuais. (CAMARGO, 2003, p. 10)

Tendo em vista tais argumentações, consideramos que a NE reestruturou-se como uma prática sintomática do seu próprio tempo, ou seja, com o avanço da mundialização da cultura ela se delineou como uma nova estrutura de sentimento cuja tendência para resoluções de crises ocorria em ações individualizadas. A NE pode até ter apresentado pontos de reflexão crítica aos rumos tomados pela dinâmica do capitalismo global e sua respectiva racionalidade constituinte, porém, ela se restringiu ao campo do cultural de modo a não possuir representatividade em níveis políticos e econômicos, e por conseguinte, não modificando, de fato, as estruturas do *establishment* mundial.[188] Por isso que a NE é comumente interpretada como um movimento plural de caráter religioso, místico e/ou filosófico, que se adentrou – no máximo – ao campo das artes, com destaque para a esfera musical. A NE foi um produto do próprio processo de mundialização da cultura, não adquirindo força para pensar e resolver suas próprias contradições.

No campo da música, ela se articulou como uma estrutura de sentimento que produziu materiais musicais altamente vendáveis. Para avaliar criticamente essa questão, primeiramente é essencial esclarecer que partimos da seguinte premissa:

> [...] o pós-modernismo providencia uma versão desmistificada da própria cultura. Com o modernismo, o halo de divindade dá lugar à aura do estético, que por sua vez vem a ser dissipada pela arte tecnológica do pós-modernismo. *A única aura que permanece é a da mercadoria ou celebridade*, fenômenos nem sempre fáceis de distinguir. (EAGLETON, 2016, p. 176, grifos nossos)

[188] "Essa é uma questão importante, pois possibilita refletir sobre até que ponto o movimento Nova Era engendra modalidades de respostas individuais que implementam uma forma de sociabilidade inovadora capaz de interferir concretamente na própria objetividade social que a determinou. É perguntar se o movimento Nova Era consegue transpor o campo da religiosidade para o campo da política, resgatando esse lócus histórico importante para a concretização das transformações idealizadas e possíveis" (CAMARGO, op. cit., p. 80).

Dessa forma, quais as evidências que comprovam a aura mercadológica em torno da NE? Partindo do pressuposto de que "[...] inúmeros aspectos da espiritualidade nova era têm sido assimilados por um público crescente, movimento esse que decorre, em grande parte, da disponibilização de recursos midiáticos" (DUARTE, op. cit., p. 117), tivemos, então, o favorecimento da música novaerista (ou lembrada no seu nome original como *New Age*) dentro do universo do *mainstream*, que impulsionou a grande popularização da NE como uma subcultura, em diversos territórios: da literatura (mercado editorial), da religiosidade e terapias alternativas (em centros de cura, ocultismo e autoconhecimento), da música (indústria fonográfica), dentre tantos outros.

> Geralmente considerado uma subcultura, o Movimento da Nova Era e suas atividades associadas, conforme representadas em marketing e mídia, são, na verdade, apenas o impacto visível que não deve ser subestimado. Basta olhar para qualquer número de revistas populares para ver como as ideias da Nova Era se infiltraram na cultura *mainstream*: artigos sobre astrologia, conselhos sobre decoração de casas usando técnicas do Feng Shui, leituras de vidas passadas, numerologia e quiromancia, enquanto leitura de tarô agora pode ser acessada por telefone (WESTON, 1999, p. 1 - Introdução, tradução nossa)[189]

A citação acima pertence à pesquisa de Donna Weston, que teve por objetivo compreender o sentido social da música da Nova Era. Para a pesquisadora, apesar desta música ter se simplificado na indústria do entretenimento, ela tinha por função principal ser uma música de cura (emocional, física e espiritual), uma ferramenta de crescimento pessoal e iluminação espiritual, um facilitador para meditação e relaxamento e, consequentemente, uma forma de alterar estados da consciência, seguindo, portanto, o *script* fundamental da própria NE. Valendo-se da ideia de que "somos todos um" (perspectiva de unicidade, presente no pensamento oriental), a música novaerista teria o potencial de fazer-nos entender essa premissa empiricamente, por meio da conexão com nossos sentidos mais primordiais.

De modo geral, foi a cantora irlandesa Enya que se tornou uma das principais representantes da *New Age* a partir dos anos 80. De alcance mundial, ao lado dela podemos citar também Michael Stearns, Laraaji, Constance Demby, Joanna Brouk, Trance, Suzanne Ciani, Era, Deep Forest, William Jackson, Secret Garden, Vangelis,

[189] Trecho original extraído da tese *Music and Musical Thought of the "New Age"* de Donna Weston, especialista em Música Popular e Diretora de Programas do Bacharelado em Música Popular no Conservatório de Queensland, da Universidade Griffith (ver referências bibliográficas).

Kitaro, Enigma, Yanni, Sara Brightman, Singh Kaur, Valensia e Jean Michel Jarre (alguns desses citados acima com suas incursões na cultura/música indiana). Entretanto, o músico Steven Halpern (em atuação durante os anos 70) que é considerado o pai da *New Age.* Doutor em Psicologia da Música, Halpern, que fazia música minimalista para relaxamento e alinhamento dos chacras, foi o pioneiro da ideia de se fazer música de cura (PEARSON, 2014, online).

Essa ideia de que a música poderia ter o potencial da cura tem sido muito explorada pelo campo da Musicoterapia, uma vez que este se direciona ao desenvolvimento de trabalhos científicos sobre a aplicação do som e da música como meios de promover a integração/recuperação de aspectos cognitivos, afetivos e motores para finalidades terapêuticas (BRUSCIA, 2016). Nesse sentido, em uma pesquisa levantada por Giannotti e Pizzoli (2004),

> As autoras constataram que o estilo New Age reduziu a dor em 100% dos entrevistados [...]. Ressaltaram que este resultado estava relacionado com a frequência e intensidade baixa, além do timbre e harmonia suave, assim como o ritmo adequado (65 a 70 batimentos por minuto) na música New Age. (CARDOSO, 2010, p. 26)

Por outro lado, para uma interpretação mais crítica e cética temos a abordagem de José Jorge de Carvalho – antropólogo, graduado em Composição e Regência e com especialização em Etnomusicologia –, que argumentou sobre a simplificação da escuta a partir de diversos gêneros musicais, sendo a *New Age* um deles:

> Uma parcela do repertório da chamada música New Age também tem contribuído para esse trabalho de demolição da musicalidade através da *simplificação estilística*: sob o rótulo de música de meditação, por exemplo, ouve-se uma harpa que executa melodias elementares, sem utilizar quaisquer dos inúmeros recursos interpretativos próprios do instrumento. O fim, para os objetivos de quem conhece o repertório ocidental da harpa – seja da harpa folclórica, seja da harpa sinfônica – dessa música é mais que elementar, é praticamente inexistente. É inclusive provável que essas sequências longas e lentas de notas, com periodização estável, regular e previsível, não seja aceita nem como exercícios pelos harpistas profissionais, pois não cobrem o espectro de controle motor, rítmico e expressivo que devem absorver em seu corpo para executar as peças que incluem a harpa. Idêntico desmonte ocorre com repertórios New Age de flauta, violão, cítara e muitos outros instrumentos. *Tudo se passa como se a dificuldade técnica dos instrumentos e das estruturas musicais fossem barreiras para a meditação*, cujo clima musical é alcançado quando se renuncia ao

> potencial expressivo específico do instrumento ou da forma e se trabalha com a dimensão mais elementar dessas possibilidades (CARVALHO, J.,1999, p. 70-71, grifos nossos).

Não cabe aqui averiguar ou validar os benefícios terapêuticos da NE, mas sim partir dessa premissa de Carvalho, em que, independentemente disso, a *New Age* se tornou um nicho de mercado – comumente associado também à Música Ambiente, denominado Música de Elevação e confundida com a *World Music* – muitas vezes sob formas musicais e estilísticas simplificadas do universo da música pop.[190] Nesse sentido, gravadoras como Windham Hill Records, Warnerd Music, Universal Music, BBC Records, Sequoia Records, Soundings of the Planet, Inner Peace Music, etc. contribuíram para solidificar o segmento *New Age* como um nicho de mercado.[191]

Em termos musicais a *New Age*[192] trabalha com sintetizadores, melodias modais e baixos contínuos (para simular efeitos hipnóticos), sonoridades da música indígena, do canto gregoriano, da música celta, dos mantras budistas e hinduístas, dos ragas, das músicas chinesa, japonesa e árabe, de melodias *folk*, da música eletrônica[193], dos sons da natureza, etc., sendo todas essas sonoridades muitas vezes articuladas (não de uma só vez em uma música, obviamente) em estruturas da música pop, uma vez que alternadamente apresentaram orquestração com dinâmica crescente para se atingir um clímax, o padrão estrofe-refrão, a assimilação de temas melódicos de modo simplificado ou pouco desenvolvido, dentre outras características. Logo, a *New Age* por diversas vezes foi confundida (ou mesmo considerada como sinônima, equivocadamente) com outro segmento de mercado contemporâneo ao seu apogeu: a *World Music*.

Sendo a *World Music* uma manifestação sintomática do seu tempo, ela "[...] se funda justamente pela valorização da diferença na contemporaneidade, sendo, contudo, uma proposta que traz em si já anotado uma universalidade – a do mundo – pela afirmação de particularidades – definidas em torno da etnicidade e da localidade

---

[190] Embora nem todas tenham sido reduzidas a pastiches musicais, tais como os trabalhos de Laraaji e Suzanne Ciani, que se direcionaram a práticas mais experimentais com heranças da própria música eletrônica.

[191] Para uma listagem mais completa das gravadoras que trabalharam com a *New Age*, ver: http://www.newagemusic.com/labellinks.html. Acesso em: 08 jun. 2018.

[192] Utilizaremos o termo em inglês quando nos referirmos à música da Nova Era, uma vez que ela foi assim classificada perante a indústria fonográfica mundial. A terminologia Nova Era (NE) continuará sendo colocada aqui quando nos referirmos ao movimento propriamente dito.

[193] Musicalmente falando o surgimento da *New Age* teve muita influência dos primeiros compositores de música electrónica, tais como Holger Czukay (1938-2017) – antigo aluno de Stockhausen – e a banda Popol Vuh, uma vez que se explorou o uso de sintetizadores, instrumentos acústicos e eléctricos, bem como meios electrónicos de produção e edição de sons e melodias (TELES, Maria, 2008, p.54).

atribuídas às peças musicais" (NICOLAU NETTO, 2012, p. 16). Não tem como pensar sua conceituação sem compreender que a mesma está intrinsicamente relacionada aos meios de produção disponíveis da época; a questão técnica musical esteve em diálogo com novas aparelhagens midiáticas que foram sendo possíveis ao longo do processo da globalização tecnológica, assim como ocorreu com a *New Age*.

Musicalmente falando, por um lado muito se pressupõe que há misturas de ritmos de todos os lugares, sendo uma música "sem fronteiras", baseada por hibridismos rítmicos (jazz com samba, rai argelino com blues, flamenco com rock, músicas locais com músicas funk, pop ou rhythm & blues (LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean, 2011, p. 126). Por outro lado, ela seria também uma música fundamentada pela valorização da diferença étnica e geográfica (NICOLAU NETTO, 2012). Portanto, podemos dizer que a *World Music* se fundou tanto na primazia da diferenciação, quanto no discurso de que "somos todos um" (pensamento também presente na Nova Era), ora pendendo mais para um lado, ora para outro.

Nesse sentido, interessa mencionar a abordagem de Renato Ortiz (2015), pois ele nos atenta ao fato de que na modernidade-mundo a diversidade nos une e nos diferencia, contraditória e simultaneamente. Se no século XIX o Estado-nação fazia da diferença um elemento a ser articulado sob o discurso do exótico, cujos os espaços do interno e do externo não poderiam se misturar entre si, haja vista a garantia de preservação dos interesses nacionais, na globalização durante os séculos XX e XXI o discurso da diversidade se fortalece como valor a ser inserido e considerado, na medida em que também não havia mais como conter de modo estável o próprio movimento da diversidade cultural (NICOLAU NETTO, 2017, p. 43-44).

A *World Music* esteve permeada por esse contexto, tornando-se, então, uma faceta do discurso em prol da diversidade cultural. Vale lembrar que ela como gênero musical se fixou mais nas relações entre etnias e locais geográficos, cujo atributo da diferença fora muito articulado por agentes das indústrias culturais (artistas, produtores, donos de selos), de modo a atribuir a tal diferença uma origem étnica e espacialmente localizada, que poderia não necessariamente apresentar essa origem (NICOLAU NETTO, 2017, p. 56). Ou seja, o discurso em prol das ditas origens foi preponderante a fim de garantir vantagens no mercado musical, lembrando também que essas origens estavam ainda no espaço do "Outro", do "exótico", do não pertencente às identidades estadunidense e europeia:

> Dessa forma, não é toda origem étnica que garante tal vantagem uma vez articulada discursivamente como elemento central da biografia dos agentes. Essa vantagem apenas é transferida por origens étnicas que foram construídas como externas ao espaço do europeu e estadunidense, ou seja, no espaço do "Outro", do "exótico" do Século XIX. Assim, um artista nascido na Inglaterra e que lá vive, se desejar operar no mercado de World Music, deverá construir sua biografia adotando, de alguma forma, uma relação com outra origem étnica, que lhe garante o valor de diferenciação que a Inglaterra não lhe dá. Demonstrei isso ao perceber que artistas da Inglaterra, França e Estados Unidos são aqueles que com mais frequência – no principal festival de World Music do mundo (Womex) – têm em suas biografias mais de uma origem étnica afirmada. [...]. De fato, a diversidade se constrói de forma relacionada com a desigualdade. (NICOLAU NETTO, 2017, p. 56-57)

Consideramos que a *World Music* se manteve inexoravelmente ligada às diretrizes do mercado, pois o seu eixo central foi as diretrizes do pop, assim como ocorreu também com a *New Age*. Isso porque se desenvolveu a partir de temas de fácil assimilação pelo ouvinte e se enquadrou em padrões fonográficos (em questão de timbre, duração da música, arranjos, publicidade, etc.). Sendo assim, o segmento da *World Music* foi "[...] rodeado de campanhas publicitárias, com direito às suas próprias tabelas de vendas e segmentos de mercado bem demarcados (TELES, Maria, 2008, p. 53).

Entretanto, ela também esteve presente no âmbito acadêmico, especialmente entre o campo da etnomusicologia, ainda que não tenha havido uma relação direta entre este campo e a esfera do mercado musical (NICOLAU NETTO, 2012, p. 231). O que o mercado e a academia nesse quesito tem em comum é a questão do mapa, ou seja, o valor do local nos seus discursos. Além disso, de acordo com o *Oxford Dictionary of Musical Terms*, de 2004, levando-se em consideração a etnomusicologia e o mercado, a *World Music* era entendida pela seguinte definição:

> "World Music: usado inicialmente pelos etnomusicólogos para se referirem às diversas músicas locais do mundo, 'world music' também se tornou um termo para qualquer música de origem não ocidental comercialmente disponível, e para músicas de minorias étnicas; ele também é aplicado a fusões contemporâneas e colaborações com músicas locais, 'tradicionais' e, 'raízes' e músicas pop e rock ocidentais" (in Adam, s/d: 1). (*apud* NICOLAU NETTO, 2012, p. 235)

É relevante perceber que a *World Music* tem sido um tema recorrente dentro do campo da etnomusicologia conjuntamente com a afirmação do discurso da diversidade;[194] porém, não nos aprofundaremos nessa questão, pois nos interessa mais aqui a compreensão de tal temática enquanto consolidação de um nicho de mercado específico (embora contraditoriamente abrangente), já que os artistas que encontramos e selecionamos para análise muitas vezes foram interpretados como pertencentes à *World Music*, ou mesmo à *New Age*, em termos de gêneros musicais.

A respeito disso, portanto, importante dizer que enquanto gênero musical a *World Music* possui data e local de origem, para se atender a fins estratégicos do mercado musical mundial em suas novas configurações. Vejamos como isso foi feito:

> No fim da década de 1980 o mercado de música passa a compartilhar com a academia o termo World Music e esse passa a ocupar as prateleiras de discos nas pequenas e nas grandes lojas da Europa e dos Estados Unidos. [...]. Em 29 de Junho de 1987, uma série de selos, diretores de festivais e profissionais de mídia, europeus e norte-americanos, que trabalhavam já havia alguns anos com música fora do cânone anglo-saxônico, pop ou clássico, se reuniram para traçar uma estratégia de marketing para seus produtos. A questão principal da reunião era encontrar um termo comum (entre os diversos que vinham sendo utilizados) que servisse de categoria para que se criasse um espaço na prateleira das lojas, assim como que facilitasse o trabalho de mídia. (NICOLAU NETTO, 2012, p. 240-241)

Esse espaço foi criado, resultando-se na criação da *World Music* como uma categoria de mercado utilizada por selos, gravadoras, artistas, lojas, imprensa e mídia, voltada, a priori, a abarcar genericamente músicas não-ocidentais. Logo,

> [...] no começo da década de 1990 se forma realmente um mercado, na Europa e nos Estados Unidos, para o setor nascente da *World Music*, onde podemos encontrar suas estruturas mediáticas bem marcadas (como as revistas fRoots e Songlines; os sites Mondomix e World Music Central); seus festivais (como Womad); suas feiras (Womex); seus selos (Piranha Musik, World Circuit, Crammed Disc, Real World, Stern's, Putumayo), seus programas de rádio (BBC 3, Multikulti), seus prêmios (Womex Award, BBC Radio 3 Award, Grammy) e suas estrelas. (NICOLAU NETTO, 2012, p. 243-244)

[194] Para uma análise detalhada sobre a relação entre etnomusicologia e *World Music* ver Nicolau Netto (2012).

Outra questão importante a esclarecer é que não se pode confundir também *World Music* com a música universal pensada por Hermeto Pascoal. A coincidência está somente na terminologia traduzida para a língua portuguesa. Isso porque este músico, alagoano, multi-instrumentista e autodidata, possui um método de criação distante dos padrões fonográficos,[195] recusando-se também às exigências das rádios e das emissoras televisivas desde o início de sua carreira artística.

De acordo com Hermeto, a música atravessa lugares, estórias, sensações, sentimentos e vivências que não se limitam à linguagem tradicional e escrita da música europeia, nem podem ser reduzidos às demandas das indústrias culturais. Sendo os sons da natureza o seu primeiro contato com a experiência musical, a familiaridade com que acessa a fauna e a flora por meio da música é uma característica fundamental para a sua definição de música da aura e de música universal. Na sua concepção tudo pode ser colocado sob uma experiência/linguagem musical, por isso a escuta atenta e ampliada de Hermeto possibilita a absorção dos sons de animais, de objetos e da voz humana (BORÉM, F.; ARAÚJO, F.,2010, p. 32), sem hierarquias sonoras.

Vemos a necessidade de explorar um pouco dessa questão na presente Tese, uma vez que dois dos nossos objetos de estudo, no caso o Duofel e o Egberto Gismonti, desenvolveram o seu contato com a música indiana, em algumas de suas obras, por meio de alguns dos princípios norteadores que Hermeto criou para a sua ideia de Música Universal, e que, em certa medida, foi absorvida (parcialmente) pelos violonistas do Duofel e pelo multi-instrumentista Egberto Gismonti (conforme argumentamos nos capítulos a seguir).

Tendo em vista tais panoramas, da contracultura à mundialização da cultura na globalização é notória a busca pelo Oriente, e mais especificamente pela cultura indiana, por meio das músicas tradicionais – fossem elas da vertente carnática ou da hindustani – e não do pop bollywoodiano.[196] Nesse sentido, é fundamental perceber que mesmo

[195] "Não faltaram produtores que quiseram manipular seu talento em prol da indústria fonográfica" (BORÉM, F.; ARAÚJO, F.,2010, p. 28).

[196] Até hoje dominada por dinastias cinematográficas poderosas, Bollywood é literalmente um mercado de filmes altamente lucrativo, que apesar de nos últimos anos lentamente ter introduzido novas propostas e temáticas, majoritariamente ainda consiste de "melodramas musicais puritanos e *kitschs*, recheados de clichês" (COSTA, 2015, p. 239). O espaço da música pop indiana está, portanto, intrinsecamente vinculado à produção cinematográfica (lembrando que muitos dos atores e das atrizes nas cenas musicais dos filmes apenas dublam o que está sendo cantado, ou seja, não são os cantores oficiais das trilhas sonoras). Além disso, vale destacar que Bollywood também se aproveita do espaço televisivo como palco de propaganda de seus filmes e elenco; nesse sentido, televisão e cinema se alimentam um do outro a partir de programas de celebridades, *reality shows*, etc. em benefício lucrativo mútuo (Idem, ibid., p. 247). Sob uma espécie de apropriação, simbologias da tradição identitária indiana podem estar presentes

diante do avanço do capitalismo global não houve uma objeção a essa busca, porém de um momento histórico a outro o que houve foi um processo de reificação de elementos tradicionais da cultura indiana, tanto em seus aspectos religiosos e filosóficos, quanto das suas manifestações musicais.

Bem sabemos que desde a Antiguidade o contato entre Ocidente e Oriente já era uma prática frequente, de modo a alavancar trocas materiais e imateriais:

> Evidentemente, não se pode negar um intercâmbio comercial e intelectual entre Ocidente e Oriente – comércio das especiarias, rota da seda, contato intelectual (o pensamento helênico chega à Europa medieval por meio dos filósofos árabes). Porém, se essas culturas se tocavam, se comunicavam, não é menos verdade que giravam em órbitas diferentes. *Cada uma possuía seu próprio centro, podendo até mesmo integrar elementos que vinham de fora, desde que adaptados à sua rotação* (ORTIZ, 2007, p. 35-36, grifos nossos).

No pós-moderno, em conexão direta com as tendências da globalização, essa adaptação mútua pode ainda ser recorrente, porém nesse contexto apresentou novas configurações, já que cada centro passou a apresentar fronteiras culturais mais tênues. Considerando-se essa reconfiguração, de acordo com o sociólogo Colin Campbell (1997) a NE foi resultado da orientalização do Ocidente, que diz respeito à substituição gradativa da teodiceia ocidental pela oriental. Campbell realizou um diagnóstico em defesa da tese de que na verdade o pós-moderno presenciou a efetivação da orientalização do Ocidente, o que não significa à refutação da tendência à ocidentalização do mundo.[197] Em sua análise os processos de ambos acontecem simultaneamente; porém, muitas pesquisas dão prioridade à compreensão da ocidentalização, de modo a manter generalizações sobre a orientalização, como se esta se limitasse apenas a uma questão de influências do Oriente no Ocidente, especialmente

---

na música de Bollywood, mas elas são diluídas perante o processo de desenvolvimento da indústria cultural indiana, que não está, evidentemente, comprometido com o universo do sagrado, religioso e/ou místico. Sendo ela uma característica sintomática da modernidade, que atende em maioria as necessidades do ambiente urbano-industrial, a música bollywoodiana entra em choque com as tradições icônicas da música clássica hindustani (pertencente ao Norte da Índia) e a música clássica carnática (pertencente ao Sul da Índia), consideradas – ao olhar ocidental – grandes elos com o pré-moderno.

[197] "Há muito tempo estamos acostumados a pensar na história do mundo moderno como envolvendo a dominação do Oriente pelo Ocidente. No início, através de conquistas e exploração colonial e, em seguida, através de controle industrial, comercial e financeiro. Mais recentemente, viemos a observar a dominação do Oriente pelo Ocidente exercida através de uma hegemonia cultural, na qual as imagens do Ocidente, enquanto fornecidas pela mídia, encetam um processo mundial de 'ocidentalização' (CAMPBELL, 1997, p. 19).

em termos culturais. Para efeito de esclarecimento, em suas palavras o autor fez a seguinte afirmação:

> Estou usando o termo "orientalização" para referir-me a algo mais radical e mais amplo do que uma espécie de inversão do processo de "Coca-Cola-ização" (*Coca-cola-ization*). Pois a tese aqui proposta é nada menos do que a afirmação de que o paradigma cultural ou teodiceia que tem sustentado a prática e o pensamento ocidental por cerca de dois mil anos está sofrendo um processo de substituição – com toda probabilidade terá sido substituído, quando entrarmos no próximo milênio – pelo paradigma que tradicionalmente caracterizou o Oriente. (CAMPBELL, 1997, p. 6)

Chegamos ao novo milênio e não temos condições de avaliar se houve avanços ou não sobre tal substituição, nem é nossa intenção realizar tal avaliação nesse estudo. No entanto, a tese de Campbell (que se desdobrou, especialmente, sobre dados estatísticos da população da Grã-Bretanha), vai ao encontro dessa pesquisa no sentido de que percebe nos discursos da contracultura à Nova Era na era global a presença marcante das religiosidades e filosofias orientais como uma forma de mudar paradigmas culturais do Ocidente (ou como ele mesmo chama, referenciando-se à Max Weber, da teodiceia ocidental). Não se trata simplesmente de trazer o Oriente ao Ocidente, ou melhor, de conversões em massa para religiões orientais[198] (tais como já discutimos); mas sim na adesão de alguns elementos religiosos orientais que mais fossem condizentes/palatáveis com as necessidades do indivíduo ocidental pós-moderno.

> Os movimentos religiosos chamados de "Nova Era" podem ser vistos como essencialmente modernos, na medida em que manifestam um individualismo e um otimismo extremos, enfatizam os valores progressistas do auto-desenvolvimento e da auto-satisfação, além de buscarem recompensas neste mundo (Heelas, 1996). Nesse sentido, eles representam a continuação dos movimentos de encontro e potencial humano nos anos 60 e 70 que, por sua vez, em geral, se desenvolveram a partir de uma base "científica" e não "religiosa". Entretanto, a perda da fé na ciência e no progresso, que marca a "virada pós-moderna", significa que essa meta-narrativa moderna tem sido gradativamente substituída por uma *meta-narrativa alternativa*

[198] "Pois, embora esteja claro que religiões orientais juntamente com movimentos quase religiosos que possuem inspiração no Oriente, tais como Meditação Transcendental e o movimento Hare Krshina (ISKCON), vem penetrando no Ocidente, o impacto deles tem sido pequeno e por si só não justificaria tal afirmação. O que se necessita é a evidência de uma mudança nas crenças da população como um todo, mais do que o entusiasmo de uma minoria que ainda é vista pela maioria da população como movimentos 'exóticos'; e há duas áreas das crenças religiosas onde tal evidência pode ser encontrada. Uma é em relação à crença em 'Deus' ou no divino; a outra diz respeito à vida após a morte, ou mais corretamente, à relação desta vida com outras formas de existência" (CAMPBELL, op. cit., p. 9-10).

> *de psico-espiritualidade*. *Assim, os movimentos da Nova Era não constituem tanto um fenômeno moderno, mas sim pós-moderno* (CAMPBELL, op. cit., p. 14, grifos nossos).

Focando-se agora nessa meta-narrativa de psico-espiritualidade, nota-se que houve a absorção de várias crenças (já incentivada na contracultura), tornando-se a característica preponderante da NE dos anos 80 e 90 (ainda como forma de se contrapor à racionalidade tradicional e às doutrinas judaico-cristãs), de modo a acolher filosofias e ensinamentos religiosos dos mais diversos, a partir de uma perspectiva de unicidade da vida e do cosmos, o que daria legitimidade a tal acolhimento. Por isso que cada caminho possuiria sua veracidade, não podendo ser anulado por outro (a visão de que certas tradições apresentariam similitudes entre si e que, portanto, poderiam ser associadas e relidas estão presentes desde os estudos esotéricos)[199].

Diante disso, de acordo com a antropóloga Leila Amaral:

> O movimento Nova Era é a possibilidade de transformar, estilizar, desarranjar ou rearranjar elementos de tradições já existentes e fazer desses elementos metáforas que expressem performaticamente uma determinada visão, em destaque em um determinado momento, e segundo determinados objetivos. Não mais circunscritos à sua comunidade de origem ou a seus grupos "naturais", esses elementos religiosos, espirituais e místicos – rituais e mágicos – são recobertos com uma alta diversidade de significados e usados para uma variedade de propósitos. Apresentam-se mais como recursos simbólicos ou de linguagem, com grande grau de flexibilidade e imprevisibilidade, do que como uma doutrina ou como um sistema fechado de significados. Mais que um substantivo que possa definir identidades religiosas bem demarcadas, *Nova Era é um adjetivo para práticas espirituais e religiosas diferenciadas e em combinações variadas, independentemente das definições e inserções religiosas de seus praticantes*. (AMARAL, 2000, p. 47-48, grifos nossos)

Sendo assim, correntes das mais variadas (xamanismo, espiritismo, religiões afrodiaspóricas, budismo, confucionismo, hinduísmo, tantrismo, etc.) continuaram sendo buscadas ainda na procura de uma redenção humana; porém, nesse momento elas passaram a competir com o "Homem Eterno Consumidor" (EAGLETON, 2011), que

[199] "Os estudos esotéricos pós Renascença aprofundaram a perspectiva de uma similaridade entre neoplatonismo, hermetismo e cristianismo, levando ao surgimento da ideia de que todos faziam parte de uma mesma tradição. Essa ideia desembocou, posteriormente, na formulação da Philosophia Perennis e, no século XIX, ganhou força com a redescoberta das tradições orientais. Esse princípio de um conhecimento perene, acima das diferenças das tradições, foi adotado pela Nova Era como um de seus princípios básicos" (GUERRIERO, op. cit., p. 215).

certamente fez dessas correntes nichos de mercado, afinal, "atualmente, a procura pelo 'sagrado' e pelo sentido religioso se efetua num campo marcado pela pluralização e privatização das crenças religiosas" (DUARTE, 2005, p. 116). Nesse sentido, para Terrin (op. cit., p. 40) a religiosidade da NE, mesmo que tenha sua intenção positiva, é ingênua e narcisista, abarcando dentro de si as angústias e as necessidades do tempo pós-moderno. Além disso, o autor ainda complementou:

> Naturalmente essa mística de fundo, para a qual é preciso ultrapassar a razão, o pensamento, as antinomias, se quisermos atingir o real no qual a existência humana e o divino coincidem, sofre logo uma flexão na Nova Era, uma queda de temperatura, para revestir-se da cultura e dos egoísmos da sociedade de consumo (TERRIN, op. cit., p. 78).

Na sociedade de consumo pós-moderna não houve um "retorno do sagrado" (conforme sugeriu Renato Ortiz)[200], apesar de que ela tenha trazido em sua bagagem a desmistificação de doutrinas religiosas tradicionais (mais especificamente no Ocidente), falando-se mais em religiosidades do que em religiões,[201] e estas em si não tenham sido completamente descartadas, assim como discorreu Joelma Duarte, Doutora em Ciência da Religião:

> No âmbito desta perspectiva, a religião se "subordina" ao indivíduo e é ele próprio quem elabora seu universo simbólico, tendo à sua disposição uma gama de bens culturais que são (re)elaborados de forma livre e subjetiva, envolvendo uma magnífica diversidade de símbolos. Dessa forma, o sagrado se desloca para o *self*, incrementando o ideal de auto-cultivo ou auto-conhecimento. (DUARTE, 2005, p. 116)

---

[200] "[...] não há 'retorno do sagrado'. A modernidade-mundo não se organiza segundo princípios religiosos (o que não significa que não existam países, por exemplo, no mundo árabe, onde o predomínio da religião, enquanto 'consciência coletiva', não tenha um peso capital). Apesar do florescimento de novas crenças religiosas, da intensificação de uma religiosidade individualizada, da vitalidade de religiões que pareciam extintas, uma constatação se impõe: o lugar que o universo religioso ocupava nas sociedades tradicionais foi definitivamente remodelado pela modernidade. Entretanto, não se pode deixar de entender que a ação das religiões num mundo globalizado adquire uma outra configuração" (ORTIZ, 2001, p. 64).

[201] "Assim como o movimento Nova Era, o próprio campo da religiosidade vem sofrendo o impacto das transformações sociais nestas últimas décadas, se pautando por uma forma organizacional cada vez mais próxima da organização mercantil, pelo menos no que se refere ao tratamento dado à individualidade, intensificando o processo já secular de privatização da fé e, o que é mais inovador, flexibilizando os dogmas e pressupostos teológicos que marcavam identidades rígidas e tradicionalmente definidas, transpondo de uma forma direta seu próprio campo para outros, principalmente para o campo mercantil. Talvez, por isso seja mais correto, [...], falar em religiosidade e não em religião" (CAMARGO, op. cit., p. 90).

Para uma interpretação ainda mais crítica e cética sobre o pós-moderno em relação às religiosidades e misticismos, Terry Eagleton discorreu que:

> Também encontramos traços do transcendente na espiritualidade falsa de certas culturas pós-modernas. *É o tipo de religiosidade amorfa e barata que se poderia mesmo esperar de uma sociedade profundamente materialista.* Um confuso senso de mistério é a única forma de fé a que podem aspirar essas sociedades pragmáticas [...]. Não surpreende, assim, que a cientologia, o sufismo *prêt-à-porter*, o *ocultismo para viagem e a meditação transcendental de camelô* sirvam de distrações na moda para os super-ricos, ou que Hollywood volte seu olhar para o Hinduísmo (EAGLETON, 2016, p. 175, grifos nossos).

Consideramos que o "ocultismo para viagem e a meditação transcendental de camelô" foi consequência da fetichização e reificação de elementos religiosos e místicos perante o pós-moderno e o avanço do capitalismo global, em que o indivíduo – de modo individualista – até pode exercer sua fé, seja ela qual for, contanto que isso não interfira no *status quo* das principais hegemonias capitalistas mundiais.

> Em virtude de suas inclinações pragmáticas e utilitárias, o capitalismo, especialmente em sua encarnação pós-industrial, é uma ordem social intrinsecamente destituída de fé. Crença demais não é necessariamente desejável para seu funcionamento. Desde que trabalhem assiduamente, paguem os impostos e se eximam de agredir policiais, os cidadãos podem acreditar no que bem quiserem. [...]. Globalmente, as grandes crenças e convicções devem ser ostentadas apenas em épocas de crise política (EAGLETON, 2016, p. 178-179).

Outro ponto relevante de mencionar é que a NE normalmente tem sido entendida como uma prática esotérica pelos seus próprios participantes (GUERRIERO, op. cit., p. 212). Porém, o esoterismo é anterior à própria NE, [202] sendo muitas vezes confundido com o ocultismo.

---

[202] "Para Faivre (1994), há quatro elementos fundamentais que caracterizam o esoterismo. Eles são importantes de serem destacados inclusive para poder compreender o papel do esoterismo na Nova Era. O primeiro desses elementos apontados é o da correspondência: há uma interdependência universal entre o todo e as partes, entre o macro e o microcosmos. O segundo elemento diz que a natureza é viva, ou seja, é rica em revelações de todos os tipos e pode ser lida como um livro. Dessa natureza participam não apenas as coisas empíricas e objetivas, valorizadas pela ciência moderna, mas também os elementos espiritualistas e subjetivos. A terceira característica do esoterismo diz respeito à imaginação e às mediações. O uso de mediações, como rituais, signos e imagens, permite alcançar o conhecimento pleno. Por fim, a última característica do esoterismo diz respeito à experiência da transmutação. É essa que

> O termo esotérico já era utilizado desde a Antiguidade. No entanto, o uso de esoterismo como substantivo a designar um conjunto ou forma de conhecimento é bem mais recente. Somente no século XIX é que passou a ser amplamente utilizado. Deve-se a Eliphas Levi (1810-1885) a divulgação do termo em conjunto ao de ocultismo. Se o esoterismo é mais compreendido como uma forma de pensamento, o ocultismo seria mais uma forma de ação ou conjunto de práticas legitimado pelo esoterismo. Nesse sentido não é possível confundir os dois termos, embora muitas vezes sejam utilizados como sinônimos, principalmente no universo da Nova Era (GUERRIERO, op. cit., p. 212-213).

O esoterismo da NE tem por finalidade contribuir para a construção da dita nova consciência, já que estaríamos adentrando na era de Aquários; para tanto seria preciso recolher o que havia de comum entre tradições religiosas e filosóficas em prol dessa construção. Isso não exclui também o fato de que houve processos de seleção simultâneos sobre o deveria ou não ser assimilado – não havendo uma Nova Era homogênea, dificultando assim sua definição –, bem como muitos adeptos não se virem como "novaeristas", tendo em vista o caráter superficial e publicitário que a NE adquiriu.[203] Ou seja, a maioria das correntes esotéricas anteriores à NE "[...] não quer se ver confundida com o rótulo 'Nova Era', principalmente pela conotação comercial e superficial desta última" (GUERRIERO, op. cit., p. 213). No entanto, há uma relação de simbiose entre esoterismo e NE, como o próprio Guerriero reconheceu, pois uma divulga e se alimenta da outra.

Continuando com a linha de raciocínio desse pesquisador, "[...] para a Nova Era, o termo esoterismo recebe a conotação de tudo aquilo que está no interior do indivíduo, ainda de forma oculta, e que é passível de ser desvendado e alcançado mediante práticas, procedimentos e estudos, cabendo ao indivíduo a tarefa da descoberta" (Idem, ibid., p. 215). Nossa crítica cabe aqui para demonstrar que, mesmo que a NE não tenha se valido de uma tradição histórica "fixa" propriamente dita para dar respaldo a sua crença no presente (e sim de várias em termos de "simulacros imemoriais")[204], muitas vezes ela apenas conglomerou tradições de modo a esvaziá-las em seus aspectos

---

permite ir além de uma mera espiritualidade contemplativa. Trata-se de um segundo nascimento, uma modificação profunda no indivíduo" (GUERRIERO, op. cit., p. 213).

[203] Ver mais em Weston (1999).

[204] Acerca da revisitação do passado cada vez mais desestoricizado, desubstancializado e, portanto, praticamente transformado em simulacro, em uma espécie de "cópia autêntica de algo que jamais existiu" ver Jameson (1997).

temporais e espaciais,[205] para finalidades de popularização e de altas vendagens no mercado.[206]

Entendemos, portanto, que a NE se mostrou um retrato típico do cenário sociocultural pós-moderno dos anos 80, 90 e até início dos anos 2000, pois abrangeu uma variedade plural de crenças místicas e filosofias simplificadas, para que qualquer indivíduo pudesse ser capaz de acessá-la (tanto como simpatizante quanto como promovedor novaerista), sob uma espécie de "*do it yourself*"[207] e popularização a um público mais amplo. Lembrando que ela também se valeu, de forma residual, de ideais contraculturais dos anos 60-70, pois saiu em defesa do "[...] paradigma de uma realidade holística, na qual os diversos 'mundos' que a compõe se apresentam inter-relacionados, o mundo mental, espiritual, emocional, tornando-se importantes fontes de comunicação para àqueles indivíduos que pretendem transcender seus egos" (CAMARGO, op. cit., p. 12).

Tendo em vista essas premissas, vale reforçar que as músicas selecionadas para esse segundo momento da pesquisa não tiveram a intenção de representar ou ser fidedignas à espiritualidade mística e/ou à música clássica indiana. Elas fizeram referência à cultura indiana (inserindo mantras, ensinamentos, timbres, vocalizações, células rítmicas ou melódicas) com uma roupagem baseada na música eletrônica, no tonalismo e/ou no universo pop ocidental. Na maioria dos casos não se trata de fusão sonora, pois é muito nítida a inserção de tais elementos com a primazia da linguagem musical ocidental. Ou seja, não houve a proposição de algo novo ou disruptivo em termos vanguardistas, mas, por outro lado, podemos dizer que ocorreram certos experimentalismos a partir de imersões no ideário sobre a Índia.

---

[205] Vejamos o exemplo do jogo de búzios, afastado de seus mitos de origem: "A mitologia de Ifá, originária da tradição africana Iorubá, já havia sido modificada ao longo do tempo pelo processo de constituição do candomblé no Brasil e em outros países da diáspora africana, mas foi bastante simplificada e pasteurizada no universo Nova Era, no qual a leitura dos búzios se apresenta ao lado de inúmeras outras práticas divinatórias sem qualquer relação entre si" (GUERRIERO, op. cit., p. 217).

[206] "O próprio termo acabou virando sinônimo de qualquer tipo de religiosidade alternativa às tradicionais. Espaço esotérico [...] passou a significar qualquer empreendimento que vende desde pequenas imagens de gnomos, cristais ou livros Nova Era, até abrigar as instituições mais tradicionais responsáveis pela divulgação dos conhecimentos de escolas esotéricas. Em outras palavras, o termo está desgastado. Mesmo a mídia passou a tratar esoterismo, ocultismo e misticismo como sinônimos dessa comercialização rápida da Nova Era". (Idem, ibid., p. 216)

[207] "O Movimento Nova Era incorporou preocupações relacionadas à vida interior dos sujeitos, como bem-estar emocional, autoestima, paz interior, equilíbrio, satisfação e completude. Ao valorizar essa dimensão do *self* e trazer como princípio a ideia de uma divindade interior que o indivíduo pode, e deve, despertar, abriu as portas para uma forte conotação psicológica em suas práticas e metas" (Idem, ibid., p. 223).

No caso da música no Brasil há poucos estudos acadêmicos sobre o crescimento da *New Age* dentro da indústria fonográfica (tanto nacional quanto internacional), o que dificulta a nossa coleta de informações a respeito do desenvolvimento da mesma em território brasileiro, ainda que não seja o foco dessa pesquisa. Porém, algumas matérias de imprensa veiculadas durante os anos 90 (período considerado o *boom* da *New Age* no Brasil) podem ser uma pista para essa questão.

Na matéria intitulada “New Age dos anos 90 garante mercado fiel” do caderno *Ilustrada* da Folha de S. Paulo, publicada em 10 de fevereiro de 1996, foi abordado justamente esse crescimento da *New Age* como um segmento de mercado lucrativo e em expansão. Eis abaixo parte da matéria que, embora longa, é essencialmente importante para nossa análise, haja vista a mencionada falta de estudos sobre o tema:

> Relaxante mas lucrativa, a new age ganha novos rótulos e garante vendas comparáveis à de medalhões como os Rolling Stones. O último disco da irlandesa Enya, lançado há dois meses, já emplacou 120 mil cópias. A harpista canadense Loreena McKennit, uma das sacerdotisas do gênero, com discos na marca dos 60 mil exemplares vendidos, lança seu sexto CD, com canções inglesas de mais de um século. A chinesa Dadawa junta-se a este mercado popularizando mantras tibetanos com o CD "Sister Drum". *Vendidos hoje como "música transcendental", "unio music", "space music" ou até como "world music", os sons da nova era movimentam grandes projetos e bons negócios.* Um deles é inaugurado com "Voyager", título do primeiro CD de uma série da gravadora Warner. "O projeto 'Voyager' é concebido para o mercado internacional. Foi produzido na Alemanha. A série de quatro CDs visa a exportação", diz o compositor Sergio Pomerening, 35, coordenador da série. [...]. O segundo projeto, chamado “Lux”, é mais pop. Começa com o disco “Cross the Future” com o grupo Enigma, que será lançado em quatro meses. O terceiro disco, “Amazon”, em parceria com Turíbio Santos, traz ritmos brasileiros", diz Pommerening. [...]. O compositor promete ainda um CD de clássicos em versão new age. Com 50 mil ouvintes nas noites de domingo, o programa "Exploratorium", na Rádio Eldorado FM, deverá alcançar 20 capitais a partir de maio. "Pretendemos expandir o programa. O termo 'new age' ficou mal utilizado. Prefiro chamar de 'world Music' porque hoje há uma inspiração em sons reelaborados de culturas primevas", diz Mirna Grzich, produtora e apresentadora do programa "Exploratorium". Ela é uma das precursoras da new age no país. Há nove anos Mirna divulgava a griffe com o programa "Música da Nova Era", apresentado em rádios do Rio, São Paulo e Belo Horizonte. A época foi marcada pelos discos da gravadora californiana Windham Hill, do guitarrista William Ackerman. Era uma trilha de sons relaxantes, como os do músico Steve Halpern. Música com pretensões terapêuticas. Segundo especialistas, eram trabalhos com características sonoras emprestadas do minimalismo. "Não levava harmonias e sequências lógicas. O ouvinte esquecia do que escutou", diz Sergio Pommerening, adepto do rótulo "música

> transcendental". "Este som tem apelo harmônico e sequências lógicas", diz Pommerening."O movimento foi engolido e descaracterizado pela indústria fonográfica, confundindo e gerando preconceitos", diz Grzich. *Os astros da nova new age incluem sonoridades das tradições celta e medieval, cantos gregorianos e árabes, ragas indianas e mantras tibetanos. Esse mix está na fórmula da new age dos anos 90.* [...]. (MAIA, 1996, online, grifos nossos)

Em outra matéria também da Folha de S. Paulo, mas agora sobre o "movimento" da Nova Era em geral, percebemos mais uma vez a abordagem sobre o esoterismo de mercado e sua simplificação:

> Houve o boom de escolas de artes marciais e, de carona, a expansão de grupos de estudo das filosofias orientais. Dagoberto Nunes foi o único brasileiro a estudar ioga no prestigiado e seletivo Centro Hayarati, na Tailândia, meca da turma esotérica nos anos 70. Depois, deu aulas por 12 anos no Brasil. "O que as pessoas chamam de Nova Era foi uma coisa consolidada nos anos 70. A cabeça das pessoas estava aberta. Quem resolvia aprender meditação transcendental não ficava procurando site na Internet, colocava logo a mochila nas costas e se mandava para o Nepal", diz Nunes, que mora há sete anos em Rio das Ostras (RJ). "Hoje tudo é diluição. Há mestre de ioga que toma Coca Light. Paulo Coelho é genial, mas o que ele faz é a cara da Nova Era no fim do milênio. Ele relata experiências radicais, mas entrega tudo mastigado ao público. Ninguém vai atrás da sua própria viagem. Ficam comprando pirâmide" (MENEZES, 1999, online).

Mais uma vez fica evidente, portanto, que tanto a NE quanto a *New Age* surgiram a partir de um contexto de formação e consolidação do pensamento pós-moderno, bem como de intercâmbios favorecidos pela globalização, em que elementos culturais diversos passaram por crivos seletivos para atender um mercado esotérico em expansão, desconsiderando-se muitas vezes a carga histórica e simbólica de tais elementos.

Um mantra hinduísta, por exemplo, não seria explorado integralmente nas suas origens dentro da estética da *New Age*, ele teria algum trecho recortado (ou mesmo sampleado) no processo composicional e serviria de matéria-prima a ser "lapidada", por meio de efeitos eletrônicos, sintetizadores e, principalmente, revestimentos da música pop.[208] As gravadoras se utilizaram da *New Age* como um subgênero do pop (TELES,

[208] No que diz respeito às composições *New Age* que trabalharam com alguns elementos da cultura e/ou sonoridade indiana, encontramos as seguintes músicas/álbuns: *Om Mani Padme Hum* (1978) de Constance Demby; o álbum *Here and Now* (1980) de Trance; o álbum *Om Namah Shivaya* (1984) de

2008), que atenderia ao mercado globalizado e em crescimento. Assim como ocorreu com a *World Music*, que também se formalizou como um segmento de mercado no Ocidente. Este mercado pretendia ampliar novas possibilidades de catálogo e venda, ainda que não saísse completamente dos padrões de escuta, pois foi comum a inserção de alguns elementos da esfera do pop nesse gênero a fim de que sua apreciação se desse de forma mais palatável. Isso porque falar a língua do mercado globalizado passou também pela exploração de diferenças locais para que elas não se apresentassem como sendo muito diferentes do todo. Em termos fonográficos, "vestiu-se o novo com velha roupa conhecida", sendo a linguagem da música pop um artifício fundamental para essa prática (FENERICK, 2008a, p.134). Nesse sentido, assim como ocorreu com a *New Age*, do pop se aproveitou instrumentações, timbres, arranjos e harmonizações mais tradicionais. O pop passou a ser uma linguagem universalizante. É válido frisar que isso não significa que a *World Music* seja classificada estritamente como música pop; o que aconteceu foi a tomada de alguns princípios de tal música para a construção da *World Music*.

Se a *World Music* afirmou o universal a partir da valorização do particular, do diferente, concordamos com as argumentações do sociólogo Nicolau Netto (2012, p. 245), em que "[...] devemos entender isso assumindo o local como índice privilegiado de diferenciação no discurso da diversidade na World Music". Muito importa perceber que, assim como sinalizamos anteriormente, a tendência à globalização, à mundialização da cultura e ao protagonismo dos atributos pós-modernos esteve intrinsecamente relacionada com as intenções que fizeram gerar os fundamentos da *World Music.* Nota-se também que houve prática semelhante com o desenvolvimento da *New Age*, afinal o discurso em prol da diversidade se manteve presente nos dois segmentos, como finalidade de se contrapor, inclusive, aos receios de uma homogeneização cultural.

Entretanto, uma das diferenças primordiais entre ambos foi a questão do autóctone. Ou seja, somente na *World Music* que se discursou mais objetivamente em favor do local como um espaço do autêntico. O problema central dessa visão é que se levarmos em consideração sua relação com o universo do pop, podemos avaliar que tal

---

Laraaji; o álbum *Crimson Vol. 1 Guru Ram Das* (1987) de Singh Kaur e Kim Robertson; *The Eyes of True* (1993) e *The child in us – Prasannavadana* (1996) de Enigma; *Mantra Organics* de Michael Stearns e Somei Satoh, e *Varanasi Sunrise* de Michael Stearns e L. Shankar – ambas pertencentes à trilha sonora do filme *Baraka* do ano de 1992 –; *Rakhe Rakhanhar* (1986) e *Ad Guray Nameh* (1999) de Singh Kaur; o álbum *Chakra Suite* (2001) de Steven Halpern; *Om Namo Bhagavate* (2002) de Enya; *Lotus* (2005) de Secret Garden.

espaço na maioria das vezes foi forjado pela própria indústria fonográfica. Compreendemos, portanto, que a *World Music* se constituiu como um espaço de dinâmicas contraditórias. O fato de ser confundida com a *New Age* pode ser interpretado como uma consequência de que ambas trouxeram leques amplos de sonoridades e foram geradas no mesmo contexto social e histórico. Vejamos agora como esses segmentos atuaram perante nossos objetos de estudo, tendo em vista sua relação com a estrutura de sentimento da mundialização na indústria fonográfica.

3.3 Indústria fonográfica brasileira e música indiana no Brasil dos anos 80

Dentre os anos de 1980 e começo dos anos 2000 o avanço dos efeitos da mundialização da cultura possibilitou a formação de novos panoramas para a música popular brasileira, tanto em termos fonográficos quanto em cenário independente. O protagonismo do BRock, da música instrumental brasileira, do rock nordestino, do movimento manguebeat, da *New Age* e da *World Music* foi marcante nesse período (ainda que não em todo ele), sendo o contato com a cultura indiana percebido em alguns desses segmentos, conforme veremos a seguir, especialmente a partir das análises das fontes encontradas.

Diferentemente do período áureo dos festivais entre os anos 60 e 70, em que eleitos e excluídos na cena musical brasileira conviviam com certa visibilidade abrangente perante o público consumidor, sobretudo jovem, a partir dos anos 80 a seleção das músicas a serem consagradas ou não passou a ser oculta pelos mecanismos cada vez mais complexos da indústria cultural. Um dos fatores que muito contribuiu para essa mudança foi a migração da audiência dos shows televisivos para as produções novelísticas da Rede Globo e que, portanto, não dava mais acesso aos excluídos, pois "[...] a partir daí, a seleção de canções passou a atender aos propósitos dos produtores das telenovelas, gerando um sistema de encomenda ou de aproveitamento de composições compatíveis com os temas da dramaturgia" (TATIT, 2005, p. 121).

A MPB, que muito se valeu dos festivais e dos avanços da indústria fonográfica para se consolidar durante os anos 60 e 70, conservou seus cânones, mas saiu paulatinamente da cena principal do consumo fonográfico a partir dos anos 80, dando lugar ao pop e ao rock brasileiros.[209] Foi nesse período que o Rock Brasileiro evoluiu,

[209] "Mesmo tendo o prestígio cultural inabalado, dada sua força institucional e a penetração nos segmentos sociais com maior poder de intervenção na vida cultural, a MPB deixou de ser o centro

sendo consequência de novos anseios e mentalidades da juventude da época, bem como de novos nichos de mercado em ascensão. Diante disso, a MPB muito embora não tivesse mais o protagonismo de outrora, continuou tendo adeptos aficionados, que não simpatizaram com os rumos trilhados pelo Rock Brasileiro dentro da indústria fonográfica.[210]

Adiantemos que mediante a indústria fonográfica brasileira dos anos 80, seu quadro de desenvolvimento foi de grande turbulência. Se a década anterior fora de crescimento constante (apesar da crise de matéria-prima devido ao choque do petróleo em 1973), a de década de 1980, pelo contrário, começou com significativas quedas da produção. Isso porque "[...] tratava-se agora de uma severa retração econômica relacionada à recessão mundial e ao grande endividamento externo do país, que resultava em altas taxas de inflação e expressivo aumento no desemprego" (VICENTE, 2014, p. 89). Diante desse cenário, a indústria fonográfica brasileira teve que se reconfigurar, de modo a minimizar qualquer tipo de risco e, portanto, privilegiou o departamento comercial em detrimento do artístico. Na prática isso significou que ela não mais estaria aberta a projetos musicais experimentais, como assim tinha se sucedido durante o final dos anos 60 e parte dos 70, pois a presença marcante do marketing e a busca por nichos de mercado atualizados e mais seguros nortearam uma racionalização ainda maior da produção (Idem, Ibid., p. 96). Como consequência desse panorama, tivemos o predomínio de quatro principais segmentos dentro das *majors*: a música infantil, o sertanejo, o Rock Brasileiro (ou rock dos anos 80) e, por fim, o popular-romântico.[211]

Dito isso, importante lembrar que esse panorama da segmentação racionalizada da indústria fonográfica foi uma tendência mundial, em que houve a consolidação de diversos gêneros musicais; assim foi o caso da *World Music* e da *New Age*. Enquanto no âmbito internacional esses segmentos eram explorados por *majors* e *indies*, aqui no Brasil, eles conquistaram mais espaço dentro das *indies* e muito se favoreceram pela

---

gravitacional da indústria fonográfica brasileira, em seu segmento mais valorizado. Terminava a 'longa década de 1970' e começava a era de ouro do pop e do rock brasileiros" (NAPOLITANO, 2005, p. 128).

[210] "Para a geração MPB/60, em um primeiro momento, o BRock representava aquilo que ela negava enquanto padrão valorativo de 'bom gosto'. Já o BRock, por conseguinte, encarnava uma descrença no projeto utópico que margeou toda política de corpo vinculada à sigla MPB, e musicalmente estavam dispostos a experimentar uma sonoridade mais leve e solta" (CAMINHA, M.; NERCOLINI, M., 2016, p. 120).

[211] Para uma compreensão detalhada desses segmentos, ver Vicente (2014) e Dias (2008).

introdução global do *compact disc* (CD)[212]. Lembremos que esse novo suporte tecnológico nos anos 90, compelindo o consumidor a adquirir um novo aparelho reprodutor do mesmo, facilitou ainda mais a "[...] capacidade de transpor fronteiras e de, assim, possibilitar formas de consumo deslocalizadas, mundializadas" (DIAS, 2008, p. 120).[213]

A respeito da indústria fonográfica brasileira da década de 1990 e início dos anos 2000 tivemos o seguinte cenário: recuperação da indústria, que em 1993 apresentou crescimento do mercado e superação do número de CDs vendidos em detrimento dos LPs; associado a isso, as empresas fonográficas, que já vinham focando suas atividades no setor de marketing desde os anos 80, passaram a se direcionar ainda mais como empresas de marketing, uma vez que "[...] não davam conta de suas demandas e precisavam repartir o controle da produção para que se tornassem competitivas em um mercado cada vez mais globalizado e ávido por lucros" (NICOLAU NETTO, 2009, p. 129). Com isso, houve uma redução drástica do número de funcionários nas empresas, uma abertura à terceirização dos serviços e uma fixação dos selos independentes (estes muitas vezes focados em nichos específicos, tais como as já mencionadas *New Age* e *World Music*, além de outros como o rap, a música instrumental, a música religiosa, entre outros)[214].

> [...] pode-se afirmar que, ao longo dos anos 1990, foi se constituindo uma nova ecologia no mercado, com as gravadoras independentes passando a preencher um espaço antes ocupado pelas *majors*, cuidando tanto da formação de novos artistas quanto da prospecção e atendimento a segmentos musicais emergentes ou de mercado muito restrito (VICENTE, 2014, p. 156).

No caso dos segmentos da *New Age* e da *World Music*, apesar do interesse crescente dentro dos espaços novaeristas no Brasil, eles fizeram parte dos segmentos específicos perante à indústria fonográfica, que por não apresentarem um público consumidor massivo ficaram restritos aos mercados específicos. Sendo assim, estes

---

[212] "A introdução do CD no mercado mundial foi uma decisão tomada pela Sony, Phillips e outras gigantes para refrear a crise vivida no setor no início dos anos de 1980 e para salvar o mercado musical norte-americano, o maior e mais importante do mundo" (FENERICK, 2007, p. 80).

[213] "[...] o desenvolvimento das novas tecnologias que modificaram o mundo da música surgiram por uma demanda social e econômica que não mais podia ser resolvida dentro do sistema tradicional da indústria fonográfica. Entendemos que o aparato tecnológico não pode ser visto 'como 'causa' da mudança social, mas [sim como sua] fonte potencializadora' (ORTIZ,2003: 68)" (NICOLAU NETTO, 2009, p. 130-131).

[214] Cf. Vicente (2014).

segmentos foram atendidos por selos independentes "[...] como o mineiro Sonhos e Sons e os paulistas Azul Records, Alquimusic e MCD" (VICENTE, 2014, p. 157). Segue abaixo as descrições de cada uma delas, respectivamente:

> ***Sonhos & Sons:*** Selo mineiro de propriedade do músico e compositor Marcus Viana, a Sonhos & Sons concentrava sua atuação na música instrumental e na *world music*. Destacavam-se, em seu catálogo, os trabalhos do próprio Marcus Viana, do grupo Sagrado Coração da Terra e um álbum de cantos de tradição Xavante. A sua distribuição era feita pela MCD (Idem, ibid., p. 250).
>
> ***Azul Music:*** Esse selo paulistano, fundado pelo música Corciolli, em 1993, tinha sua atuação voltada especialmente para os segmentos de *world music* e da *new age*. Apesar disso, o selo apresentava um catálogo razoavelmente diversificado, com trabalhos ligados a segmentos como MPB, rock, pop e *hip hop*. Marcelo Quintanilha, Sob Medida, Ulisses Rocha e Corciolli são alguns dos artistas que já lançaram trabalhos pelo selo, que possuía distribuição própria (Idem, ibid., p. 238).
>
> ***Alquimusic*****:** A Alquimusic, de São Paulo, foi criada em 1994 e era especializada em *new age*. Com distribuição própria, a Alquimusic trabalhava também no ramo editorial, publicando livros relacionados ao segmento (terapias alternativas, temas esotéricos etc.) Além de produzir artistas brasileiros, a empresa lançou no país coletâneas e trabalhos de artistas internacionais (Idem, ibid.,p. 237).
>
> ***MCD World Music*****:** Criada em São Paulo, em 1994, foi a primeira gravadora brasileira voltada exclusivamente para a *world music* e a *new age.* Dedicando-se, inicialmente, à distribuição no país de selos internacionais desses segmentos como Wind Records, Putumayo World Music, Domo e Arc, a gravadora acabou por formar um elenco nacional nessa área, do qual chegaram a constar Anima, Família Alcântara e Fortuna. A MCD tinha distribuição própria e também distribuía o selo Sonhos & Sons (Idem, ibid.,p. 244).

Além dessas gravadoras, existiram outras formas de se divulgar o universo esotérico da Nova Era e da *World Music* no Brasil, tais como feiras, encontros, cursos, palestras, *workshops* e mídia impressa. Sobre esta última, de acordo com Joelma Duarte (2005, p. 115) foi a partir dos anos 80 que se verificou "[...] um processo de crescente visibilidade do movimento Nova Era na mídia impressa. Isso pode ser observado e analisado através das matérias e artigos da grande imprensa que notificaram e avaliaram a 'efervescência' do esoterismo no decorrer desta década". A cidade do Rio

de Janeiro se destacou nesse processo, vivenciando uma espécie de *boom* esotérico, cujas feiras esotéricas foram largamente representativas (Idem, ibid., p. 119).[215]

Somado a isso, um encontro que aqui merece ser mencionado é o Encontro da Nova Consciência (o qual os músicos Alberto Marsicano e Arthur Pessoa, este da banda Cabruêra, chegaram a participar de algumas edições). Surgido na cidade de Campina Grande (PB), ele faz parte da Organização da Nova Consciência, que é

> [...] uma instituição sem fins lucrativos, criada em 2004 (apesar do Encontro da Nova Consciência existir desde 1992) com o propósito de promover o ecumenismo no seu sentido mais amplo e abrangente, como forma de se chegar à paz mundial através da compreensão, da tolerância, do respeito e do amor.[216]

Retrocedendo temporalmente, o sociólogo Amurabi Oliveira (2009) – também especialista em Antropologia da Religião – lembrou que já na década de 60 houve o aparecimento do Vale do Amanhecer em Brasília, que foi um movimento de caráter místico esotérico e de forte caráter sincrético. Oliveira compreende tal movimento como inserido no que denominou por New Age Popular, que em sua análise configura uma maneira *sui generis* das práticas da Nova Era no Brasil. Para ele é preciso adicionar o termo "popular" porque a experiência brasileira com a Nova Era esteve imbricada com as crendices do universo popular, bem como as tradições religiosas ligadas à umbanda, ao espiritismo kardecista, ao catolicismo popular e até mesmos às culturas maia, inca, asteca, egípcia, grega, indiana e judaica (OLIVEIRA, 2009, p. 37). Nesse sentido, a Nova Era brasileira

> [...] adquire uma face própria que culmina com o que chamaremos de New Age Popular – NAP –, presente em movimentos como o Vale do Amanhecer, as religiões ayahuasqueiras de modo geral, a Umbanda Mística, a Legião da Boa Vontade, entre outros – emergindo de forma plural e eminentemente sincrética, em constante diálogo com as religiões já estabilizadas no campo religioso (OLIVEIRA, 2009, p. 36).

---

[215] Vale aqui citar a o levantamento da pesquisadora Duarte sobre as matérias de imprensa referentes ao conteúdo da I Feira Esotérica brasileira realizada do dia 17 de outubro ao dia 28 de 1985: "Na Feira das Forças ocultas têm de tudo, até vampirismo. O Globo. Rio de Janeiro, 17 out 1985. Cf. Vampiros do dia – a – dia e tudo sobre o oculto. É a primeira Feira Esotérica. O globo. Rio de Janeiro, 13 out. 1985. Jornal da Família; Começa amanhã no Riocentro a 1a Feira Esotérica: nas palestras, do Tarot à gnose e ao vampirismo. O Globo. Rio de Janeiro, 17 out. 1985; Festa esotérica: os místicos se encontraram no Rio de Janeiro. Veja, 30 out. 19.85. Comportamento, p. 75 (DUARTE, 2005, p. 121).

[216] Trecho retirado do texto de apresentação da Organização localizado no seu próprio site. Disponível em: https://sites.google.com/site/ongnovaconsciencia/ong. Acesso em 10 jul. 2018.

A NAP, portanto, seria o resultado de um novo potencial de síntese, haja vista sua adaptação ao contexto cultural brasileiro, isso porque

> A New Age aflora como uma nova forma de lidar com o sagrado, uma forma mais fluída, capaz de arranjar signos diversos retirados de seu contexto original visando a fins específicos. Nessa nova forma de lidar com o sagrado brotou a New Age Popular, oriunda de uma reapropriação dos discursos new agers, a partir de um código social específico, revelando uma nova visão de mundo, uma nova proposta de síntese - a convergência entre o novo e aquilo que há de mais cristalizado na devoção popular brasileira. Essa proposta, como visão de mundo legitimada, reflete os anseios, perguntas e respostas de um grupo social específico, cujo core encontra-se na esfera mais profunda da subjetividade humana, permeada pela totalidade social e imersa na imensidade simbólica (OLVEIRA, 2009, p. 44).[217]

Não é nosso interesse nos aprofundarmos ainda mais nas especificidades da Nova Era brasileira.[218] Porém, foi necessário discorrer brevemente sobre seu desenvolvimento, pois alguns dos músicos que selecionamos muitas vezes foram rotulados como pertencentes à *New Age* e/ou à *World Music*, tais como Alberto Marsicano, Meeta Ravindra, Mawaca e Pedra Branca. Além disso, Cabruêra e Pedra Branca poderiam ser identificadas, em certa medida, como pertencentes à NAP, conforme argumentamos a seguir, uma vez que eles se valem da cultura popular a partir de um olhar novaerista.

A importância em abordar sobre a *New Age* (sendo NAP ou não) e a *World Music* consiste em reconhecermos que o acesso à cultura e à musicalidade indiana no Brasil globalizado muito se concretizou por meio destes segmentos, contribuindo para engrossar o "caldo cultural" da própria Nova Era e da *World Music*. Porém, existiram outros músicos que exploraram a cultura indiana e dificilmente se enquadram por esses rótulos, tais como Duofel, Egberto Gismonti, Lula Côrtes e Jarbas Mariz; comecemos, portanto, por estes últimos.

Há muitos estudos sobre o avanço do rock nacional e da produção musical independente no eixo Rio-São Paulo, bem como nos arredores de Brasília, uma vez que de fato foi nesses lugares que esse avanço se articulou mais substancialmente como nichos de mercado para os novos anseios da juventude brasileira. Em decorrência de

---

[217] O autor se utilizou do termo em original (*New Age*) para se referir ao movimento como um todo.

[218] Para saber mais sobre o panorama novaerista do Brasil ver os trabalhos de Oliveira (2009, 2012), Duarte (2005), Amaral (2000).

alguns de nossos materiais musicais serem nordestinos, faz-se necessário analisar brevemente também o cenário musical, com destaque para a linguagem do rock, entre os músicos nordestinos dos anos 80. É sabido que as discussões acerca dos rumos artísticos no Nordeste sempre estiveram pautadas, direta ou indiretamente, por questões ligadas às tradições populares, seja por manutenção/rememoração, seja por ruptura/releitura das mesmas. Um bom exemplo disso foi o embate entre a Tropicália nordestina *versus* o Movimento Armorial. Relembrado esse ponto, na década de 80 houve a repercussão ainda dessas discussões, possibilitando a germinação do rock nordestino e, posteriormente, do manguebeat.

Apesar de pouco difundido, houve espaço para o rock nordestino, especialmente em Pernambuco; este não se enquadrou nos caminhos do Rock Brasileiro, nem se via representado por ele. Os lugares eram escassos para as apresentações, havia uma resistência dos produtores em contratar bandas de rock, as emissoras de rádio se recusavam a tocar as demos (TELES, 2012, p. 232). Entretanto, um dos principais redutos do rock recifense foi a Academia Arte Viva, criada em 1985 e localizada no bairro Boa Viagem, que a princípio era uma academia de ginástica, mas sua proprietária, Lurdes Rossiter (conhecida como a "Bruxa do Rock"), começou a investir cada vez mais no espaço como uma casa de show destinada ao rock. Além desse reduto, houve também o Beco da Fome, localizado no centro de Recife; sendo um lugar já conhecido por artistas e intelectuais avessos ao autoritarismo do regime civil-militar durante os anos de chumbo, e que nos anos 80 passou a ser frequentado por novos fregueses advindos do rock. Nesse sentido, "[...] Recife tornou-se então o centro metaleiro do Nordeste, para onde acorriam bandas do Ceará, Rio Grande do Norte, Alagoas" (Idem, ibid., p. 238).[219]

Apesar desse cenário relativamente agitado, somente o movimento manguebeat nos anos 90 que ganhou um alcance maior e midiático, expandindo seu conceito, inclusive, nacionalmente. Nele se articulou uma nova forma de pensar a cultura local nordestina em contato com a cultura mundializada; nesse sentido, a dicotomia catalisada

[219] O rock nordestino destacou-se pelas seguintes bandas: Egoesmo, Faces do Subúrbio, Os Devotos do Ódio, Nanica Papaya, Bond of Union, Aoestenta e Matalamão. Vale frisar que existia uma diferença entre os músicos da parte baixa (Olinda, Recife e Jaboatão), que tinham mais afinidade às misturas musicais, sendo nessa parte o foco do desenvolvimento do manguebeat; e parte alta, que não explorava as misturas, pois de acordo com o músico Cannibal: "Se a quando a gente ainda tivesse na escola, alguém tivesse dado o toque nas aulas de música talvez a gente fizesse mistura. Mas quando brincava o caboclinho ou maracatu pra nós era uma coisa que a gente só via no carnaval. Sempre gostei disto, mas nunca pensei, pô, vamos colocar na nossa música. A gente sempre se influenciou por banda de São Paulo, Inglaterra, Estados Unidos. A gente queria fazer aquilo, claro que não igual" (TELES, 2012, p. 248).

entre urbano *versus* rural (ou seja, entre mangue *versus* sertão, que foi bem analisado por Josué de Castro[220] e muito serviu de inspiração para a criação do movimento manguebeat), possibilitou o desenvolvimento de uma nova proposta musical (por meio de fusões entre maracatu, coco, repente, música eletrônica, rock, funk, hip-hop, etc.), de modo a colocar em xeque a visão mais tradicionalista de cultura popular nordestina e de brasilidade. Dentre as bandas do manguebeat tivemos Mundo Livre S/A, Chico Science & Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, Sheik Tosado, entre outras.

Presenciando o desenvolvimento desse cenário, Lula Côrtes e Jarbas Mariz, em suas obras fonográficas da década de 80, parecem ter sido alguns dos últimos suspiros da contracultura musical brasileira, haja vista que elementos contraculturais foram retomados nas mesmas (não se encaixando no Rock Brasileiro, na música instrumental brasileira, na *New Age* ou na *World Music*).

Tais obras foram os álbuns *Rosa de Sangue* (Rozenblit, 1980)[221] de Lula Côrtes e *Bom Shankar Bolenajh* (Continental, 1988) novamente de Côrtes, mas em parceria com Jarbas Mariz. Como herdeiros da contracultura e da psicodelia nordestina, podemos notar um material musical ainda próximo das produções contraculturais, devido à presença de experimentalismos com a linguagem do rock, com a fusão desta e de ritmos regionais nordestinos, com temáticas acerca da expansão da mente, da ufologia e do desconforto em relação à modernidade.

Figura 12: da esquerda pra direita, Lula Côrtes. LP Rosa de Sangue. Rozenblit, 1980 e Lula Côrtes e Jarbas Mariz. LP Bom Shankar Bolenajh. Continental, 1988.

[220] Cf. Castro (2007).
[221] Não chegou ao mercado na época, devido a desavenças jurídicas com a gravadora; somente em 2009 que houve seu lançamento pela Time-Lag Records, responsável por relançar também *Satwa* em 2005.

A começar pelo primeiro LP, o contato com a cultura indiana se fez notável em apenas duas faixas: *Nordeste Oriental* (faixa 4, lado A) e *Bahjan - Oração para Shiva* (faixa 5, lado A). A primeira se trata de uma música instrumental, com variações do ritmo ijexá no tambor, melodias suaves no tricórdio, rabeca, violão e guitarra, assim como efeitos sonoros (não eletrônicos, mas sim acústicos, tais como sinos, chocalhos, etc.) que simulam barulhos de animais e da natureza. Se por um lado os vocalizes da voz e o sitar (que ressoa somente em breves momentos) carregam a áurea mais indiana e, portanto, oriental do título, há também um *crescendo* na música, estabelecido mais visivelmente com a entrada da rabeca em diálogo com os vocalizes da voz, pontuando, por outro lado, a paisagem sonora nordestina em consonância com tal aspecto oriental. Conforme o próprio título sugere, rememora-se o legado da cultura oriental presente no Nordeste, mas de forma sutil e não tão mais carregada de experimentalismos psicodélicos (ainda que não totalmente ausentes). Importante frisar que *Nordeste Oriental* possui um tempo cíclico (sem começo, meio e fim bem consolidados), que nos remete ao atemporal, tanto da espiritualidade indiana quanto do imaginário acerca do sertão nordestino.

Já a segunda faixa é literalmente uma oração para Shiva, cantada, ao que parece, por uma cantora tradicional indiana chamada Ratnabali.[222] Essa música destoa das demais, pois se trata de um canto devocional. As melodias do canto se sobrepõem, possibilitando certa perspectiva de contraponto musical, mas com isso sendo feito a partir de sobreposições de vários *takes* de gravação. Nessa faixa é como se o sagrado fosse buscado em sua representação mais "original", uma vez que não há aproximações ou fusões com elementos musicais ocidentais (com exceção do efeito tecnológico de sobreposição de *takes*, muito utilizado dentro do âmbito fonográfico ocidental). Por fim, assim como ocorreu em *Nordeste Oriental*, há também o aspecto cíclico em *Bahjan - Oração para Shiva*, cuja finalização não se conclui; ou seja, ambas se encerram com o artifício de diminuição do volume das faixas.

No caso do LP *Bom Shankar Bolenajh* percebemos uma semelhança com o álbum *Satwa*, não só por ser instrumental, mas também por apresentar uma sonoridade intimista e experimental semelhante. O encontro com a cultura indiana é indicado já no título do álbum; *Bom Shankar Bolenajh* simboliza a intenção de se alcançar o sagrado através da música primordial. Abaixo do título, na contracapa, há os seguintes dizeres

[222] Não encontramos maiores informações sobre a participação especial dessa cantora, que esteve presente somente nessa faixa do álbum.

"Acordemo-nos Deuses e Deusas a nossa própria Divindade". O experimental foi buscado, portanto, com a finalidade de acessar a divindade própria de cada um, sem se fixar em uma tradição religiosa específica (mesmo que se valendo da tradição indiana).

Em termos musicais, foram somente *Shotsy (Síntese do Oriente e Ocidente)* (faixa 3, lado A) e *Forró pro Mundo Inteiro* (faixa 5, lado A) que a presença da cultura indiana se fez mais visível. Na primeira vale destacar o apoio na nota pedal Mi (que possibilita uma sensação de transe) e a participação especial de Alberto Marsicano no sitar e Zé Eduardo Nazário na tabla, ainda que fosse composição de Lula Côrtes e Jarbas Mariz (aliás, todas as faixas foram compostas apenas por esses dois músicos).

> No final da década de 80, Lula e eu, nos reencontramos aqui em São Paulo onde começamos um trabalho novo. Gravamos o LP instrumental "Bom Shankar Bolenath, somente com composições nossas. Passávamos noites e noites compondo as músicas. Esse LP é como se fosse o seu primeiro disco "Satwa", só que com uma linguagem mais moderna, e nele tivemos a participação de grandes músicos (MARIZ, 2011, online). [223]

Na faixa *Forró pro Mundo Inteiro* explora-se um caráter de improviso no Mi Mixolódio e destaca-se o uso da tabla, em suas aproximações com a linguagem clássica indiana, mas exercendo fusões com o baião e o xaxado por meio do acordeon de Osvaldinho do Acordeon, da viola de 12 cordas de Jarbas Mariz e do tricórdio de Lula Côrtes. Nessa composição a tentativa de síntese do Oriente e do Ocidente é até mais marcante do que na faixa *Shotsy*, possibilitando um caráter mais híbrido.

Durante os anos 80, portanto, encontramos essas duas obras fonográficas que estabeleceram contatos com a cultura/musicalidade indiana. Nelas há resquícios do experimentalismo contracultural, não se enquadrando em um nicho de mercado específico e limitante. Percebemos que a presença da cultura indiana nesses álbuns possui o sentido de busca do sagrado como uma das saídas para a resolução de problemáticas ocidentais (em termos de forma musical e de conteúdo das letras), mas não de forma religiosa ou dogmática, até porque o caráter experimental ainda era uma premissa para ambos. Não houve a intenção de divulgação de elementos artístico-culturais indianos, mas sim de inseri-los dentro de uma perspectiva de encontro cultural

[223] Além das participações de Marsicano e Nazário, o disco também obteve Deise de Sousa na guitarra, Bill Bezerra na percussão, Lulu Farah e Roberto Lazzarini nos teclados, John Splinder no violino, Osvaldinho do Acordeon no acordeon, etc.

a fim de apresentar uma nova proposta estética, que levasse em consideração a herança oriental na própria formação da cultura nordestina.

CAPÍTULO 4. "É chakra terrestre de mil tradições": música indiana no Brasil globalizado

> "De todo modo, a maior parte dos artistas já não se preocupava mais com censura ou com projetos estéticos ou ideológicos. Algo que era apenas incipiente na década anterior vinha se tornando, gradualmente, o grande parâmetro para todas as produções: o mercado de consumo. Longe dos parâmetros subjetivos adotados na era dos festivais, agora eram as leis frias do mercado que determinavam os eleitos e os excluídos."
>
> *Luiz Tatit – A Canção Moderna*

O advento dos princípios constitutivos da globalização, em seus amplos investimentos e usos de novas tecnologias (com destaque para os meios de comunicação), possibilitou uma transcodificação peculiar ao domínio da cultura.[224] Esta não mais se caracterizaria a priori por um conjunto de normas sociais herdadas de um passado remoto, tampouco se limitaria ao mundo das artes e das letras. A esfera cultural foi gradativamente se tornando um pilar econômico fundamental para a sustentação do chamado capitalismo global, ou como preferem alguns, "capitalismo cultural" (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 68). Indo ao encontro das reflexões de Fredric Jameson, consideramos que a globalização

> [...] é um conceito comunicacional que ora mascara ora transmite significados culturais ou econômicos. Sabemos que hoje há, no mundo todo, redes de comunicação mais intrincadas e extensas que são, por um lado, um resultado de inovações notáveis na tecnologia de comunicação, e, por outro, dependem da ampliação tendencial da modernização em todos os países do mundo, ou pelo menos em suas grandes cidades, o que inclui a implantação dessa tecnologia. Mas um conceito de globalização que enfoque apenas as comunicações é essencialmente incompleto. (JAMESON, 2001, p. 44)

[224] O termo "transcodificação" – apoiado nos estudos de Kellner – se refere ao processo de descrição do modo como os discursos sociais são traduzidos em textos da mídia (KELLNER, 2001, p. 76). Concordando com Kellner, por textos aqui se compreende toda e qualquer produção da mídia, a saber: música, moda, cinema, televisão, rádio, etc.

Por isso que, para se evitar esse enfoque incompleto, vemos plena necessidade em discorrer sobre as maneiras de se definir e produzir cultura perante o largo processo de desenvolvimento da globalização na era pós-moderna, que impreterivelmente repercutiu no modo ocidental de interagir com a cultura/música indiana. Diante desse contexto, não há como pensar cultura sem considerar o papel da consolidação dos veículos midiáticos em âmbito mundial, o que nos dizeres do teórico Douglas Kellner (2001) se trata da formação de uma rede cultural complexa e dinâmica, que trabalha em variadas frentes.

Pontuado sobre a complexidade desse novo cenário no Ocidente, outra questão que gostaríamos de abordar aqui, ainda que brevemente, é a forma que se deu a modernização da Índia nesse mesmo período de ascensão do capitalismo global, dos discursos pós-modernos e da mundialização da cultura. Os indianos se veem da mesma forma que os ocidentais os compreendem? No âmbito da cultura o que estava sendo resgatado para fins de assimilação e apropriação condiz com as reformulações da própria identidade indiana?

A respeito disso, a cantora Meeta Ravindra, em entrevista a nós concedida (quando lhe perguntamos o que é a Índia no mundo contemporâneo), fez a seguinte constatação, que muito corrobora com a nossa reflexão em torno de certa vitalidade das especificidades culturais a despeito dos efeitos da globalização:

> A Índia também sofre influência do ocidente, os jovens principalmente copiam muito os Estados Unidos e outros países do primeiro mundo que influenciam principalmente a geração mais nova. Mas a tradição passada de pai para filho acaba sendo mais forte e possibilita que continuemos a manter viva nossa tradição cultural. Percebem-se mudanças, com resultados muito bons na música, na dança, nas artes como um todo, na culinária, etc. resultado do momento que estamos vivendo, mas vinculada também à nossa tradição cultural. (RAVINDRA, 2017).

Vale lembrar que a modernização indiana tem vindo acompanhada de um grande investimento econômico, bem como de investimento em ciência e tecnologia. Seus altos índices de crescimento econômico são significativos (lembrando que a Índia faz parte dos BRICS[225]: um conjunto de países considerados em mercado emergente que cooperam entre si econômica e politicamente, sendo eles Brasil, Rússia, Índia, China e

[225] Saber mais no site oficial do Mistério das Relações Exteriores, disponível em: http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/politica-externa/mecanismos-inter-regionais/3672-brics. Acesso em 2 jun. 2018.

África do Sul). A respeito disso, não é de hoje que se sabe que, semelhante ao Brasil,[226] a Índia possui uma modernização conservadora, cujos descompassos entre tradição e modernidade permeou marcadamente seu processo de inserção no mundo capitalista.

As perguntas de parágrafos anteriores surgiram em decorrência de algumas informações bastante pertinentes:

> A fama da Índia foi construída em cima de sua transformação econômica, a partir da década de 1990. A revolução da tecnologia da informação e dos *call centers* mudou sua imagem no exterior. Houve uma explosão empresarial e as multinacionais indianas começaram a fincar seus pés no primeiro mundo. O banco de investimentos Goldman Sachs – o mesmo que criou o termo BRICS (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul) – projetou que a Índia será a terceira economia mundial em 2040. Os profissionais da computação se multiplicam na Nova Economia. Eles simbolizam o nascimento de uma Índia moderna que subiu no palco do mundo globalizado (COSTAS, 2015, p. 14).

Não é nosso interesse aprofundar nos aspectos políticos e econômicos dessa modernização, mas sim na sua faceta conservadora em termos culturais e como o Ocidente, por meio de suas abordagens pouco atentas às mudanças históricas da Índia, reforçou estereotipias reducionistas.

De acordo com a pesquisadora indiana Meera Nanda (2007), a Índia tem testemunhado uma prática constante de cooptação da ciência pela cosmologia espiritual e a epistemologia védica pouco lembrada no Ocidente. Qual a problemática envolta dessa assertiva? A problemática consiste em destacar que há contradições culturais na modernidade da Índia que devem ser devidamente pensadas, com o objetivo de se evitar visões estereotipadas, reduzidas e precipitadas (especialmente pelo olhar desatento do Ocidente), uma vez que a cultura indiana tem passado por readaptações para se manter viva.

Segundo Nanda,

> A Índia Moderna acolheu os produtos da revolução científica e do Iluminismo ocidental – a tecnologia moderna e uma estrutura liberal-secular de leis codificadas em sua Constituição. Mas fez isso sem, no entanto, questionar a autoridade cultural da cosmovisão sobrenatural e mística derivada das linhas idealistas do Hinduísmo. (NANDA, 2007, p. 165)

[226] Cf. Ortiz (1988).

Dito isso, importante mencionar que sendo o Hinduísmo majoritário entre os indianos,[227] há de se convir que ele teria de passar por readaptações para a manutenção de seus seguidores. Evidente que a tradição milenar da religião na Índia não seria colocada em xeque tão facilmente pelos paradigmas ocidentais. No entanto, haja vista o interesse na modernização do país, que ainda sofre com altas taxas de pobreza e problemas políticos e sociais causados pelo seu sistema de castas[228], algumas transformações já eram anunciadas. E quais são elas?

No final do século XX a Índia manteve viva sua religiosidade hinduísta, porém, sob o viés de dialogar com os avanços do conhecimento científico. Sendo assim, as transformações e readaptações anunciadas se referem ao fato de não descartarem tais avanços, mas sim assimilá-los para que eles dessem ainda mais legitimidade e respaldo às suas tradições místicas e religiosas. Em outras palavras,

> Tudo que é védico é "científico" e toda "ciência" conhecida pelo ser humano apenas afirma as visões dos "Vedas". De fato, as afirmações do temperamento científico "inato" dos "Vedas" ocupam um lugar privilegiado nas asserções da Hindutva [a ideologia do fundamentalismo Hindu] da superioridade do Hinduísmo sobre o Islamismo e o Cristianismo, já que estes são meramente "credos" baseados na fé. A ciência, vedicamente interpretada, sustenta o chauvinismo hindu. (NANDA, 2007, p. 168)

Perante essa reafirmação religiosa, Nanda argumentou ainda que houve casos de dogmatismo extremo que, inclusive, causam grande estranhamento aos olhos de um ocidental herdeiro do pensamento iluminista. Em seu ensaio *A Índia é uma superpotência da ciência?*, que escreveu para The Frontline (em 10 de setembro de 2005), ela fez o seguinte relato emblemático:

> No começo de maio, nas partes rurais do norte da Índia, milhares de crianças, meros meninos e meninas, foram dados em casamento em Akshay Tritya, um dia considerado astrologicamente propício para casamentos e outros novos empreendimentos. Uma das poucas

[227] "Os únicos países com grandes concentrações de hindus no mundo são a Índia (mais de 80% da população), que é secular, e o vizinho Nepal (mais de 90% da população), onde o hinduísmo é religião estatal" (COSTA, op. cit., p. 65).

[228] Longe de acabar, o sistema de castas tem sido reforçado com cotas em instituições de ensino e empregos governamentais. Além disso, "novas castas e subcastas surgem e outras desaparecem com o tempo. Hoje, as pessoas não necessariamente praticam mais as funções tradicionais. Há brâmanes faxineiros e *dalits* professores universitários ou empresários. Mas a herança casteísta ainda é clara: a maioria dos *dalits* é pobre, e o grosso da elite indiana é composto pelas castas altas" (COSTA, 2015, p. 20).

> assistentes sociais que tentaram prevenir os casamentos infantis teve suas mãos cortadas por aqueles que continuaram a defender suas tradições antigas. [...]. Enquanto o país estava se preparando para o Akshay Tritya, os melhores cientistas espaciais da Índia estavam ocupados procurando as bênçãos do Senhor Balaji no templo de Tirupati para um lançamento seguro do veículo de lançamento do satélite polar. [...]. Enquanto isto, os muitos satélites que a agência espacial da Índia lançou no passado transmitiam programas de TV que vendiam os benefícios sem limites e não confirmados do Yoga e Ayurveda para a saúde, entregues com doses fortes do espiritualismo e do nacionalismo Hindu. [...]. *O que é extraordinário é que todas estas tradições que desafiam a razão e as evidências vêm envelopadas [pelo] rótulo atraente de "ciência".* (NANDA, 2007, p. 167-168, grifo nosso)

Não cabe aqui discorrermos os pormenores da relação controversa e delicada entre ciência e religião na Índia. Destacamos brevemente essa questão para que isso nos ajude a contextualizar e, consequentemente, a compreender a Índia como um país que tem se adaptado as necessidades da era global e das demandas capitalistas.

Sob heranças da contracultura, o Ocidente tem buscado assimilar certas tradições indianas como forma de alcançar uma qualidade de vida mais saudável. Não estamos questionando a validade e os benefícios disso, muito menos a eficiência ou a não eficiência de tais tradições. O que pretendemos levantar para esse estudo é o fato de que os conhecimentos tradicionais indianos se tornaram um mercado lucrativo e em expansão, tanto na Índia (que tem se utilizado da ciência a seu favor), quanto no Ocidente, com o aumento, por exemplo, de escolas de yoga[229] (lembrando que estas ainda apresentam paradoxos desconfortáveis na absorção do significado do yoga, o que para nós é mais uma evidência do desencontro entre Ocidente-Oriente).[230]

As tradições religiosas indianas não deixaram de ser o eixo norteador da identidade indiana; porém, elas agora convivem com os dilemas da vida moderna, com os embates entre o cosmopolitismo das grandes cidades e o provincianismo das regiões rurais/interioranas, com o interesse ocidental nos mercados lucrativos que envolvem

---

229 Cf. APRENDIZ, Guia de empregos. "Ioga firma-se como opção de carreira". *Uol*. Texto retirado do Diário de S. Paulo. 12 ago 2002. ECONOMIA. "Com mais adeptos, mercado de ioga no Brasil se aquece". *G1*. 31 jul 2011.

230 "[...] o yoga vem sendo apresentado às sociedades ocidentais contemporâneas: ora como atividade de relaxamento do stress, ora como caminho espiritual, e ora como um esporte que exige muito de seu praticante. [...] Ao apresentar de forma dicotômica o caminho espiritual e o caminho físico (ou esportivo), fica evidente uma concepção ocidental de corpo, como algo sempre separado de esferas espirituais. [...]. Assim, temos esta dicotomia básica entre corpo e espírito como um elemento marcante nas culturas ocidentais. E justamente esta divisão torna difícil a compreensão do yoga como prática espiritual já que ela vem sendo apresentada, sobretudo, como uma prática física aos nossos olhos." (GNERRE, 2010, p. 254).

parte de suas tradições e religiosidades. As reformulações de sua identidade dizem respeito justamente à tentativa de saber lidar com os entrechoques da tradição com a modernidade. Citemos alguns exemplos pra ilustrar as contradições desse panorama. Quando pensamos em *sadus*[231], é possível que nos venha à mente a figura de um asceta anacrônico e deslocado com a Índia moderna. Apesar de muitos ainda levarem uma vida abdicada dos prazeres materiais, "vários *sadus* aderem à febre do consumismo e ao conforto. Hoje é comum vê-los com relógios de pulso, falando em celulares e ouvindo rádio" (COSTA, 2015, p. 51). Isso significa que figuras consideradas referências de asceticismo também se modernizam e, portanto, interpretá-los como imutáveis em suas tradições torna a compreensão ocidental sobre a Índia limitada e descontextualizada. Vejamos outro exemplo, esse visivelmente problemático: a busca por ascensão social e econômica dos *dalits*[232] tem gerado diversos tipos de preconceito e violência, agravados com a modernização da Índia. Para um ocidental mais desavisado, pouco se sabe que as tradições hinduístas que estimulam a transcendência espiritual são as mesmas que dão sustentação ao sistema de castas. Esse sistema é um modelo de mundo que para um ocidental pode soar como retrógrado ou mesmo perverso; mas será que nós ocidentais lembramos que nele estão fincadas raízes religiosas que dão a mesma base para o tão almejado autoconhecimento do sujeito ocidental?

Perante tais controversas da era global e, portanto, a sua consequente e inevitável maior aproximação entre culturas, novas pautas foram introduzidas, o que para a questão do encontro Ocidente-Oriente (e também do desencontro, como percebemos a seguir) é preciso analisá-las adequadamente. Nesse sentido, os álbuns que encontramos dos anos 90 e início dos anos 2000 foram permeados por essas novas pautas, tais como a *New Age,* a *World Music*, a mundialização da cultura e o mercado de consumo. Vejamos a seguir como foram introduzidas tais pautas e suas repercussões sonoras, a princípio sobre aqueles direcionados mais à divulgação da cultura indiana no

---

[231] "A principal motivação para se tornar um *sadu* é o desejo de alcançar a chamada iluminação espiritual. Mas há entre esses vários casos de pessoas desajustadas, com sérios problemas familiares e sociais que resolvem adotar o caminho da 'renúncia'. Alguns criminosos se 'fantasiam' de *sadus* para fugir da polícia" (COSTA, 2015, p. 50).

[232] Começam a consumir produtos como xampus, pastas de dente, comida processada, entre outros. Ou seja, são consumidores dentro desse *boom* da economia indiana. Há alguns anos, conta Prasad [autor do livro *Dalitphobia: Why do They Hate Us?*] os dalits não podiam vestir calças que cobrissem seus tornozelos e eram proibidos de colocar sapatos. "Eram obrigados a se vestir de forma que parecessem feios e inferiores", diz. Hoje, os dalits voltam das cidades para os vilarejos bem-vestidos, com sapatos e tênis. A violência que ainda acontece é resultado da reação à melhoria da situação econômica dos dalits, assegura Prasad. Ele compara isso com a reação dos brancos racistas americanos na década de 1960, durante o processo de ascensão dos negros (COSTA, 2015, p. 25-26).

Brasil e, em sequência, sobre aqueles mais conectados à *New Age* e/ou *World Music* (lembrando que tais divisões não são fixas, uma vez que os primeiros também estiveram associados em algum grau à *New Age* e/ou *World Music*).

4.1 A tentativa de divulgação da cultura indiana no Brasil

A começar por Alberto Marsicano (1952-2013), ele foi graduado em Filosofia pela USP e em Música Clássica Indiana pela Benares Hindu University da Índia com a mestra e instrumentista Krishna Chakravarty (1958 – presente). Tornou-se professor, poeta, filósofo, escritor, músico e tradutor, bem como explorou a linguagem do sitar no Brasil a partir de sua estadia na Índia e na Inglaterra a partir dos anos 60. No entanto, isso se deu principalmente porque Ravi Shankar, que realizou oficinas coletivas de iniciação ao sitar na Inglaterra, recomendou o Marsicano – quando este participou de algumas destas oficinas – a trazer este instrumento e sua respectiva tradição para o território latino; então, foi justamente essa ideia que Marsicano se empenhou a concretizar, quase como um dever pedagógico.[233]

Sua primeira gravação se encontra na obra *Galáxias*, um livro-disco de caráter experimental, que mistura prosa e poesia, escrito por Haroldo de Campos e cuja primeira edição data do ano de 1984. Nesse livro-disco o escritor convidou Marsicano para compor a parte musical da obra. Porém, foi somente na década seguinte que sua produção fonográfica se desenvolveu de modo significativo, a saber: *Benares* (Alquimusic, 1994) *Impressionismos* (Alquimusic, 1995), *Raga do Cerrado* (OCA Brasil, 1999), *Raga do Cerrado* (MCD World Music, 2001), *Quintessência* (Azul Music, 2001), *Electric Sitar* (Azul Music, 2003), *Electric Sitar* (Landy Star Music, Rússia, 2003) e *Sitar Experience Hendrix* (Sonic Wave International, EUA, 2009). Importante notar que Azul Music e MCD World Music (que lançaram alguns dos álbuns do Marsicano) foram as gravadoras que citamos como divulgadoras/pertencentes da *New Age* e da *World Music* no Brasil.

Antes de analisarmos esses álbuns, é relevante mencionar a ampla atuação literária de Marsicano, que esteve muito orientada na construção de uma abordagem que levasse em consideração as aproximações e as semelhanças entre culturas

[233] Esse dever foi mencionado em entrevista realizada por Luiz Thunderbird à Alberto Marsicano. Saber mais em: SHOWLIVRE. Alberto Marsicano fala sobre sitar e Ravi Shankar no Thunderview – parte 1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=asigHRNLGUU. Acesso em 16 abr. 2019.

(especialmente no que se referem às religiões) muitas vezes identificadas como díspares. Isso significa que, como herança/resquício contracultural dos anos 60, ele deu continuidade ao pensamento novaerista, na medida em que buscou reconectar uma visão holística de mundo, argumentar sobre pontos em comum entre diferentes tradições e dar vazão aos experimentalismos.

Falando em religião, é visível o seu contato e devoção para com preceitos do Zen-budismo, do Candomblé, da Umbanda e do Hinduísmo. Sendo ele um herdeiro da contracultura, ele fez uma amálgama dessas tradições, de modo a focar no cenário artístico-cultural do Oriente como uma possibilidade de desenvolver uma visão mais ritualística e espiritualizada perante um mundo cada vez mais globalizado, tecnológico e de racionalidade ocidentalizante. Porém, no tocante à música seu propósito não foi ser um sitarista brasileiro tocando música clássica indiana na íntegra, até porque sua afinidade e relação com o rock e os ideais contraculturais se mostravam fortemente frequentes (assim como ocorreu com Lula Côrtes, Lailson e Jarbas Mariz). Quando ele explorou o sitar para o cenário musical brasileiro, ele se empenhou em trazer parte da tradição indiana – como havia sugerido Ravi Shankar –, mas não se limitou a representá-la unicamente, conforme veremos nas análises musicais a seguir.

Vale a pena conceber, ainda que brevemente, alguns parágrafos sobre seu lado literário, pois este muito se relacionou com a perspectiva musical de Marsicano. Considerado isso, Marsicano partilhou sua atenção, primeiramente, para uma pesquisa acerca do cantor-compositor Jim Morrison, que teve como consequência a publicação de um livro-clipping pela editora Martin Claret, intitulado *Jim Morrison por ele mesmo* (2005). Trata-se também de uma compilação de relatos sobre o músico, muitos deles retirados da biografia *Riders on the Storm* (1991) do baterista John Densmore, que foi um dos fundadores da banda *The Doors* e um dos amigos mais próximos de Morrison. O livro-clipping foi uma homenagem literária ao Morrison, pois o envolvimento de Marsicano com o universo experimental da contracultura e com o rock foi um dos principais eixos norteadores para o diálogo que buscou estabelecer entre Ocidente e Oriente; sua relação com este cantor-compositor, portanto, inseriu-se nesta busca.

Outras obras literárias direcionadas também a essa busca foram: *Crônicas Marsicanas* (2007) *A Linha do Oriente na Umbanda* (2010), *A Música Clássica da Índia* (2011), *O Poder Terapêutico dos Orixás e a Filiação Divina* (2013) e *Os Ciganos na Umbanda* (2013). Todos estes, com exceção das obras *Crônicas Marsicanas* e *A Música Clássica da Índia*, foram escritos por Marsicano conjuntamente com Lurdes de

Campos Vieira, que é pedagoga, bacharel e licenciada em Geografia. Marsicano se considerava zen-umbadista, e Lurdes Vieira – também ligada à religião da umbanda – até hoje é dirigente espiritual do Templo de Umbanda Sagrada Sete Luzes Divinas e do Núcleo de Estudos Sete Luzes Divinas, em São Paulo, os quais eram frequentados por Marsicano.

Começando com *Crônicas Marsicanas,*[234] neste livro (que é uma espécie de diário) Marsicano relatou vivências e anedotas de suas viagens em cidades como São Paulo, Ribeirão Preto, Londres, Barcelona, Coimbra, Trinidad Tobago, Bombaim, Tânger, Siracura, dentre tantas outras. Com uma escrita marcadamente romanceada podemos notar que na medida em que cenários, personagens e situações eram reconstruídos, diversos aspectos místicos, fantasiosos, psicodélicos e mesmo religiosos formaram uma amálgama poética e com certa ironia bem-humorada na veracidade dos fatos. Em uma crônica específica sobre sua relação com a cultura indiana, quando se encontrava na cidade de Benares, Marsicano relatou uma experiência curiosa que teve com um asceta que observava ele tocando o sitar, de modo a percebermos o quanto a percepção mística e de ancestralidade é vista como algo intrínseco entre o sitarista e o instrumento:

> O róseo amanhecer no Ganges! Ao som dos pássaros, milhares de templos reverberam os gongos e címbalos saudando os raios dourados do sol que se irradiam pelas águas sagradas. Um Sadhu senta em lótus a meu lado e começo a interpretar no sitar um raga da manhã. Ao terminar abro os olhos e ele me pergunta há quanto tempo toco: - Há cinco encarnações – respondo-lhe. – Então estás começando agora! – adverte-me (MARSICANO, 2007, p. 85).

No livro *A Música Clássica da Índia*, pode-se notar mais diretamente a sua dedicação em refletir, assimilar e vivenciar a cultura indiana de forma mais aprofundada. As Gharanas (linguagens de ensino musical) são fundamentos básicos da música clássica da índia e entendidos como sagrados, transmitidos oralmente por uma tradição milenar entre mestre e aprendiz. Marsicano enquanto aprendiz se predispôs a compreendê-las em termos da filosofia da música a partir dos seus mestres Pandit Ravi

[234] O título da obra foi uma referência às *Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury, que é uma coletânea de contos publicada na década de 50, cuja temática central fora a chegada do ser humano a Marte e da sua respectiva colonização pela espécie humana. Neste sentido, Marsicano realizou um trocadilho que, de modo análogo à Bradbury, intencionou registrar o espírito explorador do ser humano em suas andanças e visitas pelo desconhecido.

Shankar e Krishna Chakravarty, bem como da sua estadia por Londres e Benares. No que se refere à relação entre mestre e aprendiz ele ressaltou que:

> Como a música clássica hindustani não é escrita e o músico jamais sobe ao palco munido de uma partitura, o aprendizado dos Ragas é muito demorado: frente a frente, anos a fio, o mestre toca e o discípulo reproduz frase por frase, até que um dia mergulhe no oceano sagrado dos Ragas. E isto vem acontecendo há milênios. Por meio dessa transmissão do conhecimento, todas as sutilezas do mestre são captadas e a milenar tradição mantém-se inalterada (MARSICANO, 2011, p. 28).

No livro como um todo, a narrativa de Marsicano se mostra fluida, leve e notadamente com humor irônico e clareza técnica ao abordar a linguagem musical indiana. Isso ele fez com a intenção de esclarecer as origens e os desdobramentos da música indiana ao estabelecer pontos de contato com outras tradições e estilos, a exemplo do rock (destaque para Jimmi Hendrix) e da música moderna ocidental (destaque para Debussy e Erik Satie).

As expressividades artísticas da Índia, como bem ressaltou Marsicano, são muito unas e sinestésicas; isso significa que as emoções causadas entre música, dança, teatro, pintura, escultura e arquitetura se irmanam entre si. No campo da música, há matizes cromáticos de cores, sabores e cheiros que representam cada raga, podendo esta ser relacionada com períodos do dia, estações do ano, invocação a determinadas divindades, a elementos da natureza, a planetas, a estados de espírito, entre outros.

> Os músicos indianos vêm, há mais de seis mil anos, mapeando o Universo Sonoro. Estas sequências melódicas clássicas são classificadas em dez geratrizes que compõe 64 escalas básicas que se subdividem numa análise combinatória em milhares de possibilidades. O sistema dos Ragas, embora date de tempos imemoriais, ainda está aberto a novas sequências sonoras. [...]. O termo Raga provém do sânscrito *Ranja* que significa cor. Cada Raga tem uma coloração específica, como também um cenário mítico. Estes relatos mitológicos em que os deuses e os semi-deuses associados aos Ragas são minuciosamente descritos em suas vestes, ornamentos e moradas, encontram-se em compêndios milenares como o *Ragasagara* (Oceano de Ragas). O músico, ao interpretar um Raga, deve concentrar-se nestes cenários imagéticos [...] (MARSICANO, 2011, p. 35, grifo do autor).

Complementou ainda que a dimensão harmônica entre tensão e repouso serve de base principal para a linguagem da música ocidental. Na música indiana, porém, o aspecto harmônico não é o primordial. São as linhas melódicas de cunho místico e religioso dos ragas, "semelhantes" às escalas do Ocidente, que servem de cerne para as composições da música tradicional indiana. A fim de trazer uma paisagem sonora ao ouvinte que o faça se sensibilizar e transcender, tal música possui uma forte vibração mântrica e suas melodias reverberam de forma cíclica, já que o som é "[...] a base compreensível de toda criação" (MARSICANO, 2011, p. 23).

As três próximas obras elencadas aqui se direcionam especificamente sobre religião e religiosidade; elas foram publicadas pela editora Madras, que possui uma equipe editorial focada na organização de um catálogo mais voltado para temáticas de espiritualidade, religião, perspectivas holísticas e maçônicas.[235]

Se para Alberto Marsicano a música é compreendida como uma manifestação mística de existência e contemplação, faz-se necessário compreendermos também de que maneira sua orientação religiosa repercutiu no seu fazer musical. Nesse sentido, a obra *A Linha do Oriente na Umbanda,* possui uma abordagem que se mescla sob questões históricas, geográficas, culturais e religiosas com a finalidade de se pensar a base formadora da umbanda enquanto uma religião sincrética e repleta de ancestralidades que ultrapassam as fronteiras entre Ocidente e Oriente. Como o próprio título nos indica, perceber o que tem de oriental nas práticas umbandistas foi a preocupação central dessa pesquisa articulada por Marsicano e Lurdes Vieira. Ambos os pesquisadores e praticantes da umbanda se desdobraram em analisar as influências de diferentes povos em diversos momentos históricos que colaboraram no desenvolvimento desta religião. Sendo assim, eles estudaram as legiões dos indianos, árabes, persas, turcos, hebreus, chineses, tibetanos, japoneses, egípcios, maias, astecas, incas, europeus, xamãs, ciganos, dentre outros, de modo a construírem uma reflexão bem didática tanto para iniciantes e leigos no assunto, quanto para praticantes mais experientes da umbanda.

Em suas estadias pela Índia, Marsicano neste livro fez um relato que ele foi um dos fundadores do primeiro templo de umbanda naquele país.[236] O que nos faz pensar

[235] Cf. https://madras.com.br/.

[236] "Tive o privilégio de fundar, juntamente com duas orientalistas cariocas, o primeiro templo de Umbanda da Índia. Numa pequena choupana às margens do Ganges, com as encantadoras Samadhi e Verena (iniciadas na Umbanda), instalamos um pequeno congá e fizemos as firmezas. Após uma oferenda de flores à Oxum, que maravilhosamente flutuaram no sagrado Ganges à luz dourada do Sol da manhã,

que sua dedicação em se aprofundar sobre a cultura indiana e, concomitantemente, sobre a aprendizagem do sitar estava quase lado-a-lado ao seu interesse pelas práticas religiosas, até porque, em sua concepção, nada era visto como separado, arte e espiritualidade se dialogavam de forma intrínseca. Vale ressaltar que o seu compromisso com o fazer musical foi mais experimental, porém ele não desconsiderou, no âmbito de crença pessoal, sua conexão com a espiritualidade por meio de religiões. Tocar o sitar também era interpretado como acessar o universo do sagrado.

Em outra passagem, fica mais evidente a percepção de que o Hinduísmo e a Umbanda possuem proximidades a serem reconhecidas, fazendo parte de um ideal cósmico uno:

> A essência do Hinduísmo reside em seu caráter orgânico. Tudo pulsa biologicamente. É a seiva vital, os fluidos prânicos que permeiam a vida, dando-lhe cor, sabor e alegria. Daí a grande conexão com a Umbanda. *As serpentes de Oxumaré envolvem Shiva, o dançarino cósmico*. Tudo se sucede organicamente, como células num lúdico jogo. As encarnações, as notas musicais do raga, as escadarias de pedra que imergem no Ganges, poeticamente representando a purificação das sucessivas passagens (MARSICANO; VIEIRA, 2010, p. 35, grifos nossos).

Falando em orixá, na obra *O Poder Terapêutico dos Orixás e a Filiação Divina*, Alberto Marsicano e Lurdes Vieira discutiram o papel dos orixás na formação dos indivíduos, uma vez que tendo conhecimento do orixá que rege uma pessoa, isso seria um modo de autoconhecimento para a mesma, no que se refere às suas virtudes, necessidades e falhas, bem como seu próprio desenvolvimento espiritual. Mais uma vez neste trabalho Marsicano e Vieira se debruçaram na ideia de que todas as áreas do conhecimento se inserem em uma perspectiva una e holística, mas que infelizmente com o advento da sociedade moderna houve uma fragmentação cada vez maior em torno delas, principalmente a respeito da dicotomia entre ciência e religião. No excerto a seguir podemos perceber novamente o enfoque que se dá na concepção de que a arte não deveria ser isolada das demais facetas da sociedade:

> Na Antiguidade, o conhecimento não era desmembrado como na atualidade, em que concebemos a religião, a ciência, a arte, como modalidades diferentes. Na Grécia antiga existia o *sophos*, o "sábio",

---

iniciamos a cerimônia. Verena recebeu um caboclo que cruzou o congá com a pemba e saudou solenemente os curiosos indianos que ali se encontravam" (MARSICANO, 2010, p. 154).

> que era simultaneamente filósofo, médico, artista, mago, e o conhecimento era concebido como algo uno (MARSICANO; VIEIRA, 2013a, p. 27, grifo dos autores).

A prioridade é a discussão religiosa em torno da Umbanda, mas tal discussão não deixou de trazer elementos da música, sendo esta vista como a própria sonorização do universo místico e sagrado. O espírito sincrético de Marsicano muito se traduziu por uma produção sonora que, principalmente, teve como influência a musicalidade religiosa hinduísta e umbandista. A própria Umbanda é vista como sincrética, sendo um equívoco, na sua concepção, classificá-la somente como religião afro-brasileira, "[...] por ser a corrente africana apenas uma de suas influências" (MARSICANO; VIEIRA, 2013a, p. 34).

A próxima obra, intitulada *Os Ciganos na Umbanda*, foi focada em compreender – como o próprio título sugere – a corrente cigana no desenvolvimento dos alicerces umbandistas. Antes do texto de Apresentação vemos uma fotografia tirada em um momento ritualístico, com destaque para os próprios autores Lurdes Viera e Alberto Marsicano ali presentes; ambos são partes integrantes do culto: ela, ao que parece, sob uma prática de incorporação ou de devoção, e ele conduzindo o aspecto musical, em meio ao transe coletivo, através do sitar:

Figura 13: Foto - Saulo Andrade (sauloandrade.com)

Vale destacar que "muitas das informações desta obra foram obtidas por Marsicano em sua longa convivência com ciganos andaluzes de Granada, Sevilha e Córdoba" (MARSICANO; VIEIRA, 2013b, p. 20). Além disso, é um livro em que se encontram apontamentos históricos importantes sobre a relação entre ciganos e cultura indiana. Isso porque, como bem discorreram os autores, um dos principais indícios

palpáveis acerca da origem do povo cigano remete-nos ao norte da Índia em meados do século X (MARSICANO; VIEIRA, 2013b, p. 24).[237] A presença dos ragas na música cigana e a própria influência cigana e indiana na musicalidade sagrada da Umbanda são fatores a ser considerados e inter-relacionados com outras questões, uma vez que Alberto Marsicano levou o sitar nos ambientes ritualísticos da Umbanda.

Não é nosso propósito nos aprofundarmos ainda nesse ponto, mas o que podemos perceber a partir desses livros é que Marsicano embora tenha prezado pelo discurso contracultural em suas obras musicais, ele também atuou pela frente de pesquisa e de divulgação em torno das semelhanças e das fusões entre diferentes culturas, especialmente sobre aquelas que, em termos religiosos, assimilaram de forma sincrética elementos da cultura indiana. O foco do estudo na Umbanda foi um exemplo disso, a fim de compreender suas origens e suas pontes com o Oriente. Feito esse levantamento reflexivo acerca do sua produção literária, cabe agora analisarmos sua produção musical.

O primeiro álbum solo de Marsicano foi o *Benares*. Produzido pelo sitarista ao lado de Aurio Corrá, este é um álbum de apenas cinco músicas, mas com longa duração para cada faixa (essa longa duração das faixas, aliás, foi uma característica recorrente em seus CDs). Em ordem crescente os títulos são: *Benares* (10’59’’), *Tulssi Ghat* (11’32’’), *Reflexos Dourados do Sol da Manhã* (10’48’’), *Amanhecer no Ganges* (11’17’’) e *Manikarna Ghat* (4’18’’). No encarte, Marsicano escreveu um breve histórico do surgimento e da importância da cidade indiana Benares – mais conhecida atualmente por Varanasi – e dedicou esse trabalho musical a sua professora e mestra Krishna Chakravarty. Em depoimento na contracapa, o músico esclareceu que:

> *Essas composições são inspiradas nas escalas das ragas*, milenares peças clássicas indianas, de característica lenta, tranquila e serena. *Indicadas à prática de Yoga, Meditação, Tranquilização mental*, propondo através dos suaves acordes da Cítara, uma jornada à Benares, cidade sagrada do Ganges (MARSICANO, 1994, CD, grifos nossos).

[237] “A grande maioria dos ciganólogos e hindulogistas considera o noroeste da Índia como o local de onde os ciganos teriam partido para a Europa e demais partes do mundo. Esse povo, de etnia iraniana (ariana), não pode ser considerado homogêneo, mas sim um povo nômade muito antigo composto de diversas etnias, algumas das quais provindas do sudoeste indiano”. (MARSICANO; VIEIRA, 2013b, p. 23)

O álbum é uma produção musical solo para o sitar; e como sugere a explicação de Marsicano – no excerto acima – suas composições são indicadas à prática de Yoga, Meditação e Tranquilização mental. O próprio título do álbum foi uma referência direta ao cenário mítico, espiritual e musical de Benares, na tentativa de possibilitar uma leitura, um recorte, bem como uma paisagem sonora dessa cidade. Há uma espécie de subtítulo no álbum, denominado "Music for yoga, Healing & Meditation", que já sugere a finalidade do mesmo antes mesmo de ler o encarte do CD. Tendo em vista essa finalidade já podemos pensar o quão esse álbum pode ser categorizado dentro dos parâmetros da *New Age*. Afinal, o comprometimento do artista nesse momento esteve em estimular um estado de relaxamento meditativo, inspirado na própria tradição cultural indiana dos ragas, do yoga, da meditação e da iluminação espiritual. É relevante já pontuar que Marsicano passeou, paradoxalmente, por duas posições em diversos momentos e trabalhos musicais: ou seja, ora atuou como experimentalista contracultural, ora como novaerista espiritualizado. Antônio Abujamra, no programa *Provocações* da TV Cultura, ao entrevistar o músico fez a seguinte apresentação do mesmo, que muito ilustram essas posições:

> [...] Aqui hoje nós temos um personagem único no cenário da cultura brasileira das últimas décadas. Professor, filósofo, músico e tradutor. Seu currículo anuncia que domina 13 idiomas, entre os quais o bengali, o hindi e o sânscrito. [...]. Partindo do jornal Folha de São Paulo de tempos atrás, diz que *por ser um sitarista com pé forte na psicodelia nos anos 60, ele se tornou uma figura folclórica, onipresente nos cursos de yoga da cidade*. Ele estudou cítara e música indiana em Londres e em Bombaim com ninguém menos que Ravi Shankar, mestre indiano, que ele e os Beatles se encarregaram de fazer conhecido no Brasil. Apesar disso, ele próprio parece não ser uma pessoa muito conhecida fora de seus espaços paulistanos, fora do facebook. Vamos ver quem ele é e o que é que ele vai provocar em nós. Ele é Alberto Marsicano[238] (grifos nossos).

[238] Esse foi o programa Provocações de número 558, realizado no dia 20 de março de 2012. Há cerca de dois anos atrás esse programa estava disponibilizado completo na plataforma YouTube; no entanto, ele foi retirado do ar. Como havíamos feito o download do programa, hoje o temos na íntegra em nosso arquivo pessoal.

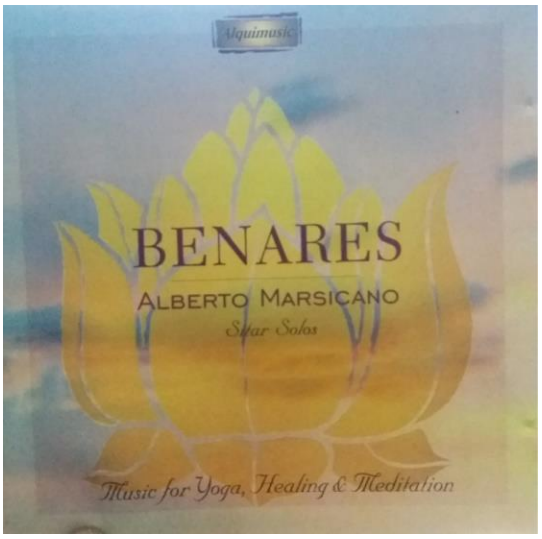

Figura 14: Alberto Marsicano. CD Benares. Alquimusic, 1994.
"Music for Yoga, Healing & Meditation"

O segundo álbum, chamado *Impressionismos*, possui seis faixas, cujos títulos são: *Céu Estrelado sobre o Ganges* (13'54''), *Nas Águas Cristalinas do Rio Sarasvati* (10'09''), *Gymnopédie nº 1 – Erik Satie* (2'54''), *Raga para Debussy* (8'02''), *La Fille Aux Cheveux de Lin – Debussy* (2'23'') e *Clarões da Aurora no Céu de Varanasi* (8'09''). Todas são composições de Marsicano, com exceção das faixas três e cinco, que são releituras de duas obras consagradas de Erik Satie e Debussy (como os próprios títulos das faixas indicam). Mais uma vez este trabalho musical foi dedicado à Krishna Chakravarty, porém enquanto em *Benares* o sitar foi o único instrumento trabalhado no álbum, em *Impressionismos* houve a participação de três outros músicos em diferentes instrumentos, a saber: Caíto Marcondes (tabla), Silvia Ricardino (harpa) e Ratnabali Adhikari (tampura e canto clássico).

Figura 15: Alberto Marsicano.CD Impressionismos. Alquimusic, 1995.

É notório que Marsicano não escolheu o título do álbum “Impressionismos” por acaso; ou seja, seu contato com os anseios da modernidade eram pautas importantes dentro de seu processo musical criativo. Homenagear dois grandes músicos da tradição ocidental, como Debussy e Satie, foi uma consequência disso. Entretanto, ao que parece, a seleção desses músicos também não foi aleatória. Isso porque, como se sabe, esses músicos se aproximaram da música oriental como uma forma de renovação e ruptura em relação à tradição canônica da música europeia. Nesse sentido, Marsicano foi se inspirar justamente por compositores que também apresentaram fascínio e interesse pelo Oriente, porque ele, similarmente, tinha por objetivo explorar propostas de renovação e ruptura muito a partir do material musical oriental (no seu caso, especialmente o do indiano), assim como do rock da contracultura e da música eletrônica (conforme veremos em *Electric Sitar* e *Sitar Experience Hendrix*).

O terceiro álbum, *Raga do Cerrado*, é composto por quatro faixas: *Raga do Cerrado* (12’15’’), *Céu Estrelado sobre o Alto Paraíso* (14’25’’), *Solo de Tabla e Percussão* (6’10’’) e *Variações sobre o Prelúdio nº 4 de Villa-Lobos* (5’14’’). Nesse álbum duas informações novas chamam nossa atenção (encontradas na contracapa): a primeira se refere ao fato de Marsicano se autodeclarar como “introdutor do sitar no Brasil e discípulo de Ravi Shankar e Krishna Chakravarty”; e a segunda pelo músico buscar uma relação entre tradições musicais da Índia e do Brasil, relatando que “Raga do Cerrado apresenta o entrelace entre a milenar música indiana (“raga”) e a sofisticada técnica dos violeiros e percussionistas brasileiros revelando o caráter mântrico de nossa

música"[239]. É válido perceber que, diferentemente dos dois primeiros álbuns, *Raga do Cerrado* possui a produção musical somente de Marsicano e foi gravado pela OCA Brasil, mas apresenta como músico convidado mais uma vez o tabladista Caíto Marcondes.

Figura 16: Alberto Marsicano. CD Raga do Cerrado. OCA, 1999.

Em 2001, *Raga do Cerrado* foi relançado, só que nesse momento pela MCD World Music. Interessante notar que nessa obra Marsicano pode já ser associado à categoria *World Music*, por meio dessa gravadora. Acreditamos que por ser um trabalho que tenha deixado explícito o fato de elencar similaridades de tradições (no caso, a brasileira e a indiana), foi mais fácil identificá-la como uma vertente da *World Music.*

O quarto álbum, denominado *Quintessência*, propôs-se a trabalhar os ditos cinco elementos essenciais da vida: terra, água, fogo, ar e éter. Sendo assim, há uma faixa para cada elemento, instrumentada com o sitar de Marsicano, a tabla e percussões de Caíto Marcondes, bem como explicada em parágrafos curtos e informativos no encarte do álbum. Assemelhando-se à *Benares*, esse quarto CD possui uma característica de estimular – mais exclusivamente – a tranquilidade e elevação espiritual do ouvinte, a partir de composições próprias de Marsicano. A produção deste álbum ficou à cargo de Corciolli e a gravadora foi a Azul Music. Na contracapa há a seguinte explanação: "Músicas de influência indiana, criadas para os 5 elementos essenciais, *executadas por um dos maiores sitaristas da atualidade*. Contém histórias explicativas sobre as qualidades e funções de cada elemento e sua música correspondente" (grifos nossos).

[239] Texto retirado da contracapa do álbum.

Figura 17: Alberto Marsicano. CD Quintessência. Azul Music, 2001.

O próximo álbum é o *Electric Sitar*, mais uma vez gravado pela Azul Music. As faixas são as seguintes: *Ganges*, *Satori*, *Bombay Sapphire*, *Ibiza*, *Chartes*, *Dança Céltica*, *Mantra para Baden*, *Alhambra* e *Via Láctea*. O uso de sintetizados, do rock progressivo e de efeitos da música eletrônica se faz bem perceptível, causando uma quebra de expectativa se compararmos com os álbuns anteriores. Até a duração das faixas é relativamente menor (em torno de cinco a seis minutos), enquadrando-se melhor nos padrões da indústria fonográfica. No encarte para cada faixa há também breves textos explicativos, obviamente, sobre a composição delas. Em 2003 o álbum foi relançado pela Landy Star Music, na Rússia.

Figura 18: Alberto Marsicano. Electric Sitar. Azul Music, 2003.

Esse é o primeiro trabalho fonográfico de Marsicano focado por inteiro em uma abordagem mais experimental, a partir da inserção de elementos sonoros da modernidade (especialmente aqueles advindos da música eletrônica e do rock progressivo). Entretanto, aproxima-se também da *World Music* e em alguns aspectos da *New Age*, uma vez que neste trabalho autoral Marsicano explorou a música eletrônica com intuito de acessar uma espécie de "sujeito plural, uno, holístico e cósmico". O interessante é notar que cada faixa parece querer visitar um lugar geográfico ou um monumento histórico, por meio de referências culturais específicas (característica comum da *World Music*); isto é, há menção ao haicai japonês (em Satori), a um cortejo medieval na catedral francesa Chartres (em *Chartres*), à celebração de camponeses nos verdes campos do Minho – Portugal (em *Dança céltica*) e à suntuosidade do palácio Alhambra na cidade espanhola de Granada (Andaluzia) (em *Alhambra*). Além disso, há homenagens à Baden Powell por meio do que denominou por "raga-bossa" (em *Mantra para Baden*), ao início da primavera no Ganges (em *Ganges*), ao cinema indiano (em *Bombaim Sapphire*), à cidade de Ibiza que pulsa o ritmo da música electro-experimental (em *Ibiza*) e, por fim, à Via Láctea que ecoa a reverberação cósmica (em *Via Láctea*).[240]

Por fim, o último CD da discografia de Marsicano foi o *Sitar Experience Hendrix*, gravado pela Sonic Wave International dos EUA.[241] Suas faixas são todas releituras de obras consagradas do guitarrista Jimi Hendrix, utilizando-se do sitar nas linhas melódicas e da bateria na percussão típica da linguagem do rock. Em termos fonográficos esse foi o único trabalho encontrado que esteve diretamente focado em releituras do rock, a partir de clássicos de Jimi Hendrix. Entretanto, é possível encontrar vídeos de shows e apresentações na plataforma YouTube onde Marsicano se propôs a tocar outros clássicos do rock, tais como Beatles, Black Sabbath, Iron Butterfly, The Doors, Led Zeppelin, Pink Floyd e Raul Seixas. A respeito da relação estabelecida com Hendrix e suas demais incursões musicais temos a seguinte declaração de Marsicano:

> Aconteceu o seguinte, quem tem técnica...os sitaristas que são virtuosos, tem técnica apurada nesse instrumento, que demora anos [...]. *Os indianos são muito ortodoxos... os virtuosos lá, os grandes mestres não admitem sair da tradição clássica, muito menos tocar rock, jazz...e eu como tô independente dessa cobrança eu comecei a partir pra experimentação, e não só isso, pra mim tem muito mais*

[240] Estas informações sobre cada faixa foram retiradas do próprio encarte do CD.
[241] Não encontramos a imagem da capa do álbum, nem mesmo o CD. Porém, fizemos o download do álbum completo por meio da internet.

> *mercado*...inclusive as gravadoras americanas se interessaram...o *Sitar Hendrix* saiu pela Sonic Wave e agora eu gravo o *Sitar Beatles* também, tô desenvolvendo o *Sitar Samba*...porque se eu ficasse clássico só...*ninguém tá interessado em sitarista brasileiro tocando clássico indiano, eles estão interessados justamente em experimentação.* [...]. A moçada em Londres já não tá nem mais querendo ouvir o clássico também...outro impeditivo, se eu chegasse lá como sitarista brasileiro tocando clássico, os próprios indianos estão com dificuldades de se apresentar, eu então...eles não queriam ver nem a pau [...]. Mas Hendrix não, a coisa mudou de figura, o pessoal entrava em transe. [...]. Eu andei pesquisando na internet, o Hendrix durante dois anos foi aluno do Ananda Shankar, o sobrinho roqueiro do [Ravi] Shankar, e Hendrix tocava sitar, só que a morte dele interrompeu o sonho dele. Inclusive ele tentou, isso se comprova no disco brasileiro do *Axis* [*Axis: Bold as Love*, de 1967] que vem dentro do encarte falando que as várias músicas desse disco Hendrix tentou usar sitar, só que achou que não estava preparado. Tem uma que chama *Cherokee Mist* que ele toca sitar mesmo e já pode estar disponível na internet. Então através disso, pera lá, *se o Hendrix era sitarista tem uma tremenda pegada, e tem uma pegada mesmo, até na técnica dele, o sitar influenciou...essa revolução que ele fez na guitarra não foi sozinha, isso muito se deve ao sitar, eu vou mostrar aqui, especialmente a técnica de se tocar numa corda só...qualquer aula de guitarra já te ensinam a jamais tocar numa corda só...e Hendrix descodificou isso através do sitar*. Tudo numa corda só...é a serpente...**Thunderbird**: Os violeiros brasileiros não usam isso? **Marsicano**: Óbvio [...], também é outro instrumento mágico, a viola, como também o slide do blues...são todos instrumentos sagrados e mágicos (SHOWLIVRE, 2008, online, grifos nossos).

Diante desse depoimento, precisamos aprofundar sobre algumas questões. Marsicano atuou em duas principais frentes: a frente do universo espiritual da música clássica indiana e a frente experimental, com ênfase no rock. O acesso a ambas se deu pelo sitar, bem como pelo ideário da contracultura. Mesmo que ele tivesse afinidade com a parte espiritual, não deixando de lado suas crenças, ainda assim ele não pode ser considerado um sitarista da música clássica indiana, em termos mais estritos. Por outro lado, não dá para pensa-lo como circunscrito ao universo do rock, uma vez que ele se apresentou também tocando instrumentalmente canções da música popular brasileira, tais como *Estrada do Sol* (Tom Jobim/Dolores Duran)[242] e *Arrastão* (Vinícius de Moraes/Edu Lobo)[243], bem como tinha intenção de produzir um álbum cujo título fosse *Sitar Samba* (conforme vimos no depoimento acima). Além disso, ele foi o produtor musical do álbum *Nordeste Oculto* (2012) da banda Cabruêra, que muito se direcionou

[242] Ver: DELLACOSTA, Marco. Alberto Marsicano tocando Tom Jobim. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AAU7PwSIOw4. Acesso em 22 abr. 2019.

[243] Ver: VASSILIORUS. Marsicano – Brazilian Sitar – Arrastão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6dC0sie9uV4. Acesso em: 22 abr. 2019.

no contato entre tradições da música nordestina e da cultura indiana/oriental. Realizamos uma entrevista com o vocalista da banda, Arthur Pessoa, que esclareceu a importância do sitarista pela sua capacidade de unir diferentes tradições musicais (elencando obras musicais e literárias):

> O que mais me chama a atenção no trabalho do Alberto Marsicano, foi a capacidade dele de unir diferentes tradições musicais, especialmente essa fusão entre a música oriental e ocidental. Ele estudou Cítara com o Ravi Shankar, que já é um músico que promoveu essa aproximação entre culturas tão diferentes, a exemplo da influência dele no trabalho dos Beatles e na carreira solo do George Harrison. Também o álbum do Marsicano intitulado Citar Hendrix é um outro exemplo de como ele conseguiu estabelecer pontes entre o rock e toda a tradição advinda da música clássica indiana. Também destaco o trabalho e pesquisa dele, incluindo o lançamento de alguns livros como A Linha do Oriente na Umbanda, ou Os Ciganos na Umbanda, que também promove fusões inusitadas, transitando entre a música africana e toda a herança resguardada pelas religiões de origem afro brasileira, assim como também com o universo da música celta e oriental e todas os possíveis diálogos sonoros que cada universo desse guarda. (PESSOA, Entrevista, 2017)

Interpretamos essa prática unificadora de tradições musicais como um resquício do legado contracultural de Marsicano, que persistiu mesmo em tempos de mundialização da cultura, já que realizar espécies de fusões culturais à base de experimentações foi uma atitude recorrente durante a contracultura. Para o músico as experimentações não poderiam parar; a gêneses do rock também trazia essa premissa, sendo os Beatles a grande referência de Marsicano:

> Bom, a referência com os Beatles é...nesse caso é linear. Se Hendrix...poucas pessoas sabem que ele tocou sitar ou foi influenciado... no caso dos Beatles é linear mesmo. E tô fazendo pra Sonic Wave, uma gravadora de Illinois, essa grande homenagem aos Beatles, tocando principalmente músicas que eles não usaram o sitar. Porque senão fica muito linear...e os Beatles é experimentação. *Ficar repetindo o que os Beatles já fizeram é nada mais anti-Beatles do que isso. É uma experimentação que não pode parar, uma experimentação contínua* (SHOWLIVRE, 2008, online, grifos nossos).

Não encontramos esse álbum em homenagem aos Beatles; entretanto, só por esse depoimento já fica claro que Marsicano bebeu na fonte experimental dos Beatles e buscou dar continuidade a essa prática, não como cópia (haja vista que seria anti-Beatles fazer isso, como ele mesmo reconheceu), mas sim como forma de pensar trabalhos

musicais inovadores e atualizados a partir das experimentações. Interessante notar que apesar de seu ímpeto experimental, Marsicano sempre tocou o sitar sentado no chão e descalço, sendo estes preceitos típicos de sitaristas tradicionais (algo não semelhante no Duofel, por exemplo, como veremos no capítulo seguinte), os quais, nesse sentido, Marsicano apresentou uma postura não experimental.

Consideramos Marsicano um divulgador da música clássica indiana e um dos introdutores do sitar no cenário musical brasileiro. Como vimos no álbum *Raga do Cerrado* ele se auto intitulou introdutor do sitar no Brasil. De fato, em termos fonográficos não encontramos outro músico brasileiro tão empenhado em estudar esse instrumento quanto ele, tanto no sentido mais tradicional do seu estudo, com foco na cultura indiana, quanto no sentido de transcendência do mesmo por meio da experimentação. Ao se auto referenciar também como discípulo de Ravi Shankar (informação também presente nesse álbum) percebemos que isso foi uma maneira (consciente ou inconsciente) de possibilitar a legitimidade necessária para a identificação do artista como sitarista (reforçada ao dizer que também era discípulo de Krishna Chakravarty). Sobre sua relação com Shankar, Marsicano declarou que:

> [...] várias vezes eu assisti os recitais do Shankar, inclusive ele que me iniciou...num grupo de 25 a 30 alunos...a história não é tão absurda, porque na época não tinha nenhum ocidental...isso foi na época de 70...e não tinha nenhuma ocidental muito adiantado pra ele só dar aulas pra mestre. *Não tinha mestres no Ocidente!* Então *ele tava pegando a molecada*, cara...e eu peguei uma fresta...*a grande maioria desistiu...os oba-oba que estavam lá*, poucos prosseguiram no caminho dele...*e ele me incumbiu "pega essa tradição e leva pra América do Sul".* (SHOWLIVRE, 2008, online, grifos nossos)

Por meio desse depoimento fica claro que: a) Ravi Shankar continuava a estabelecer pontes entre Ocidente e Oriente ainda na década de 70, através da música clássica indiana em entusiastas ocidentais, sendo que alguns destes entusiastas não deram continuidade nos estudos, pois lá estavam por apresentarem somente resquícios do *boom* contracultural (esse "oba-oba" lembrado por Marsicano era uma dos fatos que mais incomodava por Shankar, diga-se de passagem, assim como já argumentamos); b) apesar de Marsicano, ao que parece, não ter tido aula individual com Ravi Shankar, mas sim em grupo, ainda assim esse contato possibilitou a ele a compreensão de que tinha a "missão" de trazer a tradição indiana para a América do Sul, e foi isso que fez.

O lado místico e espiritual de Marsicano, dando margem à categoria *New Age*, foi reverberado especialmente nos álbuns *Benares* e *Quintessência*, uma vez que eles são focados na imersão da cultura indiana, do yoga e da meditação, para fins de transcendência. Quanto à *World Music*, como vimos, há o álbum *Electric Sitar*, que também apresenta alguns elementos da *New Age*. Em *Impressionismos* e *Raga do Cerrado* o que podemos notar é que eles também estão envoltos pelo transcendentalismo, só que não unicamente; ou seja, nestes últimos o aspecto da modernidade se faz presente pela tentativa de estabelecer relações entre o tradicional e o moderno: as releituras de Debussy, Satie e Villa-Lobos são exemplos disso, assim como a faixa "Solo de Tabla e Percussão" como forma de possibilitar um encontro entre Oriente (tabla) e Ocidente (percussão). Reforçando, esse encontro foi o eixo condutor principal de Marsicano, afinal as experimentações (como herança contracultural) eram seu impulso criador e criativo. Sendo assim, em diversos níveis e vertentes o músico atuou com esse propósito, já que ele não tinha o compromisso de ser um sitarista clássico.

Ainda sobre a questão mística, faz-se imprescindível mencionar a aproximação de Marsicano com o Encontro da Nova Consciência, um evento de caráter espiritual e novaerista, realizado anualmente na cidade de Campina Grande – PB. Foi numa edição desse Encontro que o músico Arthur Pessoa conheceu o sitarista, abrindo portas para produzirem o álbum *Nordeste Oculto*. Segue abaixo mais um trecho de nossa entrevista com Pessoa:

> Nos conhecemos durante o Encontro da Nova Consciência que acontece há quase 30 anos na cidade de Campina Grande – PB. Um encontro esotérico, cultural, plural e espiritual que promove a cultural de paz, a tolerância religiosa e o respeito as diferenças, reunindo as mais diferentes formas de pensamento e cultura holísticas do Brasil e do mundo. Eu tenho uma ligação direta com a Organização Não Governamental Nova Consciência, sendo responsável pela curadoria musical do encontro e atividades que envolvem debates com representantes da cultura e da música presentes no festival. Acredito que o Marsicano tenha participado de todas as edições do evento desde a sua criação. E foi lá que nos conhecemos e construímos uma amizade que durou cerca de 15 anos, até o momento em que ele deixou esse plano. Marsicano sempre foi um artista presente na programação musical do encontro, seja fazendo números solos com a sua citara, ou participações especiais em outros shows do evento. E foi a partir da jam session que fizemos com ele durante uma das edições do encontro, que nasceu a admiração mútua e a vontade de compor juntos. A primeira parceria aconteceria em 2009 quando estávamos na pré-produção do disco Visagem (quarto CD da Cabruêra), e montando

> o repertorio para esse álbum. Marsicano apresentou a letra Portão Azul, que musicamos e virou uma das faixas do disco. (PESSOA, Entrevista, 2017)

Em breve analisaremos detalhadamente esse contato da banda Cabruêra com Marsicano. Mas outro ponto importante que precisa ser dito antes é a tentativa de fusão musical, entre o moderno e o tradicional (não vistos como dicotômicos), a partir do reconhecimento do sitar como um instrumento que antecipa o elemento distorção na música, que foi explorado pela música eletrônica, pelo sintetizador e pela guitarra do rock.

> A Londres psicodélica, a *Swinging* London, começou a beber nas fontes da cultura indiana já nos anos 65-66...a Califórnia também já tava antenada. E o pessoal começou...a primeira coisa, eles perceberam que os indianos tem mais de sete mil anos de experiência em distorção...quando inventaram a guitarra elétrica com distorção, com distorcedor, perceberam que era outro instrumento, era outra coisa, não tinha nada a ver com o violão, *a guitarra se emancipou nessa hora do violão*. Então o pessoal ficou perdido...aí foram pegar que tradição já existe na humanidade que usa algo similar. *Aí perceberam que o sitar é uma tradição que utiliza há milênios a distorção...aí o rock ficou muito influenciado*, Brian Jones também... (SHOWLIVRE, 2008, online, grifos nossos).

No programa *Metrópolis* da TV Cultura, do dia 19 de agosto de 2013 (que, em decorrência do falecimento de Marsicano, reuniu diversas reportagens do músico com o objetivo de homenageá-lo) há um depoimento dele muito significativo sobre o uso sitar como instrumento de fusão musical/cultural:

> A música indiana tem uma vibração mântrica muito forte e um dos segredos é a repetição desses ciclos. Nas praias de Goa, nos anos 90, nas grandes raves lá começaram a estabelecer essa fusão entre esses ritmos cósmicos sagrados jogados nas máquinas eletrônicas...pra mais de 10 e 15 mil pessoas nas praias, e nos subúrbios indianos de Londres também. Nos ritmos usados no *drum'n'bass* o que você vai escanear pela ótica indiana são os ritmos sagrados que chama tala. Quanto o Robert Moog inventou o sintetizador, ele foi pesquisar o sitar...então o sintetizador e o sitar são irmãos, irmãos da gênese (TV CULTURA DIGITAL, 2013, online).

Bem sabemos que a busca por uma fusão musical a partir da experimentação não significa por si só a prática de rupturas com o tradicional. Marsicano construiu uma

narrativa em prol de novas abordagens musicais, mas é evidente que como sujeito de seu tempo, ainda que tivesse resquícios do ideário contracultural dos anos 60 em suas intenções, ele esteve imerso também nas demandas da cultura mundializada, não mais polarizada, pois a discussão em alta nesse momento era sobre a pluralidade, o multicultural, no sentido de encontrar elementos culturais que se assemelhassem entre si ou que pudessem ser relacionados perante sociedades cada vez menos fronteiriças (ao menos aparentemente, haja vista, principalmente, a explosão tecnológica da internet).

Marsicano se preocupou em utilizar o sitar como uma continuidade da experimentação, mas esteve antenado em nichos de mercado tanto da *New Age* quanto da *World Music*. A preocupação era tocar não se vinculando plenamente ao clássico, não sendo um sitarista brasileiro que tocava o tradicional, já que na visão dele ninguém estava interessado nisso. O "ninguém" que ele se referiu foi o público mais "*underground*", bem como as gravadoras (sendo estas tanto ligadas ao *underground*, quanto ao *New Age* e à *World Music*).

Pensando em cenário musical brasileiro, Alberto Marsicano foi contemporâneo do processo de crise do projeto nacional da MPB, assim como do advento da Vanguarda Paulista como uma proposta de inovação da linguagem da música brasileira. Evidentemente ele não se enquadra em nenhuma dessas vertentes particularmente; podemos considerá-lo, de certo modo, como um artista independente no sentido em que ele esteve presente em circuitos alternativos (tais como os Encontros da Nova Consciência e as programações musicais do SESC) e, ao mesmo tempo, não foi um artista de consumo massivo (seu alcance se restringia mais à cidade de São Paulo, como foi possível perceber com a fala de Abujamra).

Entretanto, o que devemos destacar aqui é que sua atuação esteve por dentro do próprio desenvolvimento da globalização e da mundialização da cultura, em que "os conflitos tradição/modernidade, Igreja/Estado, liberalismo/comunismo, burguesia/proletariado, Oriente/Ocidente não estão mais no centro do mundo que se anuncia" (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 14). Apesar de existir a tradição do Orientalismo, bem lembrada por Edward Said, começou-se a impulsionar uma compreensão de mundo não mais dicotomizada especialmente no século XXI. É a cultura-mundo que esteve cada vez mais em ascensão na passagem dos séculos XX e XXI, perante o que os pesquisadores Gilles Lipovetsky e Jean Serroy denominaram de

hipercapitalismo e época hipermoderna.[244] Nisso implica dizer que houve encontros e desencontros com a cultura indiana, já que se por um lado houve afinidade estética e intelectual com a mesma, por outro houve também uma absorção de seus elementos de modo não holístico, mas sim a partir de balizes fragmentadas (típicas da mundialização da cultura e do pós-moderno – falamos mais sobre isso adiante).

Continuando, cronologicamente, nas análises das fontes, em 1998 foi publicada a obra *Canção do Divino Mestre* com tradução, introdução e notas de Rogerio Duarte sobre o texto sagrado *Bhagavad Gita*,[245] que veio acompanhada pelo CD Canções do Divino Mestre. Em nota introdutória do livro, escrita por Caetano Veloso, "A intenção de Rogerio, de trazer um grande épico teológico hindu para perto da poesia popular brasileira, encontra aqui um eco especial: para mim é como se esta fosse a verdadeira porta de entrada do famoso fragmento do Mahabárata em nosso meio, a sua apresentação própria ao público brasileiro" (VELOSO, 1998 apud DUARTE, 1998, p. 9). No que diz respeito ao CD, este foi um projeto do compositor, letrista e escritor Carlos Rennó, que reuniu artistas variados, tais como Alberto Marsicano, Waly Salomão, Tom Zé, Gilberto Gil, Gal Costa, Belchior, Arrigo Barnabé, entre outros, com a intenção de gravar canções em torno dos acontecimentos e ensinamentos de Bhagavad Gita. Versos do poema se tornaram matéria-prima para composições em forma de canção, cuja produção artística foi do próprio Rennó e a produção musical de Cid Ramos.[246]

Começando nossa análise pelo livro, na contracapa há o seguinte texto explicativo sobre a importância dos ganhos do conhecimento da cultura indiana para a humanidade:

> *A Índia talvez nunca perca sua capacidade de espantar os ocidentais.* Recebemos dela, por exemplo, a filologia, a álgebra, a trigonometria, os algarismos decimais, o jogo de xadrez, a cana, a manga, gado vacum. Composta de contribuições a diferentes campos do saber

[244] "Da mesma maneira que se constrói um hipercapitalismo tentacular e globalizado, vemos desenvolver-se o que se pode chamar uma hipercultura, uma cultura-mundo. Ela se define em primeiro lugar pelo fim da separação entre cultura e economia, em segundo lugar pelo significativo desenvolvimento da esfera cultural, em terceiro lugar pela absorção dela pela ordem mercantil. A cultura que caracteriza a época hipermoderna não é mais o conjunto das normas sociais herdadas do passado e da tradição (a cultura no sentido antropológico), nem mesmo o "pequeno mundo" das artes e das letras (a alta cultura); ela se tornou um setor econômico em plena expansão, a tal ponto considerável que se chega a falar, não sem razão, de "capitalismo cultural". A cultura-mundo designa o sistema econômico-cultural do hipercapitalismo globalizado." (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 68)

[245] A obra Bhagavad Gita demorou cerca de 20 anos pra ser traduzida por Rogerio Duarte (DUARTE, 1998, p. 24).

[246] Informações retiradas da capa e contracapa do CD.

> humano, a lista é extensa e inclui o Mahabhárata, poema épico de 100 mil estrofes – o maior de toda a história universal da cultura, esteio da identidade indiana, fonte inesgotável de conhecimentos sagrados e profanos. A Bhagavad Gita é um de seus capítulos. *Nesta "canção do divino mestre", Krishna – o deus que viveu entre os homens – expõe uma doutrina da ação a Árjuna, fazendo-o conhecer e compreender os três modos que constituem a natureza da matéria: bondade, paixão e ignorância.* Instruído por seu mestre, o arqueiro Árjuna estará pronto para a batalha fraticida que definirá os destinos do império da Índia (grifos nossos).[247]

O que chamou a atenção do ocidental, especialmente no contexto da contracultura, foi o fato da *Bhagavad Gita* possuir uma abordagem atemporal e universal sobre o tema do domínio de si, que, aliás, percorre toda a filosofia indiana. Tal abordagem foi apropriada pelo jovem contracultural que soube assimilá-la com outros elementos da época para fins de contestação à racionalidade ocidental.

Entretanto, o curioso é observar que mesmo após o arrefecimento da contracultura – tanto a nível internacional quando nacional – esse trabalho literário e musical do Duarte e do Rennó foi desenvolvido em meio às questões, desencontros e dilemas da mundialização da cultura. O que não exclui pensarmos também que ele foi efeito de certa retomada de aspectos da contracultura no Brasil (assim como ocorreu com Alberto Marsicano, Lula Côrtes e Jarbas Mariz), a respeito do contato com a Índia, ao longo das décadas de 1980, 1990 e virada para os anos 2000.

No caso de *Canção do Divino Mestre* essa retomada pode ser associada à categoria de divulgação da cultura indiana no Brasil. O diferencial, contudo, esteve em estabelecer uma leitura do épico hindu a partir da poesia popular de cordel com sua forma heptassilábica e decassilábica:

> Os leitores vão poder ouvir a beleza do diálogo entre Árjuna e Krishna com o ouvido íntimo educado pelo cordel e pelas canções. O heptassilábico de nossas delicadezas e de nossas banalidades acolhe o esplendor milenar com o misto de naturalidade e angústia. E quando, diante da "forma universal do Supremo Senhor Krishna", Árjuna se prostra e muda de tom, e o poema mudo de ritmo – o tradutor deixando as redondilhas pelo decassílabo –, os leitores brasileiros terão uma experiência única da majestade do sentido religioso expressa na majestade da poesia (VELOSO, 1998 apud DUARTE, 1998, p. 9).

[247] GITA, Bhagavad. **Canção do Divino Mestre**: tradução, introdução e notas de Rogério Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Assim sendo, nos dizeres de Duarte, o objetivo era facilitar a assimilação do leitor brasileiro, mesmo que para isso o autor tivesse que evitar uma tradução hermética:

> O objetivo principal desta tradução da *Gita* em versos foi tentar encontrar uma forma que facilitasse sua retenção mnemônica, para incorporá-la de maneira mais profunda em nossa língua e nossa cultura, sobretudo popular. Não há nela a pretensão erudita de perfeição na correspondência formal entre o original e a versão brasileira. Tal pretensão estaria muito acima das minhas possibilidades: a estrutura sintática, semântica e fonética do sânscrito é completamente diferente da do português, o que torna essa língua intraduzível sem o recurso da paráfrase, que muitas vezes leva à substituição de uma simples palavra, expressão idiomática ou frase por um conjunto muito maior de signos para que obtenha uma correspondência satisfatória de significado (DUARTE, 1998, p. 20).

Lembremos que a história de *Bhagavad Gita* narra o diálogo entre o Senhor Supremo Krishna e o seu discípulo-guerreiro Árjuna, pois este, prestes a entrar em campo de batalha contra membros de sua própria família por questões dinásticas, pediu aconselhamento à Krishna para melhor conduzi-lo perante esse dilema. Porém, por meio desse contexto o objetivo principal de *Gita* foi discorrer temas de autoconhecimento e elevação do ser, do *jiva* (alma) em relação com Deus, sendo, portanto, "[...] uma proposta sobre a condição perene do ser, um método científico-filosófico para obter a libertação das misérias desta vida" (DUARTE, 1998, p. 25).

Não é nosso objetivo realizar uma análise minuciosa da tradução dessa obra; situamos minimamente porque ela foi uma produção vinculada à gravação do CD *Canções do Divino Mestre* (sendo parte integrante do livro e, portanto, não podendo ser vendida separadamente)[248]. A capa do CD, por exemplo, exibiu a figura de Krishna, assim como ocorreu na capa do livro:

[248] Informação obtida dentro do encarte do CD.

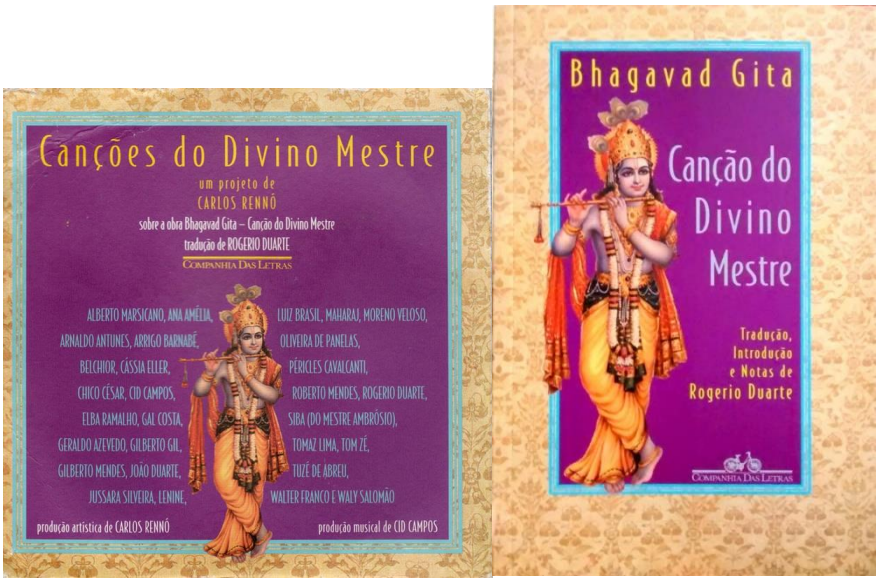

Figura 19: À esquerda temos a capa do CD, e à direita a capa do livro.

Quanto ao repertório trabalhado no álbum temos as seguintes 32 faixas com os seus respectivos intérpretes: *Observando os Exércitos* (Rogerio Duarte e Alberto Marsicano), *Leitura de Rogerio Duarte*, *O lamento de Árjuna* (Chico César), *A eternidade da alma* (Gilberto Gil), *Leitura de Rogerio Duarte e Waly Salomão*, *Exortação à luta* (Siba), *A espada do poder transcendental* (Belchior), *Quem parte na luz, quem parte nas trevas* (Tom Zé), *Oferenda a mim* (Gal Costa), *A base do Supremo* (Moreno Veloso), *A pessoa Suprema* (Péricles Cavalcante), *Leitura de Walter Silveira*, *As qualidades de pessoas de natureza divina* (Arnaldo Antunes), *O homem demoníaco* (Arrigo Barnabé), *Leitura de Walter Silveira*, *O comedor de cachorro* (Cássia Eller e Luiz Brasil), *Deve-se pensar em Deus* (Maharaj), *A pessoa transcendental* (Jussara Silveira), *A visão do Yogui sincero* (Ana Amélia e Rogério Duarte), *Maha Mantra* (Tomaz Lima), *Leitura de Tainá Guedes*, *Leitura de Lenine*, *A refulgência de Deus na forma universal* (Rogerio Duarte), *A visão de Krishna na forma universal* (Lenine), *Leitura de Lenine*, *Leitura de Tainá Guedes*, *A semente original* (Geraldo Azevedo), *Quem é muito querido a mim* (Elba Ramalho), *A louvação de Krishna por Árjuna* (Walter Franco), *A opulência do Absoluto* (Oliveira Panelas), *O pai do Universo* (João Duarte) e *Final (a conclusão de Sânjaya)* (Rogerio Duarte e Alberto Marsicano).

Já de antemão notamos tanto a exuberância do número de faixas (32 é um número bem incomum dentro dos padrões fonográficos) quanto da quantidade variada de músicos convidados para a gravação. Como *Bhagavad Gita* significa, literalmente, Canção do Bem-Aventurado ou Canção do Divino Mestre, Carlos Rennó e Cid Ramos

decidiram transformar em canções algumas das passagens da obra épica traduzidas por Duarte. Nesse processo de transformação algumas adaptações a respeito da métrica da letra e da forma musical tiveram que ser realizadas:

> Este disco decorreu da própria ideia do livro *Bhagavad Gita – Canção do Divino Mestre*, uma tradução do original em sânscrito tendo por base a redondilha maior, o verso de métrica mais frequente nas letras de música popular, em língua portuguesa. Pareceu-me natural que a grande "canção" (*gita*) indiana pudesse ter várias estrofes transformadas em canções por compositores brasileiros. Estes partiram de trechos que lhes foram sugeridos por mim, com a participação de Rogerio Duarte. *A seleção das passagens se baseou na sua adequação à forma canção, e nas personas poéticas dos compositores e cantores convidados.* Para melhor adaptação, algumas sequências de versos foram levemente alteradas. Canções e intérpretes representam o deus Krishna ou o guerreiro Árjuna; a comunicação entre as peças imita o "esplêndido diálogo" dos dois protagonistas (grifos nossos).[249]

Sendo assim, houve não só uma preocupação em adequar o épico sob a forma da canção popular brasileira (com versos ligeiramente alterados em torno de redondilhas maiores), como também em adaptar cada faixa às "personas poéticas" dos músicos; isto é, percebe-se que se buscou a manutenção da "identidade" musical de cada músico, deixando o álbum ainda mais variado em questões de estilos e gêneros, ainda que nenhuma tenha saído do universo da canção. Vejamos agora como isso se procedeu.

O álbum se inicia com a faixa *Observando os Exércitos*, funcionando como uma abertura e apresentação da obra. Rogerio Duarte realiza uma leitura primeiramente em sânscrito e depois em português de conteúdo selecionado do capítulo 1 do livro (cujo título também é *Observando os Exércitos*), ao som de ragas entoados pelo sitar de Alberto Marsicano. Vale frisar que as faixas subsequentes do álbum seguem a própria ordem dos fatos narrados no épico, ora sendo canção ora sendo excerto narrado em declamação.

Pensemos, ainda que brevemente, nas referidas "personas poéticas". Chico César ao cantar *O lamento de Árjuna* (faixa 3) mantém sua "persona artística" vinculada à paisagem sonora nordestina na voz e no violão, como um violeiro que canta e toca a melodia principal, sem rebuscamentos harmônicos.

[249] Texto integral retirado do encarte do CD.

Gilberto Gil demonstra sua "persona" na próxima faixa, intitulada *A eternidade da alma* (faixa 4), sob um sonoridade dissonante do violão que muito se assemelha à musicalidade minimalista do álbum *Gil Luminoso* (2006).[250]

Em *Exortação à luta* (faixa 6) Siba interpreta uma fala de Krishna sob a forma musical do repente ao som da viola, rabeca e tabla, como se encarnasse a divindade em forma de repentista.

Tom Zé em *Quem Parte Na Luz, Quem Parte Nas Trevas* (faixa 8) possui um tom festivo no canto e no violão, em que cada verso é respondido por coros, a exemplo de "orerê" e "orará", correspondendo a sua "persona" prosaica.

Oferenda a mim (faixa 9) destaca a delicadeza suave da interpretação de Gal Costa, lembrando-nos de sua "persona" bossanovista do início de sua carreira.

Na canção seguinte, chamada *A base do Supremo*, Moreno Veloso explora a musicalidade do coco, com percussões e voz, a partir da curta estrofe: "Eu sou a base do Supremo/Absoluto pessoal/Que é eterna a natureza/Do prazer transcendental"; porém, ao final da canção, sua influência tropicalista e experimental fica nítida, pois o canto se encerra aos poucos para dar espaço a notas dissonantes que são entoadas pelo violoncelo, proporcionando uma quebra de expectativa com o coco, mas também possibilitando uma sonoridade transcendental (como já vinha sugerindo o canto).

Arnaldo Antunes, muito próximo da poesia concreta, utiliza-se desse recurso mais uma vez em *As qualidades das pessoas de natureza divina* (faixa 13).

Arrigo Barnabé explora o dodecafonismo e a linguagem dos quadrinhos em seus efeitos sonoros com a faixa 14, intitulada "O homem demoníaco".

Cássia Eller e Luiz Brasil possibilitam uma roupagem do pop/rock brasileiro em *O comedor de cachorro* (faixa 16), só que com o diferencial de Cássia Eller simular em vocalizes uma espécie de mantra, acompanhando a melodia da guitarra ao final da canção.

Em *A visão de Krishna na forma universal* (faixa 24), Lenine constrói a canção em uma sonoridade pop taciturna, bem delineada pela voz e violão.

---

[250] "Em 2006, a gravadora Biscoito Fino relança o disco com o título de 'Gil Luminoso – voz e violão', cd que foi gravado em 1999 para ser encartado no Livro 'Giluminoso – A Po.Ética do Ser', de Bené Fonteles. O livro foi uma homenagem a Gil com mais de 50 letras do compositor, fotos e um longo depoimento de Gilberto Gil. A tournée Gil Luminoso, uma das mais belas de sua carreira, passou pela Europa e Estados Unidos". (Saber mais em: http://gege.com.br/portfolio/gilberto-gil. Acesso em: 20 mai. de 2019).

Geraldo Azevedo e Elba Ramalho, em respectivamente *A semente original* (faixa 27) e "Quem é muito querido a mim" (faixa 28), trabalham a musicalidade intimista dos violeiros.

Walter Franco não é tão experimental quanto sua "persona" na canção *A louvação de Krishna por Árjuna* (faixa 29), pois explora versos curtos em forma de mantra; mas o interessante é notar sua presença nesse álbum, já que ele era um entusiasta da cultura indiana e oriental desde o período da contracultura brasileira (como vimos no álbum *Ou não*).

Opulência do universo (faixa 30) vem permeada pelo galope de Oliveira de Panelas (o mesmo que estaria presente, posteriormente, em uma das faixas do álbum *Nordeste Oculto* da banda Cabruêra, que falaremos mais adiante).

Por fim, o CD se encerra semelhante à forma que se iniciou, com Rogerio Duarte e Alberto Marsicano encarregando-se de finalizar a exposição da narrativa sagrada em sânscrito e na língua portuguesa, em forma de declamação.

A partir dessa breve apresentação do repertório, percebemos que *Canções do Divino Mestre* é um álbum *sui generis*, uma vez que reúne uma gama variada de músicos em prol de um mesmo objetivo: tornar conhecido para o público brasileiro o clássico indiano *Baghavad Gita*. É interessante observar que tal objetivo não cerceou a liberdade criativa dos músicos convidados, pois houve a preocupação de que cada um mantivesse sua "persona artística". Músicos que ganharam destaque no período contracultural, tais como Walter Franco, Wally Salomão e Tom Zé dividiram espaço no álbum com artistas ligados ao pop/rock como Lenine e Cássia Eller, com a desconstrução de Arrigo Barnabé, com o intimismo violeiro de Geraldo Azevedo e Elba Ramalho, com a paisagem nordestina de Chico César e Oliveira de Panelas, etc. Sendo assim, as faixas não dialogam entre si no sentido de que cada uma possui uma roupagem específica de acordo com as "personas" dos músicos; no entanto, o conteúdo delas apresenta as temáticas da narrativa sagrada e, então, nesse sentido possuem ligação entre si.

Consideramos que esse trabalho coletivo de Rogerio Duarte, Carlos Rennó e Cid Ramos esteve mais próximo da categoria de divulgação da cultura indiana no Brasil, haja vista a própria tradução de *Baghavad Gita* em versão brasileira (tanto em âmbito literário e quanto em âmbito musical). No caso do CD notamos que em termos musicais indianos há a presença timbrística do sitar, da tabla e tambura, com a intenção de propiciar um colorido timbrístico que remetesse à cultura indiana, mas não no sentido

experimental ou de inovação de proposta artística. Em certa medida, portanto, o álbum pode até se encaixar no setor da *World Music*, pois se trata de uma produção voltada para um grupo étnico e cultural; porém ela não se limita a isso, pois também buscou ser reinterpretada a partir de uma assimilação com a cultura brasileira, para que assim fosse mais bem readaptada perante nosso cenário.

Nossa próxima análise musical diz respeito à cantora indiana Meeta Ravindra, que estabeleceu residência no Brasil há pelo menos três décadas atrás. Ela é conhecida por ministrar aulas, cursos e *workshops* a fim de promover a cultura indiana no Brasil. Também contribuiu na fundação da Associação Cultural Índia-Brasil no ano de 1994, sendo reconhecida pelo governo indiano na divulgação da música clássica indiana no Brasil.[251] Sua amizade com Gilberto Gil foi demonstrada no álbum *Tua Poesia, Minha Melodia* (2003), que apresentou a seguinte dedicatória a ele: "Dedico esta obra ao amigo, compositor e cantor Gilberto Gil que, com carinho, apreciou e incentivou a minha fusão musical Índia-Brasil"[252]. Como resposta a essa dedicatória, há o seguinte comentário de Gil na última faixa do CD:

> *Meeta é uma cantora, uma artista indiana radicada no Brasil, que traz toda a tradição da música indiana, que é das mais profundas que a gente tem no planeta*. São milhares de anos...de uma sofisticação muito grande. *O mais interessante ainda é que ela traz essa contribuição com uma aproximação com o repertório brasileiro*, que é um repertório recente. A música brasileira é uma música de no máximo cem anos de existência. *Essa ponte, essa combinação entre a velha tradição indiana e a nova tradição brasileira é uma coisa interessante. Ela é uma artista muito interessada, gravou esse disco, que nós estamos fazendo o possível pra lançar, com artistas indianos lá na Índia,* com o guru dela, um grande violinista e outros músicos que ela reuniu lá. Enfim, acho que tem no mínimo um aspecto de extraordinária curiosidade... além de ter essa beleza, que eu acho que tem...e a competência dela, porque é uma *cantora que já canta o canto devocional tradicional indiano há muitos anos*, que já vem trabalhando há muito tempo, que merece ser mostrada para o público brasileiro. (Faixa 10, 2003, grifos nossos)

Em primeiro lugar, por esse comentário sabe-se que o CD foi gravado na Índia, com músicos indianos na instrumentação, além de Ravindra, obviamente, no canto.

---

[251] Informações obtidas em seu blog oficial. Disponível em: http://meetaravindra.blogspot.com.br/. Acesso em 10 dez. 2016. Entretanto, ao entrevistarmos Meeta Ravindra, a cantora falou com mais detalhes sobre sua chegada ao Brasil, seu contato com a música e o surgimento da Associação Cultural Índia-Brasil.

[252] Dedicação da cantora inserida no encarte do álbum.

Além de *Tua Poesia, Minha Melodia*, a cantora gravou outros CDs, mas estes com objetivo devocional da cultura indiana.[253] A respeito da gravadora, em termos fonográficos a cantora produz de forma independente. Em entrevista concedida a nós, Ravindra esclareceu que:

> Sempre gravei em estúdios particulares nas cidades de Nagpur e Amravati no estado de Maharashtra. Nunca trabalhei com nenhuma gravadora, sempre foi produção independente. Gravava na Índia, remunerava os músicos e produzia a impressão aqui no Brasil com MCK gravadora e a divulgação eu sempre fiz. (RAVINDRA, Entrevista, 2017).

Em segundo, o que é válido pontuar foi essa comparação de tradições refletida por Gil, uma vez que ele relembra o quão a (nova) tradição musical brasileira é extremamente recente, principalmente se a compararmos com a (velha) tradição musical indiana. O músico enaltece a busca pela aproximação com o repertório brasileiro; no encarte e na contracapa a palavra "fusão" é mencionada como forma de descrever o álbum. Entretanto, não há como considerar uma fusão musical propriamente dita, já que não houve uma proposta estética nova (assim como também não houve em *O Sol de Oslo*), bem como as músicas selecionadas do repertório brasileiro pela Ravindra foram trabalhadas majoritariamente dentro da lógica do sistema do tonal. Ou seja, apesar das letras serem cantadas em vários momentos a partir do canto clássico indiano (com espécies de melismas nas vogais) e, somado a isso, pelas músicas apresentarem a instrumentação típica da música clássica indiana (com sitar, tambura e tabla), ainda assim isso não sustenta a proposta da fusão. As canções, com harmonias bem definidas, foram rearranjadas com uma roupagem indiana, mas não mudadas estruturalmente para fundir com a linguagem da música indiana.

Entretanto, pensemos sobre título do álbum: ele é correspondente à proposta de estudo da música popular brasileira a partir do olhar de uma musicista indiana, no sentido de que a poesia (em forma de canção) é a nossa, a brasileira, enquanto que a melodia perpassa sim, em alguns momentos, pela música indiana. Isso porque nesses momentos as melodias entoadas nas releituras apresentam de fato algumas

[253] Não encontramos o ano de lançamento dos referidos CDs, mas alguns deles são os seguintes: Jai Shri Ganesh, Jai Shri Krishna, Mahamrityunjaya Elixir da Longa Vida Domínio sobre a Morte (Tempo), Mantras dos Planetas (Harmonizando com o macrocosmo), Reiki, Om Guru Om, Prashanti, Om Shanti Proclamação da Paz Universal, Om Shiva, Melodia dos Chackras, dentre outros. Saber mais em: http://meetaravindra.blogspot.com. Acesso em 28 abr. 2019.

características dos desenhos melódicos do canto tradicional indiano, especialmente na técnica do que chamamos, ocidentalmente, de melismas, além da intercalação de ragas no meio da canção (isso ocorre na faixa 5 *Canto do povo de um lugar*)[254].

Questionada sobre como tinha se dado seu contato com a música popular brasileira, Ravindra explicou que:

> Sempre quis cantar música brasileira, mas aqui não tem a tradição de Guru e discípulo, meus professores eram meus filhos, e uma vez tive uma aula de pronuncias com Marcos Magalhães (filho de Yona Magalhães). Escolhi o repertório e com meu professor indiano Sr. Surmani Prabhaker Dhakde e eu demos uma roupagem nova para musica brasileira. Foi difícil explicar a tradução das letras para os músicos indianos. Mas deu tudo certo. (RAVINDRA, Entrevista, 2017).

Sendo assim, esse interesse possibilitou a produção do álbum aqui analisado; ao perguntarmos sobre a ideia de gravá-lo, ela revelou:

> Adorava a música de Toquinho "Aquarela" todos os dias meus filhos cantavam para mim essa música e fui aprendendo o significado das letras, é linda. Procurei escolher a música brasileira que tivesse um significado muito filosófico. E surgiu o CD "tua poesia minha melodia". (RAVINDRA, Entrevista, 2017).

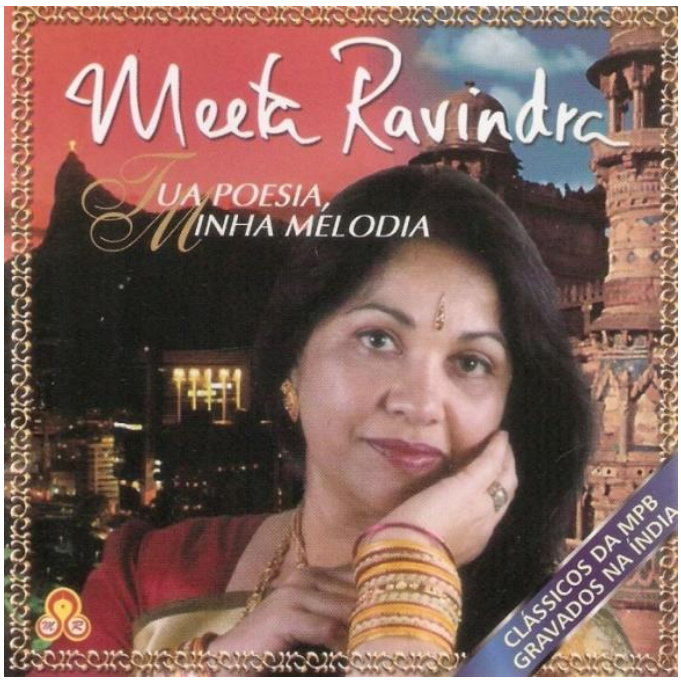

Figura 20: Meeta Ravindra. CD Tua Poesia, Minha Melodia. Meeta Ravindra, 2003.

[254] Os ragas são Bairagi, Bhimpalasi e Madhukauns. Informações retiradas do encarte do CD.

As canções elencadas para as releituras possuem, de certo, alguma abordagem filosófica/transcendental, a saber: *Se eu quiser falar com Deus* (Gilberto Gil), *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), *Eu sei que vou te amar* (Tom Jobim/Vinícius de Moraes), *Canto do povo de um lugar* (Caetano Veloso; apresenta ragas intercalados), *Aquarela* (Toquinho/ Maurizio Fabrizio/ Guido Morra/Vinícius de Moraes) e *Entre o sim e o não* (João Donato/Abel Silva). Há também outras faixas, cujos títulos são *Instrumental*[255], *Meu amor*, *Tamanna*[256] e *Comentário de Gilberto Gil*, que, com exceção desta última, são peças indianas.

> Ao completar 30 anos de permanência e bem sucedida carreira no Brasil, aproveitar para nos homenagear e selar efetivamente seu compromisso na fusão das duas culturas Índia-Brasil com o lançamento desse seu mais novo CD "Tua Poesia, Minha Melodia", desta vez em português. As músicas foram escolhidas no repertório da Música Popular Brasileira, entoadas numa interpretação indiana, com arranjos e instrumentos típicos, cujo efeito evidencia a sensibilidade, a emoção e a espiritualidade das canções. É a primeira vez que uma cantora indiana tem a maravilhosa ousadia de gravar um CD de músicas brasileiras com a roupagem da música clássica indiana".[257]

A faixa 8, intitulada *Meu amor*, é uma composição de Meeta Ravindra em cima do raga Kedar[258]. Ele possui a seguinte letra, em português:

> Meu amor, amo, eu te amo
> Tua face, teu riso lindo
> Seus olhos, verde do mar
> Esperei o tempo pra te falar
> Quero sentir tua presença
> Meu amor é coisa louca
>
> Hoje longe, muito longe
> A voz que vem do coração
> Ai que saudade, ai que saudade
> Nessa triste solidão
> Te procurei toda parte
> Você estava a minha frente
> Quanto mais te desejo meu amor

[255] Música instrumental, com roupagem de música clássica indiana, mas que não possui texto explicativo no CD.
[256] Raga Mishra Khamaj. Informação obtida no encarte do CD.
[257] Texto presente na contracapa do álbum.
[258] Informação obtida no encarte do CD.

Essa composição não se enquadra como canção, pois os versos são repetidos em forma de canto e resposta, e, além disso, a cantora intercala com alguns versos de sua língua nativa (os quais não sabemos a sua tradução). Não há detalhes explicativos sobre essa faixa, mas a selecionamos para a análise porque Ravindra se preocupou em encaixar a métrica da letra em língua portuguesa na métrica melódica da música clássica indiana. Ao questionarmos, na nossa entrevista, como seria possível fazer uma fusão musical entre música clássica indiana e música brasileira, a cantora respondeu: "Sabendo um pouco da teoria e prática de música indiana. As escalas específicas ajudam compor em qualquer língua do mundo" (RAVINDRA, Entrevista, 2017).

Consideramos, de certo modo, essa a única faixa do álbum que trabalhou a busca de uma fusão, até mesmo por ser autoral. Entretanto, a obra fonográfica como um todo esteve mais focada nas releituras de canções da MPB, não havendo maiores experimentações para além dos elementos timbrísticos ou do uso de técnicas do canto tradicional indianos.

Na capa do álbum temos a seguinte informação: "clássicos da MPB gravados na Índia". É relevante mencionar isso, pois o álbum foi produzido justamente em um momento histórico que já estavam bem consagrados e canonizados os ditos "clássicos da MPB". A MPB como projeto havia naufragado, mas ela continuava a ser buscada com a finalidade de ser rememorada, especialmente no sentido de identidade brasileira.

Dentre os cânones da MPB, não foi aleatória a escolha das músicas do repertório brasileiro; Ravindra buscou justamente as músicas que pudessem permear o universo do sagrado. Vejamos abaixo o depoimento dela quando questionamos o uso ocidental da música clássica indiana: "[...] tem muita coisa feita com o objetivo apenas comercial, sem a ligação com o sagrado. Vejo tudo isso com muita tristeza, mas não posso mudar o mundo" (RAVINDRA, Entrevista, 2017).

Sendo assim, sua percepção se assemelha, em partes, aos incômodos sentidos por Ravi Shankar, afinal muitos ocidentais não tinham o interesse em estabelecer alguma relação do sagrado com a música, como assim ocorre na Índia, principalmente acerca da música clássica indiana. É evidente que Shankar não foi tão ortodoxo, possibilitando justamente um caráter experimental nos tempos da contracultura. Referindo-se a ele, Ravindra reconhece a sua importância como praticamente o primeiro grande divulgador da música indiana no Ocidente:

> Graças a Deus que Ravi Shankar deu asas para música indiana se difundir no ocidente. Na minha opinião a música indiana transcende o espirito de cada individuo. Tendo estes efeitos positivos das escalas, a espiritualidade faz parte da vida cotidiana do individuo. A vida no ocidente é muito agitada, não quero dizer que na Índia não tem, mas o povo de lá é mais pacífico e calmo, mais devocional, mais humano perante ocidental. Essa qualidade que eu vejo pela qual o ocidente tem uma busca constante pela Índia. (RAVINDRA, Entrevista, 2017).

Ainda sobre a difusão da música indiana, acerca do Brasil ela declarou:

> Antigamente quase ninguém conhecia sobre a música indiana. Tinha alguns músicos como Egberto Gismonti, Alberto Marsicano, Krucis Khan. Alguns já conheciam o sitarista Pandit Ravishankar. Sempre tive dificuldades para divulgação, mas as pessoas gostavam da minha música. Sempre procurei ficar atenta para explicar o melhor sobre a música e sobre a cultura. Realizava e realizo palestras nas universidades e nas empresas para público alvo. Mas sinto ainda que há muito que divulgar. Fico feliz que há alguns institutos divulgando a cultura indiana através da língua Sânscrito, devnágari, culinária, vedanta, etc. (RAVINDRA, Entrevista, 2017).

Dos nomes citados pela cantora, selecionamos apenas o Marsicano para nossa análise porque ele foi o único dessa lista que produziu material fonográfico. No entanto, temos ciência de que Egberto Gismonti[259] e o sitarista Krucis Khan[260] fizeram alguns trabalhos de divulgação da música indiana.

Meeta Ravindra, portanto, com o álbum *Tua Poesia, Minha Melodia* se encaixa mais precisamente no caráter de divulgadora da cultura indiana pelo Brasil, mas também como pertencente, neste álbum, à categoria da *World Music*, uma vez que discursou em favor do local (no caso as culturas do Brasil e da Índia) como um espaço do autêntico a ser revisitado/rememorado. Sua proposta foi trabalhar musicalmente um determinado repertório brasileiro a partir da roupagem de alguns elementos da música

[259] Abordamos a experiência de Gismonti no capítulo sobre música universal.

[260] "Krucis faz fusões com outros gêneros musicais, em parceria com músicos brasileiros e internacionais. Ele fez parte, seja como músico, seja como produtor musical e produtor artístico nos álbuns de diferentes artistas, tais como Cesar Camargo Mariano, Toquinho, Renato Teixeira, Beth Carvalho, Zé Ramalho, Cláudio Cartier, Octavio Burnier e Marilia Gabriela. Também participou da produção do espetáculo "Cidade Coração" do músico Egberto Gismonti. Participou da produção musical do projeto "Procopiarte" com a participação de diversos músicos, entre eles: Zé Ramalho, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Geraldo Azevedo, Hermeto Pascoal, Almir Sater, Papete, Elba Ramalho e Tom Zé. Seu primeiro contato com o sitar foi em São Paulo, no Brasil, nos anos 80. Em 1990 foi pela primeira vez à Índia, onde se tornou discípulo de Ustad Aashish Khan, Khalifa (chefe) da Senia Gharana, tradição musical do norte da Índia". Saber mais em seu site: https://www.kruciskhan.com/bio. Acesso em: 28 abr. 2019.

clássica indiana e, assim sendo, reforçou estereótipos de cada uma dessas musicalidades.

4.2 A cultura indiana inserida na mundialização

No ano de 1998 foi lançado o álbum *O Sol de Oslo* de Gilberto Gil, com participações do renomado compositor e percussionista indiano Trilok Gurtu, além de outros destacados músicos, tais como a cantora Marlui Miranda, o pianista Bugge Wesseltoft, o contrabaixista Rodolfo Stroeter (produtor e diretor musical do álbum) e o acordeonista Toninho Ferragutti. Nesse CD houve experimentos de aproximação sonora entre a musicalidade nordestina (a exemplo do baião, do coco, da embolada, do xote e do xaxado) e a sonoridade rítmica da música indiana, a partir do uso da tabla por Gurtu. Porém, esse álbum não se limitou somente a isso, pois trabalhou com elementos da música eletrônica, do jazz e do pop. Em matéria jornalística, do caderno Ilustrada da Folha de S. Paulo, houve o entendimento de que *O Sol de Oslo* já estava totalmente inserido nos caminhos da mundialização da cultura, de forma a explorar uma musicalidade, portanto, globalizada:

> "O Sol de Oslo", novo disco do baiano Gilberto Gil, é mais uma mostra de como a indústria musical brasileira de hoje caminha contra a experimentação. Foi gravado em novembro de 1994 - exceto "Onde o Xaxado Tá" e "Oslodum", registradas no início deste ano - e até agora mofava no baú por pendengas pouco explicadas entre gravadoras (Gil é artista da WEA, que, parece, achou o CD pouco comercial; o projeto é de Rodolfo Stroeter, do selo Pau Brasil, que afinal lança o produto). Trata-se de um projeto de globalização. É o trabalho mais brasileiro de Gil desde "Refazenda" (75), no sentido do uso das tradições musicais locais. Mas foi gravado em Oslo, Noruega, e é executado por uma congregação transnacional [...]. (SANCHES, 1998, online)

Isso significa que *O Sol de Oslo* apresenta uma característica fortemente associada ao transnacional e à cultura do internacional-popular (lembrando que Gil foi um dos precursores dessa cultura, especialmente por meio da Tropicália), só que, nesse momento, atualizada para as demandas de uma sociedade ainda mais pautada pelo pós-moderno. Para compreendermos isso melhor, analisemos brevemente, portanto, o repertório desse álbum. Ele consiste em 14 faixas, cujos títulos são: *Tatá Engenho Novo* (Domínio Público), *Mana/Teus Cabelos* (Domínio Público), *17 na Corrente* (Edgard

Ferreira/Manoel Firmino), *Xote* (Rodolfo Stroeter/Gilberto Gil), *Eu te Dei meu Ané* (Marlui Miranda/Gilberto Gil), *Kaô* (Rodolfo Stroeter/Gilberto Gil), *Ciranda* (Moacir Santos/Gilberto Gil), *Rep* (Gilberto Gil), *Onde o Xaxado Tá* (Rodolfo Stroeter/Gilberto Gil), *Língua do Pê* (Gilberto Gil), *A Santinha lá da Serra* (Moacir Santos/Vinícius de Moraes), *Ai Baiano* (Domínio Público), *Bastiana* (Marlui Miranda) e *Oslodum* (Gilberto Gil).

A primeira faixa, *Tatá Engenho Novo*, chama logo de início nossa atenção, pois ela é uma espécie de mistura de embolada e baião com a linguagem indiana da tabla, mas com ênfase na experiência timbrística e não experimental. A música clássica indiana possui uma contagem rítmica bem marcada, muitas vezes sendo entoada pela sílaba "tá", com ou sem acompanhamento de instrumento e de palmas. Interessante é notar que Gil trabalhou essa música, que é de Domínio Público, "brincando" com a palavra "tatá" e a sílaba "tá" buscando uma aproximação entre a referida estrutura musical indiana e a tradição da música popular nordestina. Ela possui forma definida e andamento acelerado, não perdendo a marcação, principalmente por conta da tabla. Segue abaixo um trecho da letra, que evidencia o caráter da embolada:

> Tatá, engenho novo
> Engenho novo
> Ôta lá que chega povo
> Bate Parma, dá num dá!
>
> Ôh tatá, olha coquêro
> Na bolada americana
> Si o esprito num m'ingana
> Eu também sei o bòlá!
> Ôh tatá, bòlada num
> Bòlada num, bòlada nôtro
> Atirei cum bola sôrta
> Num jôgo de rebòlá!

A faixa 4, intitulada *Xote*, é de fato um xote, com acordeon, só que ao toque da tabla, também explorando a questão da experiência timbrística, e não propriamente experimental em termos de fusão sonora. De autoria de Gil e Rodolfo Stroeter, a canção se faz tradicional, em termos de conteúdo e forma, e o diferencial se apresenta mais no timbre, já que a tabla faz a marcação do xote. Diante disso, poderíamos pensar que nessa faixa houve uma tentativa de mais familiarização da tabla ao contexto musical brasileiro. Entretanto, em alguns momentos, especialmente ao final da canção, há

também variações rítmicas pertencentes à música tradicional indiana. Essa tentativa de familiarização também se fez presente na canção *Cirando* (faixa 7), pois a tabla atua não desvirtuando o ritmo da ciranda, mesmo que também realize alguns desenhos rítmicos indianos, assim como ocorre na canção *Língua do Pê* (faixa 10), em que a tabla se familiariza com o forró.

Xote possui um destaque adicional que merece ser mencionado; sua letra apresenta o embate típico do modernismo no que se refere à relação entre tradição e modernidade (permanências *versus* rupturas). Isso porque ela conta uma narrativa que associa a ocorrência da chuva na caatinga por meio da crença das rezadeiras; na medida em que as rezadeiras mais jovens não ligavam para a tradição, isso acarretava na não presença da chuva. Ao final da canção, insinua-se ligeiramente a correlação entre canto devocional e milagre, sendo a chuva, no caso, a consequência da fé das rezadeiras.

Foi quando a chuva fez a curva no horizonte
Deixando o Monte da Viúva sem molhar
Que eu me dei conta que a santa lá da fonte
Ficou três dias sem beata pra rezar

Ficou três dias sem beata pra cantar a cantoria
Que há dez anos todo dia vêm cantar
As rezadeiras, todas filhas de Maria
Todas vindas da Bahia com promessas pra pagar
Rezadeiras, todas filhas de Maria
Todas elas com um bocado de promessas pra pagar

Aquela fonte permanece desaguando
De um milagre que há dez anos acontece no lugar
Ela não brota de uma grota, de uma pedra
Nunca medra como qualquer fonte costuma medrar
Bem na caatinga, onde quase nunca pinga
Nessa fonte sempre chove todo dia sem falhar

Esse fenômeno de fato inusitado
Parece que é provocado pela firme devoção
Das rezadeiras que vêm sempre em romaria
De Alagoas, Pernambuco, Paraíba e região
Mas todos sabem se a oração não principia
Com uma moça da Bahia, então chover, não chove, não

Algumas moças rezadeiras que vieram
De outros lugares sem ligar pra tradição
Cantaram tudo, tudo, tudo que puderam
Mas nos três dias não choveu no lajedão

Nesses três dias sem as moças da Bahia
Pra cantar a cantoria, todo mundo percebeu
Não adianta, pirulito é pirulito

Piriquito é piriquito, mito é mito, Deus é Deus

No tocante à composição *Rep* (faixa 8), como o próprio título sugere, há uma estrutura métrica e poética que se assemelha ligeiramente ao gênero do rap, mas também ao do repente (SANCHES, 1998, online). O "rep", escrito com "e" (como se lê na língua portuguesa), seria uma "abreviação" de repente recombinado com o "rap", a partir de uma ótica traduzida/readaptada desse último gênero ao contexto brasileiro em meio aos dilemas globais, uma vez que a temática da música apresenta um teor de crítica social, especialmente com relação às contradições e mazelas das sociedades industrializadas. Vejamos abaixo um trecho dela, que ilustra bem essa nossa análise:

O povo sabe o que quer
Mas o povo também quer o que não sabe
O povo sabe o que quer
Mas o povo também quer o que não sabe

O que não sabe, o que não saberia
Porque morreria sem poder provar
Como provar a pilha com a ponta da língua
Receber o choque elétrico e saber
Poder matar a fome é pra quem come, é claro
Não apenas pra quem vê comer
Assim feito a criança pobre esfarrapada
Come feijoada que vê na TV

Essa criança quer o que não come
Quer o que não sabe, quer poder viver
Assim como viveu um Galileu, um Newton
E outros tantos muitos pais do amanhã
Esses que provam que a Terra é redonda
E a gravidade é a simples queda da maçã
Que dão ao povo os frutos da ciência
Sabores sem os quais a vida é vã

Evidentemente esta música se faz, predominante, como canção mundializada, não se encaixando nos parâmetros mais recorrentes nem do *rap*, nem do repente. Embora ela seja muito pautada pela letra falada, e não cantada, sua roupagem está mais próxima da linguagem *pop* do internacional-popular. Nela a tabla, bateria, guitarra e teclado se articulam para acentuar o *pop*, com elementos eletrônicos.

Portanto, essas cinco faixas são as que se aproximaram da musicalidade indiana. Lembrando-se da citação de Sanches, no caderno *Ilustrada*, com exceção de *Onde o Xaxado tá* e *Oslodum*, as demais faixas foram gravadas em Oslo, na Noruega. O álbum

foi considerado pouco comercial pela gravadora a qual Gilberto Gil estava contratado (a saber, WEA), o que abriu portas para o Selo Pau Brasil de Rodolfo Stroeter produzi-lo. Não é possível limitar o conceito do álbum como uma releitura ou uma experimentação unicamente com tal musicalidade. *O Sol de Oslo* é uma miscelânea de tradições relidas por elementos da modernidade. Não há um comprometimento na manutenção da tradição.

Figura 21: Gilberto Gil. CD O Sol de Oslo. Pau Brasil, 1998.

O álbum não se orienta pelo passado tradicional ou pelo universo do sagrado (tanto o brasileiro quanto o indiano) com o intuito de representá-los ou preservá-los, mas sim de retrabalhá-los perante o protagonismo da cultura mundializada. O repertório priorizado foi o brasileiro, a partir de arranjos modificados que incluíram o uso da tabla como um timbre diferenciado. Sendo assim, o acesso à música indiana (por meio da tabla) nesse caso serviu mais como ornamento que possibilitasse novas apreciações estéticas da música brasileira (assim como já tinha ocorrido no álbum *Expresso 2222*, só que nesse caso mais associado ao contexto da contracultura). Pode-se dizer que há um caráter experimental nesse acesso, principalmente na faixa *Tatá Engenho Novo*, pois esta explorou mais profundamente a aproximação musical entre Brasil e Índia. Entretanto, não há como identificarmos o álbum como uma proposta estética experimental de ruptura ou de redirecionamento (como ocorreu na canção *Oriente*), a partir de uma fusão sonora. Ele se enquadra melhor na cultura internacional-popular mundializada, já que culturas díspares são buscadas com a finalidade de intercâmbios sonoros e de semelhanças entre si que possam ser dialogadas. Nesse CD é como se Gil revisitasse o projeto tropicalista, por meio de mais uma vez fusões sonoras, mas a partir

de um olhar atualizado e globalizado do sujeito pós-moderno. Interpretamos *O Sol de Oslo*, portanto, como uma obra fonográfica que, no caso do contato com a cultura indiana, não pretende divulgá-la, nem se enquadra na *World Music* ou na *New Age*; ele se encaixa melhor na categoria de MPB, pelo protagonismo do material musical ser brasileiro (em sua forma e conteúdo), que se repaginou a partir de experimentalismos estéticos com o inserção de elementos indianos.

Vejamos agora o trabalho musical do grupo Mawaca; categorizado como *World Music*, ele tem como foco a pesquisa e a recriação musical em torno de diversas tradições espalhadas pelo mundo, incluindo a Índia. De acordo com o músico Chico César, "[...] o Mawaca é o único grupo brasileiro que faz 'world music' de verdade em qualquer parte do mundo"[261]; ainda sobre essa questão da World Music, para o crítico musical Shini Onodera:

> *O Mawaca conseguiu extrapolar os rótulos, evitando o principal aspecto negativo do gênero world music mixture* que é tentar embelezar tudo e universalizar todos os sons, compondo um pavilhão musical grotesco. Não é o caso do Mawaca. Eles transmitem a alegria de cada música, de uma maneira muito natural. Músicas de Portugal, Índia, Oriente Médio, Brasil e seus índios e Japão entrelaçam–se e viram uma música única, a música do Mawaca, com intenção e ambientação, típicas do grupo (grifos nossos).[262]

Para tanto, há um número relativamente alto de integrantes, a fim de proporcionar um trabalho estético mais rebuscado, que abranja as especificidades de cada tradição rememorada. Acerca disso e do repertório selecionado, temos que Mawaca:

> É formado por um grupo vocal que interpreta canções em mais de 20 línguas e as cantoras são acompanhadas por um grupo instrumental acústico: acordeom (Gabriel Levy), violoncelo e flauta (Ana Eliza Colomar), sax soprano (Ramiro Marques), contrabaixo (Rogério Botter-Maio), além dos instrumentos de percussão como as tablas indianas, derbak árabe, djembé africano, berimbau, vibrafone, pandeiros diversos (Armando Tibério e Valéria Zeidan). As cantoras do grupo são Angélica Leutwiller, Cris Miguel, Magda Pucci, Rita Braga, Sandra Oakh e Zuzu Leiva. O repertório do grupo é formado por músicas de tradições díspares como a japonesa e a irlandesa; de países tão distantes entre si como Finlândia e Japão, África Central e

[261] Excerto retirado do site oficial do grupo Mawaca. Saber mais em: https://www.mawaca.com.br/quem-somos/. Acesso em 25 mai. 2019.
[262] Idem.

> Indonésia, regiões diferentes como Oriente Médio e Península Ibérica. *São temas ancestrais que possibilitam a pesquisa de sonoridades múltiplas revelando as características étnicas locais buscando sempre estabelecer inter-relações com a música brasileira* (grifos nossos).[263]

No caso dessa ideia de inter-relações culturais com a música brasileira não há como pensá-la em termos de práticas experimentais, como assim tinha se dado na contracultura, bem como ocorre na dita música universal (conforme veremos no próximo capítulo, especialmente sobre determinado material musical do Duofel e de Egberto Gismonti). Isso porque o objetivo do Mawaca está relacionado à rememoração de tradições que se pautavam mais pela via da cultura oral, trabalhando, segundo o próprio grupo, em transcrições e rearranjos de temas ancestrais.

Não cabe aqui verificarmos detalhadamente quais tradições são essas, nem analisar todo o repertório musical voltado para a linguagem da *World Music*. Porém, mencionamos o trabalho desse grupo porque houve o contato com a cultura indiana, especialmente no CD *Pra todo canto* (Ethos Music, 2004), que se definiu "como pano de fundo dessa produção musical, cocos e cordéis nordestinos, mantras indianos, cangomas africanas, horos búlgaros, criando uma verdadeira mandala sonora".[264] Nele as faixas que abordaram a cultura indiana foram: *Dende com curry* (faixa 3), *Kali* (faixa 4), *Mawaca para qualquer santo* (faixa 9) e *Gayatri Mantra* (faixa 16).

---

[263] Idem.

[264] Trecho retirado da descrição do CD no site oficial do grupo. Saber mais em: https://www.mawaca.com.br/obra/cd-pra-todo-canto/. Acesso em: 27 mai. 2019.

Figura 22: Mawaca. CD Pra Todo Canto. Ethos Music, 2004.

A faixa *Dende com curry* realiza contagens do tempo na voz que acompanham a linguagem clássica da tabla;[265] os ritmos se confundem entre voz e percussão numa mistura de instrumentação brasileira (pandeiro) e indiana (tabla). A mistura, aludida no título da faixa, apresenta-se pelo baião tocado no pandeiro e pela marcação da contagem indiana realizada na tabla.

Logo em seguida, a faixa *Kali* se apresenta como um canto de devoção à figura mítica indiana Kali, que se repete como um mantra a partir do canto, da tabla e do violino. A presença do violino possibilita um caráter ocidentalizado da faixa. Vejamos abaixo a letra na íntegra e em seguida a sua tradução:

Jaia jaia jaia jaia jaia jaga janani
Sura nara muni asura sevi
Bhakti mukti daini bhaia-hrani
Mata janani ma Kalika
Jaia Mahesha vamini,
samasta loka swamini
Jagad janani ma Kalika

Reverenciamos Kalika, a grande mãe do Universo
Ela é adorada pelos deuses, pelos homens
Ela é adorada pelos sábios e pelos demônios
Kali nos libera espiritualmente
Kali nos dá consciência e devoção

[265] A música clássica indiana não realiza a contagem do tempo através de numeração, como ocorre na linguagem da música ocidental; sílabas são entoadas/cantadas (a exemplo de Ta Ri Dhan, Ka Di Mi, Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa, etc.) estabelecendo a marcação dos tempos fortes e fracos. Nas danças clássicas indianas essa contagem se faz imprescindível.

Ela é consorte de Shiva
Kalika é senhora do mundo

Já no caso de *Mawaca para qualquer santo* a aproximação entre elementos da música clássica indiana e da cultura popular brasileira se faz presente. O uso do sitar e da tabla vem mais como recurso timbrístico diferenciado, haja vista que a faixa se estabelece de maneira tonal, não explorando ragas. O conteúdo da letra (cantado com sotaque ligeiramente nordestino) aborda temáticas religiosas em uma espécie de prosa da cultura popular brasileira. Como o próprio título indica, há a aproximação do universo do sagrado e das culturas com a instrumentação clássica da música indiana (sitar, tabla), da cultura popular brasileira (berimbau, pandeiro, cuíca, tamborim) e da música eletrônica ocidental (efeitos sonoros, contrabaixo sintetizado); além disso, há conteúdo popular-religioso da letra em torno da evocação de santos brasileiros, do Diabo e do caboclo Brosogó. Sendo assim, essa é a faixa que mais se aproxima da categoria *World Music,* dentre as que estabeleceram contatos com a cultura indiana no álbum, pois se resume a uma amálgama de sonoridades ocidentais e orientais.

Quem faz um grande favor
Mesmo desinteressado
Por onde quer que ele ande
Leva um tesouro guardado
E um dia sem esperar
Será bem recompensado.

Vela pra santa Inês,
Santa Luzia,
São Jorge, são Benedito.
Santa Maria.

A casa naquela noite
Estava um belíssimo encanto
Se via velas acesas
Brilhando por todo canto
Porém sobraram três velas
Por faltar nome de santo.

São Cosme, São Damião
Vela para São João
Santo Ambrósio, Santo Antônio
Pra qualquer santo.

Brosogó disse: o Diabo
Merece vela também
Se ele nunca me tentou

Para ofender a ninguém
Com certeza me respeita
Está me fazendo o bem
Vou queimar estas três velas
Em tenção de Satanás

E o caboclo Brosogó
Queimou três velas
Em tenção de Satanás
Gozando a mesma paz

Por fim, a faixa que encerra o álbum é *Gayatri Mantra*, tratando-se da entoação de um dos mantras mais famosos da tradição indiana e, além disso, muito difundido no Ocidente. Nessa releitura utilizou-se da tambura, sinos e bansuri.

No álbum de 2009, intitulado *Rupestres Sonoros – O canto dos povos da floresta* (mais uma vez produzido pela Ethos Brasil), a última faixa do CD, intitulada *Ciranda Indiana* é a única que se propôs a aproximar literalmente cultura indiana e cultura brasileira, já que o álbum se trata de uma "[...] homenagem do Mawaca à diversidade musical dos povos indígenas, ainda pouco conhecida do público brasileiro".[266] Nesta faixa há a intenção de realizar uma abordagem característica da *World Music* entre universo ocidental e o oriental por meio de uma releitura da música "Cirandeiro" (de Edu Lobo e José Carlos Capinam). Os versos "Ô cirandeiro, cirandeiro ó/A pedra do teu anel brilha mais do que o sol" são cantados de forma cíclica, aparentando a entoação de um mantra, de modo a não explorar o restante da letra original. Ela possui forma musical, é tonal e se utiliza de elementos da música eletrônica (sintetizadores, distorção de vozes), da contagem na voz dos ciclos rítmicos da música tradicional indiana intercalada com a seguinte letra cantada: "Essa ciranda não é minha só/Ela é de todos nós/Ela é de todos nós/A melodia principal quem diz/É a primeira voz/É a primeira voz". Com arranjos da cantora e pesquisadora Magda Pucci e a base eletrônica de Xuxa Levy, na descrição da música no próprio canal do grupo na plataforma YouTube, afirma-se que "[...] esta música é uma comunhão de coletivos tribais, uma onda techno em uma rave das cavernas",[267] de modo a identificá-la mais facilmente pela categoria *World Music.*

A partir dessa análise notamos que Mawaca trouxe para o cenário musical brasileiro a possibilidade de se trabalhar com a *World Music* de forma mais bem

[266] Trecho retirado do texto explicativo do álbum no próprio site do Mawaca. Saber mais em: https://www.mawaca.com.br/obra/cd-rupestres-sonoros/. Acesso em 17 set. 2019.
[267] Cf. https://www.youtube.com/user/mawaca. Acesso em 18 set. 2019.

elaborada, tendo em vista que seu objetivo é selecionar um repertório múltiplo (incluindo a tradição musical indiana) sob formas rebuscadas de instrumentação, arranjos e divisão de vozes. O próprio nome do grupo foi escolhido para indicar a busca pela pluralidade étnica do grupo, pois o significado de "mawaca" possui correspondências culturais entre tradições da África, do Oriente e da América Andina.[268] Nesse sentido, Mawaca, como um produto de seu tempo histórico, abarca a visão pós-moderna de produzir uma espécie de mosaico artístico-cultural plural de diversas partes do mundo com a finalidade de divulgação/apreciação das mesmas. Nas faixas do grupo aqui analisadas, nota-se o aspecto do "exótico" estereotipado e espetacularizado, que se encaixa bem às definições da própria *World Music* e, portanto, é coerente com sua categorização de *World Music*.

Nosso penúltimo material musical é referente à banda paulistana Pedra Branca, que possui a intenção de buscar uma sonoridade multiétnica – próxima das categorias da *New Age* e da *World Music* –, assimilando e explorando alguns aspectos da musicalidade indiana, bem como se inclinando a contatos sonoros juntamente com jazz, *chill out*, *dub*, música popular brasileira, música instrumental, etc. Um dos idealizadores da banda, Luciano Sallun, mencionando sua aproximação com o sitar fez a seguinte declaração em entrevista:

> Me identifiquei muito na *música étnica* quando conheci Dead Can Dance no final dos anos 90 e a música árabe, indiana, turca como o multi instrumentista Omar Faruk entre outros foram muito fortes para mim ter conhecido na época. Em meados de 1998, comecei a fazer faculdade de Musicoterapia, e um pouco depois entrou para cursar o um grande amigo e músico, chamado Jihad, cantor e alaudista popular árabe, ele estava entrando para a faculdade, e quando o conheci, ele me deixou o alaúde dele comigo. *E me identifiquei muito e comecei a buscar e pesquisar mais, e encontrei o sitar e os ragas, música clássica indiana* (SALLUN apud LEELA, R.; ASSUNÇÃO, J., 2016, online, grifos nossos)

Sobre o processo de composição, na perspectiva de Sallun:

> O processo de criação e produção é muito especial, é o principal da arte para mim. Fico muito tempo trabalhando muitas tracks, até escolher as que ficam e que abandono, vou produzindo a parte eletrônica e gravando instrumentos acústicos de acordo com que os arranjos me inspiram. E depois de pronta ainda tem outras criações e lapidações por cima. A criação pode vir de uma melodia no sitar, ou que nasce na cabeça, ou pode vir de um beat que inicie, ou de uma

[268] Cf. https://www.mawaca.com.br/origem-do-nome/. Acesso em 27 mai. 2019.

> jam com a banda, ou de arranjos que tocam na cabeça e tento materializá-los. *A intenção do Pedra Branca intrínseca é não se espelhar em nada, ter sua identidade, ser brasileiro e universal, ter entre a produção eletrônica e o lado tribal e jazzístico, instrumentos milenares e a tecnologia juntos de diversas formas.* (SALLUN apud ALBERTO, 2017, online, grifos nossos)

Importante adiantar que Sallun fundou o grupo juntamente com o músico Aquiles Ghirelli em 2001, com o objetivo de buscarem uma sonoridade sem maiores rótulos limitantes, mas que dentro dos nichos de mercado ela poderia se enquadrar em *World Music* e *New Age*, haja vista esse discurso em prol da "música étnica", da junção do "ser brasileiro e universal", da "produção eletrônica e o lado tribal" e dos "instrumentos milenares e a tecnologia". Esses elementos são alguns dos principais veículos condutores das referidas categorias.

O álbum que selecionamos para a análise é o *Feijoada Polifônica*, de 2006, que se mostrou direcionado a realizar uma mistura das culturas brasileira, indiana e árabe, fundindo em colagens digitais religiosidades, instrumentos e texturas. As treze faixas do CD são as seguintes: *Feijoada Polifônica*, *Biosonoridade*, *Metamúsica*, *Lampejos*, *Horizonte Azul*, *Coco*, *Itapuã*, *Boi Urbano*, *Mekronoti*, *Fronteiras*, *Respiro*, *A vida é um sampler* e *Sonhos*. Vale destacar a grande quantidade de instrumentos utilizados no mesmo, a saber[269]: Luciano Sallun no sitar, vd, viola oriental, samissen, flauta de bambu, been, jawharp, panelas,conduite, pipe, caxixi, sinos e lata d'água; e Aquilles Ghirelli na tabla, pandeiro, berimbau, didgeridoo, voz, djembe, gongo, caxixi, tambor onça, triângulo, sinos e elefante sonoro.[270]

[269] Informação retirada do encarte.

[270] Além disso, o CD foi realizado com participações especiais de outros músicos com outros instrumentos, tais como tampura, kalimba, sax soprano, flauta transversal, etc.

Figura 23: Pedra Branca. CD Feijoada Polifônica. W. F. C. Brazil, 2006.

Dentro do encarte há a seguinte informação, que explica o título do álbum:

> A faca raspa com des-construção instrumental e limpa o prato para uma *cultura capaz do plural e do reabitável*. *Feijoada étnica e polifonias digitais tribalistas metamorfoseando os sons como modo de vida e criação de mundos*, como vibração e devir animal, polpa e eletricidade urbanoises sem cultura de massa. Nem bolonhesa, nem quatro-queijos (grifos nossos).

Tendo em vista os depoimentos e posicionamentos da banda, notamos que esta reconheceu o caráter plural da cultura e focou seu trabalho justamente no contato experimental de diferentes tradições culturais (atitude típica do sujeito pós-moderno). O experimental foi explorado aqui como estratégia criativa para dialogar tais tradições, e não para transcendê-las em prol da formalização de algo novo. O grupo não busca a limitação de sua música por meio de um rótulo; apesar disso, de modo geral eles mesmos já se definiram como sendo mais próximos da *World Music*:

> [...] *na realidade a gente busca exatamente não ter uma definição*. Não que seja uma questão radical nossa de não querer ser rotulado com algum estilo, mas para nós o próprio conceito da arte como um todo é de não estar vinculada a estilos. Isto vem depois da criação. Nós temos influências de várias coisas, mas não nos fechamos em nenhuma. *Mas se tivesse que definir de alguma forma, seria como um grupo de World Music, algo bem abrangente mesmo* (SALLUN, entrevista concedida a MAAZI, s.d., online, grifos nossos).

Por meio dessa fala do músico Sallun evidencia-se uma das principais problemáticas da *World Music*: o fato dela ser "algo bem abrangente". De tão ampla ela enquanto categoria se esvazia conceitualmente em si mesma. Isso porque elementos mais caricaturais e estereotipados de determinada música considerada "étnica" podem ser enquadrados como *World Music* (como ocorreu em *Pra Todo Canto* e *Tua Poesia, Minha Melodia*). O engajamento da *World Music* está em elencar traços culturais ditos representativos de determinado povo ou grupo étnico, não aprofundando-os ou superando-os. Além disso, no caso de Pedra Branca, tal engajamento se estabelece com colagens sonoras através do contato com a música eletrônica (o que pode ser visto como uma influência/herança da *New Age* em sua forma de composição).

Partindo para a análise musical do álbum, primeiramente é importante pontuar que as faixas emendam-se uma após a outra, de modo a não ser perceptível a demarcação de suas fronteiras e finalizações (o que já de início corrobora a tentativa do grupo em dialogar sonoridades de diferentes culturas no sentido de que elas sejam percebidas como unas, em irmandade entre si).

Em segundo lugar, assim como Alberto Marsicano compreendia o caráter uno e semelhante de diferentes tradições religiosas, a banda Pedra Branca também se valeu dessa compreensão para desenvolver sua música. Na faixa 7, intitulada *Itapuã* o seguinte texto é lido em sobreposição a um fundo musical instrumental, que posteriormente se desdobra em uma espécie de canto e resposta entre vocalizes da voz e desenhos melódicos do sitar:

> Experimentem tirar pela força aquilo que faz um homem/Era a crença que os católicos que os santos africanos deviam ser esmagados/Impossível para os negros esquecer quem veneravam/Iludindo todos os brancos eles apenas mudaram o nome dos seus santos/E daí surgiu a *mistura preto branco afro-europeu. Mexido bem brasileiro, farofa de religião.* (grifos nossos)

A "mistura" foi aqui entendida como base de formação para a cultura brasileira. Entretanto, a sonoridade brasileira, mesmo sendo considerada plural desde seu surgimento, foi acessada pela banda não para representá-la fechada em si mesma, mas sim para alcançar o universal (ou melhor, o global), que para a banda (e em partes para a própria *New Age* e *World Music*) não estabelece limites fronteiriços.[271]

[271] "O grupo Pedra Branca fundado em 2001 por Luciano Sallun e Aquiles Ghirelli vem trazendo de forma singular uma maneira muito apropriada de fazer música do mundo numa visão contemporânea e

A faixa 3, nomeada *Metamúsica*, chama nossa atenção sobre o contato com a musicalidade indiana porque explora o sitar e vocalizes do canto tradicional indiano ao lado de sintetizadores e berimbau. O uso do sitar e da tabla são recorrentes em diversas faixas do álbum, mas de forma a proporcionar um colorido timbrístico diferenciado e não para explorar fidedignamente a linguagem dos ragas ou propor algo totalmente novo.

No caso de *Coco*, faixa 6 do CD, é interessante perceber em alguns momentos o ritmo do coco no pandeiro, sinos e no triângulo dialogando com o sitar, que explora uma melodia bem demarcada juntamente com sintetizadores.

Em *Respiro*, faixa 11, nota-se uma menção à prática meditativa, pois há o uso experimental de respiros intercalados com efeitos sonoros que simulam um transe hipnótico, bem delineado pela percussão. Flautas e sitar entoam, alternada e simultaneamente, melodias baseadas em escalas pentatônicas e ragas respectivamente.

Por fim, a faixa 12 *A vida é um sampler* soa como um manifesto poético do grupo, uma vez que se trata da declamação de versos relacionados à proposta estética do mesmo, juntamente com o uso de efeitos eletrônicos que, em ecos, simulam uma sensação de transcendência cósmica. Como o próprio título sugere, a intenção é restabelecer (religar) a intuição criativa de si mesmo com o todo múltiplo, é unir a parte com o todo, sob uma espécie de sampler holístico da vida, em que dissonâncias e consonâncias paradoxalmente se entrelaçam harmonicamente, sendo uma perspectiva novaerista. Tal perspectiva, aliás, pode ser vista como um dos eixos centrais do álbum.

> Religare
> Religare
> Religare
> Religare
> Religare
> À in-tuição
> ao cérebro multipista
> ao uno e ao verso/versão-remix
> das esquinas da visão
> São dissonante-mente consonante
> harmoniosa
> mais precisamente paradoxal
> Luz, sombra
> ruído, silêncio

---

universal. Logo após os 2 primeiros anos trabalharam para o lançamento do primeiro álbum 'Pedra Branca' em 2004, e em 2006 com o segundo álbum 'Feijoada Polifônica' onde fizeram ainda maiores turnês pelo Brasil em diversos circuitos artísticos, uma das características do grupo, foi sempre abranger uma forma híbrida e pouco segmentada de formação de público e circuitos de apresentações" (Texto retirado do site oficial da banda, disponível em: http://pedrabranca.mus.br/, acesso em 13 mai. 2019).

pensamento, vazio
fala descoberta
A vida e a morte de cada dia
Nos dai hoje.
Pois amanhã nem existe
E aquela nota da melodia, já está outra frequência..
Outros Hz!!!
Desconhecidos pelos afina, afina, afina-dores e metrônomos
Se a orquestra afina em lá, afine em si,
Afine em si
Toquem em si
Afine em si
Toquem em si
Toquem-se
Lá- Si- Do
Quantas fontes

Importante frisar, complementarmente, que as apresentações do grupo não se limitam também somente as performances musicais; dançarinos e outras expressões artísticas se irmanam no fazer musical de Pedra Branca:

> Além da música o grupo atua desde seu início frequentemente com danças e performances interagindo diretamente com os conceitos e expressões artísticas, além de Vj's e linguagens artísticas variadas, podendo-se assim dizer que uma apresentação completa do grupo já deixa de ser apenas uma apresentação musical e sim um espetáculo multimídia.[272]

Nesse sentido, a perspectiva holística de integração das artes (música, dança, performances circenses, etc.) se assemelha ligeiramente à perspectiva artística da Índia tradicional, uma vez que, conforme vimos na fala esclarecedora de Marsicano, as artes se irmanam entre si na Índia a fim de acessar o universo do sagrado. No caso de Pedra Branca não há o compromisso com nenhuma religião específica ou mesmo espiritualidade em prol do sagrado,[273] porém, aliar expressões artísticas são uma maneira, semelhante à experiência indiana, de congregar – sob objetivos comuns – uma espécie de arte "completa".

---

[272] Texto retirado do site oficial da banda, disponível em: http://pedrabranca.mus.br/, acesso em 13 mai. 2019.

[273] "A ideia de arte para mim não tem como obrigação de que ela deva passar uma mensagem específica – política ou ideológica, por exemplo. Isto é algo muito ultrapassado no meu ponto de vista. Vejo a arte e a música, neste quesito, como algo que deve transmitir sensações, dar espaço para quem ouvir, criar. Conseguir abrir um novo canal criativo e de sensações para as pessoas. Se a pessoa ouvir a música e entender que ela passou uma mensagem, mais espiritual – que é até o que muitos falam, ótimo. Mas não é este nosso objetivo primário" (SALLUN, s.d., online).

O último álbum encontrado para análise, dentro do recorte temporal que fizemos dos anos 2000, foi o *Nordeste Oculto* (2012) da banda Cabruêra. Sob a direção artística de Alberto Marsicano, o CD possui uma proposta estética alusiva às culturas nordestina, indiana, cigana, africana, indígena e ibérica. Além disso, ele fez parte de um projeto maior que envolveu música e fotografia, denominado Visagens Nordestinas, cuja ideia foi abordar o oculto e o desvelado da cultura nordestina, ou seja, a força misteriosa da paisagem geográfica, da cultura e da religiosidade do Nordeste e, ao mesmo tempo, mostrar as conexões entre várias tradições religiosas e o universo oriental. O CD acompanha um livro de fotografias de Augusto Pessoa intitulado *Nordeste Desvelado.* Fazendo parte dessa proposta integrada de desvelar o Nordeste, no encarte do álbum temos a seguinte pista elucidativa sobre seu contato a cultura oriental/indiana: "[...] uma das contribuições desse trabalho é infundir a microtonalidade do sitar na música nordestina" (CABRUÊRA, 2012, encarte).

Figura 24: Capa e contracapa, respectivamente,
do projeto Visagens Nordestinas (2012)

Sobre essa questão, em entrevista a nós concedida o vocalista da banda Arthur Pessoa esclareceu que essa contribuição se valida pela tentativa de diálogo entre o universo nordestino e a música oriental, especialmente nas faixas que se utilizaram do sitar pelo Marsicano e na música *Aboio Indiano*.[274]

[274] **N:** No processo criativo da banda Cabruêra como vocês inserem/mencionam a questão da microtonalidade? **AP:** Especificamente no trabalho Nordeste Oculto, através da presença da cítara do

Vejamos agora o repertório do álbum, composto por dez faixas: *Jurema* (Alberto Marsicano/Arthur Pessoa), *Nordeste Oculto* (Alberto Marsicano), *Marujo Antigo* (Oliveira Panelas), *Beira Mar* (Alberto Marsicano/Arthur Pessoa/Pablo Ramires/Edy Gonzaga/Leo Marinho), *Pena Dourada* (Alberto Marsicano/Arthur Pessoa), *Padre Cícero* (Alberto Marsicano/Arthur Pessoa/Edy Gonzaga/Pablo Ramires/Leo Marinho), *Filhos do Vento* (Lurdes de Campos Vieira), *Druídas do Agreste* (Alberto Marsicano/Veludo/Lurdes de Campos Vieira), *Chakra Terrestre* (Oliveira Panelas) e *Aboio Indiano* (Alberto Marsicano/Chico César/Chico Correa).

Analisemos agora as faixas que apresentaram algum contato com a cultura indiana. Primeiramente temos a faixa que deu nome ao álbum, "Nordeste Oculto" (faixa 2). Trata-se de uma música instrumental, que se aproxima do universo da psicodelia nordestina dos anos 70, no sentido de estabelecer nitidamente contatos experimentais entre sitar, percussão, acordeon, guitarra e teclados. Ela não possui um final demarcado, ou seja, vai simplesmente desaparecendo aos poucos, como se alguém fosse baixando o volume paulatinamente (artifício já consagrado dentro dos parâmetros fonográficos); o interessante desse tipo de finalização nessa música é justamente perceber que ele acentuou/valorizou o caráter cíclico e circular da música tradicional indiana, como um mantra sem começo, meio ou fim.

A próxima música, intitulada *Filhos do Vento* (faixa 7), estabelece uma relação da mística não-ocidental (da Índia e do Egito) com o universo da cigana. Em termos musicais ela está próxima da linguagem do pop, sendo o sitar aqui utilizado para acentuar e ornamentar a melodia principal. Segue abaixo a letra da canção:

> Ginga ginga cigana auê
> Ginga ginga cigana auá
> Ginga cigana contente
> Ginga cigana a bailar
> Arriba
> De um lugar muito distante
> A caravana chegou
> Ela veio do Oriente
> Foi o tempo que mandou

A música *Chakra Terrestre* (faixa 9) é um galope nordestino, que acessa o Oriente por meio do conteúdo da letra. A voz e a viola do músico Oliveira de Panelas

---

Marsicano, assim como na faixa Aboio Indiano onde o cantor Chico Cesar entoa um aboio e promove esse diálogo entre o universo nordestino e a musica oriental.

(poeta e repentista pernambucano, nascido no município de Panelas) se articulam para dar vazão, na letra, às diferentes tradições que desenharam a cultura nordestina. Relevante notar que o Nordeste, permeado por sua dita cultura popular "lendária" e "guerreira", faz-se compreendido de forma oculta, pois sendo uma espécie de "chakra terrestre de mil tradições", sua cultura é milenar e pautada pelo universo místico das "ciganas videntes", da "simbologia na voz do vaqueiro", da "dança que ginga na voz popular" e dos "emblemas rupestres vitais":

> O nordeste oculto lendário e guerreiro
> De todas as tradições de todos os cantos
> Ciganas videntes com os seus encantos
> De simbologia na voz do vaqueiro
> Nordeste secreto real verdadeiro
> Que dança que ginga na voz popular
> Na sua cultura real milenar
> Emblemas rupestres vitais inscrições
> É chakra terrestre de mil tradições
> E eu canto galope na beira do mar

A faixa que finaliza o álbum chama-se *Aboio Nordestino*. Ela é uma música instrumental (com sitar, voz, viola, teclado e programações eletrônicas), focada em entoar um canto vocalizado na voz de Chico César (que, assim como Oliveira de Panelas, fez uma participação especial no CD). Essa música buscou semelhanças entre a tradição da musicalidade indiana (com o sitar e as vocalizações) e a tradição nordestina de tanger o gado. Sendo o aboio um canto de vaqueiro para direcionar a boiada, o objetivo dessa música foi nos lembrar de que esse canto nordestino, muito parecido com um mantra, é na verdade uma herança da cultura indiana, como já discorremos no segundo capítulo: "[...] A escala do aboio com seu triton (demônio musical coibido pela Inquisição) não tem origem ibérica, como pretendem alguns medievalistas, ou moura, pois sua quarta aumentada inexiste na música islâmica, provém da música karnática de Goa (Sul da Índia)" [275].

Feito esse panorama reflexivo, interpretamos *Nordeste Oculto* como um álbum que se encaixa melhor na qualidade divulgador da cultura indiana no Brasil. Apesar de algumas experimentações timbrísticas e sonoras, ele está mais próximo da rememoração do universo do sagrado (seja da cultura popular nordestina, seja da cultura indiana) e de

[275] Rever citação completa nas páginas 111 (capítulo 2).

alguns parâmetros da *New Age*, do que de uma abordagem autônoma da forma musical. A fala de Arthur Pessoa corrobora essa nossa análise:

> O mundo tem passado por um momento onde cada vez mais as pessoas estão em busca de um significado maior para as suas vidas. Paralelo a todo o consumo desenfreado a as degradação nas relações humanas, guerras e desigualdades sociais que vemos a todo o momento na televisão, existe também muitas pessoas que estão praticando terapias holísticas, meditação, um modo de vida mais saudável, praticando exercícios e procurando ter uma alimentação mais saudável por exemplo. *Toda essa busca eu acredito que promova essa religação com o sagrado. Isso também se reflete na arte. Muitos artistas tem procurado oferecer muito mais que entretenimento ou diversão.* Muitos projetos artísticos em todo o mundo promovem ações onde o princípio do trabalho coletivo a da colaboração mútua estão na ordem do dia. (PESSOA, Entrevista, 2017, grifos nossos)

Essa visão não deixa de ter respaldo nas pautas novaeristas, lembrando que a banda já participou de muitos Encontros da Nova Consciência (conforme mencionamos anteriormente), justamente porque pauta-se na denúncia e na superação das mazelas do mundo contemporâneo perante uma ótica espiritualizada, muito embasada em perspectivas orientais. Diante disso, no caso da arte, é como se ela fosse capaz de nos reconectar com o universo do sagrado e, assim, contribuísse, em todos os aspectos, na tão almejada transformação/emancipação humana.

Entretanto, não é possível pensar nesse cenário sem levar em consideração os novos paradigmas pós-modernos e a difusão de uma cultura mundializada. Esperamos ter deixado objetivamente claro que os encontros e desencontros entre Ocidente-Oriente no período da globalização foram heranças das movimentações contraculturais, mas que se desmitificaram e, consequentemente, muito foram articuladas dentro do mercado esotérico agora já bem racionalizado e fragmentado (incluindo o musical), pois como diria Stuat Hall na experiência global houve a fascinação com a "diferença" e com a mercantilização da etnia/alteridade (HALL, 2015, p. 45). De um sujeito coletivizado para um sujeito descentralizado, notamos como se apresentaram as características de cada um desses sujeitos no material musical aqui selecionado para análise. Se na contracultura o encontro Ocidente-Oriente foi carregado por uma assimilação coletiva, com vistas à almejada expansão espiritual e intelectual, na mundialização esse encontro se individualizou ao extremo e se reificou (causando diversos desencontros), a fim de se atender prioritariamente a nichos de consumo específicos (tal como demonstramos com a *New Age* e a *World Music*).

É evidente que em todos os materiais musicais analisados há resquícios da perspectiva romântico-revolucionária (LÖWY; SAYRE, 2015) como uma resposta ao modo de vida da sociedade capitalista, caracterizada pela constatação melancólica e autocrítica de que o tempo presente se beneficiaria se revisitasse elementos do pré-moderno, já que este inclui a percepção mística/encantada do mundo. Nesse sentido, o universo do sagrado, muito acessado pelo viés da cultura indiana, esteve imbuído de expectativas ocidentais para a redenção do sujeito pós-moderno, mesmo que para isso tivesse que espetacularizar, estereotipar e simplificar tal cultura para uma assimilação rápida e menos hermética.

Em meio à ampla difusão do processo de mundialização da cultura, bem como dos novos paradigmas em prol do capitalismo neoliberal tivemos uma reorganização ainda mais racionalizada da produção e do consumo dos bens culturais. No caso da indústria fonográfica percebemos que a *World Music* e a *New Age* se consolidaram como gêneros e segmentos de mercado, pretendendo abarcar tudo que fosse relacionado ao universo do sagrado e das multiplicidades étnicas ao redor do globo.

Tais segmentos foram também possíveis por meio da imersão ao discurso da diversidade, que tanto une como diferencia (como já argumentamos anteriormente, a partir da reflexão de Renato Ortiz), de modo a estimular a apreensão de um mundo com fronteiras porosas e próximas umas das outras. Entretanto, nosso trabalho se enriquece também com as análises de Homi Bhabha (1998) ao deslocarmos o discurso da diversidade cultural para a diferença cultural, uma vez que há o reconhecimento da criação de espaços culturais híbridos (nos "entre-lugares" e "entre-tempos"), que são espaços de conflitos, paradoxos e tensões não solucionadas.[276]

Bhabha, convidando as metrópoles ocidentais a confrontarem as suas histórias pós-coloniais, lembra-nos que nesses espaços ocorre uma desestabilização dos essencialismos, justamente porque as culturas se entrelaçam e entram em choques, acarretando mudanças de seus respectivos sentidos originais devido ao contato com o "outro", com o "diferente". Isso significa que, no caso da busca ocidental pelo Oriente, nossa interpretação acerca de mais desencontros do que encontros se sustenta porque,

[276] Bhabha desenvolve suas reflexões a partir das seguintes questões norteadoras: "De que modo se formam sujeitos nos 'entre-lugares', nos excedentes da soma das 'partes da diferença' (geralmente expressas como raça/ classe/gênero, etc.)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder no interior de pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável?" (BHABHA, 1998, p. 20).

pensando com Bhabha, em primeiro lugar as sociedades ocidentais e orientais, sendo assimétricas e desiguais, vão em algum momento assimilar somente elementos culturais que lhes convêm, e em segundo, porque não se trata do sujeito ocidental almejar ser/entender essencialmente o "outro", ser o "oriental", mas sim de estabelecer uma relação mimética para atender as suas próprias necessidades. O preço disso é a ocorrência inevitável de desencontros, já que muitas vezes desconsidera a complexidade cultural indiana, por exemplo, que se por um lado direciona-se ao misticismo da elevação espiritual, por outro ainda sofre com as mazelas sociais do sistema de castas, que, aliás, vale-se paradoxalmente desse misticismo. Importante frisar que o exotismo do multiculturalismo ou da diversidade de culturas (catalisado pela *World Music* e *New Age*) é resultado também de um desses desencontros. Sendo assim, nossas fontes musicais desse momento histórico de mundialização da cultura estiveram permeadas consciente ou inconscientemente por todas essas questões, de modo a trazerem em si mesmas dilemas e novas percepções do sujeito pós-moderno.

CAPÍTULO 5. "Espelho das águas": o caráter universal de Egberto Gismonti e Duofel

> "Ser Música Universal é amar, criar, imaginar e se inspirar nos sons da Natureza; Natureza é tudo o que existe. São todos os mundos. É a vida; o Músico Universal não compara, não generaliza, só busca encontrar-se; cada um tem muito a contribuir para a Música; o único rótulo que aceitamos para música que fazemos é Música Universal; a Música Universal é a confraternização e o amor entre os povos; a essência já está em cada um, naturalmente; ser Músico Universal é estar aberto às influências naturais, sem premeditação."
>
> *Aline Morena – Princípios da Música Universal criada por Hermeto Pascoal*

> "Então isso é o sagrado, é ceder o dom e poder compartilhar, isso é sagrado, quando você compartilha o dom ele é sagrado. Na música do Hermeto Pascoal, eu tô pegando num expoente máximo da nossa música universal, complicado de se ouvir, parece que se exige uma iniciação musical muito grande, mas não é verdade porque as crianças se divertem na música dele, então aquilo é sagrado, a pessoa que vive pra aquilo todo dia a 83 anos. É intenso, como é intenso [...], a gente vai lá pra tocar com a alma das pessoas e pra levar conforto pras pessoas, tem esse objetivo e é isso."
>
> *Luiz Bueno. Entrevista concedida à autora*

> "Eu deveria ser um 'cantador de espírito' com meus próprios instrumentos, com o piano, os violões, as flautas, o sitar ou os computadores: meu estúdio de trabalho, uma Oca sagrada."
>
> *Egberto Gismonti – Música transpessoal: uma cartografia holística da arte, da ciência e do misticismo.*

A primeira epígrafe anuncia alguns dos Princípios da Música Universal de Hermeto Pascoal, identificados pela musicista Aline Morena e datados no ano de 2008.[277] Evidentemente tais princípios, antes mesmo de serem escritos, já vinham sendo colocados em prática por Hermeto durante décadas anteriores. Parte deles serviu de inspiração para outros músicos brasileiros que se simpatizavam com os caminhos

[277]MORENA, Aline, Ed. Princípios da Música Universal criada por Hermeto Pascoal. **Partituras.** Curitiba: 30 de setembro de 2008.

trilhados pela música universal, a exemplo dos violonistas Fernando Melo e Luiz Bueno com o Duofel, bem como do multi-instrumentista, compositor e arranjador Egberto Gismonti. Citamos esses músicos porque em determinado momento de suas carreiras eles trabalharam com elementos da sonoridade indiana a partir de certo viés universalista da música, a saber: nos álbuns *Bandeira do Brasil* (EMI, 1984) de Egberto Gismonti, *Espelhos das Águas – Ao Vivo* (Velas, 1994) e *Experimenta – Playing at Home* (Fine Music, 2006) do Duofel.

Antes de nos adentrarmos nas especificidades desses álbuns, importante abordarmos, ainda que brevemente, a atuação artística de tais músicos. A começar por Egberto Amin Gismonti: nascido em 1947 na cidade do Carmo (RJ), ele possui uma trajetória musical bem consolidada em âmbitos nacional e, especialmente, internacional. Ao final da década de 1970 e começo da de 1980, a partir de vivências no exterior, ele já era um músico consagrado, com selo próprio (o *Carmo*) e com diversas turnês internacionais.[278] Sua produção fonográfica se mostra exuberante; "[...] com pouco mais de 40 anos de exercício profissional, Egberto já lançou 63 CDs pessoais e outros tantos como produtor ou arranjador de 30 filmes, 20 balés e 25 peças de teatro" (DUBEUX, 2015, p. 68).

De família de músicos, sua carreira profissional na música já era esperada; por influência do pai, Egberto começou a estudar piano aos cinco anos de idade e até os 20 anos recebeu a formação acadêmica do Conservatório Brasileiro de Música (RJ). Já pelo estímulo da mãe, foi orientado a estudar também violão, iniciando uma transposição dos estudos de piano à linguagem violonista.[279]

Somada à intensa atividade artística, Gismonti é um músico que também se destaca pela preocupação no exercício da atividade de editor, com a finalidade de

[278] "Egberto participou do Festival de San Remo, na Itália; depois apresentou-se no Festival de Jazz de Berlim e gravou um disco na Alemanha: Orfeu Novo (ainda em 1969); seguiram-se convites periódicos para discos e espetáculos nos Estados Unidos, na França, na Suíça e na Alemanha. Vieram depois uma longa temporada norte-americana ao lado do percussionista Airto Moreira (1975); os arranjos do disco de Flora Purim; uma excursão europeia com o pianista Keith Jarrett; o disco com o saxofonista Paul Horn (Altura do sol, 1976); apresentações com o jazzista Herbie Hancock para plateias norte-americanas; e um disco solo – Sol do meio-dia – pela ECM de Oslo (1978). Esse currículo internacional proporcionou a Egberto Gismonti uma posição rara entre os músicos brasileiros. Em 1980, ele já mantinha contratos simultâneos com quatro gravadoras, no Brasil, nos Estados Unidos, na Alemanha e no Japão" (DUBEUX, 2015, p. 84-85).

[279] Em depoimento, Gismonti esclareceu que: "Na realidade, o que exercitei sozinho, de forma autodidata, foi a transferência do estudo do piano para o violão. Morando em Nova Friburgo, eu não poderia estudar violão, já que não existiam escolas. Daí, usei os princípios técnicos do estudo de piano, e das matérias paralelas ao estudo tradicional de piano, como teoria musical, solfejo, harmonia, contraponto, composição, orquestração etc. na criação de um método pessoal para estudar violão. Evidentemente, na época eu achava que fosse normal essa transferência. Mais tarde, fui descobrindo que não acontecia com todos os músicos. [...]" (GISMONTI *apud* DUBEUX, op. cit., p. 73).

gerenciar administrativamente a sua carreira e, concomitantemente, os direitos autorais de suas produções fonográficas,[280] de modo a não abrir mão do trabalho artístico de suas obras.[281] Essa é uma das principais singularidades de Egberto, uma vez que não é comum os músicos usufruírem de autonomia artística e empresarial perante suas produções.

Seguindo com as pesquisas de Paulo Tiné (2018), músico, professor e pesquisador atuante em composição musical, arranjo, música brasileira e música popular instrumental brasileira, a *poiesis* de Egberto Gismonti se estrutura pelo tripé brasilidade-vanguarda-sacralidade. No que se refere ao primeiro quesito, vemos a influência do ideário nacional-popular em sua obra, uma vez que:

> O 1º LP de Gismonti (1969) apresenta, entre diversas referências musicais, seu "afrosamba" Salvador. Inspirado em Baden Powell, ainda que não se tratasse de um exemplo modelo de procedimento "cepecista" devido ao caráter lírico amoroso de suas letras, os "afrosambas" traziam claramente as musicalidades afro-baianas, a temática baseada na mitologia da Umbanda e Candomblé e seus ritmos e o modalismo característico apontados em outros estudos [...]. Mas é, sobretudo a partir de uma relação mais forte com o referencial de Mário de Andrade e da gravação de um álbum dedicado à obra de Heitor Villa Lobos (1985), além da adoção de ritmos e gêneros característicos da música brasileira (baião, maracatu, samba, etc.) que Egberto mais se aproxima do nacionalismo e do nacional-popular. (TINÉ, 2018, p. 4)

Já acerca de sua relação com as estéticas de vanguarda, sabe-se que Egberto teve contato com o serialista Jean Barraqué (1928-1973), a compositora e professora Nadia Boulanger (1887-1979) e a compositora Esther Scliar (1926-1978). Evidentemente não é perceptível de forma aprofundada e literal tais estéticas em suas composições, entretanto, como bem afirma Tiné:

---

[280] "Em entrevista ao jornal *A Voz da Serra*, Egberto fala do selo Carmo e da comercialização dos fonogramas: Sou um dos únicos donos da comercialização dos fonogramas e que possui um selo representado em 42 países. Mudou pouco, mas expandiu muito a plantação. Talvez seja oportuno lembrar que no gênero de música que faço, apesar das várias tendências que experimentei, o compositor ou instrumentista é a sua própria rádio, TV ou jornal, até que uma quantidade razoável de seguidores comecem, involuntariamente, a espalhar as sementes lançadas" (Idem, ibid., p. 91).

[281] Assim como Hermeto Pascoal, Egberto tem a preocupação de disponibilizar gratuitamente, via *streaming* e download, toda a sua obra musical. "Chamo provisoriamente de 'Museu Ativo': um endereço onde qualquer um possa ouvir e baixar as 900 músicas que compus, além de saber quantas vezes ela foi gravada, por quem e de que forma". (Saber mais em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/egberto-gismonti-diz-que-atualmente-so-toca-onde-quer-e-so-coisas-acusticas.shtml).

> [...] Egberto, ao longo da carreira, deixou entre seus álbuns, obras que incorporam estéticas de vanguarda em meio a discos com canções e música instrumental como “Dança das Sombras” e “Variações sobre um tema de Leo Brower” (1973), “Palácio das Pinturas” (1978) e “A Pedrinha Cai” (1998), para citar alguns exemplos (TINÉ, 2018, p. 5).

Por fim, sobre o elemento da sacralidade, nota-se que o contato com a cultura indiana se insere a partir desse pilar do tripé de sua *poiesis*. A contracultura, mais uma vez, teve um papel fundamental no conhecimento e na inserção de abordagens orientais e místicas em algumas composições de Gismonti, destacando-se o caráter do experimental, da improvisação e do desbunde em contexto brasileiro:

> [...] com o despojamento do “desbunde” advém, entre outros elementos, a improvisação que na maioria das vezes não trata de uma improvisação jazzística em estrito senso, ainda que essa não possa ser totalmente descartada. Ou seja, a contracultura, em última análise, trouxe, ao nível da cultura de massa, uma abertura para musicalidades [e visões de mundo oriundas] de outras culturas que não as da civilização judaico-cristã da era do capitalismo financeiro. A partir de depoimentos do compositor aponta-se para três experiências com o elemento “sagrado” expostas a partir de experiências pessoais do autor: o da cultura indígena do alto Xingu durante a referida década; a da cultura musical Hindu e, por fim, da cultura afro-brasileira da umbanda e candomblé. (Idem, ibid., p. 5)

Partindo da análise acima vemos que a sacralidade foi acessada também por meio das culturas indígenas (alto Xingu) e afro-brasileiras (Umbanda e Candomblé). Isso nos faz lembrar que, conforme avaliou Dunn (2009; 2016), a contracultura brasileira aliou o místico não só com as referências às culturas orientais/indianas, pois também se direcionou em valorizar social e politicamente as culturas originárias de nossa identidade e que, portanto, continham diversos símbolos míticos a serem rememorizados. Logo, Gismonti esteve permeado pela passagem de estruturas de sentimento do romantismo-revolucionário ao desbunde contracultural, que se materializou na formação do referido tripé.

Tendo em vista tais apontamentos, já era de se esperar que as fronteiras entre música popular e música erudita fossem diluídas/porosas em sua trajetória, mesmo que

sua formação tenha sido acadêmica.[282] A questão é que Egberto não se propõe a categorizar em rótulos o seu fazer musical, buscando traçar uma trajetória mais livre e aberta à inserção de diversas estéticas sonoras. Não podemos afirmar que toda a sua obra está próxima dos valores da música universal de Hermeto Pascoal. Porém, no tocante à imersão com a musicalidade indiana veremos que seu objetivo não foi reproduzir uma estética musical indiana, mas sim associar parte de suas linguagens/instrumentações com elementos da música popular instrumental brasileira e do experimentalismo da música popular.

Passando agora para o caso do Duofel, o duo foi formado no ano de 1977 pelos violonistas autodidatas Fernando Melo e Luiz Bueno, que atuam até os dias de hoje – há 41 anos – com uma produção musical variada de difícil categorização. No início da carreira, os grupos de baile foram suas "escolas";[283] entretanto, com o decorrer das décadas eles foram conquistando cada vez mais destaque dentro do campo da música popular instrumental brasileira, com incursões na música indiana especialmente a partir dos anos 90.

Ao se distanciarem dos grupos de baile para focarem em seus trabalhos autorais, o alagoano Fernando Melo e o paulistano Luiz Bueno durante os anos 80 foram chamados pela cantora e compositora Tetê Espíndola para acompanhá-la em suas apresentações. Sendo assim,

> Na fase 1980-1985, junto com Tetê Espíndola fazem shows memoráveis pelo Brasil inteiro, gravando um LP onde arranjam 7 das 10 músicas. Na tournée de lançamento do disco, a participação especial do Duofel foi destacada pela crítica. Em 86 lançam seu primeiro disco, de forma independente: "Duofel Disco Mix". Também neste ano, vencem o Festival de Música Instrumental de Avaré em São Paulo, com "A Fuga de Djanira Metralha II movimento".[284]

---

[282] "Eu não acho que exista 'n' músicas que poderiam ser chamadas de popular e erudita. Eu acho que existe 'a' música". Entrevista de Egberto Gismonti realizada pelo programa Oncoto, publicada no canal de Jorge Mautner na plataforma YouTube em 19 de março de 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=45JM7ESfxUA. Acesso em 14 ago. 2019.

[283] Em entrevista a nós concedida Luiz Bueno afirmou que: "Desde menino então, quer dizer, antes disso eu também toquei em grupos de baile, Nós [Luiz Bueno e Fernando Melo] tivemos a mesma formação. O grupo de baile é uma escola, porque você tem que tocar as músicas do baile igualmente estão no disco. Então isso é uma escola...você tem que vir, pegar seu instrumento e fazer igual. E eu tô falando de uma época onde eu, principalmente, peguei discos em mono, nem s*tereo* era, então tá tudo junto lá, você tem que apurar muito o ouvido."

[284] Trecho retirado do texto biográfico do duo em seu site oficial. Disponível em: https://www.duofel.com/. Acesso em 15 ago. 2019.

Na próxima década o destaque foi para a relação que estabeleceram com Hermeto Pascoal, especialmente a partir do ano de 1992, quando este convidou Luiz e Fernando para serem convidados especiais dos seus shows por todo Brasil. Em entrevista que realizamos com o Luiz, o músico relatou que eles são grandes amigos e que tem em comum com o Hermeto o autodidatismo:

> Uma coisa é você aprender, do autodidatismo, e a outra é a evolução dentro do autodidatismo. Eu conheço grandes músicos, de expressão mundial, e um deles é o Hermeto Pascoal que eu conheço muito. Somos muito amigos, viajamos pelo mundo inteiro juntos. E hoje ele aprendeu a música para escrever, porque ele não quer saber de ler, só pra escrever. Mas o que ele toca o que ele escreve, dá pros outros acompanharem e depois ele vai lá e toca em cima. Mas ele nunca repete aquilo, jamais repete porque é uma coisa criativa. Então eu acho que o autodidatismo ajuda muito na criação, porque você se dá a *condição de experimentar, não tem regra*. (BUENO. Entrevista, 2017, grifos nossos).

Essa "condição de experimentar" é um princípio norteador do Duofel, que muito tem a ver com o autodidatismo dos músicos. No próprio site deles há a frase "o prazer como regra, a experimentação como princípio", que se encontra logo na página inicial do mesmo.[285] No entanto, interpretamos que esse princípio em alguns momentos possui relação com a música universal de Hermeto (não somente com o autodidatismo), e com o que chamam de "violão livre". Falaremos mais profundamente sobre esses aspectos (experimentação, música universal e violão livre) nas análises de seus materiais musicais.

Outro ponto importante a mencionar diz respeito à afinidade de ambos os músicos com Os Beatles, de modo a estes se tornarem uma das maiores referências musicais do Duofel, já que tinham a ideia também de explorarem os segmentos do pop e do rock. Dessa forma, Luiz e Fernando criaram uma personalidade musical a partir de versões instrumentais de diversas músicas dos Beatles, não somente porque são fãs do grupo britânico, mas também porque desenvolveram uma proposta de trabalhar esteticamente as linguagens do violão de nylon com o do violão de 12 cordas:

[285] Cf. https://www.duofel.com/index.html.

> Os Beatles eram uma referência. Então o Duofel vai caminhando por aí. Num estilo diferente nós conseguimos criar uma personalidade musical, que é o casamento do violão de naylon com 12 cordas. E a coisa mais curiosa que vou lhe dizer é o seguinte: há uns 10 anos atrás, talvez, é por aí, eu fui descobrir que aquela sonoridade que eu gostava dos Beatles, que está na música "I want to hold your hand"...sabe por que ela tem uma sonoridade diferente? Porque ela tinha o violão de 12 cordas. Incrível como as coisas vão evoluindo e tudo vai e volta pra sua raiz. *Então nós conseguimos uma personalidade mundial, que não existe nenhum duo de violões no mundo com essa formação 12 cordas e o violão clássico*. Sendo que tanto ele quanto eu nunca lemos e estudamos música. Nós não lemos, e não escrevemos. (BUENO, Entrevista, 2017, grifos nossos)

Por esse depoimento podemos perceber que há um diferencial do Duofel nesse trabalho de releitura dos Beatles, uma vez que de acordo com o duo a formação do violão de 12 cordas com o violão de nylon (ou clássico, como o Luiz se referenciou acima, mas que também é muito utilizado no âmbito da música popular) é algo mais exclusivo do Duofel, ainda mais por trazer em si a questão do autodidatismo. Em decorrência desse interesse nos Beatles, em 2009 o Duofel lançou o álbum em CD chamado *Duofel plays The Beatles* (Fine Music, 2009), e no ano de 2011 foi lançado o DVD de mesmo nome. Este DVD foi gravado ao vivo no célebre *Cavern Club*, de Liverpool, onde interpretaram 15 composições famosas dos Beatles com um virtuosismo instrumental que mais soa como a fusão de dois instrumentos em um.

Entre o rock, a MPB e o instrumental (com ênfase no jazz, samba, bossa-nova, rock progressivo, etc.) o Duofel desenvolveu releituras de músicas já consagradas da MPB (tais como *Água de beber*, *O vento*, *Upa Neguinho*, etc.), assim como também dedicou atenção para composições próprias (tais como as que estão nos álbuns que iremos abordar nesse capítulo).

Feito esse panorama introdutório sobre os músicos, dividimos esse capítulo em dois momentos reflexivos; o primeiro relacionado às questões concernentes aos caminhos estéticos da música popular instrumental brasileira e da música universal em meio ao contexto pós-moderno – já que Egberto Gismonti e Duofel estão mais próximos desses segmentos – e o segundo direcionado às análises das produções fonográficas que apresentaram encontros com a cultura indiana na era global.

5.1 A MPIB e a música universal

Diante do pós-moderno, sabe-se que a globalização não se trata de um fenômeno recente, ela é um axioma da modernidade; conforme ponderou Anthony Giddens (1991, p.155) "a modernidade é inerentemente globalizante". Porém, sua conceitualização foi datada entre o final dos anos 80 e início dos 90, mostrando-se "[...] um processo em curso, sobre o qual ainda não se tem a distância histórica requerida para um juízo mais completo e definitivo" (DUARTE, 2003, p. 147). No que se referem às questões políticas e econômicas, dos anos 80 em diante houve uma intensificação dos fluxos internacionais, o aparecimento de novas formas de cooperação entre as empresas, as megafusões transcontinentais, a volatilidade do mercado, a redefinição de panoramas competitivos, a busca por avanços tecnológicos, etc., que se balizaram pela tríade "visão estratégica, capacidade de inovação e flexibilidade" (SANTOS, Maria João, 2001, p. 31). Além disso, produção, distribuição e consumo de bens e de serviços passaram a ser organizados por uma estratégia com vistas ao mercado mundial; e mais, "[...] a extensão territorial, reduzida antes às sociedades nacionais, pode assim se prolongar no interior de um espaço mais amplo" (ORTIZ, 2007 p. 19).

Na era global da comunicação e, portanto, a sua consequente e inevitável maior aproximação entre culturas no pós-moderno, novas pautas foram introduzidas, o que para a questão do encontro e desencontro Ocidente-Oriente é preciso analisá-la adequadamente. Lembrando, com Raymond Williams, que a cultura é fundamental ao funcionamento e a manutenção de um sistema,[286] em termos tecnológicos o encontro das culturas ocidental e oriental possibilitou uma expansão da mundialização da cultura a níveis jamais imaginados nos séculos anteriores. O que acabou corroborando para a compreensão do sujeito desorientado de seu próprio espaço e tempo, bem como para o fortalecimento do sistema capitalista em praticamente todo o globo, interpretado como um modelo ideológico permanente e vitorioso.

Já no que se refere ao âmbito artístico vimos uma consolidação da indústria cultural a proporções extraordinárias, de forma a cada segmento artístico ora registrar ora desconsiderar os conflitos e as contradições sociais gerados nos encontros com as diferenças culturais. No caso da MPIB e da música universal a aproximação entre culturas e sonoridades díspares foi uma força motriz de suas produções. Ambas podem ser vistas como resultado de um processo de desterritorialização, que foi alavancado ao

[286] Cf. verbete *cultura* (WILLIANS, 2007, pp. 117-124).

longo do avanço da era global. Segundo Milton Santos, esse processo não passa de um mito dentro da noção de globalização:

> Fala-se, também, de uma humanidade desterritorializada, uma de suas características sendo o desfalecimento das fronteiras como imperativo da globalização, e a essa ideia dever-se-ia uma outra: a da existência, já agora, de uma cidadania universal. De fato, as fronteiras mudaram de significação, mas nunca estiveram tão vivas, na medida em que o próprio exercício das atividades globalizadas não prescinde de uma ação governamental capaz de torna-las efetivas dentro de um território. A humanidade desterritorializada é apenas um mito. (SANTOS, Milton, op. cit., p. 42)

Dentre as relações econômicas e políticas esse apontamento se faz plenamente plausível. Porém, se focarmos sobre as especificidades da cultura, as reflexões de Ortiz parecem abarcar outras ponderações certeiras sobre a questão da desterritorialização; estas que, aliás, foram de encontro com a ideia de "aldeia global", pois consideraram que a existência de interesses em disputa não combinaria com a conotação harmônica transmitida conceitualmente pela ideia de aldeia.[287] Avancemos, portanto, tendo por guia tais reflexões.

O processo de desenraizamento (gerado pela humanidade desterritorializada) se mostrou uma característica imanente à modernidade, ou seja, uma necessidade de organização racional da vida cotidiana moderna. Isso porque desde o desenvolvimento das culturas nacionais foi imprescindível liberar os indivíduos do peso das tradições regionais geograficamente enraizadas; concomitante a isso, tal processo foi também resultado de uma rearticulação do tecido social com vistas à pujança da lógica industrial a nível mundial. "Evidentemente uma mudança dessa natureza só pode se concretizar no seio de uma sociedade cujo sistema técnico permite um controle do espaço e do tempo. A modernidade se materializa na técnica" (ORTIZ, 2007, p. 45). Logo, a supremacia da técnica e dos aparatos da tecnocracia, que na modernidade foram semeados, possibilitou

[287] A ideia de aldeia global (IANNI, 2001) se sustenta no argumento de que sabemos, supostamente, sobre tudo e todos, haja vista o progresso tecnológico no encurtamento das distâncias e nos meios de comunicação/informação; como resultado estaríamos mais próximos uns dos outros. Entretanto, assim como percebeu Milton Santos (Op. cit., p. 41), ela acaba se resumindo sob um reduto de mitos, pois "[...] a informação sobre o que acontece não vem da interação entre as pessoas, mas do que é veiculado pela mídia, uma interpretação interessada, senão interesseira dos fatos. Um outro mito é o do espaço e do tempo contraídos, graças, outra vez, aos prodígios da velocidade. Só que a velocidade apenas está ao alcance de um número limitado de pessoas". Somado a isso, é impossível falar em harmonia sendo que "[...] o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal" (SANTOS, Milton, op. cit., p. 19).

novas formas de se fazer, definir e compreender cultura, tornando-a mundializada e prioritariamente um bem de consumo mercadológico.

Importante aqui salientar que "o movimento de desterritorialização não se consubstancia apenas na realização de produtos compostos, ele está na base da formação de uma cultura internacional-popular cujo fulcro é o mercado consumidor" (ORTIZ, 2007, p.110-111). Se na contracultura já havia a premissa de se desenraizar referências culturais, sendo o interesse pela cultura oriental naquele momento uma faceta disso, na era da globalização o desenraizamento adicionou outro sentido social. O ponto de viragem de um momento histórico a outro foi a consolidação dos paradigmas da cultura do internacional-popular perante o desenvolvimento da mundialização da cultura. Somado a isso, foi também o fato de que enquanto na contracultura o desenraizamento de elementos culturais, por exemplo da Índia ou mesmo do Oriente, esteve imbuído pela questão do autoconhecimento e de formas alternativas de sociabilidade em prol de uma comunhão coletiva, na globalização pós-moderna tal desenraizamento foi mais utilizado como recurso estratégico de afirmação da pluralidade cultural entrecruzada, bem como de mercados consumidores específicos e diversificados.

Nesse sentido, se na modernidade houve um entendimento de mundo voltado à estandardização da vida, especialmente no crescente ambiente urbano-industrial, com pretensões de se atender "[...] indiscriminadamente a todos, hoje ela se encontraria em outra fase: a da segmentação da produção. Os indivíduos teriam agora a oportunidade de realizar suas individualidades no interior desses mercados diversificados" ORTIZ, 1992, n.p.). O que para Fredric Jameson seria a realização, na verdade, de suas singularidades. Logo, a busca pelo discurso universal deu lugar à primazia do singular, sendo esta uma das bases principais do momento histórico do pós-moderno na globalização. O pós-moderno foi, sobretudo, um termo cunhado com o objetivo de ser uma tentativa de adequação/atualização aos anseios e necessidades das últimas décadas do final do século XX e começo dos anos 2000, ainda que não tenha tido um senso comum sobre sua utilização e mesmo definição.[288] "A fragmentação, a indeterminação, e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) 'totalizantes' são o marco do pensamento pós-moderno" (HARVEY, 2014, p. 19).

[288] "Quanto ao sentido do termo, talvez só haja concordância em afirmar que o 'pós-modernismo' representa alguma espécie de reação ao 'modernismo' ou afastamento dele" (HARVEY, 2014, p. 19).

Desse modo, o protagonismo dado à ideia das diferenças, bem como a rejeição às metanarrativas foram maneiras de se evitar discursos totalizantes (e, inclusive, totalitários),[289] assim como avançar na prática da democracia. Entretanto, essa ideia em si mesma não pareceu ser suficiente para responder à reconfiguração do capitalismo globalizado; isso porque muitas vezes a noção da diferença se fundamentou mais como um fato fragmentado, particular em excesso e desconectado do todo, que na visão de Jameson deixou de fora, erroneamente, macro análises sobre a própria globalização.[290] Nos dizeres de Ortiz,

> A existência em si das diferenças diz pouco. Elas só adquirem sentido quando articuladas ao sistema que as envolve. É preciso qualificar o processo de diferenciação, imergi-lo nas situações concretas da história. O raciocínio pós-moderno pretendia passar uma visão idílica do mundo contemporâneo, fazendo-nos crer que a mera afirmação das partes em contraposição ao todo era sinônimo de democracia. Certo, não podemos deixar de reconhecer as especificidades, mas devemos acrescentar que elas se manifestam num espaço permeado por conflitos e hierarquias. (ORTIZ, 1992, n.p.)

Tal espaço conflituoso e hierárquico apresentou a capacidade de se reconstruir e se reinventar sob novas tramas políticas, sociais, culturais e econômicas, lembrando que "[...] a revolução informática e comunicacional que os pós-modernos invocam como substrato material para suas perspectivas está longe de exprimir qualquer tipo de ideal democrático" (ORTIZ, 1992, n.p.). Ao contrário disso, em diversas circunstâncias os abismos e as antipatias sociais se acentuaram, de modo a alterar a noção de temporalidade entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, assim como entre as próprias classes sociais. Ou seja, há temporalidades diferentes para países e classes sociais diferentes, que freiam o comprometimento pela implantação de renovadas alternativas para as crises globais no âmbito da política institucional, beneficiando majoritariamente as grandes corporações transnacionais.[291]

---

[289] "O modernismo se revelaria assim como um esforço 'totalitário' para impor uma única verdade. Ele prescreveria um programa inflexível das formas e das vivências, sendo o progresso e o desenvolvimento identificados à felicidade humana" (ORTIZ, 1992, n.p.).

[290] "As tentativas de definir a globalização são, o mais das vezes, só um pouco melhores do que as apropriações ideológicas – discussões não do próprio processo, mas de seus efeitos, positivos ou negativos; em outras palavras, apresentam julgamentos que são totalizadores por natureza, ao passo que as descrições funcionais tendem a isolar elementos específicos sem relacioná-los uns aos outros" (JAMESON, 2001, p. 147).

[291] "As corporações transacionais – simplesmente chamadas de multinacionais nos anos 70 – foram o primeiro sinal e sintoma de uma nova evolução capitalista, alimentando receios políticos de que haveria

Assim sendo, em meio ao avanço da globalização e da mundialização da cultura, a segmentação do mercado fonográfico foi consequência de um processo maior que ele próprio, cuja principal ação se incumbira de ampliar a sistematização da indústria cultural, bem como de romper barreiras e absorver o máximo possível das produções artísticas, fossem estas ditas tanto da alta quanto da baixa cultura/arte. Evitar distinções limitantes e transformar nossas práticas artístico-culturais em mercadorias apresentou-se como características essenciais dos novos tempos, pressentidas na modernidade e mais bem delineadas no pós-moderno.

> O que caracteriza a pós-modernidade na área cultural é a supressão de tudo que esteja de fora da cultura comercial, a absorção de todas as formas de arte, alta e baixa, pelo processo de produção de imagens. Hoje, a imagem é a mercadoria e é por isso que é inútil esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias. É também por isso que toda beleza hoje é meretrícia e que todo apelo a ela no pseudo-esteticismo contemporâneo é uma manobra ideológica, e não um recurso criativo (JAMESON, 2001, p. 142).

Durante a década de 80 o rock nacional protagonizou o cenário musical brasileiro, principalmente dentro dessa segmentação da indústria fonográfica mercadológica. Ao mesmo tempo, de acordo com as análises de Marcia Tosta Dias (2015), devemos lembrar também que houve um florescimento da mundialização da cultura em formas alternativas de produção de música gravada. Colecionadores se reuniam em lojas alternativas de discos, tais como Baratos Afins, Wop Bop e Punk Rock Discos, que também se tornaram gravadoras. A juventude das grandes cidades acessava esses lugares e consumia seu material gravado a fim de se atualizar e compartilhar das novidades musicais, de agendas de shows, de informações sobre aparelhagem sonora e instrumental, tudo isso especialmente (mas não só) em torno do rock "tradicional", do *rockabilly*, do rock progressivo e suas ramificações (*heavy metal*, *hard rock, punk rock* e pós-*punk*) (DIAS, 2015, p. 48).[292] Para compreendermos bem esse novo cenário, comumente chamado de *new wave*,[293] sumariamente temos que:

---

um novo tipo de poder dual, de que haveria a preponderância desses gigantes paranacionais sobre os governos nacionais" (JAMESON, 2001, p. 25).

[292] "De maneira complementar, outro importante conjunto de aparatos foi se instituindo: nas grandes cidades, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro, proliferava um circuito de casa de shows e espetáculos ligados à cena musical. acresciam-se outras atividades que aconteciam em centros culturais, cines clubes – que apresentavam, por exemplo, vídeos com gravações de shows que aconteciam fora do país com as bandas do momento – programação de filmes sobre música/ músicos nos cinemas, saraus, feiras de cultura alternativa (como as da Vila Madalena e da Pompéia, em São Paulo), dentre outras.

> Se nos anos 1960 os referenciais predominantes para a incorporação do rock foram os da música romântica e do experimentalismo (Jovem Guarda e Tropicalismo, respectivamente), e se nos anos 1970 ele se expressou, em parte, através do processo de regionalização da MPB (*boom* nordestino, Clube da Esquina, etc.), agora o rock se desenvolvia enquanto uma cena autônoma e diversificada. Apesar de ter sido curto o período – de 1982 a 1987, aproximadamente –, o rock dos anos 80 pode ser visto como o mais importante movimento de renovação da geração que havia se consolidado através da MPB durante os anos 1960 e 1970, já que permitiu a formação de um grupo de artistas de carreira duradoura e vendas mais ou menos constantes. Trouxe, também, todas as sinalizações da adequação do mercado fonográfico brasileiro ao padrão predominante nos países centrais: direcionamento da indústria a um público jovem, LP como formato dominante e vendas baseadas em repertório nacional (VICENTE, 2014, p. 117-118).

Dentro do rol de formas alternativas de música gravada, desenvolveu-se um impulso da produção independente, com destaque para as *indies*.[294] Nesse período, a indústria fonográfica brasileira já havia aproveitado dos lucros gerados em torno da fixação do rótulo da MPB, porém, deixou esta endurecida sob cunho mercadológico. Isso significa que o projeto nacional-popular da "grande MPB" naufragou",[295] abrindo espaço tanto para o rock nacional (o Rock Brasileiro dos anos 80 dentro das *majors*), bem como para a atuação de circuitos alternativos e produções independentes de música brasileira para aqueles artistas que não se inseriam dentro dos parâmetros fonográficos, nem entre os "grandes da MPB", aliás, nem tinham a pretensão de o serem (a exemplo da Vanguarda Paulista e da música popular instrumental brasileira - MPIB).

Destaque deve ser dado à Praça do rock, evento que promovia apresentações de novas bandas de rock/ heavy metal que se realizavam uma vez por mês no Parque da aclimação em São Paulo, revelando
e divulgando várias bandas desse estilo musical. No meio da década, o Brasil entrava definitivamente no circuito dos shows internacionais de rock, com o rock in rio, em 1985. Uma imprensa especializada em música e nos segmentos pop/ rock se constituiu, como as revistas Bizz e Pop, ou as que já existiam, como a Somtrês (1979-1989), ganhavam força no período." (DIAS, 2015, p. 48-49)

[293] "A um tempo, a new wave nacional mostrava-se juvenil, masculina, consumista de modas e discos 'modernos' e roqueira, assim como sentimental, adolescente, às vezes infantil, feminina, ingênua e simples. A new wave era ambígua em seu amálgama do 'moderno', juvenil, popularesco e kitsch" (GROPPO, 2013, p. 185).

[294] "A forte concentração característica de toda a história da produção fonográfica deve ser considerada como fator primordial da existência das indies. [...] a indie, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas majors, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes" (DIAS, 2008, p. 129).

[295] Para saber mais ver Daniela Santos (2014).

No caso da MPIB, esta compartilhou de um espaço e de um alcance de público mais restritos, especialmente dentro da indústria fonográfica. A respeito de seu surgimento no Brasil, o pesquisador em música Daniel Gustavo Muller[296] fez a seguinte importante ponderação:

> [...] a partir de 1976, a música instrumental firmou-se no Brasil, conquistando um público específico, mesmo que pequeno em termos relativos. Porém, é notável que os novos grupos e até músicos em certa medida consagrados não encontraram suficiente respaldo das *majors* [...]. Daí que grande parte das produções independentes, no final da década de 70 e em toda a década seguinte, se situa justamente no segmento da música instrumental. (MULLER, 2005, p. 70)

Nesse sentido, a MPIB teve maior alcance durante a década de 80 (já pressentido nos anos 70), com destaque para Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Naná Vasconcelos, Airto Moreira, os grupos Pau Brasil, D'Alma, Metalurgia, Freelarmônica, Grupo Um, Medusa, Pé-Ante-Pé, Duofel, etc. Tanto músicos integrados a ela, quanto à Vanguarda Paulista encontraram no espaço universitário do Teatro Lira Paulistana grandes oportunidades de atuação (FENERICK, 2007, p. 61). No Lira Paulistana é relevante destacar que nele se articulou um cenário da dita música *impopular* brasileira; assim como lembrou o historiador Renan Ruiz (2017), por "impopular" compreendeu-se o fato desta ser uma música não ditada pela "ditadura da canção" e, consequentemente, mais direcionada ao universo da música instrumental, que demanda necessidades e interesses específicos, cruzando caminhos não confluentes aos domínios da música *popular* brasileira em suas caracterizações mais típicas sobre a canção, o nacional-popular e o meio fonográfico. O "impopular" traçou, portanto, o trajeto do independente:

> Assim, a ideia de música independente, no viés instrumental, ganha um sentido bastante específico a partir dessa disputa com a hegemonia do formato canção. Está em jogo, aí, sua própria possibilidade de existência, desvinculada dos cantores. As representações do nacional-popular e seu caráter estruturante na canção, [...], também influenciam a lógica de funcionamento do campo instrumental nesse contexto de tensões com universo da música cantada. Isso se dá na tentativa de encontrar formas de utilizar, na música, elementos facilmente

[296] Cf. MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil:** A experiência do selo Som da Gente. 2005. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

> considerados nacionais, para além do uso das palavras, da letra, do canto e da entoação. (RUIZ, 2017, p. 68)

Entendida muitas vezes pelos próprios músicos como “música de improviso”, a música instrumental brasileira tem proximidade com o jazz e com a herança bossa novista (BAHIANA, 1980); porém abarca ainda outras sonoridades em busca de experimentações sonoras diversas. Isso significa que seu caráter mais experimental, em alguns momentos favoreceu também a inserção da musicalidade indiana e/ou oriental para o contexto musical brasileiro dos anos 80 em diante.

Vale lembrar que em função da não concretização da utopia romântico-revolucionária, a perspectiva cultural brasileira na era da globalização apresentou ares melancólicos, desiludidos e em certos momentos debochados acerca do processo de redemocratização política. A modernização brasileira não estava mais tão a cargo da “mão” controladora e repressiva do Estado, passando a ser administrada pela abertura aos interesses do mercado neoliberal.

> O autoritarismo estatal foi substituído, devido à hegemonia neoliberal, pelo autoritarismo do mercado (o sujeito social da realidade contemporânea). Trata-se de um autoritarismo muito mais sutil e provavelmente mais eficaz: o Estado deixou de ser visto como o agente modernizador, cedendo espaço ao mercado. (COELHO, 2005, p.)

Perante esse novo cenário, de crescente abertura ao neoliberal, a geração juvenil dos anos 80 buscou se reestabelecer enquanto sujeito social, de modo a renegociar com a memória do passado recente e, consequentemente, delinear uma nova identidade. O caráter midiático, televisivo e consumista em difusão trouxe novos questionamentos ao jovem do período, que em termos musicais não mais se comprometia com a “linha evolutiva da MPB”, mas sim, em grande medida, com as propostas do Rock Brasileiro:

> O BRock, por sua vez, foi uma sigla criada pelo jornalista Nelson Motta e difundida por Arthur Dapieve (1995) como lugar de nomeação para uma série de bandas musicais que emergiram nos cenários dos idos de 1980 articulando elementos nomeados como despolitizados, estrangeiros e símbolos evidentes de um consumo massivo – o punk, o rock, acordes e arranjos simplificados, vozes menos trabalhadas, postura consumista, entre outros – para a chamada MPB. (CAMINHA, M.; NERCOLINI, M., 2016, p. 120)

O curioso é notar que mesmo não se comprometendo com princípios utópicos ou experimentais de uma possível brasilidade musical, ainda assim houve um "gesto tropicalista" no Rock Brasileiro, pois este incorporou o fator "mistura" na sua linguagem e repertório (TATIT, 2004).[297] Além disso, do mesmo modo que a criticidade foi uma importante força motriz da Tropicália, a despeito das desconfianças dos entusiastas do nacional-popular, o Rock Brasileiro também apresentou olhares críticos à sociedade brasileira em suas letras, bem como ao *status quo* mundial, mesmo que não tenha se organizado como um movimento engajado para tanto.[298] Fruto de uma sociedade que passava a ser mais descentralizada e mundializada, como aponta nossa hipótese, importante notar que os músicos mantiveram-se pulverizados e individualizados, difundindo-se como "[...] trilha sonora perfeitamente adaptável à vida de consumo e industrialização do capitalismo tardio (GROPPO, 2013, 194). Entretanto,

> [...] esteticamente o rock nacional não foi uma assimilação integral do rock internacional dos anos 1980 (o que explica as reclamações da crítica sobre a baixa qualidade musical do rock local), mas sim uma adaptação aos ouvidos juvenis brasileiros deste mesmo rock, mesclando heranças "bregas" e sentimentalistas. Culturalmente falando, o rock nacional ainda era uma música "de transição", não mais em relação a um mercado juvenil consolidado, mas agora em relação à mundialização da cultura. O rock nacional adaptava os ouvidos dos jovens aos principais ídolos e hits do pop-rock mundial, mas dificilmente poderia ser um produto exportável. (GROPPO, 2013, p. 194)

O avanço do referido caráter midiático se deu pelo que Douglas Kellner denominou pela supremacia da cultura da mídia: uma cultura impulsionada pela expansão da modernização, em suas novas formas de comunicação/interação sociais, econômicas, políticas e culturais, que nada mais é do que um campo de batalha entre diferentes grupos, disputando espaço de legitimação e atuação dentro de um caldo cultural cada vez mais multifacetado e fragmentado (a MPIB, por exemplo, disputava um espaço de atuação, ainda que não o mesmo que o Rock Brasileiro diante desse

[297] "Sintomático, portanto, que, após os contundentes embates iniciais, a aproximação entre a geração do BRock e da MPB se dê via tropicalistas, como fica explicitado na articulação de Gilberto Gil com o Paralamas do Sucesso, em 1986, quando a banda grava o disco 'Selvagem?'. O tropicalista participa como backing vocal na canção de abertura do disco, "Alagados", e também cria a letra de 'A Novidade', a partir de música composta por Herbert Vianna." (Idem, ibid., p. 121).
[298] Cf. Abramo (1994).

contexto de surgimento das *indies* por um lado, e de segmentação fonográfica, por outro).

Kellner se propôs a formular uma compreensão minuciosa sobre as novas perspectivas multiculturais dos conceitos de raça, nacionalidade, etnia, classe, sexualidade e gênero. O terreno que estrutura a cultura da mídia é expresso por toda a gama de representações de identidade, dominação e resistência (KELLNER, 2001, p. 76). Resumindo, parte-se do pressuposto que "[...] a sociedade é um grande campo de batalha, e que essas lutas heterogêneas se consumam nas telas e nos textos da cultura da mídia e constituem o terreno apropriado para um estudo crítico da cultura da mídia" (Idem, ibid., p. 79). Desse modo, a cultura da mídia é carregada de mensagens, valores e ideologias que devem ser pensados cuidadosamente, caso queiramos adquirir um posicionamento crítico frente às forças manipuladoras dos próprios veículos midiáticos (Idem, ibid., p. 83), que se reinventam constantemente para a manutenção lucrativa do *status quo*. Através da mídia culturas se entrechocam, sendo um processo sistematizado, em linhas gerais, pelo clima tensionado entre culturas dominantes, emergentes e residuais.[299] Em vista disso, o contexto que agora se impõe é o seguinte:

> As forças dessa cultura [da mídia] são intensamente política e ideológicas, e, por isso, quem deseje saber como ela incorpora posições políticas e exerce efeitos políticos deve aprender a ler cultura da mídia politicamente. Isso significa não só ler essa cultura no seu contexto sociopolítico e econômico, mas também ver de que modo os componentes internos de seus textos codificam relações de poder e dominação, servindo para promover os interesses dos grupos dominantes às custas de outros, para opor-se às ideologias, instituições e práticas hegemônicas, ou para conter uma mistura contraditória de formas que promovem dominação e resistência (KELLNER, 2001, p. 76)

Trazer para o debate esse ponto é primordial porque a cultura ocidental – agora ainda mais favorecida pelos recursos dos meios midiáticos – afirmou-se como uma

[299] Sobre as categorias conceituais de "dominante e "residual", seguimos com o pensamento de Raymond Williams: "Por 'residual' quero dizer alguma coisa diferente de 'arcaico', embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de "arcaico" aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser "revivido" de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo "residual" é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior." (WILLIAMS, 1979, p. 125).

cultura hegemônica, cujos artefatos culturais se expandiram como discursos e tendências dominantes. Porém, se mantermos nosso olhar atento, notaremos posturas antagônicas e resistentes dentro e fora do Ocidente. Tendo em vista o descontentamento em vários setores da sociedade (ocidental e oriental) com os rumos iníquos da globalização, forças emergentes e de resistência tem ecoado por muitas direções.

No caso da música, a globalização ora continuou sendo interpretada como um impulsionador de escutas padronizadas – por meio dos efeitos da cultura da mídia, bem como da mundialização da cultura –, ora como um acesso benéfico às diversidades culturais, que até então pouco e/ou lentamente adquiriam conhecimento do público mundial. Entre essa antinomia reside a problemática de discutir se as culturas regionais ou locais poderiam ou não estar sendo submetidas à espoliação e enfraquecimento. Tal problemática será retomada e averiguada a seguir, pois é a partir da análise dos nossos objetos de estudo que poderemos avaliar adequadamente as relações deslocadas e desiguais entre culturas hegemônicas e culturas regionais/resistentes, em outras palavras: culturas ocidentais *versus* culturas orientais, respectivamente, apesar de já adiantarmos que não concordamos com a ideia de tendências homogeneizadoras da cultura por meio da globalização, ainda que haja supremacias ocidentalizantes e desencontros com o Oriente, conforme temos argumentado.

Se a cultura midiática produz um forte impacto na identidade cultural do sujeito descentralizado, cabe refletirmos como que uma cultura, com eixos norteadores tão tradicionais, tal como a indiana, resistiu e/ou atuou conforme esse novos preceitos da cultura da mídia na era global pós-moderna.

Argumentamos sobre essas questões no pós-moderno porque, evidentemente, no caso da MPIB e da música universal de Hermeto Pascoal houve correspondências diretas e indiretas desse novo contexto. Sobre a primeira reconhecemos o quanto o processo de desterritorialização contribuiu para assimilar elementos díspares no material musical instrumental brasileiro que, apesar, de ser muito identificado como "jazz brasileiro", não pode ser reduzido somente à linguagem jazzística, já que explora o protagonismo de musicalidades brasileiras. A MPIB, mesmo que não tenha tido o alcance da canção popular, assim como esta se favoreceu da abertura à cultura do internacional-popular; isso porque quando a música instrumental brasileira buscou tais musicalidades não o fez no sentido do nacional-popular, mas sim para que elas se cruzassem com outras referências sonoras, não necessariamente se propondo a resolver as tensões desses contatos em prol de alguma utopia. Diante disso implica dizer, mais

uma vez, que o avanço da era global na virada para o século XXI não se comprometeu com utopias romântico-revolucionárias e dissoluções de tensões nesse sentido, uma vez que o sujeito pós-moderno se fragmentou e pulverizou em outras identidades e direcionamentos norteadores em uma nova estrutura de sentimento.

A MPIB possui difícil caracterização, mas apresenta como cerne um caráter múltiplo que foi bem explorado já em seu momento de origem entre os anos 70 e 80. Ela se explorou para além do jazz e da bossa, obtendo um alcance de público paulatino,[300] que despertou interesse, especialmente, entre os aficionados do rock contracultural, a partir de um contexto de censura da palavra cantada em meio à ditadura;[301] como afirmou Bahiana (op. cit., p. 80): "[...] o interesse do público não veio subitamente, e não surgiu do nada. Curiosamente, um dos fatores que ajudaram a criar uma plateia para a música improvisada foi um dos maiores acusados – o rock". Continuando com a análise desta autora, isso se deu muito por conta da liberdade de improviso do rock mais "progressivo", que se aproximava dos experimentos jazzísticos. Tamanha abertura foi consequência, como salientamos anteriormente, dos avanços e desdobramentos da cultura internacional-popular em cenário artístico-cultural brasileiro, que, aliás, estava ainda sentindo e adaptando os efeitos das pautas contraculturais.

> Um olhar sobre a produção instrumental ou improvisada – para distinguir o gênero do choro e do erudito, também instrumentais – que finalmente aflora e encontra canais de escoamento a partir de 76/77, vai revelar que os trabalhos mais consistentes, e que melhor dialogam com as plateias são os que, justamente, rompem de certa forma com a cadeia jazz/bossa que foi seu berço (BAHIANA, op. cit., 82)

Ainda que tenhamos mencionado parte dos músicos e compositores da MPIB, faz-se importante reforçar a relevância de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti ao final da década de 70:

---

[300] "Na teoria, os primeiros anos 70 deveriam registrar, portanto, um ciclo natural e espontâneo de música instrumental. Mas tal não se deu, por muitos motivos. Primeiro, o jejum forçado imposto às plateias não criou de imediato um interesse por música instrumental, mas esfriou todo o processo criativo e consumidor de música no Brasil – de tal forma que a indústria do disco, por exemplo, só começou a registrar dados positivos de crescimento a partir de 1974" (BAHIANA, op. cit., p. 79).

[301] "Após quase uma década de refinamento harmônico e depuração da síntese jazz/samba – operada, em sua maior parte, por uma geração coesa de instrumentistas, contemporânea em idade, cabeça, formação – a palavra recuperou espaços com o racha da música de participação, ou protesto, de meados dos anos 60. O predomínio do texto atingiu seu pique máximo com os festivais, nos derradeiros anos 60 e primeiros 70 – e quando a censura empenhou esforços para emudecer a música brasileira, os primeiros murmúrios da música instrumental – sem texto, portanto, teoricamente incensurável e livre – se fizeram ouvir" (Idem, ibid.., p. 79).

> Ao se encerrar a década, a música instrumental tinha no Brasil pelo menos dois grandes nomes – não só em termos de qualidade e persistência de suas obras, mas até em apelo junto ao público. Dois nomes que exemplificavam perfeitamente essa *passagem da linha jazz/bossa para uma linguagem mais misturada e mais ampla*: Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal (Idem, ibid., 83, grifos nossos).

Essa linguagem mais misturada e ampla possibilitou novas possibilidades estéticas, que foram aprofundadas por esses dois músicos, assim como abriram caminhos para o contato com a sonoridade indiana, com destaque para o Duofel e Egberto Gismonti.

Feitas essas ponderações sobre a MPIB, no que se refere à música universal de Hermeto Pascoal, não se pode afirmar que ela possui os mesmos eixos norteadores da primeira, até porque Hermeto parte de outro *modus operandi* no seu processo de composição. Muito ligado à natureza desde criança, a ela Hermeto associa à ideia de um "som puro", "[...] que seria justamente esses sons feitos com 'instrumentos' que a própria natureza oferece, como por exemplo, os cantos dos pássaros, o coaxar de sapos em um brejo, o correr das águas de um rio" (SILVA, 2009, p. 7-8).

O "bruxo" dos sons, como assim é comumente chamado, possui uma impressionante capacidade de extrair música de qualquer objeto, explorando inclusive o âmbito da atonalidade, muito por conta de ter-se desenvolvido de forma autodidata. Para ele "[...] há uma musicalidade natural em tudo, e por esse motivo, ele consegue transcrever as notas de qualquer 'barulho' ou som, a partir de uma expressiva habilidade técnica e principalmente, em termos de uma sensibilidade auditiva apurada" (SILVA, 2009, 21).

É evidente que há um caráter de resistência em sua obra e performance no palco em relação aos mecanismos da indústria cultural. A espontaneidade de Hermeto contrasta com a expectativa de reconhecimento auditivo da plateia desavisada. Isso não significa que o "bruxo" não se valha de gêneros já estandardizados, tais como samba, choro, frevo, baião, jazz, etc. No entanto, sua música universal é de difícil categorização nesses termos, haja vista que ele extrapola com as formas-mercadorias preestabelecidas desses gêneros, fluindo de um modo mais livre e reinventado.

Diante disso, a música universal não se encaixa em nichos específicos de mercado, e no caso do Duofel e do Egberto Gismonti eles se aproximam, em certas medidas, de tal ideia musical justamente por não se limitarem a essas formas. Por

exemplo, quando inserem, em momentos pontuais, componentes da música indiana não o fazem nem no sentido de "estilizar" somente timbristicamente os gêneros, nem tampouco no sentido da *New Age* ou da *World Music*. Eles o fazem para extrapolar os limites da rotulação musical; ou seja, embora em alguns momentos haja proximidades com elementos de tais categorias fonográficas, não é possível enquadrá-los como pertencentes as mesmas porque não estereotipam suas sonoridades em torno delas, conforme perceberemos melhor a partir das análises musicais.

Há um caráter disruptivo em Duofel e Egberto Gismonti tanto no que se refere aos seus processos criativos de composição, quanto em termos de certo rompimento com os parâmetros da indústria fonográfica, haja vista, inclusive, que possuem seus próprios núcleos de produção e distribuição de suas músicas, a saber: a Fine Music (fundada em 2005) e o selo Carmo, de Duofel e Gismonti, respectivamente. Identificamos nas texturas formais de suas sonoridades "brechas" pelas quais os músicos viabilizaram a busca pela autonomia em meio à hegemonia da mundialização da cultura e às novas configurações das estruturas de sentimento do capitalismo financeiro na sociedade global. Nesse sentido, é importante lembrar que há "estratégias de ação" adotadas por artistas engajados na resistência aos processos de estandardização e fetichização do campo artístico (ADORNO, 1998, p. 147). Sendo assim, tais estratégias, não restritas a esse campo, desenvolvem-se por entre aqueles indivíduos pautados pelo pensamento crítico, de modo a exercer uma espécie de atitude negativa perante as estruturas hegemônicas.

Vale ressaltar que os próprios campos da música instrumental brasileira e da música universal de Hermeto Pascoal, os quais Duofel e Egberto Gismonti estabeleceram proximidades, são menos dóceis aos parâmetros da indústria cultural e, evidentemente, da indústria fonográfica. Além disso, diante do contexto da ditadura civil-militar, esses campos não foram alvos dos aparelhos governamentais de censura e repressão, como acontecia com a MPB, haja vista a ausência de letra e/ou texto de sentido político-ideológico, propiciando um notável crescimento nesse período para eles:

> Como a censura estava focada principalmente nas letras das canções, as músicas instrumentais eram alvos bem menos evidentes, dessa forma a música instrumental surgiu como uma alternativa significativa para os músicos continuarem no mercado de trabalho. Mesmo relativizando a relação entre a MPIB, as canções populares e a censura, ou devido a outros fatores, é notável o fato de que a música

> instrumental experimenta um crescimento considerável nesse mesmo período (CIRINO, 2005, p. 11)

Sendo assim, percebe-se uma abertura ao desenvolvimento e à autonomia (ainda que não total) da música universal de Hermeto e da MPIB, que reverberou nas práticas musicais de outros instrumentistas brasileiros. Voltando ao caso da música instrumental, as texturas sonoras abarcam variados estilos, tanto em termos nacionais (a exemplo do baião, xote, xaxado, coco, maracatu, congada, sertanejo, samba, dentre outros) quanto estrangeiros (tais como beguine, polca, merengue, danzón, *ragtime* e *foxtrote*) (CIRINO, 2005, p. 6). Tendo em vista essa característica plural "[...] a MPIB deve ser entendida como a expressão de algumas relações ainda não resolvidas da identidade nacional, pois representa um 'espaço' na qual a diversidade e a liberdade parecem não encontrar limites" (SILVA, 2009, p. 90). Isso porque também não houve um comprometimento em desenvolver uma musicalidade de cunho exclusivamente nacional com a finalidade de resolver as tensões da sociedade brasileira, nem muito menos em reforçar limites fronteiriços entre erudito *versus* popular, tradicional *versus* moderno; na realidade a intenção era afrouxar tais limites. Em outras palavras:

> A MPIB possibilita acessar a mescla, o heterogêneo. Ela evidencia o resolvido e o não resolvido da sociedade brasileira, nela os vários estilos e gêneros são componentes igualitários, nela se expõe a tensão entre tradicional e moderno, popular e erudito, brasileiro e estrangeiro, oral e escrito, harmonia e dissonância. Talvez porque tais categorias podem remeter ao seu antípoda, o erudito pode ser popular e vice-versa, o tradicional pode ser moderno e vice-versa. Esta é a nossa principal questão de fundo na medida em que a MPIB é expressão de uma fricção não só de musicalidades, mas também das próprias tensões presentes na sociedade brasileira. [...]. A MPIB enquanto produto historicamente dado é uma produção na qual vários elementos e materiais diferenciados são colocados lado a lado, e cujo aspecto determinante é justamente o manejo e a utilização de muitos estilos e ritmos, de matrizes musicais provenientes de culturas diferentes (CIRINO, 2005, p. 6-7).

Essa heterogeneidade, de acordo com a socióloga Camila Silva (2009, p. 92), possui dois eixos temáticos centrais: a improvisação e o arranjo musical, que abrem uma espécie de "brecha" para o diálogo de culturas musicais diferentes, de modo a inaugurar caminhos alternativos para a reinvenção artístico-musical nos processos de composição, interpretação, criação e recriação. Seguindo com essa análise, o antropólogo Giovanni Cirino já tinha salientado anteriormente que:

> Arranjo, improvisação, interpretação e composição atuam como a base que articula a atividade de "recriação" do músico instrumentista na MPIB. Evidentemente, tal tarefa requer do instrumentista determinadas qualificações técnicas, tanto no manejo de seu instrumento quanto na sua relação com os outros músicos, outros conjuntos musicais e o mercado de trabalho, seja fonográfico ou ao vivo (CIRINO, 2005, p. 27).

Dito isso, no caso de Egberto Gismonti e Duofel as qualidades técnicas se mostram em alto nível, ainda que partam de diferentes lugares para alcançá-las, já que o primeiro se valeu da vivência familiar de músicos e do ensino formal musical, enquanto o segundo se desenvolveu por meio do autodidatismo e dos grupos de baile. Tais lugares diferentes, que lhes serviram de pontos de partida, resultaram, obviamente, em musicalidades diferentes, ainda que ambos possam ser relacionados à música popular instrumental brasileira.

A respeito da música universal de Hermeto Pascoal, bem sabemos que seu direcionamento está em torno da utilização de qualquer objeto como possibilidade/instrumento musical;[302] como ele mesmo já reconheceu sua música é inspirada no Universo.[303] É nesse sentido que se encontra sua abordagem universal, uma vez que Hermeto conjuga seu fazer musical de modo a polemizar os limites estéticos (incluindo os instrumentos), assim como a própria noção de brasilidade, "[...] proporcionando assim, a universalização de linguagens musicais distintas e o entrelaçamento entre matrizes culturais diferenciadas" (SILVA, 2009, p. 97) [304]. A

[302] "Então, a cada dia, a cada hora eu crio uma coisa, um instrumento. [...]. Eu não faço muita coisa premeditada. Às vezes, as pessoas dão o instrumento, instrumentos ótimos, mas são fabricados, são instrumentos prontos e eu não gosto das coisas prontas porque eu já toco flauta, saxofone, esses instrumentos convencionais. Prefiro, por exemplo, chegar na sua casa e você tem uma panela, você pega a panela e quer fazer um som com essa panela. Aí, você pega uma pasta comum de botar livro e digo: 'Você quer fazer um som com essa pasta?' Pego essa pasta e faço um som, sem bolar, sem nada e vai acontecendo na hora. Faço um som sozinho, sem instrumento nenhum. O instrumento sou eu mesmo. Estou preparado para tudo. Você quer fazer um som dentro da água ou quer fazer um som com areia...é uma infinidade, tanta coisa que não dá para contar" (PASCOAL *apud* ARRAIS, 2006, p. 6)

[303] "Minha música não tem fronteiras [...]. É uma música que nasce no Brasil, mas inspirada no Universo. Ou seja, é um trabalho universal, porque eu não faço 'um estilo' de música, uma coisa só!" (PASCOAL *apud* SILVA, 2009, p. 98).

[304] "Toda essa desassociação de Hermeto com o instrumental tradicional e sua preocupação de 'provar' que tudo é música gera certo desconforto, em virtude da extremidade dos contrastes harmônicos, rítmicos e melódicos de suas produções. Mas este foi o caminho ou a *brecha* encontrada pelo alagoano para criar e recriar uma linguagem que, ao mesmo tempo, dialoga e questiona a lógica da *indústria cultural.* Por esse motivo, sua sonoridade é denominada por muitos como '*estilo pascoal'*, que representa a tentativa de recuperar a 'aura' artística da música, que se reduziu em mercadoria" (SILVA, 2009, p. 109, grifos da autora).

experiência musical para Hermeto permeia o universo do brincante, da espontaneidade e da percepção da música como um fenômeno que está em qualquer lugar.

Egberto Gismonti e Duofel não exploram essa abordagem mais extrema em que tudo pode ser material musical em potencial de revelação; no entanto, eles se aproximam da ideia de universalização das linguagens, por meio da música instrumental, a partir de um viés de ruptura de rótulos categorizadores. Nesse aspecto suas práticas musicais tangenciam a perspectiva de Hermeto Pascoal, pois

> O que está em jogo não é a música em si a ser tocada, brasileira ou não, popular ou não, moderna ou não, mas sim a supremacia do instrumento, o domínio técnico do instrumento para tocar qualquer tipo de música [...]. Nesse sentido, o músico instrumental atua, de certa forma, como um poliglota musical (CIRINO, 2005, p. 63)

Interpretamos, portanto, Egberto Gismonti e Duofel como poliglotas musicais e, por isso, ao se aventurarem pelas instrumentações da música indiana, por meio do sitar e da tabla, assim o fazem com essa percepção universalista da música. Isso porque suas intenções não se tratam nem de se restringirem a estilos brasileiros com instrumentos indianos, nem de reproduzirem tradicionalmente as linguagens da música clássica indiana. Dessa forma, concordamos, mais uma vez, com Cirino ao perceber que:

> A MPIB pode ser pensada metaforicamente como uma corda trançada, formada por diversas linhas, fios que vão emergindo e submergindo à medida que a percorremos. As linhas vão se sobrepondo na tessitura dessa corda, quando uma linha submerge outras retomam seu papel e dão continuidade à trança. (CIRINO, 2005, p. 30)

Isso significa dizer que os estilos musicais são citados, mas aprofundados e reelaborados sob o prisma da trança sonora (termo desenvolvido por Cirino) por meio do cruzamento (muitas vezes tensionado e não resolvido) de ritmos, harmonias, instrumentos e melodias que transcendem e dificultam as tipificações da indústria cultural, conforme veremos nas análises musicais a seguir. O experimentalismo desses músicos, evidentemente, não é o mesmo que aquele exercitado durante os anos contraculturais; porém ao também trazerem em si a busca pela autonomia artística (na forma e na divulgação do material musical), é possível reconhecer neles certo caráter experimental emancipador.

Tendo em vista esse ímpeto emancipador, fica ainda mais compreensível que a música universal e a MPIB em nada se assemelham com a concepção da *World Music*, isso porque:

> [...] ainda que tal concepção significasse, num primeiro momento, uma junção de artes cênicas elaboradas de modo a promover a harmonia e o entendimento entre culturas diversas, num segundo momento, é possível interpretá-la, de acordo com as proposições adornianas [...], como uma tentativa das culturas dominantes globais de aceitarem todos os tipos de regionalismos, inclusive o brasileiro, com o intuito de expandir seu mercado consumidor ampliando ainda mais a cobertura dessa indústria do entretenimento, através da falsa ideia de diversidade que ela ajuda a disseminar (SILVA, 2009, p. 103).

Por conseguinte, a trança sonora da música universal e da MPIB pode ser interpretada como a tentativa de criação de um espaço criativo para inovação, que mesmo estando permeado pela lógica da mundialização da cultura – aliás, só surge por conta desse novo contexto a nível global – tem por finalidade a proposição disruptiva da concepção musical, como uma alternativa à contramão das conjunturas padronizadoras da indústria cultural. Evidentemente, porém, no caso do contato com a música indiana é perceptível a sobreposição do olhar ocidental sobre o indiano. Ou seja, sendo ocidental o lugar da escuta (já que os músicos são brasileiros) não houve uma imersão profunda acerca da linguagem da música indiana para fins de rebuscada fusão sonora. Há experimentalismos timbrísticos, rítmicos e de técnicas desse contato, mas com uma trança sonora ainda assim muito mais concernente ao predomínio da musicalidade ocidental, ou melhor, da busca renovada pela autonomia/inovação desta.

Partindo de tais parâmetros norteadores, no subitem a seguir nosso intuito foi demonstrar no material musical de Duofel e Egberto Gismonti relacionado ao contato com a música indiana de que forma este se manifestou com vistas à autonomia artística e universalista de suas músicas por meio do experimental.

5.2 Egberto Gismonti e Duofel em busca do experimental

Neste item, comecemos a análise dos álbuns em ordem cronológica. Para tanto, *Bandeira do Brasil* de Egberto Gismonti foi lançado no ano de 1984 pela EMI. O disco apresenta as seguintes faixas *Coração da Cidade*, *Sol no Asfalto* (A- *Luzes*, B- *Câmera*

C- *Ação*), *Mambembe*, *Carta Marítima*, *Força Lascada*, *Passe de Música*, *Caravela*, *Cigana* e *Festa Brasileira*. Nele há incursões nas sonoridades indianas por meio das faixas *Carta Marítima* (faixa 4, do lado A), *Força Lascada* (faixa 1, do lado B), *Passe de Música-Caravela-Cigana* (faixas 2, 3 e 4 do lado B, que são emendadas entre si) e *Festa Brasileira* (faixa 5, do lado B). Importante observar, de antemão, que na capa e na contracapa do álbum já é sugerido esse contato com a cultura indiana, haja vista que há a presença da imagem do sitar e da dilruba (que é também chamada de harpa indiana) conjuntamente com as de um violão, um violino e flautas indígenas.

Figura 25: Egberto Gismonti. LP Bandeira do Brasil. EMI, 1984.
Capa e contracapa, respectivamente, da esquerda para a direita.

O disco, como era de se esperar já que vindo de Egberto Gismonti, é de difícil categorização estética. Há menções a ritmos brasileiros, ao jazz, à música indiana e à música indígena, de modo a não se prender a nenhum deles, mas sim, perpassar por eles com a intenção de produzir uma trama sonora plural e múltipla. Além disso, não dá pra dizer que é uma simples colagem musical, pois as fronteiras de quando começa uma referência e termina outra são fluidas e porosas.

Em *Carta Marítima* somos levados à introspecção meditativa. Essa faixa possui forma (com começo, meio e fim), de modo a explorar um cenário épico; nesse sentido, elementos da *New Age* foram desenvolvidos (tais como melodia suave entoada pelo sitar e harmonia definida pelo teclado *dual voice*), proporcionando uma sensação de viagem e de transe. A paisagem sonora remete ao mar (como o próprio título indica),

como se o músico almejasse compor uma trilha sonora sobre navegação e colonização. Tais temáticas possuem correspondência direta com os títulos da faixa e do álbum, proporcionando-nos a sensação de reflexão taciturna sobre a chegada dos colonizadores europeus no Brasil em meio às expectativas e incertezas diante da possibilidade de colonização em território desconhecido. Tal sensação é também reforçada em momentos de dedilhados solistas e improvisados no sitar, mas de modo a não sair do campo harmônico. Nesse sentido, ocorre certa tentativa de aproximação com o universo sagrado do instrumento e, que por causa disso, não se plenamente associa à linguagem do pop, que é um dos principais balizadores da *New Age.* Entretanto, por outro lado, não é possível afirmar que seja uma música de cunho exclusivamente meditativo e/ou espiritualizado para fins de transcendência individual (ainda que o compositor faça do sagrado um dos tripés de seu processo criativo de composição, como afirmamos anteriormente). Sendo assim, fica nítida a dificuldade de categorização da faixa, assim como já era previsto na obra do compositor.

Força Lascada se inicia com um dedilhado virtuoso no sitar, para logo em seguida apresentar o tema principal, neste mesmo instrumento, de *Asa Branca* (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). A releitura desse clássico da música brasileira não se desenvolveu fielmente a sua reprodução; o tema foi reinterpretado pelo viés de outros caminhos melódicos e rítmicos, com menção à marcação de células rítmicas do maracatu nos instrumentos percussivos. Ou seja, o foco não é a Asa Branca, ele fez uma citação, de forma a partir dela para abrir improvisos novamente com o sitar. Sobre essa faixa há uma anedota curiosa, relatada pelo próprio músico em entrevista realizada por Arrigo Barnabé no programa Supertônica (da Rádio TV Cultura), disponibilizada gratuitamente no site oficial da Rádio:

> Pensador do fazer musical, narrador fluente de suas experiências, Gismonti relata mais uma delas, que acaba virando título de música. Em viagem ao sertão do Nordeste, traz em seu Walkman, um k-7 da "Sagração da Primavera", de Stravinsky. Num bar de beira de estrada, dois meninos pedem pra escutar aquela música. "Não sei em que trecho da fita estava. Primeiro um ouviu, deu uma risada, depois o outro ouviu, deu outra risada. Disseram: 'Força lascada, sô!'. E saíram correndo...". [305]

[305] Cf. http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/egberto-gismonti-forca-lascada.

A faixa não estabelece uma menção direta à *Sagração da Primavera* de Stravinsky, porém, sabendo que esta foi pautada pelo movimento do corpo ligado à terra, ao sagrado e ao profano (referenciando crendices relacionadas à natureza),[306] essa faixa pode ser interpretada como uma contextualização dessa corporeidade na paisagem sonora nordestina, que carrega também em si o sagrado e o profano. *Força Lascada* possui uma animosidade oscilante, com uma dinâmica ora ralentada ora acelerada e dançante, que corresponde com o seu título. É como se nela houvesse a intenção de rememorar as tradições nordestinas, mas não de modo a reproduzi-las fielmente. O sitar, que na linguagem da música clássica indiana remete ao etéreo, aqui ele está mais para situar o corpo na terra (como na dança do maracatu), e não como anulação do peso do corpo ou mesmo o deslocamento entre corpo e espírito/mente para fins de transcendência. Diante desse complexo cenário, identificamos o aspecto experimental de Egberto no intuito de interagir sonoridades tradicionais, a partir do olhar da música universal, para realocá-las criativamente no contemporâneo.

Passe de Música-Caravela-Cigana começa com uma flauta transversal melodiosa, que remete a cantigas infantis, especialmente após os cinco minutos da faixa, que se desenvolve pelo vocalize de uma criança juntamente com a melodia do sax e o acompanhamento harmônico do piano. Em seguida, o sitar e o piano mudam experimentalmente a paisagem sonora, possibilitando mais uma vez uma introspecção meditativa e onírica em torno do imaginário sobre a caravela e a navegação marítima; porém, ao final da faixa utilizam-se harmônicos e microtonalidades, por meio do sitar e do arco proporcionando um caminho mais experimental, como se fosse o despertar de um sonho.

Esse caminho é perceptível também, por fim, em "Festa Brasileira" (última faixa do álbum), em que há o uso do teclado e de sintetizadores justapostos com a dilruba. Podemos identificar aqui a aproximação com o *jazz fusion*, através da exploração harmônica em dissonâncias e do cromatismo harmônico (especialmente descendente), que estimula uma sensação de abertura. Nesse sentido, é uma abertura para se pensar e reconhecer o Brasil plural e tensionado pelas diferenças, cujo caráter festivo não é unicamente consonante, muito pelo contrário.

Percebe-se que o álbum *Bandeira do Brasil* não está orientado, apesar do título, por alguma perspectiva nacionalista. Ele recria uma nova percepção sobre o Brasil

[306] Cf. Eksteins (1992).

direcionada a reconhecê-lo perante os paradigmas da mundialização da cultura, com contradições e, ao mesmo tempo, em meio às suas próprias questões histórica e tradicionalmente construídas. Nesse sentido, a referência à cultura indiana se estabelece a partir dessa perspectiva de abertura a um espaço de diálogo plural, não especificamente identitário, mas sim em contato com as diferenças, de forma a aproveitar as suas potencialidades em conjunto, objetivando para isso o prisma norteador da música universal. Gismonti trilha este caminho a partir da linguagem da MPIB, corroborando também com certos direcionamentos da música universal de Hermeto Pascoal justamente por explorar de forma inusitada estilos e instrumentos entrecruzados, especialmente se pensarmos nos termos de produção fonográfica. Na concepção de Egberto o Brasil é um país plural,[307] assim sendo, sua música se encarrega de nos lembrarmos disso, bem como de explorar ainda mais as potencialidades dessa pluralidade no contemporâneo descentralizado.

Partindo agora para o material musical do Duofel temos os seguintes álbuns dentro do nosso recorte temporal: *Espelhos das Águas – Ao Vivo* (Velas, 1994) e *Experimenta – Playing at Home* (Fine Music, 2006). Iniciemos a compreensão destes pelo primeiro. O CD *Espelhos das Águas* foi resultado de um show ao vivo em abril de 1994 que aconteceu no Teatro Crowne Plaza São Paulo – SP, juntamente com o tabladista indiano Badal Roy. O álbum possui nove faixas, a saber*: Samba do indiano doido*, *Roda gigante*, *Mirante*, *Calypso nervoso*, Amitav, *Porto feliz, Espelho das águas, Pra lá de Bangladesh, Teen* e *Atun.* [308] Com exceção de *Amitav* e *Atun*, que são composições e apresentações somente do Badal Roy, as demais faixas são composições do Luiz Bueno e Fernando Melo.

[307] Idem.

[308] *Espelhos das águas* se tornou um DVD em 2014 e foi lançado pela Fine Music. De acordo com o encarte do DVD temos a seguinte explicação para o seu lançamento tardio: "Em abril de 1994 quando gravamos para o selo VELAS o álbum 'Espelho das Águas – Ao Vivo' com o tabladista indiano Badal Roy, por um problema técnico do local não nos foi permitido fazer uma tomada de imagens convencional portanto foi instalada uma câmera VHS no fundo do teatro que captou as imagens em preto e branco apenas para registro. [...] a gravadora VELAS encerrou suas atividades em meados dos anos 2000 e quando fundamos a Fine Music, compramos todas as fitas másters de nossos álbuns e para nossa surpresa, encontramos as duas fitas em VHS de cada noite deste show. Hoje, 20 anos depois resolvemos celebrar nosso 'best seller' trazendo este DVD contendo o show na íntegra (que inclui duas músicas que não entraram no CD) e ainda o EXTRA com o clip de 'Samba do Indiano Doido'" (Trecho retirado do encarte do DVD *Espelhos das Águas – ao vivo 20 anos*).

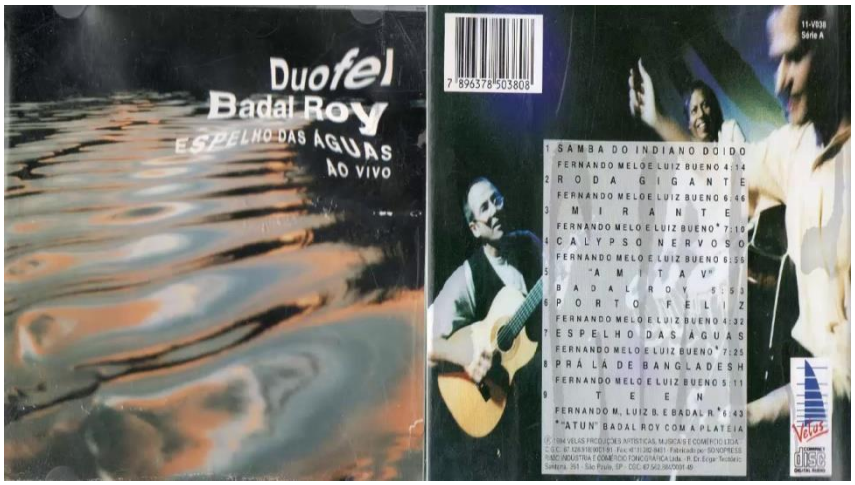

Figura 26: Capa e contracapa, respectivamente.
Espelhos das Águas – Ao Vivo. CD. Fine Music, 1999

A única faixa do CD que Badal Roy não participa é *Porto feliz*; as demais foram tocadas conjuntamente com ele (com exceção de *Amitav*, que é tocada somente por Roy). O título do álbum, aliás, leva o nome de Duofel e Badal Roy, sendo muito visível o entrosamento musical de Fernando Melo e Luiz Bueno com o tabladista. No DVD *Espelhos das Águas – Ao Vivo 20 anos*, temos o seguinte relato de Luiz sobre como conheceram Roy:

> Ano passado, durante o último *free* jazz, a gente foi convidado pelo Hermeto Pascoal pra participar na noite do jazz contemporâneo. E lá encontramos Badal Roy [...] e desde o primeiro encontro parece que alguma coisa estava escrito né...e a gente já tinha feito um festival em 1985 com a Tetê Espíndola e fizemos o arranjo de "Escrito nas estrelas". A gente acreditou que estava escrito nas estrelas que Badal Roy e Duofel tinham que fazer alguma coisa juntos. É verdade [...] parecia que já estava tudo programado. Tanto é que a gente fez um jazz *session* durante uma tarde inteira dentro do quarto do hotel e de lá nasceu esse encontro, o "encontro das águas". "Encontro das águas" pelo seguinte: o Fernando é da terra das lagoas, Alagoas, o Badal em indiano significa chuva e Luiz, que é de São Paulo, da terra da garoa. Então nós brindamos esse encontro com esse nome e claro que já fizemos uma música e batizamos...essa música retrata esses três lugares, esses três espaços, essas três regiões, esses três tipos de águas. E depois do "Encontro das águas" a gente faz o "Pra lá de Bangladesh", uma outra homenagem pra ele.[309]

A partir dessa fala já dá pra percebermos vários pontos importantes a serem considerados. Primeiramente, o contato dos violonistas com Hermeto Pascoal e com o universo da música instrumental, especialmente por receberem o convite deste músico

[309] Trecho retirado do DVD *Espelhos das Águas – ao vivo 20 anos* (Fine Music, 2014).

para participarem de um festival de *free jazz* em 1993. Isso significa que desde os anos 90 a aproximação/afinidade com os caminhos da MPIB e da música universal de Hermeto já era notável. O segundo ponto é o fato dos violonistas terem conhecido Badal Roy justamente nesse festival, e logo terem estabelecido encontros musicais com ele, que, inclusive, deram origem a esse show e álbum chamado *Espelhos das Águas* (o qual em primeiro momento Luiz identificou como "encontro", e não "espelhos"). O terceiro ponto que merece comentarmos é que, embora a fala de Luiz tenha uma ligeira abordagem mística por interpretar o encontro com o tabladista como sendo fruto de uma providência estelar ("A gente acreditou que estava escrito nas estrelas que Badal Roy e Duofel tinham que fazer alguma coisa juntos"), ainda assim a criação musical desse encontro não permeou o universo do sagrado (fosse ocidental ou indiano), mas sim o universo do experimentalismo jazzístico e da música contemporânea.

Cabe aqui ressaltarmos que Badal Roy, apesar de se utilizar da tabla e de técnicas da linguagem da música clássica indiana, ele esteve mais interessado em estabelecer conexões experimentais com a música ocidental, especialmente por meio da linguagem do jazz, do pop e da música instrumental (lembrando, analogamente, os rumos trilhados pelo sitarista Ravi Shankar)[310].

Partindo de tais premissas, o álbum se inicia com a música *Samba do indiano doido* (faixa 1). Ela é uma música tonal (em Mi Maior), com ritmo acelerado e mais funkeado, que se utiliza também da linguagem da música pop nos violões, com a presença de dedilhados melódicos cíclicos; a tabla acentua a marcação desse ritmo, mas de forma a manter a sua musicalidade indiana também. As melodias são bem demarcadas, repetem-se ciclicamente, mas abrem espaços para breves improvisos. Apesar de apresentar "samba" no título, a faixa não é um samba tradicional, ela é a "[...] a leitura do samba de dois violões, mas com acentuação rítmica de um indiano"

[310] Badal Roy nasceu em 1945 na região muçulmana de Bengala Oriental da Índia Britânica, que hoje é o território do Bangladesh. Foi morar nos Estados Unidos no ano de 1968 e lá chamou grande atenção por seu virtuosismo na tabla. Sua afinidade com a música ocidental foi um crescente desde então, gravando com grandes nomes do jazz, do pop, da música experimental, etc. "Uma das primeiras inspirações de Roy foi a música popular americana, e ele gostou especialmente da música de artistas como Elvis Presley, Pat Boone e Nat King Cole. Sua primeira exposição ao jazz ocorreu quando viu um concerto de Duke Ellington e sua orquestra de 60 membros no Metropole Hotel em Karachi, Paquistão Ocidental, em 1959 [...]. Roy se apresentou e gravou com muitos músicos de jazz de renome, incluindo Davis, Dave Liebman, Pharoah Sanders, John McLaughlin, Herbie Hancock, Herbie Mann, Pat Metheny, Lester Bowie, Airto Moreira, Charlie Haden, Purna Das Baul, Yoko Ono e Ornette. Coleman (tocando na banda elétrica de Coleman, Prime Time). Nos anos 90, Roy começou a tocar com a dupla de guitarras brasileiras Duofel. Ele também colaborou com Ken Wessel e Stomu Takeishi em um trio de fusão chamado Alankar". (Saber mais em: https://www.last.fm/music/Badal+Roy/+wiki, acesso em 02 out. 2019).

(MELLO, 1994, encarte)[311]. Sendo assim, interpretamos que o título tem o caráter mais de trocadilho com a já conhecida expressão "samba do crioulo doido"[312], com vistas a explorar uma sonoridade que não é nem samba, nem muito menos música clássica indiana, mas sim entrecruzamentos de instrumentos e musicalidades.

Na música seguinte, denominada *Roda Gigante* (faixa 2), há "[...] justaposição de divisões diferentes" (MELLO, 1994, encarte), a frase melódica possui uma contagem ternária, enquanto que a tabla realiza um ciclo rítmico dobrado (ou seja, de Dadra, que significa célula rítmica de seis tempos) tocado e, posteriormente cantado por Badal Roy, em Da Di Na Da Tu Na, e alternado com Ge Ge Ne Na Tu Na (que são sílabas rítmicas da tabla, como se fossem notas musicais). O encontro Ocidente-Oriente através dos ritmos aqui não causou entrechoques, uma vez que a célula rítmica de seis tempos é múltipla de três e isso pode ser interpretado como uma forma de ver semelhança na diferença cultural, aproveitada criativamente para fins experimentais; aliás, essa é premissa básica para o trabalho do Duofel. No momento de solfejo do Roy notamos um protagonismo da abordagem experimental com a linguagem indiana, com sobreposição de linhas rítmicas e melódicas.

No caso de *Mirante* (faixa 3), há "[...] temas nordestinos com improvisações ibéricas" (MELLO, 1994, encarte); ela se inicia em um andamento lento a partir de uma melodia suave, como que indicando a contemplação de uma paisagem pelo mirante. A linguagem melodiosa lembra o caráter melancólico do fado, mas a música não parece se prender a isso (ou mesmo a estar diretamente relacionada a esse gênero), pois a

---

[311] O musicólogo Zuza Homem de Mello contribuiu nos escritos de apresentação do álbum localizados no encarte do mesmo.

[312] Consideramos que apesar do duo não apresentar um discurso racista, a expressão debochada "samba do crioulo doido" carrega em si um racismo velado, que reafirma um estereótipo e o preconceito à comunidade negra. "Nos anos 70, Sergio Porto/Stanislaw Ponte Preta, escritor e humorista, fez um enorme sucesso com o "*Samba do crioulo doido*", uma piada sobre a (in)capacidade intelectual e a (não)lucidez do compositor de escolas de samba. Assolado por informações vistas como fora de seu horizonte cultural, ele não consegue dar conta: e 'acontece' um samba sem pé, nem cabeça, misturando feitos e personalidades históricas de maneira desconexa e aleatória. O prestígio daquele autor impôs um silêncio constrangido a muita gente. Era evidente a racialização: afinal também há compositores brancos no mundo do samba. É também flagrante a insensatez da 'piada': compositor 'pirado'? Ao contrário, o comum é lembrar com facilidade de grandes sambas enredo nas Escolas de Samba, mesmo os não vencedores, que não chegaram "à avenida". Por que foi fácil para aquele intelectual fazer a piada racista? Primeiro porque ele podia fazê-la: sua expressão era assegurada em coluna regular de importante jornal de circulação nacional. Segundo, que no país da democracia racial ele tinha liberdade para isso, pois ninguém é racista: era apenas uma brincadeira... Terceiro, porque ele não conhecia, ou conhecia pouco o mundo do samba, para saber do cuidado com a criação artística, poética, e o lugar especial que têm naqueles contextos. O que se passa de existencialidades e sociabilidades nos 'meios negros' em quase todas as regiões brasileiras é pouco conhecido, e quase sempre estereotipadamente,. Apesar de espaços comuns a brancos e negros, sempre houve um viés 'racial' na segregação social". (PEREIRA, online, 2011; saber mais: http://antigo.acordacultura.org.br/artigo-11-02-2011, acesso em 02 out. 2019).

presença da tabla acentua uma sonoridade cruzada entre Ocidente e Oriente (ainda que a melodia e o campo harmônico em torno do tonalismo reforcem a predominância do lado ocidental na faixa).

Calypso nervoso (faixa 4), ao contrário, apresenta-se com um andamento acelerado e com "[...] fusões de ritmos como baião, funk e do Caribe" (MELLO, 1994, encarte); além isso, nela há improvisos melódicos em cima de acompanhamento fixo e cíclico dentro do campo harmônico de Mi menor. O destaque vai para o dedilhado virtuoso dos violões, cuja tabla acompanha, como complemento, a rítmica da melodia com predomínio do compasso quaternário.

Em *Amitav* (faixa 5), Badal Roy exibe toda a sua destreza musical. Ele apresenta, no canto, algumas das sílabas/notas da tabla de forma didática, e alterna com solos em diversas células rítmicas, de modo a explorar/demonstrar livremente a potencialidade do instrumento. Nesse momento o protagonismo é para sua linguagem experimental do instrumento indiano.

> A tabla de Badal é um sutil instrumento solista de aprendizado difícil e demorado. Basicamente cada tipo de toque representa o que poderia equivaler à letra de um alfabeto; letras geram sílabas que formam palavras e frases, e daí os ritmos são criados (como em "Amitav"), sempre com uma concepção de solista e não de complemento. Além disso as divisões mais usuais na Índia são ímpares, incomuns na música ocidental, com exceção da valsa. Com esse retrospecto onde a disciplina é fundamental, Badal se incorporou ao Jazz da América e criou asas na completa libertação do Free.[313]

Espelho das águas (faixa 7) e *Pra lá de Bangladesh* (faixa 8) são homenagens pra Badal Roy – como vimos em depoimento de Luiz Bueno – e, além disso, são referências diretas aos encontros musicais entre eles. Ambas exploram o protagonismo das linguagens do rock, entremeadas com melodias pop, sendo a tabla explorada somente como complemento e não como solista. O destaque maior vai para a música que leva o nome do álbum, já que em determinando momento da música o expectador se surpreende com o tangenciar das cordas com um pequeno arco (similar à linguagem tradicional do violino) só que com a intenção de explorar o aspecto mais ruidoso da melodia, bem como a microtonalidade (tão cara à linguagem da música indiana). Nesse aspecto interpretamos que os violonistas propuseram uma forma de quebra com a

[313] Excerto presente no encarte do álbum, escrito por Zuza Homem de Mello.

expectativa da escuta tonal e, portanto, embora não seja uma técnica nova, nem muito menos, exclusiva do duo, apresenta o caráter experimental de transcender as fronteiras da abordagem da música ocidental em si.

> Na vigorosa e romântica Espelho das Águas, os três realizam uma sensacional viagem às diferentes origens rítmicas de cada um. Água é justamente o elemento que talvez explique as circunstâncias quase místicas dessa inventiva harmonia de dois violões brasileiros e uma tabla indiana: Fernando Melo é do estado das lagoas; Luizão Bueno é da cidade da garoa e a palavra Badal, em indiano, significa chuva. O encontro tinha que ser mesmo um espelho dessas três águas.[314]

Na última faixa, intitulada *Teen-Atun* (faixa 9), Badal Roy começa entoando sílabas rítmicas da música clássica indiana na voz e na tabla. Em seguida os violões entram em dedilhados virtuosos e acelerados; a música se encerra com *Atun,* contando com a participação da plateia no canto de algumas dessas sílabas, as quais lhe foram ensinadas em determinado momento durante o show. Nessa faixa a predominância da tabla é mais bem explorada e a melodia dos violões reproduz, a sua maneira e por vezes com base no improviso, o protagonismo norteador das sílabas solfejadas por Roy, que são ao mesmo tempo melódicas e rítmicas.

Partindo agora para a análise do álbum *Experimenta*, ainda do Duofel, este é um CD duplo contido pelos títulos *Lounge Eletrônico* e *Playing at Home*. O primeiro diz respeito à imersão sobre a linguagem da música eletrônica, "[...] sem buscar samples, mas sim se utilizarem de sons, harmonias e melodias, [...]; zig-zum, reverbes e *delays*, por exemplo, criados e gravados especialmente para este projeto"[315]. O segundo título é o que nos interessa, por se tratar de mais uma vez estabelecer um contato com a musicalidade indiana, especialmente por incluir Badal Roy na tabla de todas as faixas do álbum.

[314] Idem.
[315] Trecho retirado do encarte do álbum *Lounge Eletrônico*

Figura 27: Encarte e capa, respectivamente.
Experimenta. CD. Fine Music, 2006

Na parte de dentro do encarte há a seguinte apresentação deste álbum:

> PLAYING AT HOME, gravado em uma autêntica "*jam session*", simplesmente munidos dos violões de nylon e 12 cordas, sem nenhuma composição ou mesmo nenhum tema pré-elaborado. O título do CD bem como das músicas, foram grafados em inglês pelo fato de terem surgidos nos Estados Unidos e nos parece autêntico, pois dividimos estes momentos com dois personagens da cena norte americana na música mundial (grifos dos autores).[316]

Os dois personagens que o Duofel se refere são o Badal Roy e o percussionista Daniel Moreno, que tocou congas, *talking drum*, pratos e efeitos. Este álbum foi gravado, como indica na citação acima, em New Jersey (EUA), mais especificamente na sala da casa do próprio Badal Roy.

Playing at Home é um trabalho musical ainda mais experimental do que o *Espelho das Águas*, tendo em vista que foi gravado no improviso, em uma "autêntica '*jam session*'", como eles mesmos informaram. Sem temas pré-definidos, as faixas possuem um caráter de liberdade harmônica, melódica e rítmica, ainda que estejam estruturadas, majoritariamente, pelo tonalismo (assim como ocorreu em *Espelhos das Águas*).

Nesse sentido, todas as sete faixas do álbum possuem entrecruzamentos entre a linguagem harmônica e melódica da música ocidental nos violões e a rítmica da música

[316] Trecho retirado do encarte do álbum *Playing at Home*.

indiana na tabla (o uso do sitar, ausente no álbum anterior, situa-se no entremeio); não é perceptível colagens bem delimitadas, sendo a presença do *free* jazz, portanto, bem estruturante. As referidas faixas são as seguintes: *Morning Light, Oppening the Window, Pretty Heart, In na Instant, Bapi's Happiness, Snowing in the Backyard* e *Good Bye Beautiful Day*, que pelos títulos percebemos a intenção de materializarem musicalmente a vivência desse encontro inesperado e realizado no transcorrer de um "belo dia".

Abordando brevemente sobre algumas das faixas, temos faixas com a presença marcada de linhas melódicas, tais como *Oppening the Window (*faixa 2) e *Pretty Heart* (faixa 3). A primeira se inicia com a tabla e a mudança da afinação do sitar, sendo esta mudança uma parte integrante da própria música, e não um preparo anterior para iniciá-la (como é de se esperar ao afinar um instrumento). Duetos e ponteios foram explorados pela viola e violão, de modo a se aproveitar as potencialidades de entrecruzamentos entre sonoridades da música caipira e da música indiana, mas, evidentemente, como citações. Já na segunda as cordas são mais exploradas, com forma e harmonia bem definidas em Do Maior, explorando linhas melódicas melodiosas e cíclicas.

Além disso, há também faixas que exploram exclusivamente os timbres percussivos. Em *Bapi's Happiness* (faixa 5) houve protagonismo percussivo entre Badal Roy e Daniel Moreno; o importante a notar nessa faixa é que quando é só a linguagem da percussão as interações são mais equitativas, imprevisíveis e experimentais, já que o tonalismo, ao contrário, acaba sendo muito centralizador. Em *Snowing in the Backyard* (faixa 6) não há melodia, condução harmônica e forma bem definidas. Diante disso, essa faixa transmite uma forte sensação de aleatoriedade e de variações de texturas, com efeitos timbrísticos próximos ao imaginário do suspense e do inesperado. As microtonalidades foram exploradas a partir do uso do arco friccionado à corda do violão de modo inusitado, já que a linguagem tradicional do violão (seja o erudito seja o popular) não se utiliza de arco.

O álbum *Experimenta*, portanto, apresenta a pluralidade como eixo norteador para o experimental, de modo a não se enquadrar em um catálogo de mercado específico. O Duofel perpassa por ritmos e estilos consagrados, mas não se prende a nenhum deles.

> **Fernando:** É difícil definir um estilo, pois transitamos por vários ritmos e estilos, nossa música é livre nos chamamos de Música Plena. Para nós o resultado de nossa música varia a cada momento. Sempre

> experimentando ritmos, diferentes sonoridades e afinações diversas a procura de algo novo a cada CD lançado. No passado definíamos como **MUSICA PLENA**, pois não fazemos jazz nem choro ou qualquer outro estilo já consagrado e sim uma fusão de todas as nossas influências. **Luiz:** É muito difícil definir a nossa música dentro de um catalogo especifico. Pois, a cada novo trabalho buscamos novas sonoridades, novos ritmos, novos instrumentos. E por fim explorar novas técnicas bem como experimentar outros estilos musicais já muito bem definidos, tais quais, World Music, Eletrônico, Jazz, MPB, e atualmente o Pop (grifos dos autores).[317]

Essa *música plena* entra na concepção de música e violão livres do Duofel; isso significa que não há restrições para sua criação musical, tanto em questões de estilos, quanto de instrumentos. Desse modo, para o duo o importante é manter a inventividade criativa no processo de composição:

> Ter uma música própria é muito difícil e isso você só consegue se libertando e se desenvolvendo, ao ponto de hoje, nós chamamos nosso violão de violão livre. Tudo o que a gente tem vontade a gente toca. Qualquer tipo de estilo, nós temos 13 álbuns gravados e não tem nenhum que se parece com o outro. São sempre experiências novas, sempre buscando novas sonoridades, outros instrumentos. Nós ficamos com aquela base, mas hoje a gente faz show as vezes com 6 ou 7 instrumentos. Todos eles violões diferentes, cordas duplas, pouca corda, viola caipira, o violão de aço, e usamos muitas afinações ao mesmo tempo como alternativas, na busca de uma nova sonoridade. Então o autodidatismo traz essa coisa positiva, mas eu não tô dizendo que a gente não tem grandes músicos que fizeram escola e que tenham a técnica apurada e que também são criativos. Esses são dons, não são talentos só (BUENO, Entrevista, 2017).

A despeito disso, evidentemente o Duofel não deixa de se preocupar também com o aspecto administrativo e mercadológico da música:

> Nós somos totalmente donos do nosso negócio. Aqui cada um tem uma especialidade e tenho um talento natural pra trabalhar projetos e mercado. [...]. Quando eu vi o mundo da internet eu comentei com o Fernando "nós vamos ter que mudar o conceito do nosso negócio", porque a música no mercado é um negócio. Não adianta querer dizer que é arte. É um negócio de arte no nosso caso, mas é negócio, porque a arte se negocia [...]. Pagou, é negócio. [...].nós compramos das gravadoras todos os tapes que nós gravamos. Tiramos das editoras, abrimos a nossa editora, que é a Fine Music, que é editora, gravadora e distribuidora (BUENO, entrevista 2017).
> .

[317] Cf. http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/duofel/.

A consolidação da *Fine Music* é uma forma de adquirir certa autonomia da grande indústria fonográfica e, ao mesmo tempo, de desenvolver sua própria maneira de atrelar arte e mercado. O Duofel ainda que antenado nas plataformas digitais e midiáticas (como *YouTube* e *Facebook*), preocupam-se em produzir álbuns conceituais, e não faixas isoladas e fragmentadas:

> Ninguém tem mais paciência de ouvir uma música inteira. Eu acho incrível isso...não há tempo pra se ouvir uma música inteira de 4 minutos, que não é nada né...quando as pessoas entram nesse universo de YouTube, Facebook é mais ou menos o tamanho do Twiter sabe, 140 caracteres é o suficiente. As pessoas estão se acostumando a isso, num universo muito isolado. Porque quando você não escuta uma música até o fim, você não se deu a condição nenhuma de que ela te faça bem, de que ela te produza algum sentimento, de que ela te produza alguma emoção. [...]. Pra você ouvir um CD precisa de no mínimo uns 40 minutos e você precisa ter esse tempo pra ouvir com atenção. Então, nós somos distribuidores da nossa música, ainda continuamos num conceito de álbum, ou seja, não fazer EPs com músicas isoladas (BUENO, entrevista 2017).

Quando perguntamos ao Luiz Bueno como ele interpretava a receptividade da música instrumental brasileira nos outros países, o músico nos deu a seguinte resposta:

> A música instrumental do ponto de vista do mercado tá passando uma dificuldade muito grande, no mundo inteiro. E é muito simples entender o por quê. Como eu comentei, as pessoas não tem mais que 40 segundos pra você. Então é muito mais fácil você pegar uma música que se repete, ainda mais na cantada...o mundo hoje é o do prazer rápido, não duradouro. Então, a música instrumental não faz esse papel, você tem que ouvir (BUENO, entrevista 2017).

Ainda sobre a música instrumental, Bueno complementou dizendo que essa nomenclatura poderia ser hoje substituída por “música universal”:

> [...] a música instrumental não tem a barreira da língua, fala com todos os povos em tempo real. Então nós temos um trunfo que as pessoas ainda vão descobrir, porque tudo leva um tempo. Aqui em SP nós temos um grupo de músicos que estamos reunidos pra mudar o nome da música instrumental pra música universal. Porque ela fala a linguagem universal. Se você for assistir o Hamilton de Holanda, você dança ao som da música instrumental. São músicas universais sem letra, onde as pessoas se divertem (BUENO, entrevista 2017).

Tendo em vista tal proposta, a aproximação com a sonoridade indiana se insere nessa perspectiva, de modo a ser um elemento entrecruzado com outros a fim de se desenvolver uma ideia de universalidade sem limitações identitárias (sejam elas quais forem). Não há o objetivo de reproduzir literalmente as estéticas dos gêneros brasileiros consagrados ou a música clássica indiana; até mesmo o Badal Roy não está interessado nisso. Importante pontuar essa questão porque Duofel não fez parceria com instrumentistas indianos da linha mais tradicional, justamente porque estes estariam mais envolvidos com o universo funcional do sagrado, não estando abertos, portanto, a experimentações. O duo até teve uma experiência com um tabladista desta linha numa viagem à Nova York, mas logo percebeu que não havia "swing":

> Nós fomos nos apresentar em Nova York, com o Badal. Tinha uma turma lá de indianos, que seguem o Badal e eles vieram beijar minha canela. Eu falei "Badal, que é isso?", daí ele "eles estão demonstrando respeito total a você pelo que você tocou". Aquilo me tocou. [...]. Eu fui lá pra Nova York e gravei com ele o meu primeiro álbum solo, onde praticamente quase não toco porque eu chamei um monte de músicos, e como eu não leio e não escrevo, só tinha o campo harmônico que eu criei né...tudo bem, mas eu adoro o disco. O disco se chama *Música*. Mas lá eu encontrei com esse tabladista que foi visitar o Badal (o Badal é uma entidade dentro desse mundo)...e entrou na música. Ele ficou tão louco pela música que entrou. Mas você quando ouvir vai perceber que a pegada dele é outra. Eles estão muito ligados na mão direita, que é a tabla propriamente dita, que é aquela coisa muito veloz. E tem a...chama baia; a baia é a grave, onde o Badal "swinga". Os indianos não tem "swing", entende? Parece uma coisa eletrônica. Nos EUA o Badal é conhecido como "The Funk Tabla Player". O cara que "swinga". Com ele então, abriu-se essa dimensão. [...]. O Badal Roy, como você citou, traz de volta isso, e com as tablas ele começa a mostrar pra mim um outro caminho. Nós fizemos um trabalho com ele. É um trabalho do Duofel, com a nossa pegada e a pegada dele. Mas ele já é um músico indiano que estava morando nos EUA há muitos anos e tocou com os maiores do jazz. Então ele já tinha uma outra pegada. Porque eu já toquei com um tabladista indiano da música clássica, que era uma fera, mas a pegada era outra (BUENO, entrevista 2017).

Percebemos então que o adjetivo "swing" diz respeito, primordialmente, aos contatos do Roy com a linguagem jazzística, em especial a partir do momento em que o músico passou a residir nos Estados Unidos. Dessa forma, evidentemente ele não pode ser considerado um tabladista exclusivo da música clássica indiana, afinal seus caminhos são o do experimental.

O álbum *Música*, acima citado por Luiz Bueno, foi o primeiro álbum solo do mesmo. Gravado nos EUA e lançado no ano de 1999, pela *Fine Music*, juntamente com Badal Roy (que esteve nas tablas, no vaso e nos efeitos de percussão), houve também outras participações especiais, como o referido tabladista "sem swing". Os músicos foram os seguintes: Stomu Takheisi (Japão) no baixo *fretless*, Abhtij Banertee (Índia) nas tablas e no solo vocal, Daniel Moreno (EUA) na percussão e Steve Gorn (EUA) nas flautas de bambu e clarineta com composições próprias. Em encarte Luiz Bueno fez a seguinte esclarecimento sobre o álbum:

> Fui aos Estados Unidos realizar um antigo desejo: gravar com grandes nomes de diversas nacionalidades algumas composições minhas sem nenhuma notação musical e nenhum ensaio prévio, ou seja, a emoção à primeira audição. O resultado está aqui neste álbum que expressa o sentimento de cada músico arregimentados pelo querido amigo e irmão de som, Badal Roy, ao ouvirem juntos uma nova música. Ah! Não há overdubs, somente emoção, simplesmente música.[318]

Nesse sentido, notamos que mesmo sem ensaio as faixas são composições do próprio Luiz Bueno (todas elas levam seu nome na contracapa do CD), não sendo, portanto, baseadas por total improviso de uma *jam session* (como foi no álbum *Experimenta*, que também se deu a partir de um encontro musical sem ensaio ou aviso prévio). Os temas melódicos aqui são definidos e bem explorados de forma instrumental e experimental tanto em termos de timbres quanto de rítmicas entrecruzadas. São dez faixas sequencialmente intituladas: *Ana Flamengo, Mistral, Areias, Bad forró, Minfield 4, Rasga, Diana Dream, Westwood, Mindfield 7* e *Cobra*. Sendo composições de Bueno a centralidade do álbum se fez em torno do tonalismo, mas isso não significa que não tenha havido protagonismo da frente indiana trazida por Badal Roy e Abhtij Banertee (com destaque para os solos das tablas, dos vocalizes e percussões nas faixas *Mindfield 4* e *Wetswood*).

Conforme o título do álbum sugere, *Música* esteve norteada no desenvolvimento de uma sonoridade ampla, sem rótulos limítrofes. É até possível identificar sonoridades advindas do pop, ponteio, baião, *world music* e música oriental, mas de modo a, mais uma vez, não ser classificada *stricto senso* por nenhuma delas. Percebemos que Luiz

[318] Texto integral retirado do encarte do álbum.

Bueno introjetou os princípios da música universal como um método estilístico de composição e explorou variações timbrísticas partindo desse método.[319]

Acerca do contato de Luiz Bueno com a Índia, ele se deu inicialmente pelo yoga e pela admiração por George Harrison (mais uma vez nota-se a importância dos Beatles como difusores da cultura indiana em meio à cultura midiática ocidental). Naquela época Bueno revelou que não tinha interesse pelo sitar, mas sim pela guitarra.[320]

> Eu me identificava muito com George Harrison, que também era pisciano. Quando G.H. em 65, acho, foi pra Índia eu comecei a fazer yoga, eu tinha 16 anos. Aquele instrumento me chamou a atenção, mas não me deu vontade de tocar. Eu queria a guitarra ainda...eu tocava em guitarras emprestadas. Então começa aí a minha história com a Índia. Com 16 anos fui ler sobre Krishnamurti, um filósofo indiano da cultura Veda, que eu achava fantástico o que ele falava. [...]. Então meu interesse com a cultura indiana começa com os Beatles, com G.H. Ouvindo as músicas que ele fazia, ele tinha muita coisa indiana. Os outros grupos copiavam os Beatles. Todos eles fizeram muitas músicas em cima do sitar. Por exemplo, os Rolling Stones, o The Who, o Led Zeppelin. Todo mundo tava fazendo música com um pé na Índia. Todos eles foram à Índia. *Contracultura total.* O movimento hippie levava pra isso, a filosofia do movimento da paz e amor, e da liberdade levava pra isso. (grifos nossos)

A despeito do caráter contracultural, para Bueno o sagrado não se perde de vista no seu fazer criativo. Uma das perguntas finais que fizemos ao músico foi sobre a tentativa de na modernidade ter essa intenção de reconstruir um espaço do sagrado; se dá pra reconstruir esse espaço de fato ou não, ou se sempre vai ter esse conflito, esse embate, já que se observarmos o exemplo do Ravi Shankar tocando nos festivais na década de 70, ele já não estava mais fazendo unicamente música clássica indiana, e sim experimentalismos entre sonoridades ocidentais e indianas. Como resposta, Bueno na sua visão esclareceu que:

---

[319] Além desse álbum, Luiz Bueno lançou outros dois álbuns também associados, em diferentes graus, a essa perspectiva, a saber: *Uno com o todo* (Fine Music, 2016) e *Sangha Indian Groove* (Fine Music, 2017) – este último com a presença e produção também dos músicos Marcus Santurys e Alexandre Lora. Tais álbuns não foram selecionados para essa pesquisa porque se encontram fora do nosso recorte temporal; tivemos conhecimento deles somente em meados do ano de 2017 a partir de nossa entrevista com o músico.

[320] O sitar foi explorado por Luiz Bueno em seus álbuns solos *Uno Com o Todo* e *Sangha Indian Groove*.

> Você não coloca o propósito de uma forma literal. Quando você atingiu esse nível, você já está na espiritualidade, tudo que você já está fazendo já tem esse componente. Eu vou discordar de você sobre o Ravi Shankar porque é o seguinte, talvez para as pessoas que estivessem apenas curtindo a técnica do som, quando ele estava fazendo turnês por aqui (e eu assisti um dos shows dele no teatro municipal), talvez elas estivessem mais interessados no som, digamos assim, mais pela velocidade, pelo lugar, mas...a maneira dele fazendo essa fusão ele tava passando... porque na música dele já tinha espiritualidade. [...] eu não sou esse músico que toca o sitar de mantra. Acontece que o meu ser tão livre, que tá assim conectado com tudo isso, qualquer coisa que eu faça mesmo tocando violão, estou levando todo meu conhecimento e todo esse meu propósito esta lá, sempre está. Quem está preparado vai entender e vai se conectar comigo e depois vem falar após o show "hoje você tocou minha alma!" E vou falar pra você uma coisa muito verdadeira, invariavelmente em todos os shows do Duofel, o Fernando não está ligado nisso, ele tem outro propósito e quando a gente discute sobre isso ele diz: "Eu não sou intelectual, eu sou nordestino!" eu falo: "Tá bom, é assim que você quer se colocar." Mas ele já tem percebido, ele já tem usado a palavra gratidão que ele nunca usou antes, ele aos poucos tá percebendo que essa troca existe. Então quando você tem esse propósito ele vem de alguma forma, ele esta lá, você não precisa se vestir como manda o figurino pra que você consiga ter essa relação. A pessoa que está ali pronta e está conectada com esse universo, ela se conecta e ela recebe (BUENO, entrevista 2017).

A partir disso, notamos que para Luiz Bueno a carga espiritual por meio daqueles que já conseguiram inseri-la nos seus cotidianos e estilos de vida, não ficaria de fora da linguagem musical. Como vimos anteriormente o músico leva em consideração o aspecto mercadológico da música, mas não interpreta que necessariamente isso cause um afastamento do sagrado. No encarte de seu álbum *Uno com o todo* (Fine Music, 2016) ele esclarece também sua percepção sobre a relação do sagrado e a música:

> Este projeto foi totalmente elaborado a partir do livro "O Poder do Silêncio" de Eckhart Tolle e traz uma experiência em criar e gravar todas as músicas em tempo real sem nada pré-concebido, a partir do silêncio anterior e ao se sentir "Uno Com o Todo", receber a inspiração e transformar em música. E assim nasceu este trabalho, em 8 horas de estúdio foram gravadas 10 músicas com alguns "overdubs". Foi uma experiência fascinante pois ao me sentir totalmente conectado ao silêncio as músicas simplesmente fluíram. Esta é minha colaboração para a harmonia no viver, e poder perceber quão mensageiros somos ao compartilhar nosso Dom com o objetivo

> transformador para o novo mundo quântico. “O silêncio é inspirador e expira a dor”. Gratidão.[321]

Perante tal ótica tudo é sagrado quando se está conectado a si mesmo e ao todo. Não é nossa intenção questionar ou deslegitimar essa interpretação. Entretanto, não podemos esquecer que dentro do processo de racionalização do tonalismo, da indústria cultural, do mercado fonográfico e da própria modernidade o universo funcional do sagrado não era mais posto como norteamento moral. Isso significa que a estandardização da música passou a ser uma premissa essencialmente complexa e imbricada perante o avanço desse processo. Nesse sentido, enquanto na era pré-moderna e, portanto, pré-capitalista a música fazia parte de uma compreensão de mundo baseada nas correspondências, “[...] em que o modo [modal] por estar relacionado, por exemplo, com um deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro” (WISNIK, 2011, p. 75), na modernidade a consolidação da afinação tonal, por outro lado, “[...] que obedecia a critérios matemáticos objetivando uma racionalização do campo das alturas, reduziu a uma fórmula cartesiana igualadora o campo sonoro” (Idem, Ibid., p. 93).

Na era moderna as práticas utilitárias do capitalismo tiraram a função do sagrado como uma atividade socioeducativa de reforma do ser e, no seu lugar, articularam-se em coloração religiosa, devido ao seu caráter falacioso de inexorabilidade (BENJAMIN, 2013), lembrando que na era neoliberal ele é interpretado e denunciado como “pensamento único” (WAINWRIGHT, 1998).

É evidente que Egberto Gismonti e Duofel tensionaram o caráter tonal da música ocidental ao realizarem experimentações não vinculadas ao discurso identitário (assim como se deu no fazer artístico da contracultura). Mas isso não significa que tenham proposto um retorno ao universo modal ou mesmo aos parâmetros do pré-moderno. Eles se valeram de microtonalidades, variações de pulsos rítmicos e introdução de instrumentos não temperados para tal finalidade, uma vez que permeados pela música universal, seus objetivos musicais adquiriram outras formas estéticas.

Entretanto, mesmo que esses artistas tenham extrapolado os limites do tonalismo (em alguns momentos, não em toda sua obra) e da estandardização do mercado, ainda assim partiram do “lugar ocidental” e da própria segmentação dos gêneros musicais. Eles aproximam-se da música universal no sentido de explorarem potencialidades sonoras múltiplas e de buscarem autonomias (tanto musicais quanto empresariais – para

[321] Texto integral retirado do encarte do álbum *Uno com o todo* e escrito pelo próprio Luiz Bueno.

que sejam acessíveis e não restritas às gravadoras). Porém, não há um estudo aprofundado sobre a linguagem da música clássica indiana para fins de fusão com a mesma. Por isso que nesse contexto é um encontro desencontrado, ou desencontro encontrado, já que há certo predomínio das musicalidades/linguagens ocidentais.

Na entrevista que realizamos com o sitarista Fábio Kidesh, ele considera que um dos poucos exemplos de fusão foi com George Harrison ainda quando este músico fazia parte dos Beatles; isso porque em *Whitin you whitout you*,

> [...] ele usou uma escala chamada de *Sargan*, que é como se fosse o Dó-Re-Mi. Ele usou já a tala, que é 16. [...]. O solo já usou em cinco tempos, que é uma tala rara. Ele criou a tala no estúdio, ele foi mais abusado porque criou...ele não só pegou o que ele tinha de estudo sobre a parte rítmica, mas ele criou ali no momento uma tala, um ciclo de cinco tempos pra fazer o solo dessa música. E tem áudios...no documentário mostra...dele corrigindo os indianos, "não aqui você errou, porque aqui vai ser assim". Ao mesmo tempo que ele tentou simplificar ele acabou criando; ele não fez versão. Ele conseguiu criar... um tempo de cinco (KIDESH, Entrevista, 2017).

Lembrando que *tala* significa ciclo rítmico, para se efetivar uma fusão, portanto, o músico deve compreender satisfatoriamente tal ciclo:

> Nessa questão ele [George Harrison] criou a parte rítmica, que é também uma coisa rara pra um cara que é de um instrumento de cordas do Ocidente. Quando você estuda a música Oriental, nesse caso a música indiana, você tem que estudar a parte rítmica também. Você tem que conhecer as sílabas, o movimento que o cara tá tocando na tabla, pra você encaixar perfeitamente. Aí tem as entradas e saídas, tem os meios. Tem o tempo que você tem que abrir pra ele solar, tem o tempo que ele abre...mas também não é assim disperso. Você tem que ficar atento se ele vai dobrar, triplicar, se ele vai quebrar... (KIDESH, Entrevista, 2017).

Nesse sentido, faz-se importante pontuar os estudos de José Miguel Wisnik novamente sobre a música modal e, consequentemente, a correspondência desta na música clássica indiana, atentando-nos também sobre essa questão primordial do tempo:

> A produção da música tradicional indiana liga-se a uma experiência do tempo produzido como pulso e desdobrado através de princípios ou escalas de recorrência cósmica que a música procura captar, afinando-se por elas. A sensação de tempo é dada pela afinação corporal e espiritual com uma série de ciclos micro e macrocósmicos integrados,

> codificados em cadeias analógicas. Os acentos organizam o tempo, mas não o articulam. [...]. O tempo é a afinação dos pulsos, experiência da sobreposição infinita das fases e defasagens, descoberto no coração do instante, *no fluxo do improviso*, através dos meios criados por uma cultura que crê, simplesmente, que a realidade do universo não é nada mais (nem menos) do que música (WISNIK, 2011, p. 92, grifos nossos).

O referido *fluxo do improviso* não possui a mesma denotação que na música ocidental. O ouvido leigo de um ocidental normalmente associa os ragas indianos à basicamente improvisos musicais; e isso acontece porque não compreendemos a estruturação da própria música tradicional indiana. Mais uma vez Fábio Kidesh esclarece-nos acerca dessa comparação indevida: "O que veio pra cá é essa ideia de que é uma música livre, de que os ragas é uma coisa que você constrói ali no momento. Mas não. Ninguém faz mais raga. Ragas foram feitos há milênios atrás e... foi sendo trazida até hoje" (KIDESH, Entrevista, 2017). Complementarmente o sitarista argumentou:

> Os ragas são peças fixas, eles têm uma quantidade de nota de subida e nota de descida. Se você sai dessa escala você sai totalmente da teoria e da técnica da música indiana. Não existem ragas que você "ah, tô fazendo uma escala maior e vou solar numa menor, um diminuto e uma maior", isso não existe. Eles são notas fixas, então eu não posso usar outras notas. [...]. Uma peça clássica tem primeiro um andamento: *Alap*; depois vem o *Jor*. O *Alap* não tem ritmo; aí entra o *Jor*, que é o segundo andamento, já entra com ritmo. Nisso tudo você não sai dessa escala; eu não posso usar outras notas, porque eu tô tocando essa peça que pertence a esse raga. Depois vem o terceiro andamento que é o *Jhala*, que é mais rápido, já pensando em rítmica. Aí vem o quarto andamento que entra a percussão, a tabla, que se chama *Vilambit;* ele é o primeiro andamento lento. Aí vem o andamento *Majan*, que é um andamento um pouco mais acelerado, já com a tabla. Depois vem o *Dhruti*, que é um andamento mais rápido. E depois vem o *Jhala*, que é um andamento rápido com a tabla. Então são sete partes. Cada parte dessa tem um pulso, tem um modo de ser tocada, tem as técnicas serem aplicadas. Você não pode usar as frases do lento no rápido. Pra cada bloco desse você tem uma característica de frases. Por isso que é tão difícil você conseguir detectar a música oriental na ocidental quando o cara sai disso, porque quanto mais pura ela, mais fácil você consegue detectar. Ou ela é uma versão de alguma música (tipo Hendrix ou a música brasileira) ou ela é música clássica indiana. Não tem essa fusão de falar "ah, agora tô tocando um raga, e aí vou colocar um baião no meio". Isso é muito difícil. Porque... o que acontece: tem a parte rítmica também, e quando você entra numa parte que tem a rítmica, a tabla, você já tem que respeitar aquele ciclo. Porque a tabla [...] tem as sílabas que combinam com a peça, com aquele andamento que eu tô tocando. Então pra você preparar isso, você tem que reestruturar a música brasileira para caber na tala. É

> comum você ver um cara tocando aqui mesmo um baião, um Asa Branca, mas ele não pensa na tala, ele pensa na liberdade que a música tem aqui que é 4 por 4. O mínimo que eles [indianos] tem lá é 6 de tala. Então teria que transformar uma música de 4 em 6, ou em 8 né. É muito comum você ver tocar em 8. Daí o que acontece, ou eles transformam em 4 por 4, que acaba dando 8 [...]. Agora se o cara pensar "vou reestruturar", ele faz em 7, 11; aí sim você pode falar que é uma música brasileira...é a fusão mesmo do Ocidente e Oriente. Eu vejo mais fora do Brasil, os caras que conseguem fazer mesmo essa fusão, Ocidente-Oriente, o jazz mesmo. Porque eles conseguem tocar em 9, em 7 com facilidade e conseguem usar escalas só em sustenido, aqui já tem essa dificuldade [...] (KIDESH, Entrevista, 2017).

Embora longo o esclarecimento, vimos a necessidade de colocá-lo quase integralmente em nossa análise para que pudéssemos perceber o quanto a música clássica indiana é complexa e possui formas musicais bem definidas. Ainda segundo Kidesh a música clássica indiana, bem como sua cultura, chegou ao Brasil e ao Ocidente, no geral, pelas vias do exotismo, corroborando com uma ideia rasa de que "[...] tudo é livre, o 'livre ser' e o 'livre estar'. Fica tudo simplificado...é igual o 'Namastê', eu não uso. [...]. Nada na cultura indiana é simples, tudo tem um significado mais profundo" (KIDESH, 2017, entrevista). E é justamente por possuir esse significado que temos argumentado, ao longo deste trabalho, o quanto a assimilação da cultura indiana no Ocidente foi seletiva e pouco aprofundada.

Por outro lado, isso não significa que não tenha havido certo caráter disruptivo, criativo e inovador para se pensar os movimentos artísticos, culturais e intelectuais na contracultura e no pós-contracultura com base na relação ocidental com a cultura indiana. A contracultura, conforme refletimos anteriormente, foi um momento histórico de abertura para esse tipo de caráter e no processo de avanço da mundialização da cultura o que se percebe, à nível de indústria cultural, é um cerceamento mais rebuscado à liberdade do artista. No entanto, notamos nesses álbuns de Egberto Gismonti e Duofel estéticas e produções musicais que não se prendem às impositivas padronizações fonográficas e, portanto, apresentam esse caráter em algum grau. É claro que se valem de gêneros consagrados em suas composições, mas não de modo a seguirem as estereotipias dos mesmos. Os gêneros aparecem como citações fragmentadas que logo se desprendem de si mesmas e umas das outras em meio à trança sonora, correspondendo-se com o próprio sujeito descentralizado do pós-moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos que a presença da cultura indiana no cenário musical brasileiro, com destaque aqui para fonogramas encontrados da música popular, concretizou-se de maneira irregular, esparsa e fragmentada, não sendo sistematizada por um movimento estético dentro da musicologia brasileira. Apesar disso, sua atuação se fez notável e, portanto, esperamos que o mapeamento realizado tenha conduzido a uma reflexão histórica de tal produção musical no Brasil.

Em um primeiro momento a cultura indiana no Brasil veio pela porta de entrada da contracultura, que por sua vez foi consolidada por meio da Tropicália. Sendo assim, essa produção musical veio, já de início, com o caráter dual tropicalista, a saber: um projeto radical experimental e outro de inserção ao mercado. A posteriori, em partes o caráter experimental foi acessado novamente, só que pela música universal, em busca de sonoridades orientais; mas por outro lado o contato com a cultura indiana foi também sistematizado pelos ditames da indústria fonográfica, a exemplo da *New Age* e da *World Music*.

No que se refere ao recorte temporal, evidentemente os aficionados pela cultura indiana já se faziam presentes em décadas anteriores à contracultura, porém o diferencial nos anos 60 foi associá-la como alternativa prática aos desvios da razão ocidental, elemento de combate à tecnocracia, de mudança no paradigma revolucionário e de interação com estéticas próprias do século XX, tais como a música popular e seu momento mais experimental do rock. Acerca do campo musical, o ouvinte contracultural, embora demonstrasse forte interesse pela musicalidade tradicional indiana tinha ainda pouca familiaridade com a mesma, o que ocasionou os descompassos no contato cultural. O que se deve ter em mente aqui é que, conforme argumentamos, houve de fato uma imaturidade intelectual na absorção dos aspectos culturais do dito universo oriental, porém, isso não impossibilitou momentos de protagonismo emancipatório e de resistência de parte da juventude durante esses anos. O potencial inventivo dos jovens contraculturais foi se reduzindo a estereótipos fetichizados com o decorrer das próximas décadas; mas como toda ideia incipiente exige tempo de maturação, as reivindicações não poderiam se concretizar em pouquíssimos anos de atuação. O que a contracultura gerou fora por demais explosivo e

inventivo, sendo ainda revisitado até os dias de hoje, só que (pensando a partir de Raymond Williams) em termos residuais.

A contracultura se organizou coletivamente em torno de uma materialidade alternativa, possibilitando novas formas (apesar de disformes e imprecisas) que se potencializaram em estruturas de sentimento norteadoras para boa parte da juventude do período, chegando, ainda que tardiamente, aos anseios de jovens brasileiros. Mesmo quando do seu declínio em âmbito internacional, do ano de 1970 em diante, o lado contraditório e avesso da contracultura fez paradoxalmente parte dela e causou-lhe implosões enfraquecedoras, ao menos nos termos utópicos e revolucionários dos anos 60. Nesse sentido, as gerações posteriores passaram a se articular de forma descentralizada e sem ideal utópico como eixo norteador.

Isso porque as frustrações geradas na e pela globalização foram se tornando cada vez mais aparentes, impulsionadas pela supremacia de indústrias culturais que possibilitaram a falsa ideia de acesso e produção democráticos aos bens culturais. É como se estivéssemos sob um caminho sem volta, a partir de um capitalismo global impreterivelmente em ascensão e sem chance para se desenvolver projetos globais em prol de alguma utopia transformadora.

Notamos, portanto, que foi formada uma estrutura de sentimento orientalista dentro da própria contracultura (sendo esta caracterizada por sua pluralidade), que se materializou através de discos fonográficos brasileiros com menções às culturas indianas e orientais. Se na contracultura essas menções vinham também de fora do *establishment*, na globalização elas passaram a surgir, majoritariamente, de dentro dos nichos de mercado musical vinculados à *New Age* e *World Music*.

REFERÊNCIAS

FONTES TEXTUAIS

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias.** São Paulo: Editora 34, 1984.

GITA, Bhagavad. Canção do Divino Mestre: tradução, introdução e notas de Rogério Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARSICANO, Alberto. **A Música Clássica da Índia.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Crônicas Marsicanas**. São Paulo: L&pm Editores, 2007.

MARSICANO, Alberto; Vieira, Lurdes de Campos. **A Linha do Oriente na Umbanda.** São Paulo: Madras, 2009.

MARSICANO, Alberto; Vieira, Lurdes de Campos**. O Poder Terapêutico dos Orixás e a Filiação Divina.** São Paulo: Madras, 2013.

MARSICANO, Alberto; Vieira, Lurdes de Campos. **Os Ciganos na Umbanda**. São Paulo: Madras, 2010.

MORENA, Aline, Ed. Princípios da Música Universal criada por Hermeto Pascoal. **Partituras.** Curitiba: 30 de setembro de 2008.

Jornal do Commércio. "Satwa, o som de Lula e Laylson". Caderno III. Capa, de 24 de abril de 1973

Jornal do Commércio, "Paêbirú: o caminho da montanha do sol", de 25 de julho de 1976.

DISCOGRAFIAS E VIDEOGRAFIAS

Alberto Marsicano, Benares. São Paulo: Alquimusic. CD (1995)
Alberto Marsicano, Impressionismos. São Paulo: Alquimusic. CD (1995)
Alberto Marsicano, Raga do Cerrado. Goiás: OCA Brasil. CD (1999)
Alberto Marsicano, Quintessência. São Paulo: Azulmusic. CD (2002)
Alberto Marsicano, Electric Sitar. São Paulo: Azulmusic. CD (2003)
Alberto Marsicano, Electric Sitar. Russia: Landy Star Music. CD (2004)
Alberto Marsicano, Sitar Hendrix. USA: Sonic Wave Internacional. CD (2009)
Cabruêra, Nordeste Oculto. João Pessoa: Estúdio Mutuca. CD (2012)
Duofel, Espelhos das Águas. São Paulo: Fine Music. CD (1999)
Duofel, Espelhos das Águas. São Paulo: Fine Music. DVD (2014)
Duofel, Experimenta. São Paulo: Fine Music. CD (2006)
Geroge Harrison, The Concert for Bangladesh – George Harrison and friends. EUA: *Universal Music Distribution. Áudiolivro CD (Rmst ed. 2005).*
Gilberto Gil, Expresso 2222. Phonogram/Philips. LP (1972)
Gilberto Gil, O Sol de Oslo. São Paulo: Pau Brasil. CD (1998)

Karma, Karma. São Paulo: RCA Victor. LP (1972)
Lirinha, Lira. Independente.CD (2011)
Lula Côrtes & Lailson, Satwa. Recife: Rozenblit. LP (1973)
Lula Côrtes & Zé Ramalho, Paêbirú. Recife: Rozenblit. LP (1975)
Lula Côrtes, Rosa de Sangue. Recife: Rozenblit. LP (1980)
Lula Côrtes & Jarbas Mariz, Bom Shankar Bolenajh. São Paulo: Continental. LP (1988)
Nas paredes da pedra encantada. Direção: Cristiano Bastos e Leonardo Bonfim. Brasil: Canal 3 Distribuidora, 2014. 1 DVD (117 min.)
Meeta Ravindra, Tua Poesia, Minha Melodia. São Paulo: Solu. CD (2003)
Mandala, Mandala. Morisom. LP (1976)
Marconi Notaro, No Sub Reino dos Metazoários. Recife: Rozenblit. LP (1973)
Os Mutantes, Mutantes e Seus Cometas no Paísdo Baurets. Polydor/Records. LP (1972)
*Pedra Branca, Feijoada Polifônica.*W.F.C. Brazil. CD (2006)
Pedro Santos, Krishnanda. EUA: CBS Records International. LP (1968)
Raul Seixas, Gita. São Paulo: Philips. LP (1974)
Samwaad: Rua do Encontro. São Paulo: Sesc. DVD (2004)
Vários intérpretes, Canções do Divino Mestre. São Paulo: Companhia das Letras. CD (1998)
Zé Rodrix, Quem sabe sabe, quem não sabe não precisa saber. Odeon. LP (1974)
A Música Armorial: do experimental à fase arraial. Direção e produção de Ana Paula Campos. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2005, 1 DVD.

ARTIGOS, ANAIS E CAPÍTULOS

ADAMI, Vitor. "Modelos e moldes de tradições: a hermenêutica do Movimento Hare Krishna (ISKCON) sobre a tradição Gaudiya Vaishnava". **Sacrilegens Revista dos Alunos de Pós Graduação em Ciência da Religião - UFJF**, Juiz de Fora, v. 9, n.2, p. 86-104, jul-dez/2012.

ADAMI, Vitor; JUNGBLUT, Airton. "Hinduísmos Ocidentalizados e suas percepções acerca do sexo: Movimento Hare Krishna e Movimento Rajneesh". **Religião e Sociedade:** Rio de Janeiro, 37(1): 104-121, 2017.

ADENILSON, J. "Histórias do afoxé Filhos de Gandhy". **Repertório:** Salvador, nº 19, p.215-220, 2012.2

ALVES, Derley Menezes. "Filosofia, religião e oriente: o caso Nietzsche". **Intelligere**, **Revista de História Intelectual**, São Paulo, v. 3, n 1 [4], p. 130-143. 2017. ISSN 2447-9020. Disponível em <http://revistas.usp.br/revistaintelligere>. Acesso em 15 dez 2017.

BAHIANA, Ana Maria. "Música instrumental: o caminho do improviso à brasileira". In: **Anos 70: Música Popular.** AUTRAN, Margarida; WISNIK, J. M., (Orgs). Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980.

BALDELLI, Debora. "Movimento Hare Krishna, contracultura e música popular". **Debates.** Unirio: n. 19, p.91-111 nov., 2017.

BORÉM, F.; ARAÚJO, F. “Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica”. **Per Musi,** Belo Horizonte, n.22, 2010, p.22-43.

CAMINHA, Marina; NERCOLINI, Marildo J. “O embate entre MPB e BRock: lembranças e esquecimentos”. **Líbero,** São Paulo – v. 19, n. 37, p. 117-128, jan./jun. de 2016.

CAMPBELL, Colin. “A orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio”. In: **Revista Religião e Sociedade**, 18/01/1997.

CAMPESATO, Lílian. “Discursos e ideologias do ‘experimentalismo’ na música do pós-guerra”. **Revista Poiésis**, n 25, p. 43-64, Julho de 2015.

_____.; IAZZETTA, Fernando. “Ser ‘modesto’ e ser moderno: o caso da música experimental”. **Comunicação - XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música,** Manaus, 2018

CAPELLARI, Marcos Alexandre. “Razão e contracultura nos artigos de Luiz Carlos Maciel em *O Pasquim:* 1969-1972”. **Anais do XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo.** ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006.

CARCANHOLO, Marcelo Dias; BARUCO, Grasiela Cristina da Cunha. “Pós-modernismo e Neoliberalismo: duas facetas ideológico-políticas de uma pretensa nova era”. **Lutas Sociais.** PUC/SP, v. 21/22, p. 132-145, 2009.

CARNEIRO, Sandra de Sá. “Estilos de vida no contexto do universo Nova Era”. In: “**Por que não”:** rupturas e continuidades da contracultura. Maria Isabel Mendes de Almeida; Santuza Cambraia Naves (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CARVALHO A.; RIOS, J. R. A. C. “O MP3 e o fim da ditadura do álbum comercial”. In: **O Futuro da Música Depois da Morte do CD**. Sérgio Amadeu da Silveira; Irineu Franco Perpetuo. (Org.). São Paulo: Momento Editorial, 2009, p. 75-90.

CARVALHO, José Jorge de. “Transformações da sensibilidade musical contemporânea”. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999.

CEVASCO, Maria Elisa. “Modernização à Brasileira”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 59, dez. 2014, p. 191-212.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. “A Contracultura: o Outro Lado da Modernização Autoritária”. In: **Anos 70:** Trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, pp. 39-44.

COELHO, Paulo. **Revista MTV,** São Paulo, ano 3, n. 25, mai. 2003.

DIAS, Marcia Tosta. “A produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins e o rock dos anos 80”. **ArtCultura,** Uberlândia, v. 17, n. 31, p. 39-55, jul.-dez. 2015.

_____. “Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada**”. Revista Observatório Itaú Cultural**, v. 13, p. 63-74, 2012.

DINIZ, Sheyla Castro. “Desbundados e marginais: a MPB ‘pós-tropicalista’ no contexto dos anos de chumbo”. **Anais eletrônicos XII Brasa: Congresso Internacional da Brazilian Studies Association.** Londres, p. 1-15, 20 a 23 ago. 2014. Disponível em: <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_XII/Proceedings/Sheyla%20Castro%20Diniz%20-%20Desbundados%20e%20Marginais.pdf>. Acesso em: 02 ago 2017.

_____. “Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente” (Gilberto Gil, LP Expresso 2222, 1972). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 2, p. 119-45, jan.-jun. 2015.

DUARTE, Joelma do Patrocínio. “Movimento Nova Era nos anos 80: as feiras esotéricas e sua inserção no espaço público”. **Sacrilegens Revista dos Alunos do Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, UFJF**: Juiz de Fora, v.2, n.1, p.115-127, 2005.

DUBEUX, Simone. “O maestro do Carmo: Egberto Amin Gismonti”. **Revista Antropolítica**, n. 39, Niterói, p.66-94, 2. sem. 2015.

DUNN, Christopher. “‘Nós somos os propositores’: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974”. Tradução. **ArtCultura**: Uberlândia, v. 10 n. 17 p. 143-158, jul.-dez. 2008.

FAVARETTO, C. “A contracultura, entre a curtição e o experimental”. *MODOS.* **Revista de História da Arte.** Campinas, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar. unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>. Acesso em: 02 mar. 2018.

FENERICK, José Adriano. “A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990”. **ArtCultura:** Uberlândia, v. 10 n. 16 p. 113-139, jan.-jun. 2008a.

_____. “Sgt. Pepper’s Lonenely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens”. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais:** Uberlândia, v. 5 n. 1, p. 1-21, jan/fev/mar 2008b.

_____. “Tradição e experimentalismo: a dança dos sentidos na música popular”. Dossiê Música Popular: tradição e experimentalismo. Organizador: José Adriano Fenerick. **História,** São Paulo, v.37, 2018, e2018033, ISSN 1980-4369.

FRITH, Simon. “The Industrialization of Popular Music”. In: **Popular Music and Communication**, James Lull (org.), London, Sage Public. Inc., 1992.

GIANNOTTI, L. A.; PIZZOLI, L. M. “Musicoterapia na dor: diferenças entre os estilos jazz e new age”. **Nursing**, São Paulo, v. 71, n. 7, p. 35-40, abr 2004.

GONÇALVES, João Carlos Barbosa. “Evocados ou não, estarão presentes os deuses indianos no Ocidente?” **Classica (Brasil):** 21.2, 297-313, 2008.

GNERRE, Maria Lucia Abaurre. “Identidades e paradoxos do yoga no brasil: caminho espiritual, prática de relaxamento ou atividade física?” **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 12, n. 21, p. 247-270, jan./jun. 2010.

GROPPO, Luís Antonio. “Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil”. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-96, jan.-jun. 2013.

GUERRIERO, Silas. “Esoterismo e astrologia na Nova Era: do ocultismo à psicologização”. **Reflexão**, Campinas, 41(2): 211-224, jul./dez., 2016.

HANEGRAAFF, W.J. “New Age movement”. In: JONES, L. (Ed.). *The encyclopedia of religion*. New York: MacMillan Pub, 2005. p.6495-6500.

KEHL, Maria Rita. “As duas décadas dos anos 70”. In: **Anos 70:** Trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, pp. 31-37.

LUCA, Tania Regina de. “Fontes impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: **Fontes Históricas.** PINSKY, Carla Bassanezi. São Paulo: Contexto, 2008.

MACIEL, Luiz Carlos. “A nova lógica de Mailer”. **O Pasquim**, n. 10, 28 a 35/08/69.

_____. “O dogma científico”. **O Pasquim**, n. 130, 28/12/71 a 03/01/72.

MELON, Claudio A. “Entre tapas e beijos: a reestruturação da indústria fonográfica na era da reprodutibilidade digital”. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 37-53,jan-jun 2014.

MILTON, John. “Alberto Marsicano”. **Cadernos de Literatura em Tradução.** São Paulo: n.14, 2013.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. “O campo da música popular brasileira: do nacional-popular à fragmentação contemporânea”. **ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte:** Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan./jun. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. “A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, p.103-126, 2004.

_____. “MPB: Totem-tabu da Vida Musical Brasileira”. In: **Anos 70:** Trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, pp. 125-129.

_____. “Desbunde, diversão e resistência: a cultura nos anos de chumbo (1970-1975)”. In: **Cultura brasileira:** utopia e massificação. São Paulo: Contexto, 2001, pp. 81-104.

NEMES, M.C.; ARRUDA, M.L.; GOMES, F. R.H.; VAGETTI, G.C. “Revisão sistemática sobre intervenções com idosos na área da musicoterapia”. **Revista Brasileira de Musicoterapia.** Ano XIX n° 22 ANO, p. 53-91, 2017.

_____. “Fontes audiovisuais: A História depois do papel”. In: **Fontes Históricas.** PINSKY, Carla Bassanezi. São Paulo: Contexto, 2008.

NANDA, Meera. “O quanto somos modernos? As contradições culturais da modernidade da Índia”. Tradução de Eduardo R.Cruz, Steven Engler,Cíntia Ribeiro Hoffmann e Michael Gonçalves da Silva. **Revista de Estudos da Religião.** PUC-SP, p. 164-182, março 2007.

NICOLAU NETTO, Michel. “Quanto custa o gratuito? Problematizações sobre os novos modos de negócio da música”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 6, p. 141-155, jan.-jun. 2008.

_____. “A diferença do discurso da diversidade”. **Contemporânea.** UNICAMP-Campinas, v. 7 n. 1, p. 39-61, jan.-jun. 2017.

OLIVEIRA, Amurabi Pereira de. “Corpos e corporeidade no Universo da Nova Era no Brasil”. **Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.** Argentina, n. 9. pp. 52-64, ago-nov 2012.

_____. “Nova Era à brasileira: a New Age Popular do Vale do Amanhecer”. **Interações: Cultura e Comunidade**, Uberlândia, v. 4, n. 5, p. 31-48, 2009.

ORTIZ, Renato. “Anotações sobre religião e globalização”. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Rio de Janeiro v. 16 n. 47 p. 59-74, out. 2001.

_____. “Reflexões sobre a pós-modernidade: o exemplo da arquitetura”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais, Rio de Janeiro v.7 n.20, n.p., out. 1992.**

PERRY, Gill. “O primitivismo e o ‘moderno’”. In: HARRISON, Charles. **Primitivismo, Cubismo, Abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PILLANIA, Rajesh K. “The Globalization of Indian Hindi Movie Industry”. **Management Development Institute.** India, v. 3 (2), p. 115–123.

RISÉRIO, Antonio. “Duas ou Três Coisas sobre a Contracultura no Brasil”. In: **Anos 70:** Trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, pp. 25-30.

SAGGIORATO, Alexandre. “Rock brasileiro na década de 1970: contracultura e filosofia hippie”. **História: Debates e Tendências:** São Paulo, v. 12, n. 2, p. 293-302, jul/dez 2012.

SANTOS, Maria João. “Processos de globalização *versus* movimentos de concentração e restruturação produtiva”. In: **Globalizações:** novos rumos no mundo do trabalho. Santa Catarina: Editora da UFSC, Socius, 2001.

SEKEFF, Maria de Lourdes. “Música e globalização”. In: **Arte e cultura IV: Estudos interdisciplinares.** SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson Sekeff. São Paulo: Annablume, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. “Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas”. In: **Anos 70:** Trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, pp. 13-23.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu. “A música na época de sua reprodutibilidade digital”. In: **O futuro da música depois da morte do CD.** Sergio Amadeu da Silveira; Irineu Franco Perpetuo. (Org.). 1 ed. São Paulo: Momento Editorial, 2009, v. 1, p. 27-48.

SUASSUNA, Ariano. “A arte armorial”. Texto de apresentação ao concerto de lançamento do Movimento Armorial. Catedral de São Pedro dos Clérigos, Recife, 18 set 1970 (Folheto).

_____. “O Movimento Armorial”. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Ed. Universitária, 1974. 2. ed. **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**, Recife, v. 4, n. 1, p.39-65, jan./jun. 1977.

TATIT, Luiz. “A canção moderna”. In: **Anos 70:** Trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, pp. 119-124.

TINÉ, Paulo. “As escolhas estético-musicais de Egberto Gismonti a partir da peça “Forró”: brasilidade, vanguarda e sacralidade”. **Anais [recurso eletrônico]: Egberto Gismonti e Marisa Rezende. V Festival de Música Contemporânea Brasileira**, 20 a 24 de março, Campinas, SP, FMCB, 2018, pp. 4-19.

VALLVERDÚ, Jaúme. “Movimientos religiosos e identidades juveniles. Hare Krishna en Occiente”. **Estudios de Juventud** n.53/01, Juventud, creencias y sectas. Injuve, 2001: 57-71.

VELOSO, Caetano. [Debate]. In: BARBOSA, Airton Lima (Org.). “Que caminhos seguir na música popular brasileira?” **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, ano I, nº 7, maio de 1966.

VERENA, Alberti. “Fontes orais: Histórias dentro da História”. In: **Fontes Históricas.** PINSKY, Carla Bassanezi (org.). São Paulo: Contexto, 2008.

VICENTE, Eduardo. “Viva a Morte da Indústria Fonográfica? Impasses e Perspectivas em um Cenário de Crise”. In: **XVII Encontro Anual da Compós**, 2008, São Paulo. Anais do XVII Encontro Anual da Compos, 2008.

VIOLIN, Marcelo Henrique. “Awaiting on you all: George Harrison e o Maha Mantra Hare Krishna”. **XXV Semana de Ciências Sociais 50 anos do golpe militar de 8 à 10 de abril de 2014 Universidade Estadual de Londrina, GT2: Sociedade, cultura e religiosidades,** Londrina, p. 1-10, 2014a.

_____. “My sweet Lord: a devoção de George Harrison”. **XXV Semana de Ciências Sociais 50 anos do golpe militar.** Universidade Estadual de Londrina, GT: Sociedade, cultura e religiosidades, Londrina, p. 1-10, 2014b.

TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS

AVELINE, Ricardo Strauch. **As transformações históricas do budismo e suas implicações ético-sociais.** Tese (Doutorado em Ciências Sociais), São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2011.

ARRAIS, Marcos Augusto Galvão. **A música de Hermeto Pascoal –** uma abordagem semiótica. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral); São Paulo: FFLCH-Universidade de São Paulo, 2006.

BARROS, Patrícia Marcondes de. **A contracultura na "América do Sol":** Luiz Carlos Maciel e a coluna Underground. Dissertação (Mestrado em História), SP: UNESP-Assis. 2002.

BIAGI, Orivaldo Leme. **Estudo sobre a contracultura e sua influência na publicidade Brasileira (1965- 1977)**. (Tese de Pós-doutorado). São Paulo: ECA-USP, 2011.

BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a sociedade alternativa:** Raul Seixas no panorama da contracultura jovem. Tese. (Doutorado em História). São Paulo: FFLCH-Universidade de São Paulo, 2006.

CAMARGO, Vinicius Ortiz de. **Modernidade e Movimento Nova Era:** novas perspectivas subjetivas de interação indivíduo-sociedade. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). São Paulo: UNESP-Marília, 2003.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **As religiões não católicas e as ciências humanas no Brasil (1900-2000**). Dissertação (Mestrado em História) – São Paulo: FFLCH-Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **O discurso da contracultura no Brasil:** o *underground* através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). Tese. (Doutorado em História). São Paulo: FFLCH-USP, 2007.

CARDOSO, Armando Jorge da Silva. **A utilização da música como coadjuvante terapêutico na saúde mental e psiquiatria.** Monografia (Licenciatura em Ciências da Enfermagem). Porto: Faculdade de Ciências da Saúde, 2010.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais:** performance e experiência na música popular instrumental brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo: FFLCH, Universidade de São Paulo, 2005.

DIAS, Diogo Sinhoroto. **Bollywood:** o cinema como instituição cultural e social. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

DINIZ, Sheyla C. **Desbundados e marginais**: MPB e contracultura nos "anos de chumbo" (1969-1974). Tese. (Doutorado em Sociologia). Campinas, SP: IFCH-UNICAMP, 2017.

DUARTE, Joelma do Patrocínio. **Para além do alternativo:** um estudo sobre a expansão da cultura nova era através da mídia impressa. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião). Juiz de Fora: PPCIR/UFJF, 2003.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo M. **Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada.** Publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964), Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: FFLCH/USP, 1996

LUNA, João Carlos de Oliveira. **O udigrudi da Pernambucália:** história e música do Recife (1968-1976). Dissertação (Mestrado em História). Recife: CFCH-UFPE, 2010.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica:** a trajetória da Discos Marcus Pereira. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MESQUITA, Fábio Luiz de Almeida. **Schopenhauer e o Oriente.** Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: FFLCH-USP, 2007.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil:** A experiência do selo Som da Gente. 2005. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NICOLAU NETTO, Michel. **O discurso da diversidade:** a definição da diferença a partir da world music. (Doutorado em Sociologia). Campinas: IFCH-UNICAMP, 2012.

PAIANO, Enor. **Berimbau e som universal:** lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação (Mestrado em Comunicações). SP: ECA-USP, 1994.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral. **Black Pau**: a soul music no Brasil nos anos 1970. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Araraquara-SP: FCL-UNESP, 2015.

Ramos, Fernando da Silva. **Forma e arquétipo:** um estudo sobre a Mandala. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Campinas-SP: Instituto de Artes-UNICAMP, 2006.

RIBAS, Rafael Malvar. **Contracultura Musical Brasileira:** Movimentos e Particularidades. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.

RUIZ, Renan Branco. **"Procura-se Mecenas":** música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). Dissertação (Mestrado em História). SP: Unesp-Franca, 2017.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso:** do nacional-popular à mundialização. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

_____. **Não vá se perder por aí:** a trajetória dos mutantes. Dissertação (Mestrado em Sociologia). SP: UNESP-Araraquara, 2008.

SANTOS, Nívea Lins. **O galope nordestino diante do parque industrial:** o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno. Dissertação (Mestrado em História). SP: UNESP-Franca, 2015.

SILVA, Camila Perez da. **A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural.** Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de São Carlos, 2009.

SILVA, Ricardo Oliveira. **O Cinema e a Televisão Sob o Signo da Identidade:** Bollywood e as Fronteiras da Modernidade Indiana, na Cidade de Lisboa. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa, 2012.

SOUSA, Rodrigo Faria de. **De Port Huron aos Weathermen:** Students for a Democratic Society e a nova esquerda americana, 1960-1969. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2007.

TELES, Maria Filipa. **Música pop:** da estética, conceitos e preconceitos. Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos). Lisboa: Universidade Aberta, 2008.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços:** paisagem sonora do nordeste no movimento armorial. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil:** a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Comunicações). SP: ECA-USP, 2001.

WESTON, Donna. **Music and Musical Thought of the "New Age".** PhD. Austrália: Universidade Griffith, 1999.

LIVROS

ABRAMO, Helena W. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta/Anpocs, 1994.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música.** Trad. Fernando R. de Moraes. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. **Prismas:** crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

ALBUQUERQUE, Célio (org.). **1973:** O ano que reinventou a MPB. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

AMARAL, Leila. **Carnaval da Alma:** comunidade, essência e sincretismo na Nova Era. Petrópolis: Vozes, 2000.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas** – reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos:** 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BECK, Ulrich. **O que é globalização?:** equívocos do globalismo/resposta à globalização. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1999.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas I).

_____. **O capitalismo como religião.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

BESANT, Annie. **Bhagavad Gita:** a Canção do Senhor. 2. ed. Brasília: Editora Teosófica, 2014.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BONO, Ernesto. **É a ciência uma nova religião? Ou os perigos do dogma científico.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BRUSCIA, K. **Definindo Musicoterapia.** Rio de Janeiro: Enelivros, 2016.

BÜRGER, Peter. **A teoria da vanguarda.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURNETT, Robert, **The Global Jukebox.** London & New York, Routledge, 1996.

CAGE, John. **Silence.** Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **O jazz como espetáculo.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas –** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANDIDO, Antonio. "Uma Palavra Instável". In:_____. **Vários escritos**. São Paulo, Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004a, p. 215-225.

CASTRO, Josué de. **Homens e caranguejos.** 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CEVASCO. Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

CHACAL. “20 anos recolhidos”. In: **26 poetas hoje.** HOLLANDA, Heloísa Buarque. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado:** cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Florência. **Os indianos.** São Paulo: Editora Contexto, 2015.

DANER, Francine. T**he American Children of Krsna:** A Study of Hare Krishna Movement. Nova York: Holt Rinehart & Winston, 1976.

D´ANDREA, Anthony Albert Fischer. **O self perfeito e a nova era:** individualismo e reflexividade em religiosidades pós-tradicionais. São Paulo: Loyola, 1996.

DI BIASE, Francisco. **O homem holístico:** a unidade mente-natureza. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural.** Belo Horizonte: Ed. UFMG/Humanitas, 2003.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim:** a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. **Counterculture:** alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil. USA: The University of North Carolina Press, 2016. Kobo E-book.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura.** 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EKSTEINS, Modris. **A Sagração da Primavera.** RJ: Rocco, 1992.

FAIVRE, Antoine. **O esoterismo**. Campinas: Papirus, 1994.
FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália, alegoria, alegria.** 4.ª ed. Cotia: Ateliê, 2007.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas às próprias custas:** a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.

FEUERSTEIN, Georg. **Tantra:** sexualidade e espiritualidade. Tradução de Gilson B. Soares. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006.

FOSTER, Hal. **O retorno do real:** a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANK, Thomas. **The Conquest of Cool**: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism. US: University of Chicago Press, 1998.

FREGTMAN, Carlos Daniel; GISMONTI, Egberto. **Música transpessoal:** uma cartografia holística da arte, da ciência e do misticismo. São Paulo, SP: Cultrix, 1991.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock'n'Roll:** uma história social. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

GIDDEN, Anthony. **As consequências da modernidade.** São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GIOIA, Ted. **The History of Jazz.** USA: Oxford University Press New York Oxford, 1997.

GOFFMAN , Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos:** do mito de Prometeu à cultura digital. Introdução de Timothy Leary. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna:** uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GUERRINI, Irineu; VICENTE, Eduardo (Org.). **Na trilha do disco:** relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

_____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** 25 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HEATH, Joseph; POTTER, Andrew. **Rebelarse vende –** el negocio de la contracultura. Traducción de Gabriela Bustelo. Madrid: Taurus, 2005.

HERMAN, Arthur. **A idéia de decadência na história ocidental.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos:** o breve século XX (1914-1991). 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Tempos fraturados.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____.; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

IANNI, Octávio. **Teorias da globalização.** 9 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brazileira, 2001.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro:** ensaios sobre a globalização. 2 ed. Rio de janeiro: Editora Vozes, 2001.

_____. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. 2 ed. Rio de Janeiro: Travessa, 1997.

KENNY, Michael. **The First New Left:** British Intellectuals After Stalin. London: Lawrence and Wishart Ltd, 1995.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários:** nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

LAVEZZOLI, Peter. **The dawn of Indian Music in the West.** United Kingdom: A&C Black, 2006.

LASH, Scott; URRY, John. **The end of organized capitalism,** Madison, University of Wisconsin Press, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo:** uma resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOUNDO, Dilip; MISSE, Michel. **Diálogos tropicais:** Brasil e Índia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003

LOY, David. **The great awakening:** a Buddhist social theory. London/Boston: Wisdom, 2003.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia.** São Paulo: Boitempo, 2015.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**, 12 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais:** identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60.** Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

_____. **Geração em transe:** memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAGNANI, José Guilherm Cantor. **Mystica urbe:** um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

_____. **O Brasil da Nova Era**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MERHEB, Rodrigo. **O som da revolução:** uma história cultural do rock, 1965-1969. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MISIROGLU, Gina (editor). **American countercultures:** an encyclopedia of nonconformists, alternative lifestyles, and radical ideas in U.S. history. New York: Sharpe Reference, 2013.

MOORE, Allan. **Song Means:** Analysing and interpreting Recorded Popular Song. Friction. Ashgate Publishing Limited, Surrey, England, 2012.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica:** um estudo antropológico. 2. ed. Campinas: Ed.Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música:** história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital revista pelo autor. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2010.

_____. **1964:** história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NARAYAN, Ram; SORRELL, Neil. **Indian music in performance:** a practical introduction. United Kingdom: Manchester University Press, 1980.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **O violão Azul:** Modernismo e Música Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NICOLAU NETTO, Michael. **Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2009.

NYMAN, Michael. **Experimental Music**: Cage and Beyond. 2. Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

OLIVER, Paul. **Hinduism and the 1960s –** The rise of a conter-culture. London: Bloomsbury, 2014.

ORO, Ari Pedro & STEIL, Alberto.(org.) **Globalização e religião.** (trad.) Andréa D.L. Cardarelo, Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Mundialização e Cultura.** 9ª reimp., São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____.**Universalismo e Diversidade:** contradições da modernidade-mundo. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura.** 8 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
PERRONE, Charles. **Letras e letras da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PRABHAVANANDA, Swami; MANCHESTER, Fredrerick. **Os Upanishads:** sopro vital do eterno. Tradução de Cláudio Cerpe. São Paulo: Pensamento, 1975.

PRABHUPADA, A.C. Bhaktivedanta Swami. **Uma Antologia de Artigos e Ensaios do Veda, Segredos do Oriente**. The Bhaktivendanta Book Trust, 2013.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editoria Unesp, 2010.

_____. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Nelio. **Histórias secretas do rock brasileiro.** Rio de Janeiro: Editora 5W, 2014.

ROSZAK, Theodore.. **El nacimiento de una contracultura:** Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil. Barcelona: Editorial Kairós, 1981.

ROWELL, Lewis. **Music and musical thought in early India.** USA: University of Chicago Press, 2015.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** do pensamento único à consciência universal. 23 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SAVAGE, Jon. **A criação da juventude:** como o conceito de *teenage* revolucionou o século XX. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguim Classics Companhia das Letras, 2014.

SHANKAR, Ravi. **Yours in Music:** a graphic autobiography. USA: SCB Distributors, 2013.

SILVA, Paulo da Costa e. **O Livro do Disco –** A Tábua de Esmeralda Jorge Ben Jor. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2014.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** São Paulo: Ateliê, 2004.

TELES, José. **Do frevo ao manguebeat.** São Paulo: Editora 34, 2012.

TERRIN, Aldo Natale. **Nova Era –** a religiosidade do pós-moderno. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

WAINWRIGHT, Hilary. **Uma resposta ao neoliberalismo –** argumentos para uma nova esquerda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

WALLACE, Alan. **Tibetan Buddhism in the West:** Is it working? Snow Lion,vol. 15, n. 4, inverno, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo.** Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **Palavras-chave:** um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **The long revolution.** Peterborough, UK: Broadview Press Ltd., 2001.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SITES

AGNES, Lilia L. C.; GUERINI, Andréia. **Alberto Rodrigues Marsicano:** Dicionário de Autores Literários do Brasil, 2008. Disponível em: http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/AlbertoMarsicanoRodrigues.htm#b. Acesso em: 10 abr. 2017.

ALBERTO, Gustavo. **Luciano Sallun (Pedra Branca) e sua Importância na Cultura Alternativa.** *Psytrancecodelic*. 17 mai. 2017. Disponível em: http://psytrancecodelic.com/luciano-sallun-cultura-alternativa/. Acesso em 22 jul. 2018.

APRENDIZ, Guia de empregos. **Ioga firma-se como opção de carreira.** *Uol*. Texto retirado do Diário de S. Paulo. 12 ago 2002. Disponível em: http://www2.uol.com.br/aprendiz/guiadeempregos/primeiro/noticias/ge120802.htm. Acesso em: 03 jun. 2018.

ARGEBAND, Ben. Menuhin and Shankar: a duet of East and West. ***The Culture Trip.*** 13 jan 2017. Disponível em: https://theculturetrip.com/asia/india/articles/menuhin-and-shankar-duet-of-east-and-west/. Acesso em 01 nov. 2017.~

BASTOS, Cristiano. Agreste Psicodélico - A trilha em busca das origens de Paêbirú, o disco maldito de Lula Côrtes e Zé Ramalho, hoje o vinil mais caro do Brasil. ***Rolling Stones Uol.*** **18 set. 2008.** Disponível em: https://rollingstone.uol.com.br/edicao/24/agreste-psicodelico/. Acesso em 24 jan. 2019.

_____. Can I be Satwa? ***Nas paredes da pedra encantada***. 5 jun, 2011a. Disponível em: http://nasparedesdapedraencantada.blogspot.com/2011/06/. Acesso em 24 jan. 2019.

_____. Lula Côrtes: "Sou um Factótum". ***Nas paredes da pedra encantada***. 21 jun. 2011b. Disponível em: http://nasparedesdapedraencantada.blogspot.com/2011/06/lula-cortes-sou-um-factotum.html. Acesso em 25 jan. 2019.

BÍSCARO, Roberto Rillo. Flaviola e o Bando do Sol: psicodelia pernambucana dos anos 70. *Whiplash.Net*. 04 out 2017. Disponível em: https://whiplash.net/materias/biografias/270972-flaviolaeobandodosol.html. Acesso em: 10 mar 2018.

COLARUSSO, Osvaldo. Yehudi Menuhin: centenário de um grande músico e humanista. *Gazeta do Povo*. 21 abr 2016. Disponível em: http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/yehudi-menuhim-centenario-de-um-grande-musico-e-humanista/. Acesso em: 01 nov 2017

COSTA, César Bras. Por dentro do Movimento Udigrudi Recifense. *Woodstock Sound*. 22 fev 2010. Disponível em: https://woodstocksound.wordpress.com/2010/02/22/por-dentro-do-movimento-udigrudi-recifense/. Acesso em: 10 mar 2018.

CULTURA Brasil Cmais. Egberto Gismonti: força lascada. *Supertônica*. 14 fev. 2011. Disponível em: http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/egberto-gismonti-forca-lascada. Acesso em: 11 nov. 2019.

CULTURE. How we met: Yehudi Menuhin and Ravi Shankar. *Independent*. 30 set 1995. Disponível em: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/how-we-met-yehudi-menuhin-and-ravi-shankar-1575503.html. Acesso em 01 nov 2017.

ECONOMIA. Com mais adeptos, mercado de ioga no Brasil se aquece. *G1*. 31 jul. 2011. Disponível em: http://g1.globo.com/economia/pme/noticia/2011/07/com-mais-adeptos-mercado-de-ioga-no-brasil-se-aquece.html. Acesso em 03 jun 2018.

EVANGELISTA, Ronaldo. **Pedro "Sorongo" Santos,** a história do disco que uniu MPB à macrobiótica, filosofia indiana e sons da natureza**.** *Revista Trip*. 19 nov. 2012. Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/trip/pedro-sorongo-santos. Acesso em 15 dez. 2018.

FERREIRA, Thiago. **G. Álbuns:** Marconi Notaro, No Sub Reino do Metazoários (1973). *Na mira do groove*, 13 mai. 2013. Disponível em: http://namiradogroove.com.br/blog/grandes-albuns/marconi-notaro_no-sub-reino-dos-metazoarios-1973. Acesso em 15 jul. 2017.

GALILEA, Carlos. **Windham Hill, 20 años de 'new age'.** *Cultura - El país*. 27 out. 1996. Disponível em: https://elpais.com/diario/1996/10/27/cultura/846367205_850215.html. Acesso em 23 jun. 2018.

GARCIA, Gabriela. **John Cage:** Revolução na Música. *Medium*. 03 mai. 2019. Disponível em: https://medium.com/zumbido/john-cage-renova%C3%A7%C3%A3o-na-

m%C3%BAsica-c9146e7b8091?fbclid=IwAR2X-JS-F-fVPSHxUWrcQ5twAUv-nu4q-GIjT9r5DROCSTmcUKi-crCh72E. Acesso em: 14 mai. 2019.

GARDNIER, Ruy. **Pedro Sorongo – Krishnanda (1968).** *Brazilian Nuggets*. 13 jan. 2010. Disponível em: http://brnuggets.blogspot.com/2010/01/pedro-santos-krishnanda-1968.html. Acesso 15 dez. 2018.

GEGE Produções Artísticas. Disponível em: **http://gege.com.br/portfolio/gilberto-gil**. Acesso em: 20 mai. 2019.

GREGORIO, Rafael. **Egberto Gismonti diz que atualmente só toca onde quer e só coisas acústicas.** *Ilustrada - Folha de S. Paulo.* 27 dez. 2018. Disponível em: **https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/egberto-gismonti-diz-que-atualmente-so-toca-onde-quer-e-so-coisas-acusticas.shtml**. Acesso em: 11 nov. 2019.

KRUCIS Khan. Disponível em: https://www.kruciskhan.com. Acesso em 28 abr. 2019.

LEELA, Rajna; ASSUNÇÃO, Junior. **Entrevista com Luciano Sallun (Pedra Branca).** *Chillout Brasil.* 24 jan. 2016. Disponível em: https://chilloutbrasil.tumblr.com/post/137957764697/entrevista-com-luciano-sallun-pedra. Acesso em 22 jul. 2018.

LICHOTE, Leonardo. **A história do disco mais caro do Brasil, valendo até R$ 5 mil, é investigada em documentário.** *O Globo – Cultura.* 19 jan. 2011. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/a-historia-disco-mais-caro-do-brasil-valendo-ate-5-mil-investigada-em-documentario-2835615#ixzz4ikfuLgPO. Acesso em 24 jan. 2019.

LIMA, Paulo Costa. **Artigo analisa "Expresso 222", de Gilberto Gil.** *Jornal GGN. 12 set. 2011. Disponível em: https://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/artigo-analisa-expresso-2222-de-gilberto-gil. Acesso em: 21 dez. 2018.*

MAIA, Mônica. **New age dos anos 90 garante mercado fiel.** *Ilustrada - Folha de S.Paulo,* São Paulo, 10 fev. 1996. Ilustrada. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/10/ilustrada/7.html. Acesso em: 27 mai. 2017.

MARIZ, Jarbas. **Paraibano lamenta morte de Lula Côrtes.** *WSCOM.* 01 abr. 2011. Disponível em: https://www.wscom.com.br/noticia/jarbas-mariz-lamenta-morte-do-musico-lula-cortes/. Acesso em 24 mai. 2019.

MEDEIROS, Jotabê. **Vinil "perdido" de Lula Côrtes e Zé Ramalho volta às lojas.** *O Estado de S. Paulo.* 27 jun. 2012. Cultura. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,vinil-perdido-de-lula-cortes-e-ze-ramalho-volta-as-lojas-imp-,892243. Acesso em: 20 jun. 2017.

MEETA Ravindra. Disponível em: http://meetaravindra.blogspot.com.br/. Acesso em 10 dez. 2016.

MENEZES, Thales. **Nova Era - a "religião" do indivíduo.** *Especial – Folha de S. Paulo.* 26 dez. 1999. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fe/fe43.htm. Acesso em 24 jun. 2018.

MINISTÉRIO das Relações Exteriores. **BRICS – Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul.** Disponível em: http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/politica-externa/mecanismos-inter-regionais/3672-brics. Acesso em: 2 jun. 2018.

MOON, Angie. **Indian influences in classic rock.** *The Diversity of Classic Rock.* 10 jan. 2017. Disponível em: https://crazyonclassicrock.wordpress.com/2017/01/10/indian-influences-in-classic-rock/. Acesso em 04 set. 2017.

PEDRO Sorongo. Disponível em: http://pedrosorongo.blogspot.com/. Acesso em 30 nov. 2018.

PEARSON, Anthony. **A Fronteira Final da Música New Age Independente.** *Vice.* 21 out. 2014. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/3d85db/a-fronteira-final-da-musica-new-age-independente-v21n3. Acesso em 21 abr. 2018.

PEREIRA, Amauri Mendes. **A lei 10.639/03 contra o racismo intelectual.** *A cor da cultura*. 11 fez. 2011. Disponível em: http://antigo.acordacultura.org.br/artigo-11-02-2011. Acesso em 02 out. 2019.

PIERUCCI, ANTÔNIO FLÁVIO. **Religião.** *Ilustrada – Folha de S. Paulo*. 31dez. 2000. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3112200019.htm. Acesso em: 21 jun. 2018.

PRETO, Marcus. **Jorge Ben Jor:** eterna redescoberta. Rolling Stone, edição 09, junho, 2007. Disponível em: https://rollingstone.uol.com.br/edicao/9/jorge-ben-jor-eterna-redescoberta/#imagem0. Acesso em: 10 dez. 2018.

SALA, Alex. **Karma.** *Muro do classic rock.* 08 mai. 2015. Disponível em: https://murodoclassicrock4.blogspot.com/2015/05/karma-1972.html. Acesso em 20 dez. 2018.

SALLUN, Luciano. **Pedra Branca Chill Out, por Luciano Sallun.** Sem data. Entrevista concedida a Marcel Maazi. Disponível em: https://trance.com.br/blog/entrevistas/pedra-branca-chill-out-por-luciano-sallun. Acesso em: 13 mai. 2019.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Gil globalizado encontra novos parceiros e namora a MPB.** *Ilustrada – Folha de S. Paulo*. 21 set. 1998. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq21099823.htm. Acesso em 21 jul. 2018.

ROGERIO Duarte. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16104/rogerio-duarte. Acesso em 14 abr. 2017.

ROSSI, Marc. **The influence of Indian Music on Jazz.** *Sessionville*. 9 set. 2013. Disponível em: http://sessionville.com/articles/the-influence-of-indian-music-on-jazz. Acesso em 04 set. 2017.

RITMO Melodia. **Duofel.** *Entrevistas.* 01 ago. 2010. Disponível em: http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/duofel/. Acesso em 18 nov. 2019.

BADAL Roy. Disponível em: https://www.last.fm/music/Badal+Roy/+wiki. Acesso em 02 out. 2019.

TELES, José. **A viagem psicodélica de Satwa faz 40 anos**. *Jornal do Commercio*, Recife, 31 jan. 2013. Música. Disponível em: http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2013/01/31/a-viagem-psicodelica-de-satwa-faz-40-anos-71889.php. Acesso em: 25 mar. 2017.

TUDO ÍNDIA. **8 músicas indianas essenciais.** Disponível em: http://tudoindia.com.br/musicas-indianas/. Acesso em 03 jun. 2018.

WINDHAM Hill Records. Disponível em: https://www.discogs.com/label/23112-Windham-Hill-Records. Acesso 22 jun. 2018.

ZIZEK, Slavoj. **Legado de 1968:** como uma revolução de esquerda ajudou os capitalistas a vencer. *Carta Capital.* São Paulo, 20 fev. 2018. Disponível em: https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Legado-de-1968-como-uma-revolucao-de-esquerda-ajudou-os-capitalistas-a-vencer/4/39401. Acesso em 20 mar. 2018.

VÍDEOS

DELLACOSTA, Marco. Alberto Marsicano tocando Tom Jobim. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AAU7PwSIOw4. Postado em: 12 jun. 2015. Acesso em: 22 abr. 2019.

JOSEATG. Brasilindia II – Filhos de Gandhi. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GahRR7zveZE. Postado em: 12 mar. 2008. Acesso em: 10 ago. 2015.

ONCONTO. Entrevista Egberto Gismonti. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=45JM7ESfxUA. Acesso em 14 ago. 2019.

SYLVIO Passos. Raul Seixas explica Gita – 1974 [live]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PILsE-6eSHk. Postado em: 23 fev. 2008. Acesso em: 28 jan. 2019.

SHOWLIVRE. Alberto Marsicano fala sobre sitar e Ravi Shankar no Thunderview – parte 1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=asigHRNLGUU. Postado em: 22 jul. 2008. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. Alberto Marsicano no Thunderview – parte 2. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fsE-V855xlA. 22 jul. 2008. Acesso em: 16 abr. 2019.

_____. “A referência [do sitar] com os Beatles é linear”, diz Marsicano. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-eEqxQBPf50. 22 jul. 2008. Acesso em: 23 abr. 2019.

VASSILIORUS. Marsicano – Brazilian Sitar – Arrastão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6dC0sie9uV4. Postado em: 20 jul. 2009. Acesso em: 22 abr. 2019.

TV CULTURA DIGITAL. Alberto Marsicano – Metrópolis 19/08/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cg99sBg9vTo. Postado em 21 ago. 2013. Acesso em: 24 abr. 2019.

APÊNDICES

Entrevista com Arthur Pessoa realizada por e-mail (da banda Cabruêra)
Entregue por ele no dia 07 de setembro de 2017.

Questionário:

1) No caso do Alberto Marsicano houve uma busca por um mosaico sonoro plural, explorando as linguagens dos ragas, do rock, da música nordestina, da música de concerto moderna, etc. O que mais te chama a atenção sobre os trabalhos musicais que ele desenvolveu? Tem algum em especial que gostaria de destacar?

O que mais me chama a atenção no trabalho do Alberto Marsicano, foi a capacidade dele de unir diferentes tradições musicais, especialmente essa fusão entre a música oriental e ocidental. Ele estudou Cítara com o Ravi Shankar, que já é um músico que promoveu essa aproximação entre culturas tão diferentes, a exemplo da influência dele no trabalho dos Beatles e na carreira solo do George Harison. Também o álbum do Marsicano intitulado Citar Hendrix é um outro exemplo de como ele conseguiu estabelecer pontes entre o rock e toda a tradição advinda da música clássica indiana. Também destaco o trabalho e pesquisa dele, incluindo o lançamento de alguns livros como A Linha do Oriente na Umbanda, ou Os Ciganos na Umbanda, que também promove fusões inusitadas, transitando entre a música africana e toda a herança resguardada pelas religiões de origem afro brasileira, assim como também com o universo da música celta e oriental e todas os possíveis diálogos sonoros que cada universo desse guarda.

2) Você conheceu o Marsicano no Encontro da Nova Consciência? Como foi essa aproximação? Além do "Nordeste Oculto", existiram outras parcerias entre vocês?

Sim. Nos conhecemos durante o Encontro da Nova Consciência que acontece há quase 30 anos na cidade de Campina Grande – PB. Um encontro esotérico, cultural, plural e espiritual que promove a cultural de paz, a tolerância religiosa e o respeito as diferenças, reunindo as mais diferentes formas de pensamento e cultura holísticas do Brasil e do mundo. Eu tenho uma ligação direta com a Organização Não Governamental Nova Consciência, sendo responsável pela curadoria musical do encontro e atividades que envolvem debates com representantes da cultura e da música presentes no festival. Acredito que o Marsicano tenha participado de todas as edições do evento desde a sua criação. E foi lá que nos conhecemos e construímos uma amizade que durou cerca de 15

anos, até o momento em que ele deixou esse plano. Marsicano sempre foi um artista presente na programação musical do encontro, seja fazendo números solos com a sua citara, ou participações especiais em outros shows do evento. E foi a partir da jam session que fizemos com ele durante uma das edições do encontro, que nasceu a admiração mútua e a vontade de compor juntos. A primeira parceria aconteceria em 2009 quando estávamos na pré produção do disco Visagem (quarto CD da Cabruêra), e montando o repertorio para esse álbum. Marsicano apresentou a letra Portão Azul, que musicamos e virou uma das faixas do disco.

3) No encarte do "Nordeste Oculto" foi pontuado que uma das contribuições desse trabalho era "infundir a microtonalidade do sitar na música nordestina". É sabido que Egberto Gismonti e Duofel também já se atentaram a esse elemento da microtonalidade do sitar em algumas de suas composições. Você tem conhecimento de outros trabalhos musicais gravados nesse sentido? Poderia citar alguns exemplos?

Grupos ou artistas que usam instrumentos onde é possível acessar a microtonalidade, a exemplo da própria cítara ou do aboio nordestino entoado pelos vaqueiros. Pedra Branca é uma das bandas brasileiras que usam a cítara, mas existem muitos outros artistas que buscam esse universo a exemplo da banda mineira UAKTI e do grupo Duofel.

4) No processo criativo da banda Cabruêra como vocês inserem/mencionam a questão da microtonalidade?

Especificamente no trabalho Nordeste Oculto, através da presença da cítara do Marsicano, assim como na faixa Aboio Indiano onde o cantor Chico Cesar entoa um aboio e promove esse diálogo entre o universo nordestino e a musica oriental.

5) São visíveis os benefícios da democratização do acesso a diferentes mídias e ao que vem sendo produzido musicalmente. Do início dos anos 2000 até os dias de hoje como você compreende a repercussão desse panorama para o cenário da música instrumental brasileira, já que esta, historicamente, teve um espaço de atuação/apreciação reduzido se comparado com o universo da canção?

Acredito que não. Acho que com a internet, as oportunidades de circulação da música se ampliaram consideravelmente. Se antes um artista precisava de uma gravadora e de um orçamento astronômico para produzir um disco, hoje pode-se gravar um disco em casa, usando as tecnologias disponíveis e de baixo custo, como também é possível inserir a sua música numa plataforma digital que tem alcance mundial. Essa democratização das plataformas de divulgação vale pra todo tipo de música, incluindo aqui a música instrumental ou clássica.

6) O que você considera que ainda precisa ser desvelado no que se refere à cultura nordestina? E, especialmente, à paraibana?

Tem muita coisa nova e boa surgindo a todo o momento. Temos uma rica herança que deve ser conhecida, valorizada e respeitada e que fazem parte da construção desse grande painel que é a música popular brasileira. Artistas como Jackson do Pandeiro, Geraldo Vandré, Sivuca, Cassiano, Vital Farias, Katia de França, Pedro Osmar, Zé Ramalho, Chico Cesar, Antonio Barros e Cecei, Genival Lacerda, Orquestra Tabajara do Maestro Severino Araujo e muitos outros, são inspiração pras novas gerações que navegam no universo da internet e continuam a dialogar com outras cenas musicais do Brasil e do exterior. Existe também todo o universo do cancioneiro popular e das músicas em Domínio Público que é pouco pesquisado e conhecido. Heranças transmitidas por grupos de ciranda, cavalo marinho, cocos e emboladas, e que com histórias seculares, resistem ao tempo e continuam influenciando novos artistas dos mais diversos gêneros e gerações.

7) Quais estratégias você encontraria para evitar abordagens e percepções clichês sobre o imaginário nordestino e a própria cultura popular? A cultura popular vem sendo estudada e revisitada há décadas no Brasil. É comum vermos, em particular nos discursos dos movimentos sociais da segunda metade do séc. XX, o conceito de apropriação cultural; você concorda com esse conceito? É possível pensar numa cultura popular sendo reapropriada indevidamente?

Acredito que existe sempre um processo dinâmico de transformação dos fazeres culturais que, ao longo do tempo, vão recebendo outras influências mas que, em muitos casos, mantem uma linha que sempre os religa as primeiras raízes de um determinado genero. Assim como o samba de hoje não é mais o mesmo de cem anos atrás, mas

continua sendo samba, também na música nordestinas muitos ritmos e danças advindos das festas populares ou religiosas, a exemplo da ciranda e do maracatu, mantem sua fidelidade a sua origem, em relação aos ritmos e muitas vezes, aos instrumentos usados, todavia também oferece rico patrimônio imaterial que é ressignificado por muitos artistas, ganhando novas roupagens ou promovendo diálogos com ritmos e instrumentos de outras culturas. Eu acredito que são exatamente essas misturas que enriquecem a música popular brasileira.

8) A esfera sociocultural pré-moderna possui um vínculo significativo com a questão do sagrado (como ainda vemos, em certos aspectos, nas tradições indiana, africana, indígena, cigana e até mesmo do sertão nordestino). Como você enxerga a inserção do universo do sagrado pré-moderno na sociedade ocidental de hoje? É possível de alguma forma recriar um espaço do sagrado na arte tendo em vista a supremacia e os desdobramentos da indústria cultural a nível global?

Com certeza. O mundo tem passado por um momento onde cada vez mais as pessoas estão em busca de uma significado maior para as usas vidas. Paralelo a todo o consumo desenfreado a as degradação nas relações humanas, guerras e desigualdades sociais que vemos a todo o momento na televisão, existe também muitas pessoas que estão praticando terapias holísticas, meditação, um modo de vida mais saudável, praticando exercícios e procurando ter uma alimentação mais saudável por exemplo. Toda essa busca eu acredito que promova essa religação com o sagrado. Isso também se reflete na arte. Muitos artistas tem procurado oferecer muito mais que entretenimento ou diversão. Muitos projetos artísticos em todo o mundo promovem ações onde o princípio do trabalho coletivo a da colaboração mútua estão na ordem do dia.

Entrevista com Meeta Ravindra realizada por e-mail
Entregue por ela no dia 15 de novembro de 2017.

Questionário:

1) Em seu site há a informação de que você veio morar no Brasil em 1973, por que escolheu morar aqui?

Casei com Ravindra Kumar Karahe na Índia. Naquela época ele trabalhava na Volkswagen. Depois de casar ele voltou para Brasil e continuou trabalhando na Volks até 1990. Por isso vim aqui. Ele tinha uma adoração pelo Brasil. Antes de vir para Brasil, ele trabalhava na Alemanhã.

2) Quando e com que objetivo foi criado o Instituto Cultural Índia-Brasil? Você é a única responsável pelo mesmo? Ele possui um lugar físico como sede? É uma Associação ou um Instituto?

Minha toda família sempre foi ligada com cultura. Eu sempre cantava com meus irmãos na copa e na mesa da cozinha. Um dia minha Avó me ouviu cantando e adorou e conversou com meu pai para direcionar a minha paixão pela música. Tinha 5 aninhos quando comecei a estudar a música. Até meus 19 anos eu já havia conquistado a fama e completado meu Bacharelado. Quando casei, meu esposo também gostava de músicas de todo tipo e me incentivou para progredir nesse caminho. Sempre tive vontade de ajudar os Brasileiros para em relação ao conhecimento sobre a cultura indiana e assim começou a ideia de criar um instituto, mas ele nunca saiu do papel. Ele não tem lugar físico, além de mim, tinha meu marido (falecido) e minha filha Shakti Karahe. No papel consta como uma associação.

3) Tendo em vista que seus CDs são gravados na Índia e a impressão é realizada no Brasil, qual é a gravadora indiana que realiza esse trabalho? E qual é o responsável pela impressão dos CDs no Brasil?

Sempre gravei em estúdios particulares nas cidades de Nagpur e Amravati no estado de Maharashtra. Nunca trabalhei com nenhuma gravadora, sempre foi produção independente. Gravava na Índia, remunerava os músicos e produzia a impressão aqui no Brasil com MCK gravadora e a divulgação eu sempre fiz.

4) Como você percebe a presença da cultura e da música indiana no Brasil? Ela é forte ou ainda tem muito a ser divulgado em terras brasileiras?

Antigamente quase ninguém conhecia sobre a música indiana. Tinha alguns músicos como Egberto Gismonti, Alberto Marsicano, Krucis Khan. Alguns já

conheciam o sitarista Pandit Ravishankar. Sempre tive dificuldades para divulgação, mas as pessoas gostavam da minha música. Sempre procurei ficar atenta para explicar o melhor sobre a música e sobre a cultura. Realizava e realizo palestras nas universidades e nas empresas para público alvo. Mas sinto ainda que há muito que divulgar. Fico feliz que há alguns institutos divulgando a cultura indiana através da língua Sânscrito, devnágari, culinária, vedanta, etc.

5) Quais músicos você indicaria que também fazem um trabalho de divulgação da música indiana aqui no Brasil?

Era Egberto Gismonti, Alberto Marsicano e atualmente Krucis Khan, Sitar maker Raja Singh de Belo Horizonte e eu hahahaha, etc. Alguns outros que eu não conheço.

6) De que forma se deu seu contato com a música popular brasileira?

Sempre quis cantar música brasileira, mas aqui não tem a tradição de Guru e discípulo, meus professores eram meus filhos, e uma vez tive uma aula de pronuncias com Marcos Magalhães (filho de Yona Magalhães). Escolhi o repertório e com meu professor indiano Sr. Surmani Prabhaker Dhakde e eu demos uma roupagem nova para musica brasileira. Foi difícil explicar a tradução das letras para os músicos indianos. Mas deu tudo certo.

7) Como surgiu a ideia de gravar o álbum “Tua poesia, minha melodia”?

Adorava a música de Toquinho “Aquarela” todos os dias meus filhos cantavam para mim essa música e fui aprendendo o significado das letras, é linda. Procurei escolher a música brasileira que tivesse um significado muito filosófico. E surgiu o CD “tua poesia minha melodia”.

8) Como foi seu contato e encontro com Gilberto Gil?

A música dele “se eu quiser falar com Deus” me impressionou muito. Achei o contato dele, visitei ele em seu apartamento no Rio e mostrei a melodia feita por mim e cantei também “Asa Branca”. Ele ficou muito emocionado e falou que a

música dele virou um Mantra, no jeito que eu a apresentei e me deu os direitos da música sem cobrar nada. Também me deu muita força.

9) Quais as diferenças entre a música brasileira e a música indiana? E as semelhanças?

Dentre dois estilo de música: a Brasileira e a Indiana, tem muita diferença. No meu ver, semelhança não tem, pois música indiana é totalmente basiada na melodias e nas escalas mais de 800 variadades. Música ocidental é basiado nas harmônias. As escalas indianas tem suas regras de horário do dia e da noite , madrugada, manhã e tarde tudo isso. Escalas de chuvas, frio e calor são obedecidos nas climas devidos. As escalas são divididos entre 24 horas. É muito interessante pois as escalas de devido tempo e horário faz o efeito específico no psique da pessoa para ele sentir melhor.

10) O sitar, bem como outros elementos e instrumentos da música clássica indiana foram muito difundidos no Ocidente (com destaque para a relação entre Ravi Shankar e os Beatles, que abriu portas para outros grupos ocidentais em busca desse contato com a Índia). Como você enxerga essa busca do Ocidente pela Índia?

Graças a Deus que Ravi Shanker deu asas para música indiana se difundir no ocidente. Na minha opinião a música indiana transcende o espirito de cada individuo. Tendo estes efeitos positivos das escalas, a espiritualidade faz parte da vida cotidiana do individuo. A vida no ocidente é muito agitada, não quero dizer que na Índia não tem, mas o povo de lá é mais pacífico e calmo, mais devocional, mais humano perante ocidental. Essas qualidade que eu vejo pela qual o ocidente tem uma busca constante pela Índia.

11) Muitos grupos musicais do Ocidente (com destaque para o rock) se utilizaram do sitar em suas composições, sem necessariamente se vincular ou mesmo buscar o sentido do sagrado. Sendo a música clássica indiana uma forma de encontro com o universo do sagrado e da espiritualidade, você considera que há, em alguns momentos, uma apropriação indevida da música indiana pelo Ocidente?

Sim, considero. Tem muita coisa feita com o objetivo apenas comercial, sem a ligação com o sagrado. Vejo tudo isso com muita tristeza, mas não posso mudar o mundo.

12) O que é a Índia hoje, no mundo contemporâneo?

A Índia também sofre influência do ocidente, os jovens principalmente copiam muito os Estados Unidos e outros países do primeiro mundo que influenciam principalmente a geração mais nova. Mas a tradição passada de pai para filho acaba sendo mais forte e possibilita que continuemos a manter viva nossa tradição cultural. Percebem-se mudanças, com resultados muito bons na música, na dança, nas artes como um todo, na culinária, etc. resultado do momento que estamos vivendo, mas vinculada também à nossa tradição cultural.

13) Como é possível estabelecer uma fusão musical entre a música clássica indiana e a música brasileira?

Sabendo um pouco da teoria e prática de música indiana. As escalas específicas ajudam compor em qualquer língua do mundo.

14) Qual seu trabalho musical mais recente? Tem previsão de gravação de um novo CD?

Tem ainda dois CDs na gaveta para serem lançadas. O último CD foi do Satya Sai Baba “Darshan”.

15) Quais as instituições (públicas e/ou particulares) que você considera que mais contribuem para a divulgação da cultura indiana no Brasil?

Eu considero a instituto “Instituto Vishva Vidya – Vedanta, Sânscrito, Mantras e Cultura Védica (www.vedanta.life) do Prof. Jonas Masetti e o Vdya Mandir da Glória Arieira são os melhores para divulgação da cultura indiana no Brasil, são sérios. Eu os admiro.

Transcrição da entrevista com o músico Luiz Bueno (do Duofel)

Entrevista realizada no dia 12 de setembro de 2017.

Nívea: Primeiramente gostaria de me apresentar. Eu sou pesquisadora atualmente, eu tô no segundo ano de doutorado em História, lá na UNESP de Franca (interior). À princípio, na pesquisa eu ia me focar no Alberto Marsicano. Só que aí, eu percebi que a presença da música indiana no Brasil era mais ampla, eu queria abarcar mais músicos num cenário mais amplo, pra eu perceber como se dá essa entrada. Então assim, eu entendo que a porta de entrada é a contracultura, e depois com o avanço da globalização neoliberal a gente tem toda essa cultura indiana se tornando um segmento de mercado...música de yoga, todo o universo esotérico, música meditativa. Eu queria entender como se dá esse processo nos artistas. E aí, eu interpreto que alguns tem a intenção de divulgar a cultura, a música indiana, o Alberto Marsicano era um deles. E outros que penso que se preocupam em trazer elementos e fazer uma fusão musical mesmo. Daí o Duofel entra nessa categoria. Basicamente é isso, bem resumidamente. Agora eu queria saber, o Duofel surgiu de uma demanda sua, do Fernando, como vocês se conheceram? Foi lá na década de 70 né?

Luiz Bueno: Foi na década de 70...na verdade o Fernando e eu nunca havíamos pensado, quando jovens, porque todo dom...o dom se manifesta entre 8 e 9 anos de idade, com bastante intensidade quando você tem um dom, seja artístico ou não. Tanto ele quanto eu, nós somos de culturas diferentes, de lugares diferentes do Brasil. O Fernando do interior do Alagoas eu daqui da grande metrópole [São Paulo] da América Latina. Mas eu me interessava...meu negócio era os Beatles. O que me chamou mais pra música foram os Beatles. Nós vamos voltar pra falar disso. Mas eu vou responder sua primeira pergunta sobre o Duofel. Então, quando você tem esse dom e se propõe a compartilhar o dom, ou seja, você viver desse dom, as coisas vão de uma forma muito orgânica, elas vão acontecendo...não é formal, não é uma forma que você vai estruturar e fazer um organograma do tipo vou fazer isso, depois vou fazer aquilo. E eu acho que tem muito a ver com o amor. Você não sai na rua e fala “hoje vou encontrar o amor”. As coisas vão acontecendo. Então o Fernando fez um movimento fundamental de vir pra São Paulo em busca de uma espaço pra sua música. Ele tava no início de fase de composições, tocava baixo elétrico e também tinha esse pé fincado ali no Elvis e nos Beatles; coisas que moveram ele adiante. Então a família mudou de Arapiraca para Maceió. Em Maceió ele começou a se destacar como músico; participando de grandes grupos. Em grupos de baile e música autoral. Enquanto isso eu aqui em São Paulo, eu

sou um pouco mais velho que ele, tenho 4 anos e meio a mais que ele. Então eu vivi mais a era Beatles enquanto eu já era músico e ele ainda não era músico; [ele] tocava em casa, mas eu já tocava na rua, já tinha um grupo. Tanto ele quanto eu, a gente tinha a ideia de ter uma música mais pop, voltada mais pro segmento pop e rock. Nós estamos falando agora dos anos 70, que ele faz esse movimento de vir pra SP...eu frequentava a faculdade de arquitetura e urbanismo em Santos. Desde menino então, quer dizer, antes disso eu também toquei em grupos de baile, nós tivemos a mesma formação. O grupo de baile é uma escola, porque você tem que tocar as músicas do baile igualmente estão no disco. Então isso é uma escola...você tem que vir, pegar seu instrumento e fazer igual. E eu tô falando de uma época onde eu, principalmente, peguei discos em mono, nem stereo era, então tá tudo junto lá, você tem que apurar muito o ouvido. E daí, então, quando ele veio pra SP eu tinha um grupo na faculdade, daí eu já não tocava mais nos bailes, que era um grupo com música autoral voltada pro rock progressivo. No último ano [...], que tem a tese de graduação, na época chamava TGI, hoje chama monografia, mas eu vim pra SP e o baterista do grupo também veio, a gente estudava na mesma classe e nós tínhamos aqui em SP que continuar formando a banda que tinha lá, aqui. Nós fizemos, conseguimos outros músicos, mas aos poucos fomos ficando sem músicos, não foi dando certo e o Fernando entrou numa vaga que tinha pra um contrabaixista...ele [Fernando] já tava em SP batalhando sua música. Então começo daí, nesse grupo de rock, que onde a gente era meio instrumental e metade cantada, com músicas autorais. Nós ficamos um ano e meio, dois anos tocando até que a gente percebeu que aquela música não era a nossa. Que a aquela música...a competição, do ponto de vista do mercado, a gente tava muito distante, porque o rock progressivo na sua maioria vinha da Europa e os grupos eram muito bem estruturados, com equipamentos bons, coisas que a gente não tinha aqui. Hoje nós temos essa facilidade, eu vejo meninos com 9 anos de idade tocando guitarras que eu demorei 50 anos pra aprender. O pai vai lá e compra, é o melhor que tem pro menino, e ele parece que não tem desafios né....coisas que a gente passou com esses desafios. Mas o que eu queria dizer com tudo isso é que tanto ele quanto eu jamais, até esse momento de formar o duo, jamais pensamos em ser instrumentistas, nunca nós pensamos nisso. Então quando nós formamos o Duofel, a gente já começou de uma forma muito diferente. A gente ainda achava que nosso público era universitário, porque eu tava na universidade. Então a gente fazia esses sons e a gente tinha uns amigos que vão formando a sua plateia, trazendo gente. E era tudo do meio universitário, então eu tava acostumado com aquilo.

Então começamos a fazer uma música instrumental diferente, em violões. Porque justamente pela falta de condições de ter um equipamento. Então, vamos formar um grupo com violões; o violão é barato, nós temos no Brasil bons violões, põe dois microfones e sai tocando. Só que não é nada disso...violão é um dos instrumentos mais difíceis da face da Terra pra se tocar, mais difícil que o sitar, mais difícil que todos esses instrumentos que o violino, que o cello, que as pessoas falam que é difícil. Realmente é difícil, mas o violão você tem quatro dedos só na mão esquerda, porque o quinto tá preso atrás do braço. Só tem seis cordas pra tocar, sendo que a primeira e a sexta são de mesma tonalidade. Então você tem 5 notas pra tocar. E aqui você tem os cinco dedos na mão direita, mas você tem que fazer tudo com violão solo, você tem que fazer todas as partes. É muito difícil. É um instrumento limitado de volume, e nós estávamos acostumados a bateria, baixo, guitarra, teclado...eu vou dizer a você, Nívea, que nós começamos a nos deparar com um mundo de muita dificuldade, em todos os sentidos. A nossa ideia era uma música, que a gente não conseguia produzir no violão. Eu acho que nós tivemos ali, se eu falar do ponto de vista espiritual, é um encontro espiritual, onde a gente deveria passar o resto da vida juntos, se ajudando, pra formar uma coisa, pra formar uma música, uma música dele com a minha, com as culturas diferentes, com as visões diferentes. E nós dois éramos compositores, então com culturas diferentes e a gente falava "isso aqui é um mandacaru de concreto". Então nós começamos a trilhar o caminho da música instrumental, que até então ninguém tinha trilhado. Até hoje nós somos referência como um violão diferente, não só no Brasil como no mundo inteiro. Ainda hoje eu abri no café da manhã meu facebook no celular e uma pessoa posta um rapaz tocando, um garoto, jovem, talvez de 14, 15 anos tocando um violão de aço e ele fala: esse cara está copiando vocês. Mas não é que tá copiando, basta você estar vivo pra você ser influenciado, que as coisas hoje com internet, com youtube, elas são muito rápidas. Nós tínhamos que ouvir o disco mono...hoje você pega "deixa eu ver o que ele tá fazendo", e você passa em câmera lenta, vê exatamente onde vai o dedo, como se toca, para, repete. Então eu digo que hoje em dia, as pessoas, os músicos iniciantes, eles já partem de um ponto...o "v" zero deles é muito já cheio de conteúdo e informação. Então cada vez mais a gente tá vendo gênios, genialidades, pessoas que tocam muito e são muito novos. Artisticamente falta conteúdo, então o quê que se faz? A gente copia. Mas eu ouvindo o rapaz tocar parece mesmo a gente, de sonoridade, mas a música é diferente. [...]. Ele vai criando o caminho dele, como eu que já vinha pensando nos Beatles. Os Beatles eram uma referência. Então o Duofel vai caminhando por aí. Num

estilo diferente nós conseguimos criar uma personalidade musical, que é o casamento do violão de naylon com 12 cordas. E a coisa mais curiosa que vou lhe dizer é o seguinte: há uns 10 anos atrás, talvez, é por aí, eu fui descobrir que aquela sonoridade que eu gostava dos Beatles, que está na música *I want to hold your hand*...sabe por que ela tem uma sonoridade diferente? Porque ela tinha o violão de 12 cordas. Incrível como as coisas vão evoluindo e tudo vai e volta pra sua raiz. Então nós conseguimos uma personalidade mundial, que não existe nenhum duo de violões no mundo com essa formação 12 cordas e o violão clássico. Sendo que tanto ele quanto eu nunca lemos e estudamos música. Nós não lemos, e não escrevemos.

N: Eu já ia até aproveitar, a segunda pergunta era sobre isso do autodidatismo. Esses dias eu assisti uma entrevista com a Joyce Moreno e ela tava sendo entrevistada pelo Nelson Faria. Aí eu achei fantástico que ela tava falando que nos anos 60 e 70, você não tem grandes escolas de música, principalmente com relação à música popular. Então os músicos vão criando caminhos muito próprios. Você vê Toninho Horta e ela mesmo, o Clube da Esquina (isso no universo da canção né) que vão criando esses caminhos e que depois eles vão dar aula em universidades, porque ninguém entende o que eles fazem. Daí eu ia te perguntar se esse autodidatismo de vocês é em parte um pouco disso, porque vocês sentiram essa falta institucional...ou se também é porque vocês não pensavam, igual você falou à princípio, em seguir carreira musical, profissional.

LB: Eu pensava sim em seguir a carreira, de tal forma que meu pai que era uma pessoa muito exigente e não queria que fôssemos músicos em casa (14 ou 15 anos atrás eu fui descobrir o porquê, mas nem vem ao caso). Mas ele queria...então já que você quer ser músico tem que entrar pra uma escola. As escolas eram no caminho do erudito porque eram conservatórios. E ele me colocou numa escola dessas, e aí o professor começou a ensinar e via aquelas bolinhas naquelas casinhas e pensava "não tô entendendo o que ele tá dizendo", mas eu, digamos, que fingia que estava entendendo porque eu queria ganhar uma guitarra, minha família não tinha condições, não era uma família de classe média alta, era classe média, mas baixa, que não tinha muita posse, não sobrava...comprar uma guitarra naquela época é comprar hoje um carro importado, é mais ou menos essa relação. Porque não existia, você tinha que mandar trazer ...e mesmo a guitarra brasileira era cara. Aquele era um desejo muito grande sabe...se tinha um desejo material que eu tinha era a guitarra. E aí ele falou "entra na escola, se você

for bem na escola eu te dou a guitarra". Eu fui né...aí o professor pediu pra eu estudar, ele falou "que música você gosta?", eu disse "música popular", ele "então escolhe uma". Eu escolhi *Arrastão* que a Elis Regina cantava. Aí botou a música *Arrastão*, vinha a pauta, e o professor "você vai estudar isso e em 15 dias quero ver você tocar, vou fazer um teste com você de tudo que você tá aprendendo". Porque até então meu pai não tava pagando e eu fazer essa primeira incursão à escola. Aí eu em casa, rádio, ficava procurando na rádio *Arrastão*...bom, chegou no dia da audição ele botou lá a pauta e eu fui tocando, tocando, tocando...aí ele já deveria ter virado a página entende? Mas eu não virei a página e continuei tocando a música até o fim. Aí ele chamou meu pai e disse "teu filho é um sem vergonha, é um cara de pau, ele não quer estudar, mas ele tocou direito as músicas...só que ele não tá lendo". Meu pai me tirou da escola e nunca me deu a guitarra e eu então continuei no meu caminho de autodidatismo, pra apurar o ouvido, Acontece o seguinte, como é que a gente sente o dom? Aí é que tá...eu acho que o negócio tá aí...porque acho que talentos musicais, talento, todo mundo tem, em algum instrumento, não tem afinação, mas bate o pé no ritmo...alguma coisa tem. Mas o dom é diferente...o dom você sente, de alguma forma. No meu caso [...], eu tô falando de uma época onde esse celular era do tamanho de um rádio. Você imagina o rádio que a gente ouvia tinha o autofalante daquela época, não sei como é que a gente conseguia ouvir aquilo e uma determinada me arrepiava, eu sentia fisicamente. Então é partir dessas coisas que você vai indo pra frente e eu fui apurando o ouvido, porque não tinham as escolas mais popular. Eu falava em rock coisa...entendeu? Pro meu pai deixar subir na orelha era uma luta, só depois dos 16 anos, antes eu tinha que cortar o cabelo e é engraçado porque é o cabelo que a turma usa hoje. Mas então pra mim foi isso, pro Fernando a mesma coisa, e a gente vai apurando essa maneira de evoluir. Uma coisa é você aprender, do autodidatismo, e a outra é a evolução dentro do autodidatismo. Eu conheço grandes músicos, de expressão mundial, e um deles é o Hermeto Pascoal que eu conheço muito. Somos muito amigos, viajamos pelo mundo inteiro juntos. E hoje ele aprendeu a música para escrever, porque ele não quer saber de ler, só pra escrever. Mas o que ele toca o que ele escreve, dá pros outros acompanharem e depois ele vai lá e toca em cima. Mas ele nunca repete aquilo, jamais repete porque é uma coisa criativa. Então eu acho que o autodidatismo ajuda muito na criação, porque você se dá a condição de experimentar, não tem regra. Mas eu vejo que a maioria dos músicos que vai procurar escolas eles querem mais a técnica. Eu acho incrível as pessoas estudarem improvisação. Improvisação é isso que estamos fazendo, é a fala, é falar com o

instrumento. Então você tem que praticar e ser livre pra criar. Porque você imagina né...uma vez eu fui numa luthieria, quando eu cheguei lá no luthier tinha dois músicos [...] de estilos diferentes, então eles estavam discutindo. Daí o luthier falou "bom, chegou o Luiz, agora fala pra ele". Daí poxa, o Duofel já tinha um nome, era uma certa reverência a minha pessoa. Daí eles "escuta, nós estávamos discutindo quem é melhor: o B.B. King ou o Jimi Hendrix". Aí minha resposta foi exatamente essa: "no mundo onde nós temos aí provavelmente 1 bilhão, no mínimo, de pessoas que tocam a guitarra, quando você consegue descobrir quem está tocando aquela guitarra em apenas 5 segundos, com 3 ou 4 notas, qualquer um dos dois é maravilhoso". Porque você consegue colocar a tua personalidade no instrumento. Então esse é o grande diferencial. Toca bem todo mundo toca. Ter uma música própria é muito difícil e isso você só consegue se libertando e se desenvolvendo, ao ponto de hoje, nós chamamos nosso violão de violão livre. Tudo o que a gente tem vontade a gente toca. Qualquer tipo de estilo, nós temos 13 álbuns gravados e não tem nenhum que se parece com o outro. São sempre experiências novas, sempre buscando novas sonoridades, outros instrumentos. Nós ficamos com aquela base, mas hoje a gente faz show as vezes com 6 ou 7 instrumentos. Todos eles violões diferentes, cordas duplas, pouca corda, viola caipira, o violão de aço, e usamos muitas afinações ao mesmo tempo como alternativas, na busca de uma nova sonoridade. Então o autodidatismo traz essa coisa positiva, mas eu não tô dizendo que a gente não tem grandes músicos que fizeram escola e que tenham a técnica apurada e que também são criativos. Esses são dons, não são talentos só. Quando você vai pra carreira, você vai evoluindo, se você estagnar você cai fora do negócio. [...]. Já aconteceu isso com a gente, os novos músicos aparecerem tocando uma música mais vigorosa que a nossa, na medida que a gente vai envelhecendo a gente não procura tanto a técnica, procura outras coisas. Eu, principalmente, tô muito mais preocupado em emocionar, em levar conforto pra alma das pessoas. E uma coisa importante é que o Fernando e eu somos muito diferentes, e cada vez mais nos tornamos mais diferentes. [...]. Então a gente vai se tornando mais velho e vai voltando as raízes, com toda essa sabedoria de uma vida. Hoje nós nunca estivemos tão distantes e tão próximos. [...]. Nós tomamos conta da parte administrativa...e da parte musical. Mas o Fernando está fazendo concertos solo e eu também, álbuns solos.

N: A terceira pergunta é sobre a produção. Vocês tem uma produtora ou são totalmente independente?

LB: Nós somos totalmente donos do nosso negócio. Aqui cada um tem uma especialidade e tenho um talento natural pra trabalhar projetos e mercado. Tenho muito a ver também com a escola que eu fui fazer, que era uma escola de projetos, só que em arquitetura. A arquitetura meche com o conceito do visual, traz muita arte. Desde menino eu tinha uma tia, que era uma tia brava sabe, tia Ziza, e quando a gente ia na casa dela, eu e meus irmãos, todo mundo falava que era chato ir lá e tal...mas ela me falava o seguinte...de vez em quando eu soltava umas piadas no meio de um almoço, daí ela ria e falava "o Luiz Eduardo, que é meu nome de batismo, é muito original". Então na verdade eu sempre tive uma mente pra frente. Quando eu vi o mundo da internet eu comentei com o Fernando "nós vamos ter que mudar o conceito do nosso negócio", porque a música no mercado é um negócio. Não adianta querer dizer que é arte. É um negócio de arte no nosso caso, mas é negócio, porque a arte se negocia [...]. Pagou, é negócio. Então pensei "nós vamos sair na frente", criando uma estrutura que em vez de ser um depositário ou uma coisa de vendas, Não, nós vamos criar um ponto de encontro entre nós e nossos fãs. Eles vão saber aonde a gente está, e nós vamos fazer tudo, vamos tirar os terceiros. Não vai ter atravessador no nosso negócio. O que nós fizemos muito bem, porque hoje nós somos donos de todas as nossas músicas, nós compramos das gravadoras todos os tapes que nós gravamos. Tiramos das editoras, abrimos a nossa editora, que é a Fine Music, que é editora, gravadora e distribuidora. Não sei se você percebeu agora que o Fernando saiu, ele foi levar CD no correio. Não se vendem mais discos né...a gente envia, a gente faz isso. E isso todo dia. É todos os dias, o dia inteiro. Tem pedidos de discos. Então a gente manda fazer disco que tá fora de moda. Eu fui ontem à casa da minha neta, que tá fazendo hoje 9 anos, eu não podia ir lá hoje daí fui ontem, aí eu levei o disco do Sangha e ela falou "puxa pai, a gente não tem aonde ouvir aqui porque não tem toca-CD em casa", eu falei "tudo bem, é só pra você ter na sua coleção", porque ela tem todos. Daí ela falou "não, vou ouvir no carro, que ainda tem", daí o marido falou "no meu não tem". Ele é um cara do negócio da imagem, ele é um videomaker e ele falou "mas eu acho incrível como vocês vendem CD". Outro dia ele foi no nosso show, no Museu da Casa Brasileira, e nós tínhamos muitas caixas de discos, cada caixa tinha 25 discos, nós tínhamos 4 caixas e voltamos com as caixas vazias. Ele falou "incrível, ninguém vende CD, mas vocês vendem". Porque nós temos um público que é nosso ponto de encontro, nós criamos um ponto de encontro, elas se sentem confortáveis, é verdadeiro, eu chamo isso de "maketing de energias verdadeiras", não tem nada fake. Somos nós que falamos, que fazemos, a gente tem um

grande audiência no facebook, nas transmissões ao vivo. Estamos tentando fazer isso no youtube, que começamos agora, que é bem mais difícil. A gente abriu um canal faz um mês. É uma dificuldade você atrair as pessoas no youtube. Ninguém tem mais paciência de ouvir uma música inteira. Eu acho incrível isso...não há tempo pra se ouvir uma música inteira de 4 minutos, que não é nada né...quando as pessoas entram nesse universo de youtube, facebook é mais ou menos o tamanho do twiter sabe, 140 caracteres é o suficiente. As pessoas estão se acostumando a isso, num universo muito isolado. Porque quando você não escuta uma música até o fim, você não se deu a condição nenhuma de que ela te faça bem, de que ela te produza algum sentimento, de que ela te produza alguma emoção. Então eu recebo muitos discos pra ouvir, e eu falo pras pessoas "olha, eu vou ouvir o seu disco, não vou fazer crítica sobre o seu disco, vou ouvir sua música, só que vai demorar, porque eu preciso de tempo, eu quero ouvir". Pra você ouvir um CD precisa de no mínimo uns 40 minutos e você precisa ter esse tempo pra ouvir com atenção. Então, nós somos distribuidores da nossa música, ainda continuamos num conceito de álbum, ou seja, não fazer EPs com músicas isoladas. Fazer uma música que carregue num álbum um tipo de conceito, e eu tenho muito isso, tem que ter um conceito. Eu tenho que ter alguma coisa que possa colaborar com a pessoa que tá ouvindo. A gente mudou pra cá faz um ano e meio, e aqui não dá pra ser um estúdio e gente divide embaixo, o cara faz barulho, a gente faz barulho também. E não vale a pena investir, a sala é pequena. O piso faz barulho, a casa é antiga né...é muito investimento e isso aqui não é nosso, é alugado. Quando precisa a gente aluga um bom estúdio, a gente tem feito isso. Mas nós tomamos conta da nossa carreira inteira e isso é muito importante porque...a música sem letra vai se diversificando, não é só nos shows. Nós abrimos um leque pra que nós sobrevivamos disso. Tem as trilhas de filmes, as trilhas de televisão. Isso demanda muita energia e muito tempo pra você conseguir achar quem vai colocar a sua música no ar. A gente vive no conceito de grão em grão a galinha enche o papo. [...]. Como nós somos os nossos editores, nós pegamos tudo a cem por cento. Você acha a nossa música em todas as plataformas digitais. Nós temos conexões, tanto no Brasil, como fora.

N: Como fica a reprodução e redistribuição do catálogo de vocês?

LB: As coisas ficaram muito caras pra manter todo o catálogo vivo, mas elas estão nas plataformas digitais. No Spotify, no Itunes...nós temos um negócio com uma grande

empresa digital que é francesa. A Sony tá de olho nela. Então a gente sabe tudo do mercado, e tem que saber. Não adianta você só tocar. Todo mundo tá tocando, e com bons instrumentos. Todo mundo tem os mesmos canais que nós temos (youtube, facebook, instagram, twiter, o que for). [...]. Hoje as pessoas usam o seu perfil para se promover.

N: Qual a receptividade da música instrumental brasileira nos outros países?

LB: A música instrumental do ponto de vista do mercado tá passando uma dificuldade muito grande, no mundo inteiro. E é muito simples entender o porquê. Como eu comentei, as pessoas não tem mais que 40 segundos pra você. Então é muito mais fácil você pegar uma música que se repete, ainda mais na cantada...o mundo hoje é o do prazer rápido, não duradouro. Então, a música instrumental não faz esse papel, você tem que ouvir. Eu passo silicone nas unhas pra elas aguentarem show e ensaio todo dia. Eu tô lá na manicure e ela chega e me fala "ah, qualquer dia eu queria conhecer a tua música". Ela tem 22 anos. Eu falei "tem paciência pra ouvir música instrumental?", daí ela "pra dizer a verdade não tenho". Ela foi muito honesta, achei tão bonito isso. Até 10 anos atrás, mais ou menos, a mulher não tomava uma cerveja num bar. Hoje eu vejo grupo de mulheres às 6 horas da tarde tomando cerveja na porta de um bar. Quando você ingere o álcool, você não quer ouvir você quer falar. A bebida proporciona a vontade de você falar, de dançar. O mundo tá muito alcóolico. Não tô pondo qualidade, é uma constatação. E isso tá ligado a fantasias e desejos rápidos. Mas eu vou te contar um negócio, no mundo quântico você está em todos os lugares ao mesmo tempo e com Skype, facebook isso a gente comprova. Você tá em todo o mundo em tempo real. Mas tem uma barreira, a língua. Mas eu estou aqui pra dizer a você que a música instrumental não tem a barreira da língua, fala com todos os povos em tempo real. Então nós temos um trunfo que as pessoas ainda vão descobrir, porque tudo leva um tempo. Aqui em SP nós temos um grupo de músicos que estamos reunidos pra mudar o nome da música instrumental pra música universal. Porque ela fala a linguagem universal. Se você for assistir o Hamilton de Holanda, você dança ao som da música instrumental. São música universais sem letra, onde as pessoas se divertem. Mas volto a história do álcool e a vontade de falar...é melhor você ter uma frase pra você gritar "êeeee" ou qualquer coisa, as pessoas não estão nem prestando atenção...o que move a música não é a letra, pra esse tipo de conceito que eu tô falando. É claro que se você pegar o Chico

Buarque você vai ouvir. Mas quantos Chicos Buarques nós temos? Só um, que fez um disco agora maravilhoso, mas você tem que parar e ouvir. As pessoas acham tudo chato, só aquilo que elas gostam é que é legal. Mas se você tira o álcool da boca dessas pessoas, a coisa muda. Mas vai demorar um bom tempo.

N: Gostaria agora de saber o porquê do interesse pela música indiana. Foi por conta do contato com o Badal Roy no VIII Free Jazz em 1994?

LB: Eu fui apaixonado pelo som dos Beatles. Sou pisciano, e o pisciano tem essas coisas meio esotéricas, percebe coisas que estão no ar e acreditam com muita fé. Eu me identificava muito com George Harrison, que também era pisciano. Quando G.H. em 65, acho, foi pra Índia eu comecei a fazer yoga, eu tinha 16 anos. Aquele instrumento me chamou a atenção, mas não me deu vontade de tocar. Eu queria a guitarra ainda...eu tocava em guitarras emprestadas. Então começa aí a minha história com a Índia. Com 16 anos fui ler sobre Krishnamurti, um filósofo indiano da cultura Veda, que eu achava fantástico o que ele falava. Se eu for falar da parte espiritual, outro grupo que eu me identificava era os Franciscanos. Não como Igreja, mas como filosofia. Ou com a Madre Tereza de Caucutá. Então meu interesse com a cultura indiana começa com os Beatles, com G.H. Ouvindo as músicas que ele fazia, ele tinha muita coisa indiana. Os outros grupos copiavam os Beatles. Todos eles fizeram muitas músicas em cima do sitar. Por exemplo, os Rolling Stones, o The Who, o Led Zeppelin. Todo mundo tava fazendo música com um pé na Índia. Todos eles foram à Índia. Contracultura total. O movimento hippie levava pra isso, a filosofia do movimento do paz e amor, e da liberdade levava pra isso. Mas o barato é o seguinte, essa música a gente chama de música modal, ela não sai do tom. Ela tem uma tonalidade só. A nossa música brasileira, é uma das músicas mais ricas por causa da harmonia, tal qual o jazz americano. São duas músicas que impregnaram o mundo, por conta da diversidade na harmonia. A música do Hermeto Pascoal é uma música muito contemporânea e ela só vai vingar mesmo daqui há alguns anos, porque no campo harmônico é algo fantástico. Ninguém consegue subir no palco com Hermeto e tocar com ele, ninguém. Não é fácil...porque ele vai passeando por uma harmonia que ninguém ensina, ninguém sabe em lugar nenhum do mundo aquilo. [...]. Ele é da mesma terra do Fernando. O pai do Fernando tinha uma farmácia e o pai do Hermeto deixava uma “pendura” na farmácia do Fernando [risos]. Ele [Hermeto] tem uma identidade muito grande comigo, por conta

do meu lado infantil, que ele também tem isso. Nossas crianças brincam juntas. [...]. Mas então a música indiana pra mim era um pouco difícil o entendimento, porque ela não tinha harmonia. Embora eu tivesse lido Krishnamurti, Sidarta, alguns livros que estavam com aquela pegada da filosofia indiana, praticado yoga durante muito tempo. Eu vou te falar que eu sinceramente tava num ponto na yoga que chegava a levitar. Eu me sentia saindo do corpo. Me via lá de cima. Depois fui parando com o tempo. Mas sempre gostei das roupas, tinha alguma coisa com a cultura. O Badal Roy, como você citou, traz de volta isso, e com as tablas ele começa a mostrar pra mim um outro caminho. Nós fizemos um trabalho com ele. É um trabalho do Duofel, com a nossa pegada e a pegada dele. Mas ele já é um músico indiano que estava morando nos EUA há muitos anos e tocou com os maiores do jazz. Então ele já tinha uma outra pegada. Porque eu já toquei com uma tablista indiano da música clássica, que era uma fera, mas a pegada era outra.

N: Você acredita que o Badal Roy está mais próximo desse som universal que você falou, do que esses outros músicos que estão mais no clássico?

LB: Sim, certamente. Nós fomos nos apresentar em Nova York, com o Badal. Tinha uma turma lá de indianos, que seguem o Badal e eles vieram beijar minha canela. Eu falei "Badal, que é isso?", daí ele "eles estão demonstrando respeito total a você pelo que você tocou". Aquilo me tocou. Então eu recebi o Badal em casa, muitas vezes ele ficava em casa. O Fernando não fala inglês, eu que era o tradutor, o papo era comigo e tal...aí ele virou pra mim e falou "vamos gravar um disco, igual quando a gente faz na tua casa, quando fica aí curtindo?", eu disse "vamos". Eu fui lá pra Nova York e gravei com ele, o meu primeiro álbum solo, onde praticamente quase não toco porque eu chamei um monte de músicos, e como eu não leio e não escrevo, só tinha o campo harmônico que eu criei né...tudo bem, mas eu adoro o disco. O disco se chama *Música*. Mas lá eu encontrei com esse tablista que foi visitar o Badal (o Badal é uma entidade dentro desse mundo)...e entrou na música. Ele ficou tão louco pela música que entrou. Mas você quando ouvir vai perceber que a pegada dele é outra. Eles estão muito ligados na mão direita, que é a tabla propriamente dita, que é aquela coisa muito veloz. E tem a...chama baia; a baia é a grave, onde o Badal suinga. Os indianos não tem suingue, entende? Parece uma coisa eletrônica. Nos EUA o Badal é conhecido como "the funk tabla player". O cara que suinga. Com ele então, abriu-se essa dimensão. Aí eu falava

pra ele “qualquer dia vou comprar um sitar”, e ele “não, o sitar é muito difícil, você tem que comprar um outro”, que depois eu fui ver é um instrumento impossível de eu tocar porque toca-se com as unhas, chama sarangi. Você toca com a unha, e não com o dedo. Daí eu falei “não, com a unha não dá”. Aí eu gravei um disco, primeiro com o Duofel, o *Espelho das Águas*, no ano de 1999-2000 eu gravei esse *Música* com ele, e em 2003, eu ia fazer o segundo álbum com ele, mas como o Duofel tava em Nova York fazendo participações eu convidei o Fernando pra participar. Aí nós fizemos um álbum também juntos, que tá no CD *Experimenta.* È um álbum duplo, tá junto com a música eletrônica. E outro totalmente acústico, com música composta na hora. Certo dia, eu comecei...faz uns 4, 5 anos isso, comecei a frequentar um grupo chamado *Expansão da Consciência*. È um grupo itinerante, que é ligado ao Prem Baba. Esse grupo, quem me levou lá foi uma das minhas enteadas, então nós fomos, eu e minha mulher. Tem palestras sempre muito interessante...é um leque muito aberto. Não é uma coisa de espiritualidade apenas, fala-se de física, é de muita coisa, de muitos expoentes. O que pode expandir a consciência, trazem muita coisa nova. [...]. Nesse grupo eles cantam mantras...até que um certo dia me descobriram como músico, e pediram pra eu fazer parte do grupo e eu comecei a tocar violão. Fui tocando, tocando...aí um dia eu lembrei de um músico, o Marcus Santurys. Ele começou a parecer nos shows do Duofel. Mas de uma maneira muita assídua. De fã de carteirinha, que vai em todos os shows. Nós temos esse tipo de fãs. Aí um dia eu falei que queria conhecer o sitar, mas eu lembrei de uma coisa...antes disso, no começo dos anos 2000, por causa dos shows com Badal Roy, o Alberto Marsicano me chamou e queria fazer um som comigo. E eu fui à casa dele. Mas não deu liga, porque eu não entendia o instrumento e ele era uma pessoa difícil de entendimento, ele tinha uma linguagem muito própria. Então eu admirava o som dele, mas eu não tava entendendo, porque ele não quis mexer na afinação do instrumento. Claro, são 20 cordas né...e em geral o instrumento é em dó sustenido. E olha a diferença, pra nós seria em ré bemol. Mas pro indiano é dó sustenido. E tocar no dó sustenido no violão, que não tem nenhuma corda solta, não dá. A gente tem que ter as cordas soltas pra elas soarem. Você prender um ou outra posição tudo bem, mas em geral, uma música inteira, é igual o sitar, tem que estar com as cordas soltas pra elas se reverberarem. Então eu tive essa incursão com o Alberto Marsicano. Com o disco *Música*, ele foi gravado por uma gravadora que chama MCD; essa MCD transitava pelo esotérico. Ela tinha duas facetas, uma delas era a World Music e o esotérico. E eles trouxeram um músico que tinham eles tinham lançado o disco dele aqui no Brasil; daí o dono da gravadora queria que a

gente se encontrasse. Não deu muito certo também, porque ele era muito fechado, no fundo ele tinha um certo estrelismo. A gente encontra muito isso no negócio, muito ego. Ele tinha uma música que não era pro ego, mas ele era cheio de ego. Fui tocar com ele e não deu certo. Mas lá eu conheci outro sitarista, chamado Crucis. O Crucis me disse "sou um admirador do seu trabalho e queria que a gente fizesse um som juntos". Aí eu falei "já tentei fazer com o Marsicano, vocês estão em dó sustenido e isso não dá". De certa forma, foi mais inexperiência minha, porque eu poderia ter afinado o violão meio tom abaixo sabe...e conseguir que ele ficasse mais propenso pra eu tocar. Daí eu ia tocar em dó. Foi ingenuidade. Como eu te falei lá no começo, eu sou muito menino, agora que eu tô ficando velho [risos]. Mas aí então esse instrumento vinha e sumia. Com o Marcus Santurys frequentando nossos shows e eu frequentando o grupo de meditação sobre a expansão da consciência, hoje chama Darm Academy, em SP, ligado ao Prem Baba. Um dia eu fui à casa dele e disse que queria conhecer o sitar. Eu saí de lá com o instrumento, eu comprei o instrumento dele. Ele tinha vários. Mas eu não sabia tocar. Não fazia ideia. Comecei a me machucar inteiro [...]. Eu postei uma foto no facebook, "gente comprei um sitar" [risos]. Isso faz 3 ou 4 anos, por aí. Daí um fã meu, que tinha me pedido pra ouvir o disco dele, pra eu fazer um comentário, disse "também estou com um sitar". Daí eu perguntei a ele se ele conhecia alguém que trocava as cordas do sitar, porque eu queria trocar a impressão anterior e colocar a minha. O instrumento tava um pouco detonado...não todo, exatamente...é que hoje sei que você usa óleo nos dedos pra deslizar nas cordas. A medida que vai suando, usando, esse óleo entra no braço. Só dá pra limpar quando você for trocar as cordas. Ele me disse que podia me ajudar. Aí ele veio no estúdio, desmontou o instrumento, botou as cordas novas, ficou lindo. Mas ele também não sabia tocar. Mas enfim, é muito difícil, você toca com o dedo apoiado, toca com uma ferramenta, que é uma dedeira, toca com um dedo e eu tô acostumado a usar todos. Super difícil. Você toca numa corda só, as vezes em duas. Uma rapidez, uns saltos...faltam trastes, do que a gente tá acostumado. [...]. Logo assim, depois de 3 meses eu compus uma música e falei "Fernando, vamos tocar? Vamos experimentar a viola caipira com o sitar?" e nós fizemos isso inclusive no palco. E inclusive na plateia estavam o Marcus Santurys e esse outro menino que trocou as cordas do meu sitar. [...]. Pouco tempo depois as pessoas falaram que criaram esse show comigo tocando o sitar, mas pô o sitar não cabe em carro nenhum, é muito difícil de levar, de transportar. E esse menino então me falou que tem o sitar elétrico. Então eu peguei o sitar elétrico, que mandei fazer na Índia. Hoje eu tenho três [risos]. Agora que eu tô vendo a diferença

entre um instrumento bom e um instrumento top. [...]. Com isso eu comecei a entrar nesse universo, me encantei. Comecei a tocar diariamente em casa, da mesma forma que eu estudo violão e guitarra. Ou seja, na intuição, procurando...buscando...desde então eu pratico meditação diária, e aí eu fazia minha meditação e ia tocar o instrumento. Aquilo é um instrumento de conexão. Aí eu comprei a dilruba. Ela meche com a alma, vou te mostrar aqui [Luiz Bueno toca a dilruba pra eu conhecer o instrumento].

LB: Bom, eu me tornei um músico livre. Nós fizemos um disco tocando Beatles, e o Hermeto há 3 anos atrás veio me dar uma bronca a mim e a ele [Fernando]. Hermeto falou assim: É porque Beatles não é uma música instrumental, na música instrumental tem o desafio da técnica, da velocidade, dos limites. Todo mundo que curte a música instrumental quer ver você desafiando esses limites. Daí ele "pô, vocês no auge da carreira vão gravar Beatles cara?! Tá todo mundo falando mal de vocês". Daí respondi a ele assim: "Senhor me da licença que eu vou falar exatamente o que é... Hermeto, você também acha isso?" Ele respondeu: **"**Eu também" eu falei: "Então eu quero que você e todos esses músicos que você está falando vão pra puta que o pariu, que vocês se fodam, tô cagando e andando pra vocês. Campeão essa é a música que estamos afim de fazer, não to afim de patrulha, não faço música pra músico, faço música!" E a música que eu estava afim de fazer era essa e você quer saber? Nós estamos ajudando todo mundo, porque estamos trazendo pessoas que nunca ouviram uma música instrumental para o nosso show, para ouvir a gente tocando Beatles e sai de lá fascinado com a música instrumental... e eles compram não só o disco dos bBeatles como os nossos outros discos. Eu hoje, mais do que o meu parceiro que é mais jovem, ele ainda tem preocupação com apresentações que eu não tenho. Então eu sou capaz de gravar os dias, assim como o *Uno como um todo.* Durante a gravação...eu tava lendo sobre o *Poder do silêncio*" do Eckhart Tolle, conhece ele?

Nívea: Sim... sou muito encantada por ele, acompanho todos os vídeos no youtube! [risos]

LB: Depois de ler aquele livro eu falei: "eu vou gravar um disco á partir do silêncio". Entrei no estúdio sem nenhuma música, e falei pra ele (Produtor) olha: "nós vamos gravar um disco hoje e não sei que música nós vamos tocar... entrei às 10 horas da manhã e às 17 horas estava ouvindo o disco pronto e masterizado, sem mixagem e sem

nada... o que sair saiu! É incrível quando você consegue se conectar consigo mesmo, parar de ouvir, de sentir influência, de querer brilhar, de querer a perfeição... a coisa vem, entende? Essa é a forma como as músicas nascem quando você é um compositor, vem do nada. Então eu fiz isso e o que me impressionou... foi que só tinha nós no estúdio mais o Gau que é nosso fotografo oficial, que filmou porque eu queria clipes disso, eu queria ver depois. Em algumas músicas eu toquei simplesmente, em outras tive vontade depois de ouvir e fazer um negocio em cima com outro instrumento, ou com o mesmo... é uma música que foi feita na hora, certo? Não tem uma linha melódica que começa daquele jeito depois vai pra aquele depois volta, ela vai acontecendo. Quando fui fazer aquela coisa em cima que se chama overdub, eu esperava começar enquanto isso já ia fazendo outras coisas, mas eu terminava junto com a música... o cara que tava gravando dizia: "Luizão não to acreditando, você acabou juntinho... você sabia?" Eu disse: "Não, não sabia..." mas sabia que estava conectado, esse é o *Uno como um todo* nasceu assim. Aí eu volto pro Marcus Santurys e falei pra ele, "cara vamos fazer um som diferente ai?", "Ah vamos..." e começamos a ensaiar eu compondo as músicas levando pra ele e ele só no sitar e eu algumas na dilruba. Mas eu queria outro instrumento, que é o hang drum, eu queria esse instrumento e ele falou que conhecia um cara... dai fui com Santurys tocar numa escola de yoga, essa pessoa na escola de yoga tava ligada àquele grupo de meditação, a escola era nova e tava promovendo coisas e promoveram um kirtam chamou a gente, e dai levei o Marcus...Nós temos umas músicas em composição e nos apresentamos, lá tinha um rapaz tocando hang e pediu pra tocar conosco, eu disse: "Claro!" Cheguei pro Marcus e falei: "Marcus to afim de trazer um cara pra tocar hang" Ele disse: Ah eu conheço um cara que toca muito, dai ele trouxe o Alexandre Lora e o casamento foi muito bom, que deu no Sangha. Esse Sangha é um trabalho de fusão, com a pegada das tablas e do sitar, somado ao hang em algumas coisas e percussão, por isso é Sangha groove, Indian groove. É uma coisa de groove. A mixagem privilegia o groove e não o sitar, o sitar não fica em primeiro plano. E também foi gravado em um dia apenas... e esse nós mixamos no dia seguinte, duas sessões de estúdios, uma pra gravar outra pra mixar, gravada uma música atrás da outra[...]

Nívea: Mas são composições suas?

LB: Isso são composições minhas.

Nívea: Mas esse teve um preparo antes ou foi que nem o “Poder do silêncio”?

LB: Teve um preparo antes... porque dai não somos um grupo como um Fernando e eu que somos muito conectados, então tem que tocar, praticar... praticar pra ir se achando, nós fizemos alguns shows antes, numa certa sequência, aquilo era uma experiência, o *Uno*. Quando você compõe e vai gravar, você precisa colocar ela no palco... é aí que ela ganha forma pra valer. Ah, aquela parte não funciona, aquilo funciona, nem a resposta da plateia você sente... “poxa tava tão bom agora sabe, eu estraguei”, “poxa fui pra baixo tava lá pra cima”, então isso dá uma direção.

Nívea: É a questão da performance também eu acho né, de você sentir ali o ambiente, como que se dá essa comunicação. Aí você vai vendo o que dá certo e o que não dá, imagino eu.

LB: Exato! É que nem o cara que perde o pênalti, ele treina aquilo e bate vinte pênaltis e não erra nenhum... mas quando chega lá no jogo ele erra o pênalti, porque tem uma série de circunstâncias, então... isso eu acho um grande problema na música hoje, as pessoas por conta de ter a facilidade de gravar no celular, pôr no youtube, põe no facebook, daí elas já acham que aquilo tá pronto, mas elas não colocam à prova, e nisso a música perde, ela não vai muito longe.

Nívea: Agora que a gente já está se encaminhando pro final, e eu tenho uma questão assim que sempre paira nas minhas pesquisas que é a questão do sagrado, como que o sagrado vai ser buscado no Ocidente. Eu sempre penso na questão da música, no mestrado eu pesquisei o Quinteto Armorial, e aí essa questão da pré-modernidade eu sempre me questiono, como que na modernidade tem essa intenção de reconstruir um espaço do sagrado, se dá pra reconstruir esse espaço de fato ou se não, ou se sempre vai ter esse conflito, esse embate... porque se a gente ver por exemplo o Ravi Shankar tocando nos festivais na década de 70, ele já não tá mais fazendo música clássica indiana, ele ta já mais próximo da linguagem Ocidental.

LB: Linguagem Ocidental, do jazz!

Nívea: Do Jazz e do som universal talvez. Eu fico pensando que no Ocidente mesmo que a gente queira recriar às vezes esses espaços de encontro com sagrado ou com a questão ritualística, as vezes ele se perde porque a gente já tá numa era global, moderna, eu queria que você falasse um pouquinho sobre isso. Qual é a sua percepção?

LB: A minha percepção sobre isso é a seguinte: Durante dez anos eu e Fernando, nós demos umas palestras numa empresa chamada Amana-Key, que é uma das maiores empresas da América latina, começou como gerenciamento de carreira, formação de líderes... e lá eles falam muito sobre a espiritualidade, sobre física quântica, na verdade depois que levei a física quântica pra lá eles começaram a falar também. Conheci lá várias pessoas e um dia uma menina que trabalhava lá, saiu de lá e foi fazer um ano sabático, foi pra Tailândia e foi fazer curso de yoga e se tornou professora. Formada na Tailândia veio pro Brasil, um dia ela me procurou... procurando caminhos, ajudas, então e um determinado momento da conversa ela falou: "O Luiz... eu já descobri meu propósito, mas eu não consigo colocar no que estou fazendo, todas as questões que eu queria colocar, como a espiritualidade, como isso e como aquilo". E a minha resposta pra ela é a mesma que eu vou dar à você: Você não coloca o propósito de uma forma literal. Quando você atingiu esse nível, você já está na espiritualidade, tudo que você já está fazendo já tem esse componente. Eu vou discordar de você sobre o Ravi Shankar porque é o seguinte, talvez para as pessoas que estivessem apenas curtindo a técnica do som, quando ele estava fazendo turnês por aqui (e eu assisti um dos shows dele no teatro municipal), talvez elas estivessem mais interessados no som, digamos assim, mais pela velocidade, pelo lugar, mas...a maneira dele fazendo essa fusão ele tava passando... porque na música dele já tinha espiritualidade. Eu comentei com você que fui pegar o instrumento sitar a partir de frequentar o grupo de expansão da consciência que é ligado ao Prem Baba, olha que engraçado quando o Prem Baba... ele inaugurou acho que dois anos ou um ano e meio atrás uma casa lá na Vila Mariana...engraçado ele tem os músicos dele que tocam, mas eu fui chamado pra inaugurar, pra tocar sitar naquele lugar, e eu não sou esse músico que toca o sitar de mantra. Acontece que o meu ser tão livre, que tá assim conectado com tudo isso, qualquer coisa que eu faça mesmo tocando violão, estou levando todo meu conhecimento e todo esse meu propósito esta lá, sempre está. Quem esta preparado vai entender e vai se conectar comigo e depois vem falar após o show "hoje você tocou minha alma!" E vou falar pra você uma coisa muito verdadeira, invariavelmente em todos os shows do Duofel, o Fernando não está ligado

nisso, ele tem outro propósito e quando a gente discute sobre isso ele diz: “Eu não sou intelectual, eu sou nordestino!” eu falo: “Tá bom, é assim que você quer se colocar.” Mas ele já tem percebido, ele já tem usado a palavra gratidão que ele nunca usou antes, ele aos poucos tá percebendo que essa troca existe. Então quando você tem esse propósito ele vem de alguma forma, ele esta lá, você não precisa se vestir como manda o figurino pra que você consiga ter essa relação. A pessoa que está ali pronta e está conectada com esse universo, ela se conecta e ela recebe. Da mesma forma que outro dia fomos tocar durante um show... nós resolvemos tocar dois afro-sambas do Baden Powell e Vinicius, sabe o que aconteceu? Uma pessoa da plateia se levantou e começou a dançar, e a dançar meio candomblé. Ela tava preparada, ela se conectou com aquela música, não tínhamos a intenção de fazer, “olha agora vocês tem que dançar” mas nós estamos tocando com toda a vontade, 100% de energia. Eu volto a dizer pra você, esse simples som que fizemos aqui, ele já traz uma espiritualidade, porque você já esta preparada, porque de mim ela já sai. Eu uso os instrumentos para me expressar, e eu uso esses instrumentos da forma mais maravilhosa que eu poderia conceder no meu entendimento, que é o livro! A energia infantil, não existe nada mais espiritual do que a energia infantil... eu convivo com as crianças...é incrível como elas dizem “avô vamos jogar, dai eu pergunto: “Seu pai não joga?” “Não, não joga, nem minha mãe”... é comigo! É porque elas se identificam a minha criança e eu jogo pra valer! E curiosamente eu vou fazer um show...teve um show do Hermeto que ele me chamou, tinha um cara lá assistindo que achou fantástico aquilo que ele falou: “Cara não conhecia, só conheço você no Duofel, eu vi você tocando lá e me deu a ideia de mostrar vocês dois sem o Duofel e depois um show com vocês dois juntos, um show pra 25 pessoas na minha livraria.”. É o que cabe na livraria, uma coisa super intimista. Mês passado foi o Fernando, vi o Fernando aqui ensaiando durante 40 dias todo dia, pra apresentar um show dele... disse que iria se apresentar no dia 25 e não fazia ideia do que ia ser. Mas eu já sei o fio condutor do show, eu dei um nome pro show, que é “De volta a velha casa” que como eu tocava pro meu pai que não queria que eu fosse músico, que na verdade me incentivou a se um ser livre. Ele falava assim: “Sua música não tem começo, meio e fim, você nunca vai a lugar nenhum na música” E eu falava: “Pai senta aí, tem alguma música?”, daí ele “Não, não tenho”, então eu disse: “escuta aí” [Luiz Bueno começa a tocar sitar indicando o começo, o meio e o fim] o pai diz “é meu filho, mas não consigo cantar sua música depois” eu “pai você dormiu com ela, você ouviu minha música, ela te fez dormir”. Então eu vou fazer a mesma coisa lá. Quando o

Fernando falou: “você vai levar o sitar?” eu falei “não sei o que vou levar, eu tenho um monte de instrumentos, mas eu sei que vou fazer exatamente o que eu fazia pro meu pai dormir.” Então eu pensei no seguinte, vou levar uma foto da minha casa, uma foto da família, eu e meu pai e vou pedir pra eles: “por favor não aplaudam entre uma música e outra, que é pra não fazer meu pai acordar.” E é isso que eu quero fazer lá, pra fazer a mesma coisa que eu fiz no mundo como um todo, eu hoje Nívea, eu estou pronto pra isso, porque hoje eu sou um ser livre e se eu sou um ser livre porque é a minha espiritualidade está muito alta. Eu não tenho nenhuma religião, mas toda quarta feira eu gosto de ler alguma coisa de Kardec ou então do livro “As cartas de Cristo” eu com a minha mulher, todas as quartas feiras a gente acorda e faz isso. Eu rezo todas as noites, eu faço pedidos, agradeço a vida, essa é minha espiritualidade, então essa pratica está em tudo que eu faço. A minha entrevista com você, em receber uma pessoa tão interessada nisso pra mim é uma coisa maravilhosa e uma benção. Pra então poder falar disso, poder falar disso poder passar pras pessoas que esse universo que a gente fala em fé, que todas as religiões falam em fé, não é nada mais nada menos do que a energia quântica que é a fé, que modifica as coisas, que modifica tudo. Eu tenho um lema na minha vida, “não há um mal que não traga um bem” tudo que acontece de mal tem uma coisa muito boa... então o primeiro impacto, poxa foi ruim... não, eu vou procurar o porque que isso aconteceu, porque o lado bom esta ai. Então isso é o sagrado, é ceder o dom e poder compartilhar, isso é sagrado, quando você compartilha o dom ele é sagrado. Na música do Hermeto Pascoal, eu to pegando num expoente Maximo da nossa música universal, complicado de se ouvir, parece que se exige uma iniciação musical muito grande, mas não é verdade porque as crianças se divertem na música dele, então aquilo é sagrado, a pessoa que vive pra aquilo todo dia á 83 anos. É intenso, como é intenso...como é intenso nosso trabalho aqui, embora eu tenha dito que o Fernando é completamente diferente, quando nós estamos juntos, e a gente vai lá pra tocar com a alma das pessoas e pra levar conforto pras pessoas, tem esse objetivo e é isso.

Nívea: Que lindo, nossa bom demais! Eu lembrei de uma outra que não esta no script aqui, na questão do som universal quais os outros músicos que você acha também além do Hermeto, eu considero vocês também, o Egberto Gismonti[...]

LB: Egberto Gismonti, o Benjamin Taubkin, o Arismar do Espírito Santo, essas pessoas que fazem música com o propósito de fazer a música, não que fiquem objetivando mil likes, porque se você vai ver... nem o Egberto e nem o Hermeto tem perfil no facebook, a produção deles que fazem a fanpage. Eu não tenho meu facebook, do Luiz Bueno, você não vai me achar lá, nem o Fernando... a gente vive pra isso, os músicos que vivem pra isso, fazem a música universal, fazem a música que toca qualquer um. E nós vamos mudar esse nome de música instrumental, nós vamos mudar sim e você já pode fazer parte disso e falar disso [...].

Nívea: Com certeza, quero registrar sabe, porque é muito importante não só pra música brasileira, mas também pra outros cenários, porque tá tudo dialogado, tá tudo em conexão ainda mais em um mundo globalizado de hoje.

LB: A gente precisa nesse mundo globalizado se quer saber... você não vê um músico, nenhum instrumentista ligado a coisas ruins na mídia, não tem noticias de que um músico roubou o outro, ou fulano de tal matou ou assassinou... então as vezes eu tenho até falado assim, nesse momento de baixo astral político brasileiro, esses roubos [...].

Nívea: Tempos sombrios.

LB: Tempos sombrios, é verdade e não é... é um tempo de luz, de muita luz, é tão iluminado que estamos vendo tudo, porque sempre foi assim, são as mesmas famílias as mesmas pessoas, entra um ou outro aqui, um novo que faz o meio de campo, mas os propineiros são os de sempre, de muito tempo, de antes de ditadura. São as pessoas que estão mandando o povo votar neles, da uma havaiana e se votar em min pega outro pé, e é bem isso, nós viajamos o Brasil e temos 40 anos de profissão, nós pegamos o Brasil de ditadura e pós e diretas já e anistia geral ampla e irrestrita, fizemos campanha pra todo mundo. Estamos vivendo momentos de luz, as pessoas querem jogar a gente no mundo sombrio, mas não há sombra ta tudo na luz, na nossa cara, depende da gente, nós que temos que fazer a nossa parte. Então eu digo o seguinte, isso que estamos fazendo eu tenho falado nos shows: “nós somos brasileiros, porque você vai escolher aqueles brasileiros pra dizer que o brasileiro é um povo... nós aqui que fazemos música o dia inteiro que visamos um propósito e não o lucro, “sim nós queremos o nosso dinheiro pra sobreviver, mas nenhum de nós aqui tem casa na praia e ninguém ta preocupado num

carro zero, nós queremos é a condução" nós queremos o que a gente precisa pra essa vida digna, no capitalismo... nós vendemos a nossa música, mas vendemos por um preço justo, talvez muito abaixo da nossa dedicação pelo tanto que nos dedicamos. Então nós somos o brasileiro, se nos tornarmos os heróis do Brasil, a gente modificaria o Brasil com ações, mas eu tenho visto muita juventude espalhada pelo Brasil e no próprio Brasil, ligado aos propósitos, sabe vivendo para novas coisas, largando os trabalhos que davam dinheiro, pra ir viver uma vida mais digna com a natureza, isso é sagrado! E estar na natureza é sagrado e saber que a mesma célula, o mesmo átomo que esta numa casca de arvore, numa folha, num grão de areia, numa pedra, num ser humano, num cachorro ou numa molécula de água é igual, é idêntico! Somos uma coisa só, um com o todo significa isso, que a gente tem que estar conectado com o nosso sagrado, e a partir desse momento tudo que a gente faz tem esse propósito, aparece e surge, depende de quem ouve, se a pessoa não esta evoluída nesse sentido ela vai pastar um pouquinho mais, vai ter muita dor de cabeça, vai ter muito problema na vida ate perceber que é muito simples, é se dedicar a compartilhar um dom, tem um dom compartilha, nada lhe faltara.

Nívea: É um desafio, eu fico pensando... porque é meio que nadar contra a corrente assim um pouco já que vivemos numa lógica de uma vaidade muito grande... enfim que é o que você falou de likes e tudo mais, então eu fico pensando que se a gente de fato conseguisse acessar mais essa questão interna, a gente não teria que se ver enquanto disputando um espaço com outro, mas sim compartilhando o espaço com outro.

LB: Aos poucos isso tá acontecendo... as suas comunidades em ecovilas, em Piracanga por exemplo, tem bastante coisa no interior do nordeste e também nas chapadas, dividindo o mundo inteiro [...].

Nívea: Essa reconexão consigo mesmo, com a natureza, é importante mesmo.

LB: O importante Nívea, isso aí eu já vivi bastante pra dizer, eu tenho formação de arquiteto, eu tenho amigos ai que se deram super bem, mas estão infelizes com a matéria, a matéria a gente precisa mas a primeira matéria ta aqui é nosso corpo, então quando vamos tendo consciência tudo que a gente faz tá no sagrado, tá tudo lá dentro, não importa a forma...se seja no groove, se seja numa coisa mais próxima do jazz,

porque você não precisa ta zen, e se fechar, ouvir uma música que te... depende de você, você não precisa de música nenhuma pra se conectar inclusive, tai o nosso Eckhart Tolle que tá falando "Silencio" entende o silencio, a maravilha da vida é a gente poder evoluir.

Transcrição da aula de sitar (com professor sitarista Fábio Kidesh)
Dia: 16 de junho de 2017.

[Primeira parte da aula]
Fábio Kidesh: George Harrison fez realmente a junção Oriente e Ocidente porque ele usou na música dele, nessa "Within" [Within you without you] do Sgt. Peppers, técnicas e a teoria da música indiana, por exemplo já tem tabla ali, já contando um ciclo. E quando ele canta a música ele usa uma escala, a escala simples deles que chama *Sargan* [...]. Aqui no Brasil, o que fizeram? Eles simplificaram, eles simplesmente pegaram os temas (tema brasileiro, tema Hendrix) e passou pro sitar e isso é muito comum. Você não precisa usar técnica, nem teoria de música oriental pra fazer isso. Então, na verdade não é nem ressignificando a música oriental, é você fazendo uma versão só de uma música já pronta.
Nívea: Mas não tem diálogo com algum raga, como no caso do Marsicano?
Fábio: Os ragas são peças fixas, eles tem uma quantidade de nota de subida e nota de descida. Se você sai dessa escala você sai totalmente da teoria e da técnica da música indiana. Não existem ragas que você...ah, tô fazendo uma escala maior e vou solar numa menor, um diminuto e uma maior, isso não existe. Eles são notas fixas, então eu não posso usar outras notas. Daqui a pouco eu vou te explicar a relação entre Oriente e Ocidente com os movimentos da música clássica, que a gente tem aqui e eles tem lá, que é o *alegretto, andante.* Isso tem relação. Então quando você vai tocar a peça clássica, você tem que saber também estruturar o raga dentro dessas partes. Uma peça clássica tem primeiro um andamento *Alap,* depois vem o *Jor.* O *Alap* não tem ritmo; aí entra o *Jor,* que é o segundo andamento, já entra com ritmo. Nisso tudo você não sai dessa escala; eu não posso usar outras notas, porque eu tô tocando essa peça que pertence a esse raga. Depois vem o terceiro andamento que é o *Jhala,* que é mais rápido, já pensando em rítmica. Aí vem o quarto andamento que entra a percussão, a tabla, que se chama *Vilambit;* ele é o primeiro andamento lento. Aí vem o andamento *Majan,* que

é um andamento um pouco mais acelerado, já com a tabla. Depois vem o *Dhruti*, que é um andamento mais rápido. E depois vem o *Jhala*, que é um andamento rápido com a tabla. Então são sete partes. Cada parte dessa tem um pulso, tem um modo de ser tocada, tem as técnicas serem aplicadas. Você não pode usar as frases do lento no rápido. Pra cada bloco desse você tem uma característica de frases. Por isso que é tão difícil você conseguir detectara música oriental na ocidental quando o cara sai disso, porque quanto mais pura ela, mais fácil você consegue detectar. Ou ela é uma versão de alguma música (tipo Hendrix ou a música brasileira) ou ela é música clássica indiana. Não tem essa fusão de falar "ah, agora tô tocando um raga, e aí vou colocar um baião no meio". Isso é muito difícil. Porque o que acontece? Tem a parte rítmica também, e quando você entra numa parte que tem a rítmica, a tabla, você já tem que respeitar aquele ciclo. Porque a tabla, igual ele falou lá no final [evento no Centro Cultural da Índia – SP], são sílabas. Tem as sílabas que combinam com a peça, com aquele andamento que eu tô tocando. Então pra você preparar isso, você tem que reestruturar a música brasileira para caber na tala. É comum você ver um cara tocando aqui mesmo um baião, um Asa Branca, mas ele não pensa na tala, ele pensa na liberdade que a música tem aqui que é 4 por 4. O mínimo que eles [indianos] tem lá é 6 de tala. Então teria que transformar uma música de 4 em 6, ou em 8 né. É muito comum você ver tocar em 8. Daí o que acontece, ou eles transformam ou em 4 por 4, que acaba dando 8 [...]. Agora se o cara pensar "vou reestruturar", ele faz em 7, 11; aí sim você pode falar que é uma música brasileira...é a fusão mesmo do Ocidente e Oriente. Eu vejo mais fora do Brasil, os caras que conseguem fazer mesmo essa fusão, Ocidente-Oriente, o jazz mesmo. Porque eles conseguem tocar em 9, em 7 com facilidade e conseguem usar escalas só em sustenido, aqui já tem essa dificuldade.

Nívea: As peças são muito fixas mesmo?

Fábio: Sim, você não pode modular maior-menor.

Nívea: Não tem a liberdade como a música ocidental?

Fábio: Não, não tem. Tem algumas peças, que eles chamam de *Mishra*, por exemplo, que em alguns momentos você poderia usar. Mas é muito, muito raro, são poucas ragas que eles permitem ser *Mishra*, que aí você tem essa liberdade de poder modular. Mas o *Drone* não modula, por isso tem que é muito raro ter essa...

Nívea: Drone?

Fábio: É a nota base, que fica soando.

Nívea: Como se fosse uma tônica?

Fábio: Isso. Nesse caso é o *ré*, então não posso sair muito do *ré*, não posso ir pra nada que seja fixo em sustenido, senão vai chocar. Aí nesse caso tenho que afinar ele em *dó#* pra trabalhar só em *dó#*.

Nívea: O instrumento te possibilita várias afinações, por ele não ser temperado também né?

Fábio: Isso.

Nívea: No caso da música indiana mais moderna, ela tem uma assimilação maior com o Ocidente ou não?

Fábio: Eles nunca evoluíram ela. O que tem hoje é o Bollywood, ela é mais eletrônica... aí ela é livre, eles não seguem a parte clássica. O que tem hoje (já tinha na verdade), hoje é mais comum, é o *Badjan* ou o *Kithan.* O Badjan é a parte folclórica transformada em instrumental. [...]. Então isso é uma coisa moderna, e o *dhuns*, que eles fizeram...como as composições são muito longas, eles pegaram essas peças e transforam em peças mais curtas. Faz a parte lenta, com frases mais simples e termina. Então, são coisas de 7 a 8 minutos.

Nívea: A apreciação ocidental é muito diferente né...então a gente não tem essa paciência e o entendimento pra conseguir absorver aquela linguagem. Então necessariamente encurta pra ser mais palatável pra nossa audição.

Fábio: Mesmo aqui, uma música de 6 minutos, se você é compositor, os caras vão falar que não vai tocar na rádio, porque aqui é 3 minutos no máximo. E 3 minutos pra música indiana não é nada. Eu gravei um programa no IG, que os caras deram 3 minutos e meio pra poder tocar uma peça. [...]. Daí ele perguntou se dava...ele achou muito.

Nívea: Ainda mais música instrumental. Eu percebo que a gente tem uma resistência.

Fábio: Sim, é muito difícil.

[Fábio mostra vídeo da apresentação nesse programa]

Nívea: Nossa, você teve que fazer um pocket [risos]

Fábio: Sim [risos]. Então pra você pegar e colocar uma outra música no meio é praticamente impossível.

Nívea: Então você considera que George Harrison foi um dos poucos que conseguiu fazer essa fusão?

Fábio: Sim, dos que eu conheço sim. Porque o cara dos Rolling Stones, ele usou...[demonstração no sitar da melodia de *Paint it Black*]. Ele não usou nenhuma escala, pelo menos das que eu conheço...ela é uma coisa...parece mais guitarra mesmo. Já o George não [demonstração do *Whitin you whitout you* no sitar]. Ele usou uma

escala chamada de *Sargan*, que é como se fosse o dó-re-mi. Ele usou já a tala, que é 16. [...]. O solo já usou em 5 tempos, que é uma tala rara. Ele criou a tala no estúdio, ele foi mais abusado porque criou...ele não só pegou o que ele tinha de estudo sobre a parte rítmica, mas ele criou ali no momento uma tala, uma ciclo de 5 tempos pra fazer o solo dessa música. E tem áudios...no documentário mostra...dele corrigindo os indianos, "não aqui você errou, porque aqui vai ser assim". Ao mesmo tempo que ele tentou simplificar ele acabou criando; ele não fez versão. Ele conseguiu criar... um tempo de cinco.

Nívea: O que a gente diria de uma escala?

Fábio: O que ele criou?

Nívea: É.

Fábio: Nessa questão ele criou a parte rítmica, que é também uma coisa rara pra um cara que é de um instrumento de cordas do Ocidente. Quando você estuda a música Oriental, nesse caso a música indiana, você tem que estudar a parte rítmica também. Você tem que conhecer as sílabas, o movimento que o cara tá tocando na tabla, pra você encaixar perfeitamente. Aí tem as entradas e saídas, tem os meios. Tem o tempo que você tem que abrir pra ele solar, tem o tempo que ele abre...mas também não é assim disperso. Você tem que ficar atento se ele vai dobrar, triplicar, se ele vai quebrar...

Nívea: E tem células específicas pra vocês perceberem...tem que ter uma sincronia muito forte né...[...]

Fábio: É assim [demonstração de uma frase melódica fixa]...quando eu faço essa frase, igual eu tava fazendo ali [no vídeo], eu não posso desmontar ela, eu tenho que fazer exatamente igual pro tablista saber onde vou começar e terminar. [...] Quando eu faço essa frase, é pro tabladista solar.

Nívea: Mas aí você fica meio que looping pra ele poder solar?

Fábio: Fico, não paro. Normalmente eles combinam, tipo "eu vou fazer...chama *Gat* essa frase...eu vou fazer dois gats pra você, e você vai fazer dois ciclos, pra eu poder os *tans*. O *tans* é a parte onde eu improviso. Mas sempre respeitando o ciclo, que nesse caso aqui é 16. [...] Aí cada parte também tem um limite de pulso. Então eu não vou acelerar aqui...[demonstração no sitar].

Nívea: É sempre em dupla?

Fábio: Não, tem trio. [...]. Tem a tampura. Essa é uma das formações: sitar, tabla e tampura. Mas no lugar do sitar você pode ouvir outros instrumentos, como o dilruba, a

voz. A música clássica indiana veio da voz, toda ela. Então os instrumentos que ficam a frente, da percussão e do drone, são instrumentos que tem que imitar a voz...

Nívea: Por que tem uma função ritualística né?

Fábio: Sim. É muito comum você achar todos eles na voz, alguém cantando.

[Peço ao professor uma bibliografia básica de música clássica indiana]

Fábio: A música indiana no Brasil deve ter uns 30 anos e nunca ninguém gravou uma peça completa, porque falta estudo. O Marsicano era muito inteligente, mas ele tinha muita teoria, não prática. Tanto que ele não gravava peças, ele fazia mais as versões do que a música clássica mesmo. Não tem um registro dele fazendo um Vilambit, um Majan. Nesse CD tem um Alap ou outro, mas também assim faltando técnica.

[Fábio mostra um exemplo de canto tradicional indiano no youtube]

Fábio: Quando é o canto você tem umas categorias de música que você não precisa da tabla e tem umas que precisa. Aqui é só tampura e a voz. Ela tá fazendo um Alap, o sitar tem que imitar isso, que é a introdução, que é parte mais introspectiva, mais livre, não tem tala, não tem tempo. [...]. Pra quem conhece, nas primeiras notas a pessoa já sabe que raga que é. E pro indiano você tem que "caguetar" a música ali no Alap, você tem que indicar o que você vai tocar. Como ela tá fazendo um Alap é como eles dividirem a região, primeiro você faz aqui um grave, depois você faz no meio e por último no agudo. Tem essa regra também. E tem nome também, tem nome pra tudo [risos].

Nívea: É como se ela estivesse solfejando?

Fábio: Sim, a escala do raga. E eles tem uma precisção, porque eles usam os microtons. Tem uma precisão fantástica. [...]. O microtom é aplicado de acordo com a peça que você toca.

Nívea: As notas simpáticas são essas de baixo?

Fábio: Sim, que são ressoadas.

[Fábio mostra outro vídeo de canto]

Fábio: Tudo o que ela canta, a percussão imita. E aí tem os ciclos, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8...aí tem o suingue das sílabas né...mesmo que ela desdobra, a tala nunca sai da cabeça. Aquele ritmo nunca cai, sempre mantém. Eles não contam 4 por 4 porque não tem meio, é 8 mesmo. Ele nunca vai entregar no quatro, vai sempre entregar no 1. E eles não tem aquilo que te falei de tom maior e tom menor, é uma escala só. [...]. Por isso que não te cansa...porque seu cérebro ouve todas as regiões, ele descansa...não tá no grave, vai pro agudo. E na frente são outros músicos, todo mundo fica contando, todo mundo fica conferindo, porque a frase é muito complexa eles aplaudem e tal...

Nívea: Tem o virtuosismo em questão né?

Fábio: Sim, tem. E mesmo que tá em silêncio, a tala tá na cabeça de todo mundo, eles nunca deixam de contar. [...]. Como desde criança eles estudam a rítmica, todo mundo é um relógio.

Nívea: Ela tá entoando um mantra ou cantando só sílabas?

Fábio: Só sílabas...eles usam muita sílaba com "a", mas com significado religioso.

Nívea: Tem também a divisão entre Norte e Sul da Índia na música?

Fábio: Sim, eu estudo a do Norte. Mas a teoria é a mesma. Mudam as técnicas do professor. O George Harrison, por exemplo, ficou mais no Norte também, por conta do Ravi Shankar que era do Norte.

Nívea: Então a nossa assimilação Ocidental é mais do Norte da Índia?

Fábio: Sim.

Nívea: O que você acha da Anoushka Shankar?

Fábio: Ela é muito virtuosa. Tocando música clássica ela é melhor que o pai dela. Ela começou a fazer as fusões agora, só que tem músicos do Sul que tem mais facilidade pra fusão, porque ela é muito técnica. O pai dela dava aula pra ela 24 horas por dia. Então quando ela foi fazer fusão de Oriente-Ocidente, a técnica dela é muito clássica.

Nívea: Na música erudita ocidental, de um movimento a outro há um fechamento. Já na música clássica indiana não tem?

Fábio: Não necessariamente, é mais contínuo. As vezes eles param quando o tablista ou não estuda junto ou tem alguma dificuldade pra manter. [...]. Bom é chegar num nível pra não parar. Tem as frases características também, do lento, do médio e do rápido.

Nívea: A música clássica indiana tem uma função ritualística que na música tradicional europeia não tem, porque é a busca pela racionalidade.

Fábio: Sim. Na ocidental você vê mais o apaixonado, a morte. Pra eles não, você tem a peça pro casal, pro terceiro olho, pra épocas do ano. Na ocidental você não tem horários, na oriental você já tem horário certo pra tocar. Se é masculino, se é feminino.

Nívea: A música clássica pode ser dançada?

Fábio: Sim, tem as dançadas. [...]. É muito difícil ter o improviso, impossível um sitarista improvisar em cima de uma peça das dançarinas, tem que fazer certinho, é bem marcado. A parte percussiva é muito cantada também junto.

Nívea: O Bollywood é um estilo musical de dança?

Fábio: É hollywoodiano...eles trabalham em cima de um filme...nem tem o aspecto religioso, ao contrário do Odissi, por exemplo.

[Fábio descreve as setes partes da música clássica indiana, citadas no começo da aula]
Finaliza a primeira parte da aula:

Fábio: Eu costumo falar pros meus alunos que as vezes você vê uma pessoa tocando um sitar, e se intitula de alguém que recebeu o dom para tocar o sitar. Mas o sitar é um instrumento de estudo primeiro, muito estudo. Você tá estudando pra oferecer a Deus, Ele não faz isso "toca". [...]. Aqui tem muito isso "vou tocar um improviso no sitar agora". Nisso você tá desalinhando o chacra de todo mundo, porque cada peça também é relacionada ao chacra.

[*Segunda parte da aula]*

Fábio: O que veio pra cá é essa ideia de que é uma música livre, de que os ragas é uma coisa que você constrói ali no momento. Mas não. Ninguém faz mais raga. Ragas foram feitos há milênios atrás e foi sendo trazida até hoje.

Nívea: Então é um formato musical, se a gente pensar na música Ocidental, ela tem uma escala e você vai compor a partir daquilo que já tá pronto. É a mesma coisa na música clássica indiana?

Fábio: Sim, já tem um molde. O que muda é que a característica de frase de um é diferente da característica da frase de outro. [...]. Quando eu comecei a estudar, o que eu fazia muito era ouvir pra saber onde que o sitarista saía de um Vilambit, por exemplo...principalmente na primeira parte "onde que o cara mudou?", "ah mudou aqui". É treinar, treinar, treinar...a tala é mãe chefe do raga, depois que ela entra a coisa fica muito séria.

Nívea: O que é tala?

Fábio: É o ritmo. Depois que entra a tala...aí é matemática mesmo. Antes disso você tem um pouco de liberdade [rítmica]...mas tem que respeitar os pulsos do que é Alap, Jor...

Nívea: O mínimo é 7 [tempos]?

Fábio: Não, é 6. Tem 5, mas é muito antigo, muito raro. Que nem o solo da música de George Harrison é em 5. Ele construiu um tala ali com sílabas pra fazer o solo.

[Fábio fala de uma apresentação que faria dia 27 de julho de 2017, no Teatro Bradesco, de Beatles Cover]

Fábio: A gente tem um cara que vai tocar o instrumento de cordas, que ele é professor de música Ocidental. Ele não conseguiu entender a tala [de 5 tempos da música de Harrison]. Ele falou "é a melhor a gente pensar 1,2, 1,2,3. Mas é 5....você tá

condicionado. E o ê também...o ê é número, ele não é letra. [...] A gente tem essa mania de transformar número em letra.

Nívea: É porque a gente quer achar o tempo forte e o tempo fraco né?

Fábio: É isso que ele falou, a tabla vai ser tempo forte e tempo fraco. Eu disse "não", o Ricardo [tabladista] tirou o tempo da tala [5], eu tô acostumado com a tala, pra ouvir o solo da música ...não tem "ê", não tem forte-fraco. É tala. [...] Aqui você vai estudar é batida...lá não é batida, é ciclo.

Nívea: O sitar é um instrumento melódico?

Fábio: Ele é melódico e percussivo, assim como a tabla. Tem momentos em que se é mais melódico, como o Alap e outros mais percussivos.

Nívea: a afinação da tabla é fixa?

Fábio: Ele é afinado de acordo com o drone do sitar, se o sitar tá afinado em ré, a tabla tem que ser afinada em ré.

Nívea: O Brasil não fabrica sitar?

Fábio: Não, é importado da Índia.

[Terceira parte – parte prática da aula, em que tento tocar sitar]

[Quarta parte]

Fábio: O Norte da Índia, com influência nessa linhagem de músicos, que nem no meu caso é o Indrajit Banerjee que é o meu professor atual, depois o Nikhil Banerjee que foi o cara que escutou com Ravi Shankar depois vem o Kartick Kumar foi um discipulo de Ravi Shankar que acho que ele toca melhor do que Ravi Shankar. Depois vem o Ali Akbar Khan que toca sarod, que é um outro instrumento que é da mesma escola, depois vem o Ravi Shankar, depois vem outros muúsicos Pandit Kushal Das que ainda é vivo mas são todos da mesma garana, são todas que usam a mesma técnica que eu uso...

Nívea: Gharana é a técnica?

Fábio: A Escola! Escola (Gharana Maihar) uma rara escola, escola Maihar entendeu? Gharana é como se falasse escola, é tipo a tradução... tipo escola maihar. Então, aqui a gente tem que ter também isso.

Nívea: E no Brasil não tem?

Fábio: Não tem, não tem. Qualificada com certificado... as pessoas não também não sabem disso, que você precisa ter um registro, um certificado mesmo autorizado pela gharana que voce é capaz de levar aquela gharana adiante. O meu professor mesmo fala

que meu na América do Sul: “você é a única pessoa que tá levando isso a frente; segue a diante!”. Já vem de não sei quantas gerações, fala isso pra mim e ele mora em Austin, não mora na Índia também, se ele fala isso é porque a coisa é lastimável.

Nívea: Mas você tem aula à distância?

Fabio: Sim, aula à distancia! Ele me manda vídeo corrigindo... mão errada, técnica errada, faz isso pra melhorar. Mas eu comecei comprando vídeo-aula dele, comprei uns 1000 reais em vídeo-aula.

Nívea: Ele é Indiano?

Fábio: Ele é Indiano. Ele estudou com Kartick Kumar que é o... Ravi Shankar ali nos anos 80 que ele já não dava aula mais, que ele começou fazer as regências, ele ficava só na parte da regência ele não tocava mais, dai Kartick Kumar foi um Sitarista que ele falou você vai tocar no meu lugar, vou passar tudo pra você. Ele e o Shubhendra Rao que é um outro cara que me chamou pra estudar com ele, mas ele mora em Madri. Que me chamou há uns 2 anos atrás; ele falou: “Oh, se você quiser ficar 6 meses aqui ou um ano em Nova Delhi, onde tem um instituto do Ravi Shankar, é tipo um museu... e lá tem aulas, mas não é uma escola dedicada somente a dar aula, igual na escola do Ali Akbar Khan. Lá é só músicos mesmo, aí vem violinista, ai vem alaúde, sarod, tabla, bansuri e todo mundo estudando junto. É uma universidade mesmo né. Já a do Ravi não, é um museu que tem algumas apresentações, não é dedicado a dar aulas. Então... falo isso pro pessoal e falo isso pra ele (Shubhendra) se sabe que o Ravi Shankar foi um discípulo eterno mais do que um mestre, ele não dedicou a vida inteira dele a ser mestre [...].

Nívea: E na nossa visão ocidental é como se ele fosse um mestre né?

Fábio: Sim, tem estudiosos do Sul (da Índia) que foram muito mais mestre do que ele, ele foi um discípulo mesmo... eterno. As composições dele são mais difusão mesmo, de orquestrar sabe. Na musica clássica não tem muita composição, ele seguia essa base mesmo, o corpo. [...]. Eu estudo há 4 anos, só que eu ouço musica indiana desde os 12 anos. [...].

Nívea: Você considera que Marsicano introduziu o sitar no Brasil?

Fábio: Não, nem mesmo a música clássica indiana, ninguém ainda introduziu até agora. Precisa alguém...ter de fato o registro, a permissão do seu mestre autorizando você a representar determinada tradição ou escola.

Nívea: A música indiana chega no Brasil, e no Ocidente no geral, como uma onda do exotérico, não?

Fábio: Sim, é o exótico né...a ideia de que tudo é livre, o “livre ser” e o “livre estar”. Fica tudo simplificado...é igual o “namastê”, eu não uso. Acho que o namastê tem 3 ou 4 formas de ser usado...aqui é cumprimento, aqui é pro seu professor e aqui é pro seu mestre espiritual...e outra, você nunca pode usar semblante negativo pra falar namastê porque ele é um cumprimento alegre. [...]. Nada na cultura indiana é simples, tudo tem um significado mais profundo.

[Fábio finaliza a aula me indicando sites e livros de pesquisa sobre a cultura indiana].