



Sobre “apropriação cultural”: um pequeno ensaio

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Etnomusicologia

Guilherme Sperb
PPGM – UFPB
gsperb@gmail.com

Resumo: O presente trabalho busca revisar e analisar o conceito de “apropriação cultural” na trajetória de leituras sobre cultura e manifestações musicais, com ênfase no contexto brasileiro. Ancorado nas leituras da etnomusicologia contemporânea de PELINSKI (2000), BOHLMANN (2002), FELD (2014) e CARVALHO (2002) e dos estudos antropológicos de WILLIAM (2019) objetiva-se a reflexão sobre os processos de produção e recepção de músicas de grande alcance mercadológico, referencializadas na chamada cultura popular tradicional. Através da revisão de fenômenos como o samba, o mangubeat e da análise de eventos sociais contemporâneos, alcança-se a oportunidade inicial de emergência de critérios para a análise de possíveis apropriações.

Palavras-chave: Apropriação cultural, Música indígena, World music, Etnomusicologia

About “Cultural Appropriation”: A Short Essay

Abstract: The present work seeks to review and analyze the concept of “cultural appropriation” in the trajectory of works on culture and musical manifestations, with emphasis on the Brazilian context. Anchored in the works of contemporary ethnomusicology such as PELINSKI (2000), BOHLMANN (2002), FELD (2014) and CARVALHO (2002), and the anthropological studies of WILLIAM (2019), the objective is to reflect on the production processes and reception of music of great marketing reach, referenced on the so-called traditional popular culture. Through the review of phenomena such as samba, mangubeat and the analysis of contemporary social events, some initial reflexion is reached for the emergence of criteria for the analysis of possible appropriations.

Keywords: Cultural Appropriation, Indigenous music, World music, Ethnomusicology

Introdução

Entre polêmicos turbantes, aulas de dança do ventre, gente comendo sushi ou pedindo delivery de Ahayuasca, somos essa espécie camaleônica dita contemporânea, que incorpora e desincorpora culturas na mesma velocidade com que as ações de megaempresas sobem e descem na balança comercial. Nesse redemoinho de versões, um termo que palpita e gera uma pulsante discussão é o de “apropriação cultural”.

Esse artigo não aspira ser uma revisão completa sobre “apropriação cultural” nas relações entre música, pesquisa e sociedade, é reflexo apenas da vontade de, especialmente no

Brasil, começar a tentar tratar de ensaiar a iniciar uma compreensão sobre o tema. Assim mesmo como acabo de escrever: um composto cheio de verbos que timidamente buscam organizar as ideias sobre as manifestações de nosso tempo, e suas novas (contra) epistemologias sobre o fazer artístico em música. O tema espinhoso merece passos ponderados, principalmente por lidar com questões que atravessam sensibilidades pessoais e grupais, e sua amplificação nas rápidas teias virtuais. Espinhoso na medida que confronta disputas sobre a identidade das músicas, em uma sociedade herdeira de uma realidade colonial que opôs grupos humanos (i.e. brancos europeus e negros africanos e/ou povos originários) em relação de dominação, e que na modernidade reverbera no sentido de pertencimento dessas culturas em dimensões étnico-raciais.

Inicialmente, apresento algumas interpretações na trajetória histórica de estudos culturais em diálogo com a Etnomusicologia, revisando rapidamente as transformações da disciplina, perpassando conceitos como “cultura popular”, “folclore”, em especial vínculo com a chamada “world music”. Na segunda parte, perseguirei entendimentos sobre apropriação em diferentes contextos. Como conclusão, a terceira parte será dedicada à uma breve análise de fenômenos contemporâneos onde a música indígena, no Brasil, é protagonista.

1) A cultura está nos olhos de quem vê?

Segundo Abreu (2003), o próprio conceito de Cultura (*Kultur / Kultur des Volkes* – cultural popular) está associado ao resgate e manutenção. Na Alemanha do fim do século XVIII, opondo-se ao ideal Iluminista de “Civilização”, os intelectuais da sociedade pequeno-burguesa em ascensão olhavam para as culturas rurais como detentoras das verdadeiras identidades capazes de conformarem-se em patrimônios e essencialidades nacionais, em face às ameaças de mudança promovidas pela industrialização e suas transformações.

Na virada para o século XX, no Brasil dá-se um processo inicial de construção (e imaginação) de uma identidade nacional por via das primeiras gerações dos chamados folcloristas. Conforme identifica a autora, uma relação sempre carregada de tensão, pois “vinha associada a um futuro branqueamento da nação que se pretendia construir”. (ABREU, 2003, p. 87)

Em “Estudos de Folclore” (1934), o compositor e folclorista carioca Luciano Gallet ilustra a relação hierárquica da época (leia-se eugenista e racista), onde o folclore e a visão sobre a identidade musical brasileira era manifestada por uma ótica seletiva: “O material negro

entre nós, e o luso também, já começam a constituir passado, tradição, folclore.” (GALLET, 1934, p. 54) Além de trazer a certeza de que essas expressões desapareceriam, no mesmo volume, destaca que o indígena não teria contribuição na formação musical da nossa identidade e que, ao fim e ao cabo, ao citar Sílvio Romero, tudo não seria mais que “forma nova produzida pelos tres factores.” (GALLET, 1934, p. 54). Gallet, assim como compositores simbólicos da música modernista, como Villa-Lobos, usavam-se de materiais coletados fora de seus escritórios, para o engrandecimento de acervos, e a produção de obras.

Subjaz nessas abordagens, um sistema colonial de poder preconizado por Quijano, onde somos empurrados a enxergar, por exemplo, homogeneidades associadas a uma única categoria racial fenotípica africana: “sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de negros.” (QUIJANO 2005, p. 116)

É preciso ressaltar que além desses acervos, havia também, na primeira metade do séc. XX, repertórios formados a partir de outras pesquisas musicais. Os artistas J. B. de Carvalho, “O Rei da Macumba”, Getúlio Marinho e Eduardo das Neves por exemplo, eram homens negros de então que estavam integrando a cultura popular de seus entornos ao mundo do entretenimento. (ABREU; DANTAS, 2020)

O viés sobre a música então dita folclórica, a partir dos atravessamentos das ciências sociais em 60 e 70 passa a ser outro: “O importante, então, diferentemente da pesquisa folclorista, não seria buscar o que não muda, mas por que muda, como muda e interage com a modernidade.” (ABREU, 2003, p. 93). Já em 1940, o antropólogo cubano Fernando Ortiz enuncia, por exemplo, a ideia de “transculturação”. Segundo SOBREVILLA (2001, p. 21),

Ortiz distinguiu claramente entre "aculturação" e "transculturação". A primeira é o processo pelo qual uma cultura dominada recebe passivamente certos elementos da outra (...). Por outro lado, "transculturação" é o processo pelo qual uma cultura adquire criativamente certos elementos da outra, isto é, através dos fenômenos de "desculturação" e "neoculturação".¹ (SOBREVILLA, 2001, p. 21)

Enculturação, aculturação, hibridismo, bi-culturalismo, e transculturação foram cunhados ao longo do século XX para dar cabo de uma compreensão de cultura que já deixava

1 “Ortiz distinguía netamente entre la “aculturación” y la “transculturación”. La primera es el proceso por el cual una cultura dominada recibe pasivamente ciertos elementos de la otra, por lo que en ella misma se presenta una cierta “deculturación”. En cambio, la “transculturación” es el proceso por el cual una cultura adquire en forma creativa ciertos elementos de la otra, es decir a través de fenómenos de “deculturación” y “neoculturación”. SOBREVILLA (2001, p. 21)

de ser monolítica, em busca do pensamento decolonial por fora de míticos arquétipos nacionais homogeneizantes.

As muitas “músicas do mundo”, trazidas inicialmente comparativamente ao conhecimento ocidental pela via do exótico, passaram nas últimas décadas do séc. XX passar a integrar circuitos específicos de circulação e espetacularização sob a etiqueta de “world music”². BOHLMAN (2002) a define como uma “categoria sem categoria”:

A identidade do "exótico" é simplesmente a da diferença não-qualificada, uma categoria sem características próprias. (...) O "exótico" torna-se um tipo, despojado de poder e significado à medida que se torna ainda mais um estereótipo.³ (BOHLMAN, 2002, p. 26)

2) Apropriação: em busca de um conceito

Agora um pouco de “cultura pandêmica” de áudio-descrições, tão presentes nas incontáveis *lives* desse tortuoso período. Nesse caso, uma lecto-descrição: sou um homem brasileiro branco de cabelos e barba loiros e olhos claros: a tal “cara de gringo”, e não são poucas as vezes que sou tomado por estrangeiro. Procuo falar com cuidado desde esse lugar de privilégio, debato e investigo para entender meus lugares atuais, e possíveis novos lugares como artista, como pesquisador e como ser no mundo nessa sociedade racista.

O termo “apropriação”, em si, é complexo pois traz consigo a noção de propriedade, que ora pendula em direção jurídica propriamente dita, ora em direção mais subjetiva e instável de negociação de identidades em disputa. Uma discussão incrementadamente concentrada na arena ansiosa e volátil das redes sociais, com seus cancelamentos virais, seus multitudinários influenciadores que rapidamente capitalizam nossa vida prosaica.

Apropriação cultural: uma mesa redonda”, publicada na revista PORTO ARTE (2017) traz um interessante debate no campo das artes visuais reunindo artistas do contexto norte-americano como Asega, Bordowitz, Kee, Kuo, Kurian e Satterwhite, mediados pelo teórico indiano Homi K.Bhabha. Inicialmente, a própria relativização do termo “apropriação” é levantada, e se sua utilização poderia ser eventualmente redistribuída em outros termos como “tradução” ou “citação”. Salome Asega (p. 3) defende que a palavra apropriação “foi muito útil

2 Para uma revisão da trajetória da etiqueta “world music”, sugiro uma leitura no trabalho de FELD (2014).

3 The identity of the "exotic" is simply that of unqualified difference, a category with no characteristics of its own. It is precisely for such reasons that the festivals and world's fairs that gathered performers of world music so easily became repositories of exoticism, where the surfeit of differences blur into the sameness of exoticism. The "exotic" becomes a type, stripped of power and meaning as it further becomes a stereotype. (BOHLMAN, 2002, p. 26)

para explicar as nossas motivações, porque nós estávamos descrevendo uma espécie de apagamento que aconteceu por causa de uma estrutura de poder específica.”

A apropriação também é vista como processo de múltiplas vias de empoderamento, onde a mesma se dá no sentido de tomada de assalto dos meios de produção, e dos materiais da cultura como um ato crítico e sintomático de subversão de hegemonizações precedentes. Podemos enxergar no campo musical, algo relacionável à prática de Djs e “beatmakers”, por exemplo, na incorporação de sons “sampleados” tanto das discografias, como de seus entornos. Os conhecimentos de culturas eventualmente alheias apreendidos em diferentes lugares do planeta em um piscar de olhos no YouTube são entendidas por Bhabha (p. 2) ora como uma “representação cultural infecciosa”, reconhecendo que a discussão sobre apropriação começa, apenas, quando alguém considera que algo inadequado está acontecendo.

Na composição da chamada música acadêmica, Lima (2003) sublinha que as apropriações de materiais exoticamente populares/folclóricos estiveram associadas à agenda da vanguarda no Modernismo. Piedade (2021) entende que não houve qualquer “avaliação crítica dos/as compositores/ as no sentido da preocupação de como esses povos ‘exóticos’ realmente se viam, ou ainda se a forma como eram ‘retratados’ pela música ocidental seria aprovada ou não por eles.” (PIEIDADE, 2021, p. 142-43). Além disso, é lacônico em afirmar que uma “grande parcela dos conflitos culturais de hoje são consequências tardias desse processo (...)” (PIEIDADE, p. 142). Em geral, nesse tipo de pesquisa artística, as colagens, empréstimos, citações são incorporadas ao material através de uma compreensão do texto musical em diálogo com a semiótica e teorias literárias de “dialogismo” e “intertextualidade”.

O babalorixá, antropólogo, e doutor em ciências sociais Rodney William lançou recentemente, em 2019, “Apropriação cultural” um volume dentro de série organizada por Djamila Ribeiro. Ao retomar importantes intelectuais negros como Munanga e Nascimento, afirma que a população branca também é parte do problema, e que a população negra não pode ser responsabilizada por denunciar o mito da democracia racial civilizatória, que ajudou a perceber e aglutinar as culturas subalternizadas pela colonização em um único todo depurado. No Brasil, nossa festa mais democrática (não as eleições), o próprio carnaval “oficial” festeja-se em muitos elementos, como a miscigenação pacífica e superada, sublimando o mito da democracia racial, saborosamente analisado por Lélia Gonzalez (1984).

Para Rodney William (2019, p. 149) ao enxergar essa tensão em uma “estrutura de dominação que populariza elementos culturais de acordo com interesses de mercado”, a Bossa-Nova, por exemplo, seria um processo de apropriação de traços da cultura negra e seu posterior

apagamento na estrutura social. Resumindo seu entendimento sobre a apropriação no samba, escreve William (2019, p. 84):

É natural e louvável que todo brasileiro goste e queira cantar ou compor samba, isso está longe de ser apropriação cultural. A questão é que numa estrutura racista o talento de sujeitos negros e marginalizados nunca é reconhecido, portanto, o que se configura como apropriação cultural é o apagamento das produções e dos produtores, com a inerente depuração de seus traços e elementos de origem negra, submetendo-o aos moldes e padrões da cultura hegemônica, branca, elitista e, sobretudo, racista. (WILLIAM, 2019, p. 84)

Nesse processo revisionista da formação dos gêneros musicais populares latino-americanos, entendo que as colaborações das etnias não devam ser apenas entendidas por traços precisamente “catalogáveis”. Ora, se suas populações participava compartilhando repertórios, propiciando a manutenção de espaços, o que nos impediria de pensar que, de fato, contribuíram na construção dos chamados gêneros e estilos da América. É mesmo necessário encontrar os equivalentes padrões musicais precisos devidamente anotados na África ou em uma comunidade indígena específica? Faz falta descobrir as digitais de pessoas não-brancas em velhos instrumentos?

José Jorge de Carvalho (2002) ressalva o desafio de que essas culturas não se estabeleçam com um vínculo fragilizante, que poderia ser levado a uma noção fetichista das mesmas, alcançada pela via do consumo e dos diferentes tipos de “capitais” que perpassam as relações humanas, uma capitalização das próprias lutas por representatividade. Percebo uma tendência de que intérpretes e compositores serão mais ou menos aceitos, reverenciados ou deconsiderados como apropriadores quanto mais próximos estiverem do contexto de emergência e dos agentes ancestrais dessas culturas (leia-se mestres/as).

O movimento Mangubeat, que se concretiza após a emergência do rótulo “world music” a partir dos anos 1980, integrou tradições populares como o cavalo marinho, o maracatu, o coco e a ciranda a uma linguagem fusionada de gêneros globalizados como o rock, o funk e o rap. Sandroni (2009) identifica relações entre mercado, música e os capitais atrelados nessas transações, tanto na esfera pública como privada:

“De fato, não só o poder público (pelo viés da patrimonialização), mas também circuitos do mercado da música profissional se interessaram crescentemente, no período em exame, por músicas vistas como

portadoras de marcas de “ancestralidade cultural” ou “tradição”.
(SANDRONI, p. 68, 2009)

Mendonça (2007) aponta argumentos em favor de uma leitura do movimento que, diferente da leitura de William (2019) na relação bossa-nova X samba, não parece responder a uma imediata percepção de apropriação por parte da sociedade brasileira. A autora defende que a “incorporação crítica” das ditas tradições pernambucanas, aliadas a um caráter transfronteiriço e hibridez estética possibilitaram ao movimento uma ressignificação das identidades, com impacto na reverberação social em múltiplos processos de novas comunidades integradas eticamente. De fato, é preciso circular na sociedade e observar os fenômenos na boca e nos olhos de diferentes ângulos, ainda que não se possa documentar tudo com precisão. Eventualmente artistas de maior circulação que cooperam com integrantes da chamada cultura tradicional podem se sentir cômodos nos processos de troca que elaboram com seus interlocutores, mas isso não garante percepções unívocas. Em SPERB (2023) trato de evidenciar algumas mudanças que ocorreram ao longo do começo do nosso século na representação desses artistas “tradicionais” do coco e da ciranda da Paraíba na fonografia de artistas de circulação massiva, evidenciando uma transição na forma de representar esses detentores, e de fazê-los participar dos novos produtos fundados, em carne e osso.

Portanto, de maneira geral, chegamos à percepção de emergência de diferentes noções de apropriação: 1) uma primeira, mais direta, de uso direto e “literal” de materiais musicais da dita cultura tradicional em novas produções, com ou sem a participação de agentes dessas tradições. 2) segunda, de incorporação de traços culturais em relações de “diálogo artístico de imitação e inspiração” (FELD, 1996). 3) de apropriação acadêmica para estudo e pesquisa, um extrativismo do conhecimento específico de culturas, que marcou a crise de representação da Antropologia e ciências irmãs (leia-se Etnomusicologia). 4) E ainda um possível quarto tipo de apropriação referente à “apropriação de afetos” culturais, onde artistas expõem ou transmutam dores que não são necessariamente suas para a construção estética de obras com um “eu-lírico” alterizado.

Sobre a terceira, três artigos se endereçam ao tema no “Yearbok for traditional music” de 1996: ZEMP (1996), SEEGER (1996) E FELD (1996). Há uma unidade de característica entre os autores, todos são integrantes do antigamente chamado “primeiro mundo” que devotaram seus estudos a lugares e pessoas completamente alheios à sua realidade. Nos dois primeiros, há uma preocupação em clarificar a relação especificamente comercial, principalmente com a questão da venda e do licenciamento de gravações de campo. SEEGER

(1996), de fato, ao revisar sua trajetória, traça diretrizes para as relações contratuais entre produtores, etnomusicólogos, performers e acervos. FELD (1996) posiciona-se definindo que o foco em um ponto de vista mais comercial, pode gerar a uma noção de “direito do consumidor” que não apaga relações de “givers” e “takers”. De fato, os três autores (mais declaradamente FELD) estão explicitando que muitos casos de apropriação das categorias 1) e 2) advieram da categoria 3) no passado, exarcebando a problemática dos estudos etnomusicológicos ao entrar em contato com “outridades”.

Das presentes categorias, as que mais me inquietam são a primeira (1) e a segunda (2). Quem pode criar o que? Em quais condições? Não há respostas absolutas, e não há detentores de uma verdade categórica, mas é possível observar um reequilíbrio nas posições de artistas brancos e não-brancos dentro da sociedade atual no Brasil. Um tipo de relações perceptível flagrantemente de maneira informal no convívio social diário, tanto corpo a corpo, como tela a tela. Tentarei tratar, especificamente, dessa interessante mudança social nas artes em um próximo texto, reconhecendo que tais temas merecem maior atenção e critério.

3) Um canto que ecoa na floresta – Conclusão

À modo de conclusão, tratarei brevemente de um episódio triste recente da vida pública, o assassinato do indigenista pernambucano Bruno Pereira e do jornalista inglês Dom Phillips. Antes de mais nada, é vital dizer que as análises aqui realizadas sobre os conteúdos musicais não pretendem julgar boas intenções que nos uniram como sociedade ante episódio de retrocesso atravessados em nossa história política recente. A música, de novo, nos ajuda a entender a negociação da diferença na esfera pública.

Entoado por Bruno Pereira, no Vale do Javari (AM), um canto do povo indígena Kanamari ganhou as redes sociais e sensibilizou pessoas mundo afora. A busca pelo significado desta canção, bem como uma maior divulgação dela, tem causado preocupação para a União das Organizações Indígenas do Vale do Javari (Univaja). Em entrevista ao jornal O Globo (ROCHA, 2022), o presidente do Conselho Distrital de Saúde dos Kanamari, Aldair Kanamary, afirma que a música cantada por Bruno – vídeo gravado em expedição em 2019 – conta a história de uma mãe arara chamando seus filhotes na porta do ninho para lhes dar comida. A nota de Michael Douglas (2022) traz o relato do assessor jurídico da Univaja, Yura Marubo que destaca um significado ainda não confirmado:



Esta tradução está sendo uma coisa muito delicada, porque tem palavras que possuem vários significados e é necessário levar esse canto para um ancião traduzir para o português. Os kanamaris mais antigos estão traduzindo-a para o português e tão logo fique pronta vamos divulgar na íntegra, afirma. (DOUGLAS, 2022)

Há também o receio de que a música seja regravada sem os devidos créditos ao povo Kanamari, ou que tenha direitos autorais reivindicados por alguém de fora dessa etnia: “Ela faz parte da cultura e da cosmologia do povo Kanamari, não havendo um dono. O dono é o povo Kanamari”, finaliza Yura Marubo, afirmando que a entidade trabalha em uma forma de proteger legalmente tais cantos. A própria noção “muitos donos” desafia nossa reles consciência ocidental individualizada de autoralidade. A canção, conhecida como “*Wahanararai wahanararai / marinawa kinadih / tubarini hidja-hidjanih / hidja-hidjanih*”, teria sido criada pelos indígenas do povo Kanamari para o ritual da ayahuasca. O canto, entoado por Aldair Kanamari, fez parte de uma coletânea lançada em 2013, intitulada “Tüküna Nawa Waik - Musicalidade Kanamari”. Segundo nota de 2013 de Pollyana Mendonça no site “trabalhoindigenista.org”, Tüküna Nawa Waik foi uma realização da Associação dos Kanamary do Vale do Javari/AKAVAJA e do Centro de Trabalho Indigenista/CTI, e produzido pelo Som das Aldeias, contando com o apoio do Projetos Demonstrativos dos Povos Indígenas/PDPI-MMA, da Fundação Rainforest da Noruega/RFN e da Fundação Nacional do Índio/FUNAI.

A coletiva de imprensa transmitida como *live* pela União dos Povos Indígenas do Vale do Javari (UNIJAVA / perfil do instagram: @univajaoficial)⁴ do dia 23 de Junho de 2022, contempla a fala de Eliesio Marubo (procurador da UNIJAVA) sobre o vínculo que Bruno havia estabelecido com os povos da região e com as principais lideranças desses povos, que expressaram sua percepção sobre a repercussão das imagens de Bruno:

Inclusive o povo Kanamary não dá tanta *apertura* pra esse tipo de aproximação, essa intimidade com pessoas não-indígenas, e o Bruno tinha essa intimidade com o povo Kanamary, e ele tinha a autorização dos xamãs (...). A gente tem um respeito muito grande por aquela música, pelo simbolismo do ritual que ele participava, eu participei algumas

4 <https://www.instagram.com/univajaoficial>

vezes lá. (...) algumas lideranças do povo Kanamary, de alguma forma, se sentiram...é...não se sentiram tão bem de ver muitas pessoas que não tinham tanta intimidade com eles reproduzirem aquela música. De alguma forma, alguns não gostaram muito, as lideranças mais importantes. Mas essa música era muito nossa, uma coisa muito nossa e do Bruno, não era pra ser publicado assim, mas tinha um significado muito profundo dessa música e de todas as coisas que o Bruno fazia com os Kanamary, com os Mayoruna e junto com os Korumbo. (MARUBO, 2022)

As suas preocupações materializaram-se. Se fizermos uma busca pelo vídeo de Bruno no Youtube encontraremos inúmeras versões e colagens do vídeo em distintos canais. Os softwares de identificação automática de fonogramas das agregadoras virtuais de *streaming* identificam a música como de autoria de Fredé CF (instagram: @fredcfelipe), e a disponibilizam para escuta nas plataformas (pagas inclusive). A dita canção “Sangue Derramado” utiliza um recorte literal do canto de Bruno (e por conseguinte dos Kanamari) como introdução, e foi via IA, identificada como a música presente nos vídeos em que Bruno canta.

Os tempos pandêmicos aceleraram nossa vinculação com anônimos virtuais e permitiram processos “etnográficos” virtuais em uma metodologia de pesquisa multi-situada já discutida nos trabalhos de Cooley, Meizel & Syed (2008), onde é possibilitado o acesso rápido e público às manifestações de comunidades reais.

Nas semanas de buscas pelos desaparecidos, o compositor paulista André Abujamra, reivindica o aparecimento, realizando um *remix* do canto. A descrição do vídeo⁵, escrita por André, no Youtube diz o seguinte: “Eu não costumo ficar profundamente triste. Quem me conhece sabe que sou muito otimista e raramente faço a tristeza me dominar, mas hoje eu quebrei a espinha! Geralmente eu faço música como uma oração! Quando vi o vídeo do bruno chorei muito e daí fiz esse remix!”. Na composição “remix”, provavelmente feita inteiramente com o uso dos chamados Instrumentos Virtuais (VSTs plug-ins), Abujamra sobrepõe texturas de orquestra de cordas, flauta (com efeitos) com momentos de percussão, ora com bateria, ora com sinos, reco-reco e tambores, em associação ao canto de Bruno em loop com adição de efeitos (*delay*, *reverb*). A composição chegou a portais de notícias e às redes sociais, recebendo aceitação coletiva. Ao compartilhar os agradecimentos enviados pela família de Bruno,

5 <https://www.youtube.com/watch?v=rTmPvw-fPT0>

Abujamra escreve: “Fiz como uma oração a música para o Bruno e Dom, minha música ecoou para o coração da família do Bruno e acalantou muitos corações, recebi esse e-mail do irmão caçula do Bruno! obrigado Felipe e obrigado a linda família!”. A nota do crítico Bittencourt (2022) no site da Revista Forum⁶ traz as seguintes linhas sobre o remix realizado por Abujamra:

O que já era bonito por si só, virou um épico, impulsionado pelos fatos e pelo tratamento dado a Abujamra à canção. (...) André Abujamra estica a corda da emoção e nos entrega uma obra-prima composta por todos os povos da floresta. Um novo Hino Nacional que já era escrito séculos antes dos brancos, séculos antes de tudo. (BITTENCOURT, 2022)

Nesse processo de observação virtual do fenômeno, reuni alguns comentários deixados pelos seguidores de Abujamra no *Instagram* e no *Youtube*: 1) Grande ideia de André Abujamra usar a voz de Bruno Pereira para compor este tema. Do melhor. Isto é arte no sentido mais profundo do termo. 2) Ouvi sua música mais de 10 x e chorei em todas elas. 3) A oração que vc fez devia se transformar no Hino da Amazônia Indigenista. Impossível não se emocionar. Obrigada pela oração e homenagem ao Bruno. Ele era o Anjo daquela região.

Ressalvando novamente o espírito de comunidade remarcado em um momento de perda como o que atravessamos como sociedade, e buscando não julgar atos altruístas de comunhão dos compositores e do público, gostaria apenas de assinalar alguns breves pontos. Através da contemplação desses fenômenos, é possível sinalizar de que não há de maneira explícita um entendimento geral por parte do público da expressão de uma música Kanamari subjacente, e de um lugar de escuta da visão de mundo de outra etnia através das apropriações feitas com o recorte do canto de Bruno. Em geral, percebe-se uma escuta desfazedora de identidades específicas em nome de uma generalização de “todos os povos da floresta”, que devem ser representados em orações e/ou hinos simbolizados através de releituras de compositores de grandes centros urbanos. O fenômeno em questão lembrou-me vagamente o antigo caso da canção “Rorogwela” das Ilhas Salomão, esmiuçado em ZEMP (1996) e retomado por FELD (2014). Se antes, os etnomusicólogos eram a “ponte” entre a “raiz” e os apropriadores “terceiros” ao publicarem gravações em discos ou cassetes, no caso em questão, o material musical estava disponível massivamente através de vídeos em jornais e portais de vídeos, o que aponta para apropriações na velocidade da fibra ótica.

6 <https://revistaforum.com.br/opiniao/2022/6/14/video-canto-indigena-de-bruno-pereira-ganha-remix-emocionante-de-andre-abujamra-118747.html>

Com essa pequena mas significativa anedota, encerro este pequeno ensaio remetendo os atentos/as leitores/as aos resultados e conclusões obtidos no emparentado artigo (SPERB, 2023) enviado no ano passado para o presente congresso, onde trato da autoralidade e representação fonográfica no universo do coco e da ciranda da Paraíba, expondo possíveis critérios emergentes para a “apropriação cultural”, de modo a amplificar as discussões realizadas em meu texto atual. Aqui, concluo reiterando a percepção de que artistas serão mais ou menos celebrados enquanto conseguirem tomar suas decisões estéticas socialmente, tomando em conta diferentes “lugares de escuta” e sentidos de pertencimento étnico-racial das músicas nas quais investem suas carreiras. Da mesma forma, se buscarem pensar-se como promotores de mudanças para além de suas obras.

Apesar dos câmbios de pensamento provocadas pelos pensadores decoloniais, onde destaco a figura da feminista negra Lélia Gonzalez (1984), é possível concluir que há ainda uma ideia de continuidade apropriadora na percepção de compositores e público que remonta os casos analisados por ZEMP (1996) e FELD (1996) há quase 30 anos.

Talvez hoje não exista mais lugar para “o branco mais preto do Brasil”.

Referências

SPERB, Guilherme. Coco e ciranda na Paraíba: autoralidade e representação. XXXIII Congresso da Anppom – Anais Eletrônicos, v. 33, ANO, São João del Rei. Disponível em: LINK. Acesso em 23/12/2023 (Link retirado para que o autor não seja identificado)

ABREU, Martha. Cultura Popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOLHET, Rachel. *Ensino e História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. *Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira república* [livro eletrônico]. Niterói : Eduff, 2020

ASEGA, Salome; BHABHA, Homi K.; BORDOWITZ, Gregg; KEE, Joan; KUO, Michele; KURIAN, Ajay; SATTERWHITE, Jacolby. Apropriação cultural: uma mesa redonda *Porto Arte*, v. 22, n. 37, p. 1-24, Porto Alegre: jul./dez. 2017.

BITTENCOURT, Julinho. Canto indígena de Bruno Pereira ganha remix emocionante de André Abujamra. *Revista Forum*, 14 Jun 2022. Disponível em <https://revistaforum.com.br/opiniaio/2022/6/14/video-canto-indigena-de-bruno-pereira-ganha-remix-emocionante-de-andre-abujamra-118747.html>. Acesso em 01/07/22

BOHLMAN, Philip V. World Music at the "End of History". *Ethnomusicology*, Vol. 46, No. 1 p 1-32. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 2002

CARVALHO, José Jorge de. Las Culturas Afroamericanas en Iberoamerica: Lo Negociable y lo Innegociable. *Serie Antropologia*. UnB, 2002.

COOLEY, T.J., MEIZEL, K. & SYED, N. Virtual Fieldwork: Three case studies. In: COOLEY, T & BARZ, G. *Shadows in the field: New Perspectives of fieldwork in ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

DOUGLAS, Michael. “Univaja quer traduzir canção cantada por indigenista e transformá-la em hino dos povos indígenas”. *A Crítica*. 19 Jun 2022. Disponível em: <https://www.acritica.com/amazonia/univaja-quer-traduzir-canc-o-cantada-por-indigenista-e-transforma-la-em-hino-dos-povos-indigenas-1.273246> . Acesso em: 02/07/22

FELD, Steven. Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis. Em: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 28 (1996), p. 1-35. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a “World Music”. *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*, (8). Recuperado de <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3916>. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014

GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehes e Cia, 1934.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*. p. 223-244. São Paulo: Anpocs, 1984.

GONZÁLEZ, Lélia. “A categoria politico-cultural de Amefricanidade”. En *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, pp. 69-82. Rio de Janeiro: 1988

LIMA, Paulo Costa. Baião de Dois: Composição e Etnomusicologia no forró da pósmodernidade (em 6 passos). *II Encontro Nacional da ABET – Anais*. Salvador: 2004

MENDONÇA, L. F. M. Música pop(ular), diversidade e identidades: o mangubeat e outras histórias. *Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Universidade d’Coimbra*, 2007. 25f.

MENDONÇA, Pollyana. *Tüküna Nawa Waik – Musicalidade Kanamari*. *trabalhoindigenista.org*. 17 Out 2013. Disponível em: <https://trabalhoindigenista.org.br/tukuna-nawa-waik-musicalidade-kanamari/> Acesso em: 02/07/22

PIEIDADE, Acácio. Reflexões Preliminares sobre Composição Transcultural. *MusiCS: Musicologia Histórica, Composição e Performance*. Curitiba: CRV Edições, 2021.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

ROCHA, Carla. *Líder Kanamari explica canção cantada por Bruno Pereira em expedição na floresta*. *O Globo*. 15 Jun 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/06/lider-kanamari-explica-cancao-cantada-por-bruno-pereira-em-expedicao-na-floresta.ghtml>. Acesso em: 01/07/22

SEEGER, Anthony. Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property. Em: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 28 (1996), p. 87-105. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

SANDRONI, Carlos. O mangu e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco. *Claves*, n. 7, p. 63-70. Paraíba, UFPB: 2009

SOBREVILLA, David. ‘Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina’. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVII (54):21-33: 2001.



ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música

ZEMP, Hugo. The/An Ethnomusicologist and the Record Business. Em: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 28 (1996), p. 36-56. Cambridge: Cambridge University Press, 1996