

UMA DOCE CANTIGA DE NINAR PARA A 'WORLD MUSIC'¹

Steven Feld

Tradução e notas de José Alberto Salgado e Silva

Resumo: Neste ensaio, Steven Feld discute a história do rótulo *world music* a partir do caso das sucessivas apropriações de uma canção de ninar das Ilhas Salomão. O autor aborda a desigualdade nas relações entre tradições locais, mundo acadêmico e indústria do disco. Músicos, pesquisadores, agentes da mídia e de órgãos internacionais encenam os episódios documentados e discutidos aqui – envolvendo sucesso comercial, prestígio e conflito em torno de uma música cujos criadores permanecem alienados dos ganhos econômicos e simbólicos advindos de sua comercialização.

Para começar, os lugares-comuns sobre a globalização da música mais largamente difundidos nos discursos intelectuais, como realidades ou predições imediatas, ao final do séc. XX:

1. A profunda conexão entre música e identidades sociais foi especialmente intensificada pela globalização. Essa intensificação deve-se aos modos como a separação cultural e o intercâmbio social são mutuamente acelerados por fluxos transnacionais de tecnologia, mídia e cultura popular. O resultado é que as identidades e os estilos musicais estão mais visivelmente efêmeros, mais audivelmente em estado de constante fissão e fusão do que jamais estiveram.

2. Nossa era é crescentemente dominada por fantasias e realizações de virtualidade sonora. Não só a tecnologia contemporânea torna todos os mundos musicais real ou potencialmente transportáveis e audíveis em todos os outros, como também essa capacidade de transporte é algo que cada vez menos

¹ Nota do Tradutor: A expressão *world music* não foi traduzida por ser empregada no jargão musical, no Brasil, e por não haver equivalente em português que seja largamente difundido; esse mesmo uso do idioma inglês ajuda a ilustrar, de certo modo, os argumentos do autor sobre uma desigualdade de poder nos processos de globalização.

pessoas consideram notável. À medida que a virtualidade sonora for crescentemente naturalizada, o mundo musical de cada um será sentido e experimentado como mais definido e mais vago, específico e no entanto misturado, particular mas geral, localizado e em movimento.

3. Apenas cem anos foram necessários para que as tecnologias de gravação de som ampliassem o intercâmbio sonoro a um ponto que supera histórias anteriores e contíguas de viagem, migração, contato, colonização, diáspora e dispersão. É a forma gravada, portanto, ao circular comercialmente, que define a autenticidade da globalização musical. Heroína e vilã dessa situação, a indústria musical triunfou por meio de contínuas fusões e consolidações verticais e horizontais. Alinhando tecnologias de gravação e reprodução com as capacidades de disseminação de outros meios de entretenimento e publicação, a indústria alcançou o objetivo-chave capitalista da expansão interminável de mercado.

4. A globalização musical é experimentada e narrada como igualmente celebratória e controversa, porque todos podem ouvir sinais igualmente onipresentes de diversidade musical aumentada e diminuída. Tensões em torno dos significados da heterogeneidade e homogeneidade sonora são paralelas a outras tensões que caracterizam processos globais de separação e mistura, com uma ênfase na construção de gêneros (*genericization*), hibridização e revitalização.

Assim, como tudo mais chamado de 'globalização' nestes dias, essa versão é claramente sobre pluralidades cada vez mais complicadas, experiências desiguais e poderes consolidados. Mas existe algo característico no modo como isso está acontecendo no mundo da música? Uma maneira de responder é desnaturalizar a onipresente expressão '*world music*', atualmente o signo dominante de uma industrialização triunfante da representação sonora global. Até pouco mais de uma década atrás, essa expressão era consideravelmente mais obscura. Como foi que se tornou tão completa e rapidamente naturalizada em esferas públicas? Como ela tem participado nos modos como imaginamos, interpretamos ou contestamos a noção de 'globalização'? Como poderia um esboço de genealogia da '*world music*' ajudar a ver mais criticamente os modos pelos quais uma modernidade é tensamente refletida nos tipos de lugares-comuns com que iniciei?

World music

Inicialmente posta em circulação por acadêmicos no início dos anos 1960, para celebrar e promover o estudo da diversidade musical, a expressão '*world music*' começou em grande parte como um termo benigno e esperançoso. Naqueles dias, lembrados nostalgicamente por muitos pela sua inocência e otimismo, a expressão '*world music*' tinha uma reverberação claramente populista. Era uma expressão amigável, uma alternativa menos desajeitada para 'etnomusicologia', o termo mais acadêmico que emergiu em meados dos anos 1950 para referir o estudo de músicas não-ocidentais e de minorias étnicas. Assim como a etnomusicologia, a '*world music*' tinha uma missão academicamente liberal, de opor-se à tendência dominante, das instituições e públicos musicais, de presumir a sinonímia entre 'música' e a música erudita da Europa ocidental. E, em termos práticos, a idéia de '*world music*' pretendia ter um efeito pluralizador nos conservatórios ocidentais, ao promover a contratação de executantes não-ocidentais e o estudo de práticas de *performance* e repertórios não-ocidentais.

Qualquer que tenha sido o sucesso desses objetivos, o dualismo terminológico que distinguia a '*world music*' da 'música' ajudou a reproduzir uma divisão tensa na academia, onde músicas entendidas como não-ocidentais ou etnicamente 'outras' continuaram a serem rotineiramente separadas daquelas do Ocidente. O dualismo reproduzido pelo conceito de '*world music*' fez parte, assim, da reinscrição do hiato entre a musicologia, construída como o estudo histórico e analítico das músicas eruditas do Ocidente, e a etnomusicologia, construída como o estudo cultural e contextual das músicas de não-europeus, camponeses europeus e minorias étnicas ou raciais marginalizadas. A relação entre colonizador e colonizado permaneceu geralmente intacta ao se distinguir 'música' de '*world music*'. E essa divisão musicologia/etnomusicologia reproduzia a divisão disciplinar tão comum na academia, onde as '-logias' não-marcadas anunciavam estudos de assuntos normativos do Ocidente e os campos 'etno-' eram criados para acomodar os outros étnicos do Ocidente. Mesmo que um pouco disso tenha sido terrivelmente contestado nos anos 1960 e 1970, ainda assim é notável que os rótulos valorizados de 'etnomusicologia' e '*world music*' sobrevivam tão pouco desafiados, no final do século XX. Permanece a questão óbvia: no interesse de

quem, e em que tipo de academia, devem 'etno' e 'world' permanecer distintos de uma disciplina musical, uma disciplina em que todas as práticas, histórias e identidades possam reivindicar direitos iguais ao valor, ao estudo e à *performance*?

É interessante notar que a situação teria sido pouco diferente se a 'world music' tivesse sido mais acintosamente chamada 'third world music' [música do Terceiro Mundo]. E fora da academia, no mundo do comércio, isso foi exatamente o que aconteceu. Pois ainda que se fizessem cada vez mais gravações comerciais em toda parte do mundo, desde o início do século XX, em seguida à invenção do fonógrafo, o desenvolvimento de uma indústria altamente visível de gravação musical comercial e documentária consolidou-se bem mais tarde, nos anos 1950 e 1960. Isso teve lugar quando a expressão 'Terceiro Mundo' deu novo sentido ao conjunto diverso de categorias prévias, conjugando frouxamente empreendimento acadêmico e comercial, isto é, gravações variavelmente rotuladas e vendidas como 'primitivas', 'exóticas', 'tribais', 'étnicas', 'folk', 'tradicionais' ou 'internacionais'.

Se essas gravações tinham algo em comum, eram suas políticas de representação. Muitas vezes, elas eram retratos de um mundo onde a audição de influências interculturais era atenuada ou abafada. Os acadêmicos eram particularmente cúmplices do comércio nesse ponto, tornando-se avalistas de uma autenticidade musical que pretendia significar, igualmente, autoridade de realismo documental e singularidade cultural. Ironicamente, foram a turbulência dos movimentos de independência, as demonstrações anticoloniais e as vigorosas lutas nacionalistas do final dos anos 1950 e início dos anos 1960 na África, Ásia e América Latina que alimentaram essa criação de um mercado dos, e desejo comercial pelos, autênticos (e muitas vezes nostálgicos) alhures musicais. Rastros sonoros daquelas lutas políticas não foram ouvidos amplamente em gravações populares, ou celebrados por sua fascinantemente poderosa autenticidade, antes de se passar mais uma década no mercado da música comercial. E músicas complexamente interculturais, como aquelas indicando histórias de movimento por e através de numerosas cidades, regiões multiétnicas ou de intenso comércio, foram da mesma forma comercialmente abafadas, como que esperando que o rótulo 'internacional' fosse testado no mercado para compradores multiculturalistas, migrantes e de classes médias étnicas.

Os anos 1960 e 1970 viram o surgimento de formas simbólicas de pluralismo musical por meio da proliferação acadêmica de cursos de etnomusicologia e suas versões paralelas de ‘*world music*’. Mas isso foi de muitos modos suplantado nos anos 1980 pelo surgimento dos estudos de música popular, cuja proeminência internacional foi rapidamente marcada pela emergência de uma revista profissional (*Popular Music*, em 1981) e uma associação (IASPM, a International Association for the Study of Popular Music, também em 1981) e uma sucessão de textos teóricos influentes.² Embora muito da ênfase inicial estivesse em estudar formas musicais populares do Ocidente, particularmente o *rock*, o interesse dos estudos de música popular em teorizar a dominação global de músicas veiculadas pela mídia no século XX sinalizou para a etnomusicologia que sua naturalização acrítica de ‘tradições autênticas’ estava com problemas.

Cada vez mais, a etnomusicologia incorporou *insights* dos estudos de música popular para efetuar uma mudança, a de estudar mundos musicais fechados e distintos para estudar outros, criados pelo contato com histórias e legados coloniais, por diáspora e hibridismo, por migração, urbanização e meios de comunicação de massa. Refletindo sobre esse momento numa introdução para uma coletânea de comunicações em conferências iniciais da IASPM, Simon Frith escreve: “Talvez não seja coincidência que a IASPM tenha crescido como uma organização acadêmica justo quando a ‘*world music*’, os sons de países fora da América do Norte ou Europa ocidental começaram a ser gravados, formatados e vendidos como um novo gênero *pop* de sucesso”.³

Esse potencial comercial da ‘*world music*’ começou a se desenvolver rapidamente nos anos 1980, assim como a mudança discursiva do termo, de designação acadêmica para uma categoria distinta de *marketing*. Reprisando uma tendência anterior, sinalizada comercialmente no relacionamento promocional dos Beatles com Ravi Shankar, a colaboração e a curadoria do

² Por exemplo: Frith, Simon, *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock*. London: Constable, 1983; Chambers, Ian, *Urban rhythms: pop music and popular culture*. London: Macmillan, 1985; Middleton, Richard, *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990; Shepherd, John. *Music as social text*. Cambridge: Polity, 1991; McClary, Susan, *Feminine endings: music, gender and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

³ Frith, S. (Ed.), *World music, politics and social change*. Manchester: Manchester University Press, 1989, p. 5.

pop star tornaram-se o significante central do mercado da 'world music' em meados dos anos 1980. Isso foi possível graças à capacidade das elites da música *pop* ocidental e de suas companhias gravadoras de financiar excursões artísticas em um mundo que rapidamente viria a ser experimentado como geograficamente expansivo e esteticamente familiar. Os exemplos-chave foram *Graceland*, de Paul Simon (1986) com músicos sul-africanos, e *Rei Momo*, de David Byrne (1989) com músicos latinos. Acadêmicos saudaram essas produções com exames críticos do modo como elas combinavam prazer e arrogância⁴, e a própria cultura popular lançou um olhar irônico ocasional sobre as aventuras de Simon e Byrne, por exemplo, nos desenhos animados em que suas viagens de curadoria eram paramentadas com equipamento de safári colonial.

Já ao longo dos anos 1990, a curadoria de estrelas *pop* continuou a liderar a expansão de mercado da 'world music'. Mas em cada caso, modelos distintos da mistura de inspiração e colaboração também emergiram, revelando mais sobre as possibilidades políticas e estéticas de se promover igualdade artística e distribuição de riqueza. Os exemplos-chave foram os festivais WOMAD (World of Music and Dance) e o selo Real World, de Peter Gabriel, e sua colaboração com artistas tão diversos como Youssou N'Dour e Nusrat Fateh Ali Khan; a World Series, de Mickey Hart, no selo Rykodisc, seus projetos com monges tibetanos e percussionistas africanos e indianos, e seu Projeto das Músicas Ameaçadas [*Endangered Musics Project*] em colaboração com a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos; as colaborações de Ry Cooder com guitarristas havaianos, mexicano-americanos, africanos e indianos, e sua promoção da música e de músicos cubanos; as colaborações e promoções de Henry Kaiser e David Lindley em Madagascar; e a colaboração chamada *Not Drowning, Waving*, de David Bridie com músicos de Papua Nova Guiné, e

⁴ Por exemplo: Feld, S., 'Notes on world beat', *Public Culture*, 1(1), 1988, p.31-37; publicado com modificações em Keil, Charles and Feld, S., *Music grooves*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p.238-246; Hamm, Charles, 'Graceland revisited', *Popular Music*, 8(3), 1989, p. 299-303; Goodwin, Andrew & Gore, Joe, 'World beat and the cultural imperialism debate', *Socialist Review*, 20(3), 1990, p. 63-80; Meintjes, Louise, 'Paul Simon's Graceland, South Africa, and the mediation of musical meaning', *Ethnomusicology*, 34(1), 1990, p. 37-73; Lipsitz, George, *Dangerous crossroads: popular music, postmodernism and the poetics of place*. New York: Verso, 1994.

suas produções de músicos aborígenes, insulares e melanésios como Archie Roach, Christine Anu e George Telek.

Porém, significativamente, a indústria musical dos anos 1990 não estava mais dependendo de *pop stars* para vender o mundo; o sucesso de mercado da *'world music'* baseava-se mais na rápida expansão de produtos e no apoio promocional das indústrias alinhadas de gravação e de entretenimento. Em 1990, a revista *Billboard* reinventou a *'world music'* como uma categoria de monitoramento de vendas e começou a registrar seu impacto comercial. Em 1991, a American National Academy of Recording Arts and Sciences inventou a categoria *'world music'*, na premiação do Grammy, a partir da anterior *'étnica e tradicional'*. A revista *Rhythm Music: Global Sounds and Ideas* começou ao mesmo tempo, seguida por *World music* em meados dos anos 1990 e por *Songlines* em 1999. Adicionalmente, as seções de notícias e resenhas de *'world music'* se espalharam por numerosas revistas destinadas aos consumidores de gravações, entretenimento e tecnologia de áudio, ao longo da década.

O mesmo padrão emergiu com os guias para ouvintes. *The Virgin Directory of World music*⁵ apareceu em 1991, seguido por *World Beat* no ano seguinte.⁶ Até 1994, havia um *World music: The Rough Guide*, de quase 700 páginas;⁷ sua popularidade levou a uma segunda edição ainda maior, em dois volumes, revisada e expandida, de 2000. Mesmo para aqueles que procuram algo em tamanho menor, o guia de bolso *Billboard* de *'world music'* chega a incluir os 900 CDs mais vendidos pelos 150 artistas mais vendidos.⁸

A difusão radiofônica de *'world music'* proliferou da mesma forma nos anos 1990 e, com tremendo apoio da indústria de gravação e dos fãs, expandiu-se para novos locais, como os canais de *'world music'* das companhias de aviação, séries de vídeo e televisão, e milhares de sítios da Internet. Os anos 1990 também trouxeram um desenvolvimento de lojas, catálogos de encomenda

⁵ Sweeney, Philip, *The virgin directory of world music*. New York: Henry Holt, 1991.

⁶ Spencer, Peter, *World beat: a listener's guide to contemporary world music on CD*. Chicago: A Capella Books, 1992.

⁷ Broughton Simon et al., *World music: the rough guide*. London: The Rough Guides/Penguin, 1994 (2ª ed. 1999/2000).

⁸ Blumenthal, Howard J., *The world music CD listener's guide*. New York: Billboard Books, 1998.

postal e *websites* comercializando 'world music' ou devotando-lhe seções especiais. Ao adquirir produtos 'world music', podiam-se receber anúncios regulares por e-mail, listas dos 'mais vendidos', sugestões da crítica, amostras para *download* e outras promoções. Da mesma maneira, houve uma proliferação de selos de gravação dedicados à 'world music' e mesmo planos de *marketing* especificamente dedicados ao gênero como, por exemplo, as compilações Putamayo, agora ubíquas em Starbucks e outras cadeias de lojas.⁹

Assim, se os anos 1990 criaram um mundo de consumidores cada vez mais familiarizados com grupos musicais tão diversos em história, região e estilo, como Ladysmith Black Mambazo e As Vozes misteriosas da Bulgária, ou The Chieftans e Zap Mama, ou Carlos Nakai e The Gipsy Kings, ou Apache Indian e Yothu Yindi, ou Ofra Haza e Manu Dibango, foi devido a uma grande reconfiguração do modo como o globo musical estava sendo administrado, gravado, comercializado, anunciado e promovido. A 'world music' já não estava dominada por documentação acadêmica e promoção de tradições. Em vez disso, a expressão alastrou-se pela esfera pública, significando primeiro e mais que tudo uma indústria global focalizada em comercializar a etnicidade dançante e a alteridade exótica, no mapa mundial do prazer e da mercadoria. Ao final do século, 'world music' chegara a significar "um pequeno mundo com um enorme número de possibilidades: excursões sonoras tão próximas quanto um toca-CDs", no fraseado memorável do colunista de 'Pop View' no *The New York Times*.¹⁰

⁹ V. Zwerin, Mike, 'Putamayo and the secrets of world music', *International Herald Tribune*, 24 de fevereiro de 1998.

¹⁰ V. Pareles, Jon, 'A global heartbeat on CD's', *The New York Times*, 29 de janeiro de 1998, E1, p. 26.

Ansiedade e celebração

O fato de todos e quaisquer estilos híbridos ou tradicionais poderem ser amontoados com tanto sucesso pelo simples rótulo de mercado ‘*world music*’ significava o triunfo comercial da industrialização global de música.¹¹ Mas o mesmo processo significou algo mais importante para os pesquisadores na etnomusicologia e nos estudos culturais de música, a saber, a relativa facilidade com que a indústria da música podia, na frase de Jocelyne Guilbault, “banalizar a diferença”.¹² Correlatamente, a primeira década de investigação acadêmica da fabricação da ‘*world music*’ focaliza como a diferença tem transitado nessa indústria de ‘*world music*’.¹³ Esses trabalhos perguntam como a diferença musical tem sido representada, exaltada e fetichizada; como suas cotações de mercado têm crescido e decaído, onde elas têm sido depreciadas e hipotecadas; como têm sido trocadas, fundidas e vendidas. Essas histórias são, antes de tudo, sobre as recompensas desiguais, as representações perturbadoras e os desejos complexamente entrelaçados que estão por trás da retórica comercial de conexão global, isto é, da retórica do fluxo ‘livre’ e do acesso ‘maior’. São

¹¹ Chanan, Michael, ‘Global corporations and *world music*’, in: Chanan, M., *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*. New York: Verso, 1995, p. 151-178.

¹² Guilbault, Jocelyne, ‘On redefining the ‘local’ through world music’, *The World of Music*, 35(2), 1993, p.40.

¹³ Por exemplo: Erlmann, Veit, ‘The politics and aesthetics of transnational musics’, *The World of Music*, 35(2), 1993, p. 3-15; ‘The aesthetics of the global imagination: reflections on *world music* in the 1990s’, *Public Culture*, 8(3), 1996a, p. 467-487; *Nightsong: performance, power and practice in South Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 1996 b; Feld, S., op. cit., 1988; Keil, C. e Feld, S., op.cit., 1994; Feld, S, ‘From schizophonia to schismogenesis: the discourses of *world music* and world beat’, in: Keil, C. e Feld, S., op.cit., 1994, p. 257-274; Feld, S., ‘Pygmy POP: a genealogy of schizophonic mimesis’, *Yearbook for Traditional Music*, 28, 1996, p. 1-35; Garofalo, Reebe, ‘Whose world, what beat: the transnational music industry, identity and cultural imperialism’, *The World of Music*, 35(2), 1993, p. 16-32; Goodwin, A. & Gore, J., op. cit., 1990; Guilbault, J., op. cit., 1993; Guilbault, J., ‘Interpreting *world music*: a challenge in theory and practice’, *Popular Music*, 16(1), 1997, p. 31-44; Hayward, Philip. *Music at the borders*. London: John Libby, 1998; Lipsitz, G., op. cit., 1994; Mitchell, Tony, *Popular music and local identity: rock, pop and rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press, 1996; Neuenfeldt, Karl (Ed.), *The didjeridu: from Arnhem land to internet*. London: John Libby, 1997; Sharma, Sanjay, Hutnyk, John e Sharma, Ashwany, *Dis-orienting rhythms: the politics of the new Asian dance music*. London: Zed Books, 1996; Taylor, Timothy, *Global pop: world music, world markets*. New York: Routledge, 1997.

histórias de como as formas de distinção local, regional e social da música assumem poses cada vez mais tensas, vivendo as contradições encontradas, ao se aceitar e resistir a tendências dominantes hegemônicas, na indústria global de música popular.

Testemunhar e fazer a crônica dessas histórias tem produzido um novo discurso sobre autenticidade, um discurso formado a partir das narrativas igualmente ansiosas e celebratórias sobre o mundo e a música da '*world music*'. Narrativas ansiosas às vezes começam com a suspeita de que a concentração capitalista e a competição na indústria de gravação sempre produzem uma arte menor, uma versão comercial diluída e vendável de um mundo outrora mais 'puro', 'real', ou menos comercializado. Essa suspeita alimenta um tipo de policiamento das locações da autenticidade e das tradições musicais. Ela questiona se a '*world music*' incita ou apaga a diversidade musical, perguntando por que e como as perdas musicais são compensadas pela proliferação de novas músicas.

Em resposta, as narrativas celebratórias contrapõem-se a essas ansiedades acentuando a reapropriação do *pop* ocidental, enfatizando formas de fusão como rejeições de identidades fechadas, fixas ou essencialistas. Isto é, as narrativas celebratórias da '*world music*' frequentemente focalizam a produção de músicas híbridas. Elas colocam uma ênfase positiva em identidades fluidas, às vezes beirando equações românticas de hibridização com resistência declarada. As narrativas celebratórias tendem para cenários de esperança quanto à igualdade cultural e financeira nas indústrias do entretenimento. Aqui, a designação 'global' pode substituir o rótulo anterior 'internacional' como um termo de valor positivo para práticas e instituições modernas. Isso pode ter o efeito de diminuir a importância das relações hegemônicas de capital e gerenciamento na indústria da música, focalizando em vez disso os modos como segmentos maiores do mundo da música agora recebem retornos algo maiores em capital financeiro e cultural, acompanhando sua maior visibilidade.

As narrativas celebratórias da '*world music*' tendem a normalizar e naturalizar a globalização de um modo que não difere daquele como as narrativas da 'modernização' naturalizaram, antes, outras correntes grandiosas e generalizantes que transformaram e redesenharam histórias interculturais. Como essas antecessoras, as narrativas celebratórias respondem às perguntas sobre o que se ganhou e o que se perdeu, acentuando que os custos para a 'tradição' são bastante superficiais e que serão, no movimento mais abrangente das coisas,

superados pela criatividade, invenção e resistência. “Certamente, o mundo está se desenvolvendo e nenhuma tradição permanecerá a mesma”, escreve o filósofo-músico David Rothenberg num comentário em *Chronicle of Higher Education* sobre o lugar da música nos cursos de graduação em tecnologia e desenvolvimento global. “Entretanto”, ele continua, “correntes musicais diversas não precisam desaparecer em uma monotonia global. Se existe aquilo que é chamado desenvolvimento, ele incluirá uma alegre e caótica mistura de muitos sons, uma música que continua a tocar enquanto ninguém sabe como ela vai acabar”.¹⁴ As narrativas celebratórias, então, imaginam uma tenacidade natural do passado, ressoando em possibilidades para um presente ampliado, que Sean Barlow e Banning Eyre caracterizam em seu livro celebratório *AfroPop!* como uma “conversação interminavelmente criativa” entre “raízes locais e cultura pop internacional”.¹⁵

Pelo lado ansioso, lemos narrativas que insistem na cumplicidade da ‘*world music*’ na transformação da etnicidade em mercadoria, localizando-a nas ‘paisagens financeiras’ [*finanscapes*] e ‘paisagens midiáticas’ [*mediascapes*] da cultura popular global¹⁶ e o ‘ruído’ ou ‘violência canalizada’ da economia industrial da música.¹⁷ As narrativas ansiosas vêem pouca possibilidade de se resistir às transformações da etnicidade em mercadoria e voltam sua atenção, em vez disso, para a compreensão da localização hegemônica que elas ocupam dentro das práticas e instituições de globalização. No dizer de Veit Erlmann: “O pastiche musical global é mais uma tentativa de recobrir os sons do presente completamente transformado em mercadoria com a pátina do valor de uso de algum outro tempo e lugar”.¹⁸ Em particular, é a produção e disseminação da ‘*world music*’ em centros cosmopolitas e metropolitanos que claramente sublinha o caráter do trabalho exótico que ela importa e vende. Ashwani Sharma

¹⁴ Rothenberg, D, ‘The sounds of global change: different beats, new ideas’, *Chronicle of Higher Education*, 5 de junho de 1998, p. B8.

¹⁵ Barlow, S. e Eyre, B. *Afropop! An illustrated guide to contemporary African music*. Edison: Chartwell Books, 1995, p. vii.

¹⁶ Appadurai, Arjun, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

¹⁷ Attali, Jacques, *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

¹⁸ V. Erlmann, V., op. cit., 1993, p. 130.

a situa dessa maneira em *Dis-Orienting rhythms: the politics of the new Asian dance music*, uma coleção exemplar de ensaios ansiosos:

...instâncias de 'conversação musical e cultural' validadas sob o signo de *world music* mascaram demasiado fácil a relação exploradora de trabalho das corporações transnacionais muito poderosas com músicos do 'Terceiro Mundo', para não falar daqueles no Terceiro Mundo que têm apenas sua pobreza fotogênica para vender.¹⁹

Ao mesmo tempo, narrativas ansiosas também fazem a crônica da indigenização como resposta à globalização, uma resposta resistente, seja a tendências de imperialismo cultural ou à ampliada homogeneidade cultural. Do mesmo modo, narrativas ansiosas também insistem nas capacidades da '*world music*' de reafirmar lugar e localidade contra a globalização. De fato, em algumas narrativas ansiosas, o próprio termo 'global' vem a ser sinônimo de 'deslocado'. Em outras palavras, deslocamento metaforiza globalização como uma simultaneidade de alienação e dispersão. As narrativas ansiosas, então, querem descobrir um custo da globalização, querem calcular os tipos de perdas e a diminuição da heterogeneidade musical que deriva de suas práticas. Ao mesmo tempo, querem afirmar o potencial e a esperança que cada perda deixa em aberto para a resistência, a reafirmação, a reclamação, a resposta.

O quadro amplo, então, é que a atual '*world music*', como o discurso da globalização mais geral, é igualmente direcionada na esfera pública por intermédio desses tropos de ansiedade e celebração. Por vezes bem distintas, essas posições narrativas de ansiedade e celebração parecem cada vez mais entrelaçadas, sem ruptura aparente, indicando o *status* da '*world music*' como categoria tensamente moderna. Onde as narrativas ansiosas e celebratórias tipicamente se fundem é no espaço de um otimismo reservado em relação a futuros musicais. Reconhecendo como, num período notavelmente curto, a diversidade da '*world music*' – sua promessa – veio a ser continuamente suspensa no espectro de *uma só música do mundo* – sua antítese –, o ansioso

¹⁹ V. Sharma, op. cit., 1996, p. 22.

e o celebratório abraçam a pluralidade musical como uma necessidade dialética em um mundo onde a circulação da ‘*world music*’ é cada vez mais dominada por mercadorias musicais previsíveis.

Doce cantiga de ninar

Mudo agora de ‘*world music*’ como um discurso para ‘*world music*’ como uma zona de contato de atividades e representações. Quero particularmente explorar alguns dos efeitos experienciais da ‘*world music*’, perguntando como suas rotas, seus circuitos e tráfego – as já familiares metáforas de movimento e transporte para o fluxo transnacional – envolvem embates intersubjetivos entre músicos, registradores²⁰, agentes da indústria, jornalistas e acadêmicos. O caso particular que eu reviso começa com a reprodução descarada do primitivismo na ‘*world music*’. Este é um tema que já produziu considerável comentário crítico, porém sua persistência continua a expor questões significativas para a compreensão de poder musical e diferença, representação primitivista e desejo.

Em 1973, a coleção UNESCO *Musical Sources* lançou um LP intitulado *Solomon Islands: Fateleka and Baegu Music from Malaita*, gravado em 1969 e 1970 por Hugo Zemp, do Departamento de Etnomusicologia do Museu do Homem e do Centre National de la Recherche Scientifique (França). O LP foi relançado como CD em 1990, na reorganizada série da UNESCO *Musics and Musicians of the World*, distribuída por Auvidis. Entre as faixas do LP e do CD, está uma cantiga de ninar Baegu, do norte da Malaita.²¹ Intitulada ‘Rorogwela’, é um vocal sem acompanhamento, cantado por uma mulher chamada Afunakwa. Embora essa gravação seja bem conhecida dos etnomusicólogos das Ilhas do Pacífico, ela teve pouca execução radiofônica, distribuição limitada e vendas mínimas.

²⁰ N. T. A palavra usada pelo autor é ‘*recordists*’, para designar quem faz ‘gravações de campo’. Muitas vezes, como de praxe entre pesquisadores brasileiros, é o próprio pesquisador que desempenha esse papel, durante o trabalho de campo. Feld ressalta (por e-mail) que essas gravações também são feitas por músicos, arquivistas, engenheiros ou mesmo colecionadores amadores – alguém, enfim, “com habilidade técnica e um interesse em coletar documentos realísticos”.

²¹ A ilha de Malaita faz parte do arquipélago das Ilhas Salomão.

Tudo isso mudou em 1992, quando 'Rorogwela' começou uma carreira de canção popular de sucesso no mercado da 'world music'. Isso aconteceu quando a gravação de Afunakwa por Zemp foi digitalmente 'sampleada' por Eric Moquet e Michel Sanchez para *Deep Forest*, um CD produzido por Dan Lacksman para Celine Music e comercializado por 550 Music/Epic, uma divisão da Sony Music. A canção apareceu com o título de 'Sweet Lullaby' [Doce Cantiga de Ninar] e inclui a voz de Afunakwa cantando 'Rorogwela' sobre uma batida *dance* feita por uma bateria eletrônica. A gravação também inclui acompanhamentos de sintetizador e interlúdios com *samples* digitais de jogos sonoros com água²², na floresta da África central, e cantos de tipo *yodel*. Na primeira estrofe, a voz de Afunakwa canta *solo*; na segunda, ela é acompanhada por multiplicação digital da voz e por um coro de estúdio, criando um efeito vocal denso, do tipo 'We are the world'; na terceira, a voz de Afunakwa desaparece em meio à indistinção lingüística de um conjunto cantando sua cantiga de ninar. Ao longo dessa progressão, ouve-se como aquilo que antes era distintamente o mundo de Afunakwa está agora sujeito a um novo compartilhar, tornando-se, em última instância, um mundo onde sua voz não é mais necessária à sua presença imaginada.

Nas notas de contracapa para *Boheme*, seu CD ganhador do Grammy em 1995, *Deep Forest* refere-se ao "sampleamento" de "melodias nativas" como o uso de "material bruto, uma oportunidade para cruzar e misturar". Sobre sua relação com essas "melodias nativas" em sua primeira gravação, as notas de contracapa dizem:

Deep Forest é o respeito a essa tradição que a humanidade deve prezar como um tesouro que se casa com a harmonia do mundo, uma harmonia frequentemente comprometida hoje em dia. Eis por que a criação musical de *Deep Forest* recebeu o apoio da UNESCO e de dois musicólogos, Hugo Zempe (sic) e Shima (sic) Aron (sic), que coletaram os documentos originais.

²² N.T. 'Water splashing games' são jogos musicais em que crianças e mulheres batem com as mãos na água para fazer composições ou improvisações rítmicas. Foram documentados por Zemp nas Ilhas Salomão e por vários registradores em florestas da África Central.

A segunda referência é a Simha Arom, outro etnomusicólogo do CNRS, cujas gravações de música dos pigmeus da África central são ‘sampleadas’ em muitas das faixas de *Deep Forest*. De fato, muito da música em *Deep Forest* envolve referências aos pigmeus, e o tema da floresta tropical africana e seus povos é anunciado fortemente na música e na apresentação do CD. Na verdade, a canção introdutória, também intitulada ‘Deep Forest’, começa com uma voz muito profunda e ressonante que anuncia (em inglês): “Em algum lugar no fundo da selva, alguns homens e mulheres estão vivendo. Eles são o seu passado. Talvez eles sejam o seu futuro.”

Essa mistura particular de reverência respeitosa e caricatura primitivista cria a ambientação celebratória de *Deep Forest* e fez vibrar um acorde financeiramente simpático. A gravação atraiu uma enorme audiência mundial, vendendo aproximadamente quatro milhões de cópias e aparecendo em várias edições e *remixes*. Várias canções, incluindo ‘Sweet Lullaby’, apareceram em forma de vídeo; várias, mais uma vez incluindo ‘Sweet Lullaby’, foram também licenciadas como música de fundo para comerciais de TV por, entre outros, Neutrogena, Coca-Cola, Porsche, Sony e The Body Shop.

Em 1996, Hugo Zemp escreveu um artigo no *Yearbook for Traditional Music*, a principal revista internacional de etnomusicologia; sua peça era uma entre quatro sobre o tema de etnomusicologia e a política global de gravação sonora.²³ Nesse artigo, Zemp pronunciou-se sobre seu suposto “apoio” a *Deep Forest*, na verdade contestando agudamente as circunstâncias legais e morais da relação contratual da UNESCO com a gravação. Seu protesto contém os seguintes pontos-chave narrativos:

Noriko Aikawa, Chefe de Patrimônio Cultural da UNESCO, da divisão encarregada das séries de gravações, contatou Zemp em 1992 a fim de pedir sua permissão para licenciar amostras (*samples*) para *Deep Forest* de uma gravação da UNESCO que ele havia feito na África ocidental. Zemp foi informado que *Deep Forest* desejava ‘samplear’ várias gravações da UNESCO

²³ Zemp, Hugo, ‘The/an ethnomusicologist and the music business’, *Yearbook for Traditional Music*, 28, 1996, p. 36-56 6; Feld, Steven, op. cit., 1996; Mills, Sherylle, ‘Indigenous music and the law: an analysis of national and international legislation’, *Yearbook for Traditional Music*, 28, 1996, p. 28:57-86; Seeger, Anthony, ‘Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property’, *Yearbook for Traditional Music*, 28, 1996, p. 87-105.

para um projeto em homenagem ao Dia da Terra [*Earth Day*]; a UNESCO estava disposta a conceder licença para os *samples* desde que Zemp e os outros registradores concordassem, e se os músicos da fonte e as gravações fossem devidamente creditados. Zemp ouviu um fragmento de *Deep Forest* pelo telefone e recusou sua permissão; em vez disso, ele incentivou Aikawa e a UNESCO a apoiarem projetos que mais diretamente beneficiassem músicas e músicos indígenas.

Algum tempo mais tarde, Francis Bebey telefonou a Zemp, pedindo-lhe que reconsiderasse sua recusa. Sobre esse episódio, Zemp escreve: “Uma vez que Bebey, um compositor e músico africano bem conhecido (que escreveu também um livro sobre música tradicional da África), deu seu apoio pessoal à matéria, eu reconsiderarei meu ponto de vista e, por respeito a ele, disse O.K. pelo telefone. Afinal, pensei, era por um fim justificável: preservar e proteger florestas úmidas tropicais no mundo”.²⁴

O próximo encontro de Zemp com a gravação não teve vínculo com esse. Depois que *Deep Forest* foi lançado, Le Chant du Monde, que publica a série de discos etnomusicológicos que Zemp dirige no Musée de l’Homme, informou-lhe que *Deep Forest* havia, sem licença, ‘sampleado’ material de uma gravação africana da série do museu. Le Chant du Monde engajou-se no caso, recebendo finalmente uma compensação extrajudicial de Celine Music.

Somente após esse episódio, com os relatos na imprensa do crescente sucesso comercial do CD e duas cartas de colegas estrangeiros perguntando sobre sua cumplicidade, anunciada em *Deep Forest*, Zemp de fato recebeu e ouviu uma cópia do CD. Não ouvindo *samples* tirados de sua gravação na África ocidental publicada pela UNESCO, ele ficou bastante surpreso com o ‘sampleamento’ de ‘Rorogwela’ de Afunakwa, com o nome de ‘Sweet Lullaby’. Nunca haviam pedido seu consentimento para uso de material de sua gravação nas Ilhas Salomão. Então, movido por ouvir ‘Sweet Lullaby’ como música de fundo para um comercial de xampu na televisão francesa, Zemp requisitou encontros com Francis Bebey e Noriko Aikawa.

²⁴ Zemp, Hugo, op. cit., p. 45.

Francis Bebey confirmou que ele havia sido convocado pelo produtor da Celine Music para persuadir Zemp a reconsiderar. A carta subsequente de Bebey para Celine Music, citada por Zemp, colocou as coisas deste modo:

Mr. Zemp, após certificar-se de que eu realmente acreditava no valor de usar suas gravações no contexto de uma criação musical moderna como a sua, foi notavelmente cortês e compreensivo. Ao fim de nossa conversa telefônica, ele consentiu em deixar que vocês usassem 40 segundos de música tirada de seu disco... Espero que isso permita a vocês finalizar seu projeto para o Dia da Terra com sucesso. Seu,²⁵

Baseado nessa carta e em seu encontro, Zemp decidiu que Celine Music havia levado Bebey a acreditar que a gravação era um lançamento limitado com finalidade não-comercial, comparável a outras gravações da UNESCO.

Em seu encontro com Noriko Aikawa, Zemp revisou três itens no arquivo de correspondência da UNESCO. Primeiro, havia a carta de Aikawa para Auvidis (a companhia que detém direitos de licenciamento em nome da UNESCO) indicando que Zemp havia negado permissão para que sua gravação na África ocidental fosse 'sampleada'. Segundo, havia uma carta de Celine Music para Auvidis pedindo confirmação de que Zemp havia reconsiderado. Finalmente, havia uma carta subsequente de Auvidis para Aikawa, pedindo que a UNESCO confirmasse a autorização, e declarasse se os direitos deviam ser cedidos gratuitamente ou especificasse o pagamento requerido. O que Zemp descobriu então foi que Aikawa não respondera à carta de Auvidis e que Auvidis não respondera à carta relacionada de Celine Music. Em outras palavras, Zemp descobriu que a UNESCO não autorizou o 'sampling' de suas gravações a Auvidis nem a Celine Music. Isso indicaria que Celine Music e Deep Forest agiram com base apenas na carta de Francis Bebey, tratando-a como um documento de valor legal. Nada disso

²⁵ Zemp, Hugo, op. cit., 1996, p. 47.

esclarecia por que a UNESCO contatara Zemp apenas a respeito de sua gravação na África ocidental, e não sobre aquela das Ilhas Salomão.

Zemp escreveu para Deep Forest em julho de 1996, denunciando a usurpação de seu nome e requerendo compensação para a comunidade Baegu pelo uso de 'Rorogwela'.²⁶ Eles responderam dois meses depois, insistindo que seu projeto tinha a total autorização da Auvidis.²⁷ Mas, nesse meio tempo, Zemp já havia recebido uma carta contrária, do diretor da Auvidis, Louis Bricard, afirmando que tal permissão nunca havia sido dada. A carta de Bricard também confirmava que o advogado da Celine Music havia requisitado, em fevereiro de 1992, autorizações para 'samplear' discos da UNESCO, incluindo os que Zemp gravara na África ocidental e nas Ilhas Salomão. Ele apontou que a Auvidis, sabendo pela UNESCO da recusa inicial de Zemp, não assinara acordo, e informou o advogado da Celine Music do impasse, em março de 1992.²⁸

Tendo que conciliar a afirmação de Deep Forest, de que o projeto deles tinha licença legal, com a afirmação da Auvidis, de que tal autorização não fora assinada, Zemp escreveu um pós-escrito para seu artigo do *Yearbook for Traditional Music*, concluindo: "Alguém (Deep Forest ou Auvidis) está mentindo". Mas essa afirmação não chegou a ser publicada. Foi cortada pelo editor da revista, que informou a Zemp que nem a revista nem sua organização acadêmica matriz, o International Council for Traditional Music (ambos, ironicamente, patrocinados pela UNESCO), podiam arcar com o risco de uma possível ação legal combinando Deep Forest, Celine Music e Sony, ou UNESCO e Auvidis. Nos três anos desde então, não houve outra resolução. Os pedidos posteriores de Zemp por um esclarecimento de todas as partes ficaram, de modo geral, sem resposta. De sua parte, [os membros do] Deep Forest tem usado com sucesso a imprensa musical para se apresentarem como guardiões do respeito; quando indagados sobre questões de ética do 'sampleamento', eles têm se mostrado como supostas vítimas de puristas acadêmicos.²⁹

²⁶ Zemp, H., op. cit., 1996, p. 48-9.

²⁷ Sanchez, Michael e Mouquet, Eric. *Letter to Hugo Zemp*, 1º de outubro, 1996.

²⁸ Bricard, Louis, *Letter to Hugo Zemp*, 10 de outubro, 1996.

²⁹ Por exemplo: Goldman, Erik, in: 'Depth With Deep Forest', *Rhythm Music*, 4 (8), 1995, p. 36-39, 53; Prior, Sian, 'Deep Forest interview', *Arts Today*, ABC Radio Australia, 18 de outubro, 1996.

Cantiga de ninar dos pigmeus (sic)

À parte o artigo arrepiante de Zemp, outra coisa importante aconteceu com a canção de ninar de Afunakwa em 1996. Uma adaptação acústica e instrumental de ‘Rorogwela’ foi gravada por Jan Garbarek, um saxofonista norueguês, em seu CD intitulado *Visible World*, pela ECM. Garbarek não encontrou ‘Rorogwela’ por intermédio da gravação de Zemp para a UNESCO, mas sim por *Deep Forest*. Já que *Deep Forest* não citava a fonte de ‘Sweet Lullaby’, Garbarek presumiu que a canção tinha origem na África central, local de muitas das fontes do CD. Assim, em *Visible World*, sua adaptação é intitulada ‘Cantiga de ninar dos pigmeus’ (‘Pygmy Lullaby’), e as notas de contracapa identificam a composição como “uma melodia africana tradicional, arranjada por Jan Garbarek”.

Em *Deep Forest*, o uso de sintetizadores, *samplers* e baterias eletrônicas leva ‘Rorogwela’ da aura etnomusicológica (o primitivo ‘seu passado’) para o *groove* global da floresta (o modernista ‘talvez... seu futuro’). Mas em *Visible World* esse relógio etnotecno de som é transformado em uma paisagem acústica e espiritual. Com acentuada reverberação, arpejos *new age* e sugestão de cadência plagal, Garbarek harmoniza o ‘Rorogwela’ de Afunakwa ao estilo modal dos hinos protestantes e, docemente, apresenta a melodia no saxofone soprano, ao estilo ‘*smooth jazz*’ romântico e formato para o rádio associados a Kenny G.

Esse ‘Pygmy Lullaby’ em feitiço de oração estava em meu pensamento quando fui a um seminário sobre globalização da música na Noruega, em junho de 1998, para discutir minha pesquisa sobre *pygmy pop*, a história das apropriações e extensões, pelo jazz, rock e vanguarda, das músicas dos povos da floresta da África central (Feld, 1996). Ainda que não derivado da África, o ‘Pygmy Lullaby’ de Garbarek guardava, mesmo assim, uma relação interessante com tendências no gênero. Parecia um exemplo do tipo de mimese esquizofônica³⁰ de segunda

³⁰ A noção de “esquizofonia” (*schizophonia*) foi proposta pelo compositor Murray Schafer, em *The New Soundscape* (1969), para tratar da “separação entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica”. Para uma discussão do termo, v. Feld, S., op. cit., 1994, p. 257-289.

de segunda geração que estava se tornando popular na cena mais suave, animada e gentil (muitas vezes também etnicamente mais branca) da 'world music' de meados para o fim dos anos 1990. Ali, onde a primeira geração do pop global de versões eletrônicas 'sampleadas' de músicas indígenas estava virando notícia velha, o mercado agora estava saudando muitos exemplos de versões acústicas remodeladas do mesmo material, ou similar, acompanhando o tremendo sucesso comercial de gravações 'unplugged', uma tendência que a MTV iniciou com o rock em 1989.

Uma das participantes do seminário era Marit Lie, da rádio NRK, da Noruega. Tendo apresentado programas com a música de Garbarek, ela ofereceu-se para contatá-lo sobre a história da 'Pygmy Lullaby'. Quando o fez, Garbarek reconheceu *Deep Forest* como sua fonte da 'Sweet Lullaby', e mostrou surpresa e certa consternação quanto a seu erro de citação. Porém, comparando-se a Edvard Grieg, ele afirmou que a música *folk* era uma fonte importante de inspiração para ele, e não uma preocupação erudita, caso em que a atenção às origens do material poderia importar mais. Ele disse a ela que nada podia fazer quanto à atribuição impressa em *Visible World*, mas que corrigiria o título se apresentasse a canção ao vivo.

Se a resposta de Garbarek indicava preocupação, ela não tocava no relacionamento legal e financeiro subjacente, ou melhor, na ausência de tal relação, que ele e a ECM têm com o compositor e intérprete original. Por lei, é claro, Garbarek e ECM nada devem à comunidade Baegu e a Afunakwa. O acidente histórico que torna isso possível é a 'Rorogwela' de Afunakwa ter sido criada e circular dentro do que é chamado de 'tradição oral'. Academicamente, isso significa que sua canção circula tipicamente numa economia aural e oral, sem base numa forma escrita ou anotada. Legalmente, entretanto, o termo 'tradição oral' pode ser manipulado facilmente, de significar aquilo que é vocalmente comunitário para o que não pertence a ninguém em particular. Quando isso acontece, a noção de 'tradição oral' pode mascarar a existência de cânones locais de propriedade e conseqüências locais para o tomar sem pedir. Conseqüentemente, nas mãos de um advogado ocidental especializado em questões legais de música, 'tradição oral' é um conceito que poderia mais facilmente proteger aqueles que desejam adquirir propriedade cultural indígena a um preço barato, e proteger bem menos a propriedade cultural indígena e seus originadores. A expressão "arranjado por..." (como em "arranjado por Jan Garbarek") naturaliza ainda mais essa relação de poder,

separando e distanciando o trabalho criativo de músicos e companhias gravadoras das ‘tradições’ de suas musas.³¹

A dimensão local norueguesa dessa pequena saga da *world music* teria terminado ali não fosse pelo fato de que veio à tona justo quando a ECM estava para lançar um novo grande projeto de Garbarek, o CD duplo intitulado *Rites*. De fato, *Rites* inclui um livreto documentando o aclamado relacionamento entre Garbarek e ECM. Durante o período de 26 anos de 1970 a 1998, Garbarek apareceu como líder em 23 gravações ECM e como participante em outras 27. *Rites* celebra e estende essa história, mais uma vez indicando como as composições e *performances* de Garbarek conectam e diluem gêneros usualmente chamados jazz, clássico e *folk*. Elas envolvem numerosos cruzamentos de estilos musicais acústicos e eletrônicos, improvisados e escritos, vocais e instrumentais, artísticos e populares, da Europa ocidental e sem ser da Europa ocidental. As gravações de Garbarek para a ECM apresentam um verdadeiro quem-é-quem dos mundos do jazz contemporâneo global, de músicas indígenas e *avant-pop*. Ele também trabalhou com orquestras européias de destaque, grupos de cordas e metais, e com vocalistas; com o especialista em música medieval Hilliard Ensemble, por exemplo, colaborando em *Officium*, uma das gravações campeãs de venda da ECM.³²

Portanto, só quando – ou talvez só porque – a música e as realizações de Garbarek eram, com o lançamento de *Rites*, mais uma vez notícia no mundo norueguês da música, um dos colegas de Marit Lie na NRK pareceu particularmente interessado pelo fato de que alguém pudesse estar levantando umas poucas questões atípicas sobre o repertório de Garbarek. Per Kristian Olsen, da NRK, chamou-me então para discutir a história de ‘Pygmy Lullaby’, e eu sugeri que ele também entrasse em contato com Hugo Zemp. Essas entrevistas foram editadas numa curta transmissão de Kulturnytt (‘Culture News’), da NRK, na edição de 15 de setembro.

³¹ Sobre as complexidades morais e legais desses assuntos, v. Frith, Simon (Ed.), *Music and copyright*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993; Mills, S., op. cit., 1996; Seeger, A., op. cit.; Ziff, Bruce e Rao, Pratima V. (Eds.), *Borrowed power: essays on cultural appropriation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997

³² Griffiths, Paul, ‘When a saxophone can offer a prayer’, *The New York Times*, 23 de março, 1999, p. E3.

Na abertura do programa, Per Kristian Olsen indica que Garbarek fora criticado por seu uso de música indígena em *Visible World*. Toca parte do 'Pygmy Lullaby' de Garbarek, identificando erradamente a fonte da canção como as Ilhas Samoa (e não Salomão). Olsen diz que Deep Forest e Garbarek "ganharam milhões" com a canção, mas que o registrador e o executante não ganharam "um centavo". Minha voz vem em seguida, e é traduzida, para dizer que a lei ocidental de *copyright* não é abrangente o bastante para incluir equitativamente culturas indígenas, criando com isso um novo tipo de imperialismo que os músicos e companhias de discos devem combater, em vez de evitar.

Olsen, então, diz que Garbarek foi entrevistado por Kulturnytt e repudiou essas noções. Mas – ele diz – Garbarek ligou uma hora depois para retirar sua entrevista, recusando mais comentários. Olsen então indica que Zemp, que fez a gravação em Samoa (sic), estava desiludido com esses acontecimentos. A peça termina com a voz de Zemp (em inglês) dirigindo-se a Garbarek: "Assim, eu perguntaria a você: você aceitaria corrigir isso na próxima reedição? Você também aceitaria enviar parte dos *royalties* que recebe com esse disco para as Ilhas Salomão, onde possa ser usada para promoção e preservação do patrimônio cultural?"

Poucas semanas mais tarde, Marit Lie ligou-me para dizer que Jan Garbarek estava extremamente chateado com o programa de Per Kristian Olsen. De fato, Garbarek havia escrito para a NRK acusando Olsen, Zemp e eu de mentiras que manchavam sua reputação. Ela disse que me conseguiria uma cópia do áudio do programa de rádio e, generosamente, ofereceu-se para traduzi-la.

Mas antes que chegasse, recebi uma chamada telefônica de surpresa, em 12 de outubro, de Jan Garbarek. Ele não perdeu tempo e perguntou se eu o havia taxado de ladrão na NRK. Ele disse que não me ouviu dizê-lo, mas que isso estava subentendido na introdução do programa. Eu expliquei que minha preocupação não era atacá-lo pessoalmente, mas sim levantar a questão das desigualdades na propriedade intelectual e cultural. Ele disse que estava aliviado em saber que minhas preocupações eram estruturais e não específicas com ele. No entanto, ele disse que queria que a NRK divulgasse um pedido de desculpas porque as afirmações de Per Kristian Olsen eram enganosas. Disse que o programa o colocou na berlinda,

dando aos ouvintes a impressão de que ele não havia pago por canções que gravara.

Nesse ponto, Garbarek acentuou, repetidamente, que havia de fato pago por ‘Pygmy Lullaby’, pois na Noruega, a TONO, agência nacional de arrecadação, reparte os dividendos de canções atribuídas à tradição oral entre o executante e um fundo para promover a ‘música *folk*’. TONO julga, em bases percentuais, que porção de uma canção gravada é um arranjo e uma *performance* novos e únicos, e que porção é o material da fonte. No caso de ‘Pygmy Lullaby’, TONO considerou 50% da canção como sendo trabalho original de Garbarek. Desse ponto de vista, os 50% de *royalties* retidos (indo ou não para a fonte original da canção) constituíram compensação pelo uso de material da tradição oral. Depois dessa ligação, enviei a Garbarek uma carta revisando minhas preocupações, anexando cópias dos artigos que Zemp e eu havíamos escrito para o *Yearbook for Traditional Music*, de 1996. Fiquei surpreso ao receber *Rites* como presente, no sentido contrário do correio, com os dizeres “Fico contente por você não ter dito o que a NRK citou!”.

Nesse ínterim, continuei a ouvir que, na Noruega, Garbarek se sentia acusado pela NRK de não pagar *royalties*. Argumentando que havia lidado com todas as suas obrigações com TONO exatamente conforme requerido, ele insistia que seu caso contra Kulturnytt fosse revisto pelo mais alto comitê de análise de telecomunicações. O exame que se seguiu sustentou a integridade de Kulturnytt. O relatório concluiu que o jornalismo de cultura na Noruega era, antes, tipicamente menos crítico em seu estilo, e que a atual abordagem da Kulturnytt era bem-vinda, embora pudesse ser realizada com mais apuro. Esse comentário não era referência à confusão de Per Kristian Olsen entre Samoa e as Ilhas Salomão. Em vez disso, era uma referência à afirmação imprecisa de que Garbarek estava “ganhando milhões com músicas do Terceiro Mundo”. A decisão também mostrava alguma simpatia pelo embaraço de Garbarek, lembrando à emissora NRK que o efeito da crítica pode ser ofensivo, mesmo que o conteúdo esteja tecnicamente correto.

O assunto não terminou ali. Insatisfeito com a resposta da NRK, Garbarek então pediu ao Conselho de Imprensa da Noruega, a mais alta entidade de jornalismo no país, que revisse o caso, documentando suas queixas numa carta de 17 de novembro, com mais de 2.500 palavras. O Conselho de Imprensa

da Noruega concordou em rever o caso, ainda que eles lidem em geral com queixas sociais e políticas envolvendo censura e liberdade de expressão. A primeira das queixas de Garbarek era que a NRK personalizara a história. Nesse contexto, ele citou nossa conversa telefônica como evidência de que Per Kristian Olsen havia superdimensionado minhas preocupações. Então, insistindo que pagara adequadamente, por intermédio de TONO, pelo uso de qualquer material não original, argumentou que dificilmente podia ser considerado responsável por um erro anterior, cometido por Deep Forest. Ele disse que estava aberto a corrigir o título da canção, se e quando lhe fosse demonstrado que estava de fato errado (recusando-se assim a aceitar o que diziam a NRK e seus “*experts*”). Porém, mais criticamente, Garbarek insistia que o programa da NRK insinuara que ele geralmente dava informação errada ou ignorava o direito de propriedade dos bens indígenas. Desse modo, ele dizia que a NRK havia manipulado os sentimentos de seus ouvintes, transformando-o “naquele que atirou em Bambi”. Em resumo, Garbarek construiu um caso longo e emocional em que ele era a vítima de um jornalismo enérgico fundado em má informação. O Conselho de Imprensa da Noruega foi convencido por esse apelo, indicando, em fevereiro de 1999, que se alinhava com Garbarek e contra a absolvição de ‘Culture News’ pelo exame anterior da comissão de telecomunicações.³³

Dentre as muitas idas e vindas das variações ‘Rorogwela’, essa fase norueguesa encena-se num espaço nacional caracterizadamente mediatizado, em torno do jornalismo de rádio e das apostas do discurso crítico. À medida que os eventos se desdobraram a partir dos protestos de Garbarek, o antropólogo Odd Are Berkaak respondeu à sua aparição vendo como a mídia norueguesa estava encenando um nítido drama nacionalista. Ele o interpretou como

uma peça de moralidade onde a questão central do *ethos* real norueguês, a de ser o Samaritano Global, estava sendo ameaçada. Jan Garbarek é o ícone nacional moral que está agora caindo em desgraça como os heróis trágicos do melodrama. No episódio da

³³ Lie, Marit, Comunicação pessoal, 9 de fevereiro de 1999.

próxima semana de JanWatch: será ele atirado no calabouço para sempre ou será reconduzido ao trono?³⁴

Ao mesmo tempo, de uma posição engajada no jornalismo de música da Noruega, a ironia do que veio à tona agradou a Marit Lie. Ela sentiu que, graças ao perfil proeminente de Jan Garbarek, a questão do *copyright* e das desigualdades de direitos para as músicas indígenas foi lançada mais substancialmente do que antes na arena pública norueguesa, e escreveu: “Se ele fosse um João-ninguém, nunca teria havido uma discussão sobre isso”.³⁵ Em última análise, pode ter sido menos significativo o fato de Garbarek ter prevalecido com o Conselho de Imprensa da Noruega do que a publicidade resultante ter levado a seção norueguesa da UNESCO a pedir uma reunião com Noriko Aikawa.

A voz de qual dono?

Muito mais poderia ser detalhado sobre essas versões de ‘Rorogwela’ e as questões sonoras, estéticas e políticas que elas suscitam. Muito também poderia ser acrescentado a respeito de ninguém saber se Afunakwa ou a comunidade Baegu se pronunciaram sobre ou reagiram a ‘Sweet Lullaby’ ou ‘Pygmy Lullaby’. Mas mesmo esse relato introdutório começa a deixar claro como companhias, intérpretes, registradores, organizações e a mídia agora podem ver suas identidades enredadas em histórias da canção que são multilocais e complexas. Essas histórias podem ser revistas como signos de contradições ansiosas e celebratórias na ‘*world music*’, e como signos da naturalização desigual da globalização.

Primeiro, a história da ‘*world music*’ tem algo a dizer a respeito do poder, sob a égide da globalização – especificamente, a respeito da carregada política da cópia, tal como revelada por cadeias de mimese esquizofônica. Em *Mimesis*

³⁴ Berkaak, Odd Are, Comunicação pessoal, 14 de outubro, 1998.

³⁵ Lie, Marit, Comunicação pessoal, 26 de outubro, 1998.

and *Alterity*, Michael Taussig escreve: “Uma vez que o mimético se manifesta, um poder terrivelmente ambíguo é estabelecido; nasce o poder de representar o mundo, embora esse mesmo poder seja um poder de falsificar e posar. Os dois poderes são inseparáveis”.³⁶ Aqui, esses dois poderes inseparáveis produzem a ansiedade e celebração que ligam aura a autenticidade, criatividade a caricatura, diferença a dominação. Crucialmente, os músicos que fizeram ‘Sweet Lullaby’ e ‘Pygmy Lullaby’ não precisavam conhecer o nome Afunakwa, o nome ‘Rorogwela’ ou a verdadeira localização geográfica da canção. Do ponto de vista inicial do *sampler*, Afunakwa não é uma pessoa, mas um som; do ponto de vista subsequente do arranjador, aquele som é uma melodia e não uma *performance* distinta. Assim, quando se trata de poder mimético, é a possibilidade de desprender seu material acústico subjacente que tem precedência sobre ouvir ‘Rorogwela’, ‘Sweet Lullaby’ e ‘Pygmy Lullaby’ como a mesma canção.

Essas políticas representacionais pedem mais contextualização histórica, o que pode ser parcialmente feito ao se justapor a ‘world music’ de hoje a um momento de sua pré-história, cem anos atrás, no fim do séc. XIX. Considere-se John Comfort Fillmore, um pianista e pioneiro registrador de campo da América do Norte nativa, em atividade naquela época. Em 1895 e 1899, ele escreveu artigos no *Journal of American Folklore* e *American Anthropologist* para argumentar que leis acústicas naturais e universais estão na base da lógica harmônica latente das melodias vocais nativas americanas. De acordo com isso, ele produziu transcrições de gravações de campo em cilindro de cera, na forma de arranjos harmonizados para piano, e as apresentou como revelações do que os índios americanos realmente queriam cantar mas não tinham como saber. Esse trabalho inicialmente convenceu o mais proeminente etnomusicólogo (Frances Densmore) e antropólogo (Franz Boas) da época, embora ambos repudiassem mais tarde os métodos de Fillmore, reconhecendo-os mais como um reflexo do nacionalismo romântico de suas composições (p. ex., *Indian Fantasia Number One for Full Orchestra*, 1890) do que como uma investigação erudita sobre universalismo acústico.

³⁶ Taussig, Michael, *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993, p. 42-43.

Cem anos mais tarde, Deep Forest pega seus *samplers*, sintetizadores e baterias eletrônicas. Ouvindo gravações antigas, procuram por seus ritmos naturais; então, em colaborações virtuais com os indígenas, eles amplificam a batida latente que escutam dentro da diferença. Ouvindo aquela amplificação, Jan Garbarek escuta mais ainda; arranjando as harmonias internas, ele sugere sua espiritualidade subjacente. Essas correntes de ‘*world music*’, como seus antecedentes primitivistas e romântico-nacionalistas, portanto, são no fundo uma questão de exploração, poder e privilégio de contatar e conhecer, de levar embora e usar. Que essas fusões e misturas sejam celebradas como liberadoras e inspiradoras, que elas inquestionavelmente tragam prazer e estímulo para muitos, é algo que reconta uma história das afinidades entre modernos e primitivos. Assim como em boas crônicas sobre as variedades do primitivismo em outros domínios³⁷, a ‘*world music*’ cria uma viagem de descoberta, uma experiência sonora de contato, um desvirginamento auditivo que penetra a harmonia da diferença. E como outros sítios de descoberta, este provoca a mesma questão ansiosa: será que a ‘*world music*’ é uma forma de humilhação artística, o preço que os primitivos pagam por atrair a atenção dos modernos, por ganhar acesso a seu mundo de representação?³⁸

Para registradores ou etnomusicólogos, esses temas de poder e representação podem vir a produzir uma outra humilhação: a cumplicidade. O desespero de ver projetos de documentação transformarem-se, de ícones da diversidade musical, em ‘material bruto’ para o neocolonialismo industrializado, certamente marca o fim de toda inocência etnomusicológica. A lição para pesquisadores é que a confiança da comunidade, o reconhecimento acadêmico e o prestígio institucional valem pouco quando se está diante de leis do entretenimento internacional, de grandes companhias de discos, do mundo da mídia e do *marketing*, das agências arrecadadoras de música e estrelas do *pop* muito bem pagas e bem protegidas. Aqui, eles são a globalização e você é um

³⁷ P. ex., Rubin, William (Ed.), ‘*Primitivism*’ in *modern art*. New York: Museum of Modern Art, 1984; Clifford, James, *The predicament of culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, p. 189-214; Torgovnick, Marianna, *Gone primitive: savage intellects, modern lives*. Chicago: University of Chicago Press, 1990; Barkan, Elazar e Bush, Ronald (Eds.), *Prehistories of the future: the primitivist project and the culture of modernism*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

³⁸ Sobre desenvolvimento e humilhação, v. Sahlins, Marshall, ‘The economics of develop-man in the Pacific’, *RES*, 21, 1992, p.13-25.

dinossauro. E a sua ação em nome da 'tradição oral' local ou do 'patrimônio' pode se tornar mais conflitiva quando seus aliados, tais como sociedades acadêmicas profissionais e suas revistas, ou famosos compositores-intérpretes, ou mesmo a UNESCO, se revelam ainda mais fracos ou mais complacentes no caso.

Mas essas dores ocasionais da etnomusicologia parecem ser vastamente suplantadas pelos prazeres da participação musical, e essa ainda é a localização da '*world music*' onde a celebração mais governa. Os músicos estão se divertindo, e estão muito interessados em lembrar a todos que, para eles, a '*world music*' significa a alegria de tocar qualquer tipo de música, em qualquer lugar do mundo, com qualquer um (ao vivo ou virtualmente) que eles escolham. As oportunidades de cruzar o que antes eram fronteiras físicas e estéticas são numerosas. A indústria tem a capacidade de correr grande risco dando apoio tecnológico e promocional a esses cruzamentos, e os músicos estão prontos a explorar, a serem identificados como viajantes. As platéias estão felizes; há muito que ouvir, muito que comprar, muito que dançar. O mercado está inundado, com cinco ou seis vezes mais títulos do que dez anos atrás. Para muitos consumidores, essa quantidade avassaladora de produtos a escolher é imaginada como um tipo de sinal de que a democracia prevalece, de que toda voz pode ser ouvida, todo estilo pode ser comprado, tudo estará disponível para todos. O desejo de anunciar uma visão democrática da '*world music*' é central para seu sucesso industrial no Ocidente. Por exemplo, a página de '*world music*' num recente catálogo da HMV (His Master's Voice)³⁹ em circulação no meu jornal de domingo começa assim: "A melhor *world music* nos faz lembrar de nossa comunidade global. A grande música não conhece fronteiras nacionais. Muito da lista deste ano tem elementos de mais de uma influência, com uma celebração do compartilhar."

A publicidade dessa visão democrática e liberal da '*world music*' incorpora um idealismo sobre fluxos livres, sobre compartilhamento e sobre escolha. Mas ela mascara a realidade de que a visibilidade na escolha de produto está diretamente relacionada ao volume de vendas, à lucratividade e ao estrelato.

³⁹ HMV, cujas iniciais remetem à legenda no símbolo gráfico da companhia RCA (com o cão que parece atento ao som de um gramofone), é uma cadeia de lojas que comercializa principalmente produtos da indústria do disco e da música.

Músicos de sucesso não só ganham *royalties*, como se tornam ‘realeza’ [*royalty*], príncipes e princesas de um reino estético e tecnológico defendido pelas vendas.⁴⁰ De que outro modo se poderia entender Deep Forest e Jan Garbarek se apresentando como vítimas de uma história em que está garantido para eles um ganho grandemente desproporcional ao de suas musas? A incapacidade da “realeza” da música *pop* de examinar seu privilégio⁴¹ e sua falta de reflexão sobre como aqueles que estão sendo escolhidos para exibição poderiam ver e ouvir tudo de um jeito bem diferente são um assombroso ato de narcisismo para uma indústria tão interessada numa imagem democrática de colaboração.

Afinal, não importa quão inspiradora seja a criação musical, não importa quão afirmativa seja sua dimensão participativa, a existência e o sucesso da ‘*world music*’ retornam a um dos clichês econômicos básicos da globalização: a busca por mais e mais mercados, e por mais nichos de mercado.⁴² Nos casos em pauta, vemos como os mundos de pequenos (UNESCO e Auvidis), grandes (Sony) e independentes grandes (ECM) proprietários e distribuidores de música podem entrar em interação inesperada. Vemos como a produção pode originar-se na aquisição de uma inspiração e um trabalho distantes e baratos. Vemos como euromorfos (*Euromorphs*) podem ser comercializados por meio de tropos recém superpostos, como um primitivismo ambiental verde [*green enviro-primitivism*], ou um romantismo espiritual *new age* e *avant-garde*. Vemos como aquilo que é produzido tem seu lugar numa zona de música industrial mais ampla, de intensificação da mercadoria; nesse caso, encontros artísticos com a indigeneidade, remodelados em estilos populares do Ocidente. Em tudo isso, vemos como a ‘*world music*’ participa na modelagem de um tipo de multiculturalismo amigo-do-consumidor, que segue a lógica de mercado de expansão e consolidação. Esse é o lugar em que uma ‘doce cantiga de ninar’ pode soar mais como um tropo musical adequado ao projeto capital da globalização. Quando estão a ponto de adormecer, os desejos oníricos de

⁴⁰ Keil, Charles e Feld, Steven, ‘Commodified grooves’, in Keil, C. e Feld, S., op. cit., 1994, p. 321.

⁴¹ Lipsitz, George, *Dangerous crossroads: popular music, postmodernism and the poetics of place*. New York: Verso, 1994, p. 63.

⁴² Harvey, David, *The condition of postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989; Kumar, Krishan, *From post-industrial to post-modern society*. Oxford: Basil Blackwell, 1995.

elites tecnológicas e artísticas são sacudidos por ciclos de mercado em vigília agitada. Então, cobertos de promoção, eles são mais uma vez colocados no berço e ninados sobre um colchão firme de desigualdades rígidas e fusões acolchoadas, e alimentados no seio das grandes corporações.

Notas do autor: Este ensaio foi originalmente publicado em 2000, em um número especial da revista *Public Culture*, 12(1), p. 145-171. Foi reimpresso no livro *Globalization*, editado por Arjun Appadurai, para a Duke University Press, 2001, p. 189-216. Traduções apareceram anteriormente em espanhol e em francês.

Com agradecimentos a: Afunakwa, Deep Forest e Jan Garbarek pela interminável mistura de celebração e ansiedade em suas gravações de Rorogwela; a Marit Lie, Odd Are Berkaak e Hugo Zemp por sua amizade, comentários e provisão de documentos; a Arjun Appadurai, Veit Erlmann, Lisa Henderson, Alison Leitch, David Samuels, Tim Taylor e aos leitores de *Public Culture* por sugestões; e às platéias dos colóquios na primavera de 1999, no Mt. Holyoke College/Amherst College/University of Massachusetts, Amherst, e Wesleyan University. Quando eu rascunhava este ensaio, minha avó, Anna Ross Feld, faleceu a meio caminho de completar seu centésimo-segundo ano de vida. A ela dedico o ensaio, lembrando como ela me iniciou em meu mundo de música com Rozinkes mit Mandlen, uma doce cantiga iídiche de ninar.

STEVEN FELD é professor de música e antropologia na University of New México (Estados Unidos) desde 2003. Seus principais interesses de pesquisa são a antropologia do som e da voz, estética, acústica e ecologia. Fez pesquisa de campo entre os Bosavi de Papua Nova Guiné nos anos 1970. Mais recentemente, entre gregos e ciganos romanis. É autor de *Sound and Sentiment* (1982, 1990, vencedor do Staley Prize em 1991) e de *Music Grooves* (com Charles Keil, 1994). Com Keith Basso, editou *Senses of Place* (1996) e, com Bambi Schieffelin, *Bosavi-English-Tok Pisin Dictionary* (1998). Produziu vários CDs, entre eles *Voices of the Rainforest* (1991), *Rainforest Soundwalks* (2001), *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* (2001), *Bells and Winter Festivals of Greek Macedonia* (2002).