

Um colóquio de bruxos: Mário de Andrade, Fernando Ortiz e a “música de feitiçaria”

Elizabeth Travassos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Pesquisadora do CNPq

Resumo: Mário de Andrade (1893-1945), escritor e musicólogo brasileiro, e Fernando Ortiz (1881-1969), escritor e antropólogo cubano, são referências consagradas nos estudos de culturas de origem africana de seus respectivos países. Um dos temas de interesse comum a ambos, sugerido por suas observações diretas e por bibliografia a que tiveram acesso, é o da relação entre música e magia em concepções e rituais afro-americanos. Explorando os pontos comuns e os contrastes entre os dois autores na abordagem deste tema, sugere-se que o interesse do debate não se restringe à história das idéias, mas encontra eco em teorias contemporâneas sobre “atos de fala”, performatividade e agência estética.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Fernando Ortiz. Música e magia. História da Etnomusicologia.

A colloquium of sorcerers: Mário de Andrade, Fernando Ortiz and “witchcraft music”¹

Abstract: The Brazilian writer and musicologist Mário de Andrade (1893-1945) and the Cuban writer and anthropologist Fernando Ortiz (1881-1969) are noted references in the study of cultures of African origin in their respective countries. Both intellectuals shared an interest in the relations between music and sorcery in Afro-American conceptions and rituals, as suggested by their field observations and the bibliographies they consulted. Exploring common aspects as well as contrasts in the approaches given to the theme by the authors, this essay suggests that the debate should not be restricted to the history of ideas, as it possibly echoes contemporary theories on “speech acts”, performativity and aesthetic agency.

Keywords: Mário de Andrade. Fernando Ortiz. Music and sorcery. History of Ethnomusicology.

1 A tradução deste resumo foi feita por José Alberto Salgado e Silva.

Introdução

A palavra “magia”, embora muito usada na fala cotidiana com sentidos positivos – fenômenos mágicos são assombrosos e inexplicáveis, mas frequentemente benignos –, carrega também conotações de irracionalidade, dubiedade moral e primitivismo pagão, que ela compartilha com “bruxaria” e “feitiçaria”. Pelo menos no uso corrente em nossa língua, as duas últimas são mais diretamente associadas à Europa pré-moderna e às populações não-europeias (respectivamente). Quando os antropólogos as incorporaram às suas preocupações, em fins do século XIX, a “miscelânea monstruosa” (nas palavras de Edward Tylor) de crenças e ritos já havia sido duplamente alterizada, na Europa: face ao pensamento científico e à religião (TAMBIAH, 2006).

Nos estudos de música, o assunto foi igualmente importante, como se constata lendo autores como Curt Sachs, André Schaeffner e Jules Combarieu, entre outros. No início do século XX, teorizar sobre a música era propor algum modelo para sua emergência, numa imprecisa e remota aurora do homem, e para sua paulatina complexificação – dois problemas praticamente descartados na etnomusicologia da segunda metade do século XX. A disciplina que adotou esse nome instituiu-se em meados dos anos 1950, nos Estados Unidos, e mudou a agenda das pesquisas sobre a música das populações não-ocidentais. Apesar disso, a “parceria instintiva, imediata e necessária” da música com “alta magia” e “baixa feitiçaria” – nos termos reveladores usados por Mário de Andrade (1983:23) – permaneceu como problema para os etnomusicólogos, ao longo do tempo. De Gilbert Rouget (1980) a Judith Becker (2004), muitos deles debruçaram-se sobre o assunto.

Mário de Andrade (São Paulo, 1895-1945) e Fernando Ortiz (Havana, Cuba, 1881-1969), dois expoentes da etnomusicologia *avant la lettre* na América do Sul, não acompanharam as mudanças nos estudos musicológicos na cena norte-americana do pós-guerra. Mário morreu cedo e a revolução cubana em 1959 dificultou a comunicação entre intelectuais cubanos e norte-americanos. As descrições etnográficas, análises e teorizações de Mário de Andrade foram informadas pela antropologia e musicologia em língua alemã e francesa, pela filosofia, psicologia e psicanálise, folclore, etnografia africanista e americanista. Tanto ele quanto Ortiz manifestaram

acentuada curiosidade pelas virtudes extraordinárias do som musical, sua natureza e modo de operação, assuntos que trataram, principalmente, sob as rubricas da feitiçaria e *brujaria*.

Neste artigo, destaco a importância que esses assuntos assumiram nas pesquisas dos dois. A revisão do modo como formularam e trataram o problema não é um exercício fútil, já que ele pode ser reativado em combinação com outras ideias, como a de performatividade, que desde os anos 1970 vem sendo aplicada a fenômenos de língua, música e ritual.

Lendo clássicos

Andrade e Ortiz não são dois pioneiros esquecidos, mas autores cuja contribuição aos estudos musicais é fartamente (re)conhecida; e que, ao serem relidos, nos surpreendem com algo novo, a que não se havia dado suficiente atenção (razão para chamá-los “clássicos”, segundo Calvino, 2007). Tornaram-se etnógrafos sem ter recebido treinamento acadêmico especializado – o que não era incomum em sua geração (STOCKING JR., 1991) – e desenvolveram pesquisas por conta própria ou com apoio institucional limitado e intermitente. Para combater ou pelo menos minorar os riscos de diletantismo, fundaram associações de estudos e periódicos, como a Sociedade de Etnografia e Folclore, (1937), que publicou um *Boletim*, a Sociedad Cubana de Folklore (1923), Sociedad de Estudios Afro-Cubanos (1936) e o *Archivo del Folklore* (1924), de que há exemplares na biblioteca de Mário (v. Andrade, 1989). A situação de isolamento foi bem descrita por Lévi-Strauss (1996:95) nos *Tristes Trópicos*: São Paulo tinha, nos anos 1930, o poeta surrealista, o pintor moderno, o musicólogo (óbvia referência a Mário de Andrade), sendo que um único espécime humano desempenhava cada papel no “drama da civilização”. Além da precária institucionalização das atividades de pesquisa etnográfica e folclórica, eles escreviam em português e espanhol, respectivamente, línguas que restringiram a circulação internacional de suas obras.

Apesar disso, a ideia de transculturação, que Fernando Ortiz expôs no *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, foi bem recebida por Malinowski (1940), e veio a conhecer sucesso, décadas mais tarde. Para mim, foi uma surpresa saber que Ortiz inaugurou seu interesse pelos afro-cubanos num livro inspirado na criminolo-

gia fatalista de Lombroso (*Los negros brujos* é de 1906). Trata-se de um libelo virulento de reformador positivista que atribui os problemas da “*mala vida*” (poligamia, falta de coesão familiar, violação de sepulturas...) à mistura de raças, condição primitiva dos negros e atraso no progresso moral. O trabalho foi motivado por um caso escandaloso em que negros eram acusados de raptos e morte de uma menina branca para uso de seu sangue em rituais. Ortiz não questionou as acusações: “...ainda que felizmente não seja frequente, entre os bruxos afrocubanos, a composição de *embós* que requerem preparo tão terrível, o germe do homicídio permanece latente na psique do bruxo” (ORTIZ, 1906: 241).² O autor teve que rever seus pressupostos raciais nos anos 1940, quando, em contato com a “nova ciência” (a antropologia cultural) e com o trabalho de Melville Herskovits, repudiou o “engano da raça” (ORTIZ, 1946). A mutação ocorrida no pensamento social brasileiro, da observação pessimista do *handicap* racial ao elogio da mestiçagem racial e cruzamentos culturais, teve lugar em Cuba também: “Branco, açúcar e violão; negro, tabaco e tambor. Hoje em dia, síncrese mulata, café com leite e bongô. História vivida em *contradanza* e *tango*, *habanera* e *danzón*, *rumba* e *bembé*, *conga* que envolve e *son* que enerva” (ORTIZ, 1950:116).³ Um certo tom de reformador social manteve-se, entretanto, mesmo quando o autor cessara de tratar como assassinos potenciais os *ngangas* que faziam sacrifícios rituais, conforme se lê em *Los negros brujos*. Nos anos 1940, suas preocupações eram a “dolarização” das artes populares e a transformação da dança “negra” em objeto do voyeurismo masculino e branco (ORTIZ, 1985).

Claro que o leitor contemporâneo só tem a ganhar com a contextualização histórica das investigações que eles fizeram: conhecer os estímulos intelectuais que receberam, as redes de relações às quais pertenciam e o que seus antecessores já haviam constituído como objeto de investigação científica contribui para esclarecer o tipo de pesquisa que empreenderam. Mas acredito que a

contextualização não exclui apropriações “presentistas”, quer dizer, tentativas de encontrar em seus textos ecos de preocupações presentes. É o que me encorajou a valorizar suas ideias a respeito da ligação entre música e magia – ou, dito de um modo mais afinado com as teorias da performatividade, a ligação entre os modos “musical” e ritualizado de proferir certos enunciados, e os poderes, força ou eficácia que adquirem.

Pois tal ligação impõe-se em vários casos e em vários cenários, da obrigatoriedade de vocalização dos votos dos noivos, nos rituais de casamento, à imperiosa participação dos tambores e canto, na possessão pelos orixás do candomblé. Impõe-se também no caso do jongo, canto e dança praticado por comunidades afrodescendentes (no Sudeste do Brasil). Os jongueiros afirmam que certos cantos exercem uma força mágica e contam, admirados, os eventos extraordinários que testemunharam ou de que ouviram falar. Quando bons jongueiros se encontram numa roda, ocorrem interpelações mútuas, em versos cantados (pontos), que podem ter resultados funestos para um deles. Um ponto perigoso é, geralmente, um enigma que fica sem resposta ou glosa (também cantada). Diz-se, então, que o jongo fica “amarrado”, isto é, enfeitado.⁴ O mesmo ocorre nos desafios denominados *makagua* e *ngala*, em Cuba, em que cantadores podiam emudecer seus adversários com charadas (ORTIZ, 1985:69). Sobre este assunto, os estudiosos, geralmente céticos, têm pouco a dizer. Com sensibilidade, Maria de Lourdes Borges Ribeiro reconheceu a perplexidade dos pesquisadores do jongo: “É assim que [os jongueiros] rezam seus pontos diante de nós, que somos os seus saravados, e tudo vemos, registramos e ignoramos” (RIBEIRO, 1984).

Ela e outros estudiosos mostraram que o jongo é parte de uma herança linguístico-cultural de origem centro-africana, mobilizada pelos escravos das fazendas do Sudeste em sua rotina de trabalho vigiado e magras ocasiões de celebração (SLENES, 1999; 2007). Não uma herança imóvel que se perpetuou por inércia, mas um conjunto de recursos religiosos e linguísticos atualizados continuamente, em contextos de conflito e negociação. Entre esses contextos, contam-se, atualmente, os espetáculos artísti-

2 “...si bien por fortuna no es frecuente entre los brujos afrocubanos la composición de *embós* que requieran una tan terrible preparación, no obstante el germen del homicidio continúa latente en la psiquis del brujo (ORTIZ, 1906:241).

3 “Blanco, azúcar y guitarra; negro, tabaco y tambor. Hoy día, síncrese mulata, café con leche y bongó. Historia vivida en *contradanza* y *tango*, *habanera* y *danzón*, *rumba* y *bembé*. *Conga* que arrolla y *son* que enerva” (ORTIZ, 1950:116).

4 Alceu Maynard de Araújo descreveu a cena: “Geralmente ficam porfiando somente dois jongueiros e cada qual procura cantar coisas mais difíceis de serem desatadas. Os pontos são sempre feitos de improviso. Num jongo logo aparecem dois jongueiros que se destacam e põem a porfiar” (ARAÚJO, 1964:215).

cos e projetos culturais que comunidades de jongueiros desenvolvem em parceria com o poder público. O relato dos feitos de jongueiros pode ter uma notável dimensão performativa nesses contextos, com efeitos políticos concretos.

Mas a questão da força dos pontos não se resume nisso, obviamente, e o restante é mais complicado. Pelo que se sabe, ela reside na obscuridade dos enunciados lingüísticos, mas podem estar em jogo, também, a forma que lhes dá a voz cantada, a reputação de quem canta, as relações entre cantores, ou tudo isso, simultaneamente. As dificuldades dos etnógrafos são análogas às que se apresentam na descrição de cultos de possessão, xamanismo e outros fenômenos em que modalidades especiais de expressão verbavocal e corporal produzem transformações extraordinárias. Não por acaso esses fenômenos continuam a atrair e desafiar os etnomusicólogos (v., por exemplo, BECKER, 2004).

Incidentalmente, chamo a atenção do leitor para o fato, ainda não devidamente apreciado, de Mário de Andrade e Fernando Ortiz compartilharem muitas referências bibliográficas: Mário citou *Los negros brujo*s e conhecia pelo menos mais dois trabalhos de Ortiz (ANDRADE, 1989); Ortiz conhecia e citava o *Ensaio sobre a música brasileira*, “Os congos” que apareceu no *Boletim Latino-Americano de Música*, “O samba-rural paulista”, os trabalhos de Oneyda Alvarenga sobre música popular brasileira. Ambos estudaram as teses de Nina Rodrigues e Arthur Ramos sobre o animismo afro-bahiano, por exemplo, embora isso não signifique que tenham se apropriado delas da mesma maneira. A perspectiva de Mário sobre magia, transe e feitiçaria foi moldada pela antropologia “intelectualista”, que ele temperou com ideias sobre “subconsciência” e os estratos “primários” da psique humana (TRAVASSOS, 2002). Ortiz baseou-se em Frazer, Lévy-Bruhl e Charles Blondel, mas também no *Manuel d’Ethnographie* de Marcel Mauss.

A rede de referências comuns envolvia ainda Hornbostel, George Herzog e Herskovits. Quando este último escreveu no *Boletim Latino-Americano de Música*, em 1941: “Quase não há registros sonoros do Brasil e somente poucas publicações sobre a música negra desse país”, o editor Curt Lange inseriu uma nota diplomática que dizia:

Indubitavelmente, o autor não conhece em detalhes o trabalho realizado nesse campo pelos

pesquisadores brasileiros, pois parece ser muito escassa a bibliografia de que dispõe. Lembremos apenas os trabalhos realizados ou originados por Mário de Andrade, Arthur Ramos, Nina Rodrigues, Gilberto Freyre e outros (LANGE apud HERSKOVITS, 1941: 137).⁵

Cinco anos depois, novamente no *Boletín*, o mesmo Herskovits fez questão de apontar Nina Rodrigues, Manoel Querino e Arthur Ramos como os primeiros estudiosos da cultura afro-baiana (HERSKOVITS, 1946:100). Ele certamente já adquirira familiaridade com a etnologia brasileira (tendo trabalhado na Bahia em 1941-1942) e com eventuais susceptibilidades à ignorância dos estrangeiros à produção científica brasileira. Herskovits, identificado com a “nova ciência”, não chamava o candomblé de “feitiçaria”, e sim de religião. As palavras *brujo*, feitiçaria e magia usadas por Ortiz e Mário como traduções ou sinônimos dos termos nativos *nganga* e *mestre*, *catimbó* e *mandinga*, por exemplo, não eram somente prenhes de conotações negativas; elas evocavam atividades reprimidas pela polícia, em Cuba e no Brasil. Como Mário sabia bem, *catimbozeiros* precisavam realizar seus cultos às escondidas. E o próprio Ortiz, em 1906, propôs medidas repressoras contra a feitiçaria. Havia, pois, entre os anos 1930 e 1940, apesar da institucionalização incipiente da pesquisa, circulação de trabalhos sobre as religiões e a vida cultural das comunidades de descendentes de escravos.

A história desses vínculos intelectuais ainda está por fazer, mas não é o foco deste artigo. Aqui quero destacar a atenção dos dois autores à eficácia dos sons de instrumentos musicais, cantos, orações e encantamentos, expandindo-se para fenômenos como as “dinamogenias políticas” de Mário de Andrade. O problema já assombrara diversos etnólogos e musicólogos, mesmo que, às vezes, perdesse a primazia em suas descrições e análises.

5 “Casi no existen registros sonoros del Brasil y apenas se ha publicado algo sobre la música negra de ese país. [...] Sin duda, el autor no conoce detalladamente la labor realizada en este terreno por los investigadores brasileños, pues parece ser muy escasa la bibliografía de que dispone. Recordemos solamente los trabajos realizados y originados por Mário de Andrade, Arthur Ramos, Nina Rodrigues, Gilberto Freyre y otros” (LANGE apud HERSKOVITS, 1941: 137).

Música e feitiçaria – abrindo um campo de pesquisas

Alan Merriam propôs como tarefa central do antropólogo da música analisar a contribuição do comportamento musical à integração social. Tal ideia não era estranha a Fernando Ortiz, a julgar por Malinowski, que viu no colega cubano um “membro da escola funcionalista” (MALINOWSKI, 1940:XVII). À sua maneira “durkheimiana”, Mário de Andrade também insistiu no valor social da música, a mais socializadora das artes, capaz de “unanimizar” os seres. Entretanto, ao debruçarem-se sobre coisas como feitiçaria e *brujaría*, Mário e Ortiz acentuaram o fato de se ampararem em crenças que a racionalidade científica banuiu. Possessão, objetos materiais investidos de poder por meio de encantamentos, exorcismos com instrumentos musicais eram mistérios que pediam explicação de etnógrafos e musicólogos.

Quando Mário escolheu visitar os dois mestres de catimbó que fecharam seu corpo em dezembro de 1928, em Natal (no Rio Grande do Norte), as religiões afro-brasileiras já eram objetos da ciência médica, da etnografia e folclore. Avançando nas trilhas abertas por Nina Rodrigues e Silvio Romero, que constituíram as populações negras como objeto de ciência, no Brasil, ele fez da música de feitiçaria objeto musicológico.

No trabalho inaugural sobre os *brujos*, Ortiz descreveu as expressões vocais de suas liturgias como “monótonas” (1906:135). Tendo estudado Direito na Europa, não sabemos em que medida sua avaliação se baseava em observação direta das festas e rituais cubanos. A mudança ao longo do tempo é espantosa, pois nos anos 1950 ele externava – com seu gosto inveterado pela metáfora – o deslumbramento diante da *música negra*:

A música negra, principalmente quando genuína, proporciona o deleite de uma imersão nas águas virginais da torrente que se precipita na selva escura a quem só está acostumado ao banho na rotina caseira ou nas praias da moda, onde hoje as pessoas sofisticadas desnudam seus prazeres (ORTIZ, 1950:159).⁶

Felizmente, Ortiz foi muito além dos *topoi* “africanistas” da selva e torrente de águas virgens. Também ajudava a moldar um novo objeto que estava longe de ser óbvio. Como o clichê da monótona música dos tambores sugere, ele simplesmente aderiu, na sua primeira incursão no tema da cultura afro-cubana, a uma escuta pronta, que prescindia da experiência direta dos sons. A “monotonia” deixou de ser invocada como causa eficiente do “acesso epiléptico” (a possessão). É verdade que o deslumbramento exemplificado na citação anterior sucede a consagração do jazz, samba e gêneros caribenhos no mercado internacional, mas a proximidade com músicos cubanos também é evidente nos trabalhos publicados nessa época, o que permite supor que há mais do que simplesmente adesão às opiniões gerais sobre a “música negra”.

Aparecia, pois, uma novidade nos discursos sobre as cerimônias afro-cubanas e afro-brasileiras. Elas tornavam-se um novo domínio empírico a ser palmilhado em uma nova moldura de interpretação, que poderíamos chamar “etnomusicológica”. O escândalo moral da exploração da credulidade popular por *feiticeiros*, de que se encontram vestígios na descrição que Mário fez da sessão de fechamento de seu corpo, perdia terreno para o escândalo da razão: “eles” (os negros, os feiticeiros, os que frequentam os cultos...) crêem que deuses dançam encarnados nos homens, que objetos podem ser animados por conjuros, que existem proteções mágicas contra doenças e acidentes etc. Os cantos e encantamentos que operavam tais prodígios deixaram de ser apenas monótonos – começaram a ser anotados e analisados. Os tambores, antes instrumentos ruidosos, tornaram-se comensuráveis com o piano, como se vê na fotografia de três percussionistas trabalhando com o Maestro Gaspar Agüero, colaborador de Ortiz em assuntos musicais, e o próprio folclorista.

6 “La música negra, más cuando más genuina, le dará el deleite de una inmersión en las aguas virginales de un torrente precipitado en la selva sombría a quien sólo acostumbra el baño en la rutina casera o en las

playas de la moda, donde hoy desnuda sus placeres la gente sofisticada” (ORTIZ, 1950:159).



Figura 1: Reproduzida de *La africanía de La música folklórica de Cuba*, Fernando Ortiz, 1950, p.363.

Comensuráveis porém assimétricos, não se pode deixar de notar. Nitidamente dividida em duas seções, a foto mostra Agüero ao piano, entretido – imagina-se – com a transcrição dos batás. Os dois brancos vestem ternos; os três percussionistas são negros e estão em mangas de camisa. Ortiz segura um livro e Agüero tem diante dos olhos uma página de música escrita.⁷ As insígnias da cultura letrada estão do lado dos brancos, que são também os que perpetuaram numa imagem publicada a memória do encontro, ocorrido provavelmente na casa de um deles. Os três percussionistas, cujos nomes são muito citados no livro (Raul Díaz, Rodríguez e Trinidad Torregrosa), tocam os batás enquanto Ortiz os observa. Um deles mira a câmera e todos parecem conscientes da presença do fotógrafo. A ilustração confere credibilidade às afirmações do autor ao mostrá-lo em colaboração com músicos competentes nos batás e na musicologia. Como que por acaso, o olho invisível do fotógrafo compôs a

imagem em duas seções, uma ocupada pelos brancos, piano e escrita, a outra pelos negros e batás. Note-se que o diálogo entre música europeia e africana não começava ali, mas muito antes, nas fazendas, nas igrejas, ruas e teatros do continente americano, promovido por músicos como Díaz, Rodríguez e Torregrosa. Mas a pesquisa “etnomusicológica” havia começado há bem menos tempo.

O contato dos pesquisadores com festas populares, cultos, cortejos, jogos e procissões impôs-lhes a percepção dos limites da estética (entendida como ramo do conhecimento capaz de explicar a percepção do belo, seus fundamentos e seus efeitos sobre os humanos). Sobre isso, Mário de Andrade foi bem claro. A estética kantiana baseada no “juízo desinteressado” não daria conta de fenômenos como a possessão e o transe, muito menos a ideia de que os instrumentos podem ser pessoas com voz. Cabia melhor a ideia de Curt Sachs, em *Geist und Werden der Musikinstrumente*, no trecho que ele assim traduziu:

7 Há também diferenças geracionais – os pesquisadores são nitidamente mais velhos e usam óculos – e comportamentais – os três músicos jovens tocam com cigarros na boca.

...o instrumento musical, enquanto um objeto de culto, exclui qualquer consideração estética. Ele tem que agir, não como proporcionador de gozos

estéticos, mas como apelo às forças conservativas da vida, ou banidor das forças destrutivas. O instrumento estoura, estrala, papouca, uiva, muge, sibila, assovia, rosna. Mas ainda não se procura conseguir o som, no sentido musical, pelo contrário, evita-se esse som (ANDRADE, 1983:34).

Uma vez que a estética não detinha a chave para todos os problemas levantados pelo folclore em geral, e pela “música de feitiçaria”, em particular, então outros recursos teóricos eram necessários. Mário acionou teorias da magia, animismo e mentalidade primitiva, de James Frazer, Edward Tylor, Lévy-Bruhl, Charles Blondel. Em lugar de buscar os fundamentos da sensibilidade ou as leis da expressão e significação musical, o etnógrafo precisava explicar expectativas de eficácia com as quais músicos e musicólogos sequer sonhavam.

Andrade e os poderes da música

Dois ensaios de Mário de Andrade escritos entre 1933 e 1935 (“Música de feitiçaria” e “Terapêutica Musical”) elaboram experiências da viagem de pesquisa que ele fizera alguns anos antes. Na verdade, em outros textos publicados ou inéditos também há pistas do seu persistente trabalho em torno da música, “força oculta, incompreensível por si mesma” (ANDRADE, 1983:44). Mas isso não é novidade para o leitor brasileiro, e não será detalhado neste artigo. Quando saiu em viagem de pesquisa, seu objetivo declarado era realizar uma “colheita musical” que, afinal, suplantou largamente o que essa locução pode dar a entender. Uma miríade de histórias insólitas, como a do cantador que garantia ter duelado com o “cão”, e experiências novas, como a de ter seu corpo fechado num rito de purificação, tornaram-se matéria de estudo nos anos subsequentes.

Na conferência sobre a música de feitiçaria, em meio à erudição sobre religiões no mundo e no Brasil, fez questão de contar ao público detalhes de sua própria experiência em Natal (Rio Grande do Norte), numa casa na periferia da cidade, onde fora levado para ter seu corpo fechado. Era estratégico revelar como as cantigas dos mestres do catimbó haviam-no afetado:

O ritmo desse refrão, a monotonia das cantigas molengas, o chique-chique suave do maracá, já

princiavam a me embalar, a música me extasiava. Aos poucos meu corpo se aquecia numa entorpecedora musicalidade ao mesmo tempo em que gradativamente me abandonavam as forças de reação intelectual (ANDRADE, 1983 [1933]:37).

A conclusão era que certos elementos musicais da sessão, como os sons repetitivos e a pulsação regular, abriam caminho para um êxtase, estado hipnótico ou transe. Esse estado correspondia ao de um funcionamento mental “primitivo” ou “primário”, como ele dizia, propício à aceitação de proposições que contrariam a experiência física.

E esse é justamente o destino principal da música que a torna companheira inseparável da feitiçaria: a sua força hipnótica. Ela, principalmente pela sua forma de manifestar-se pondo em excesso de evidência o ritmo, atua poderosamente sobre o físico, entorpecendo, dionisando, tanto conseguindo nos colocar em estados largados de corpo fraco e espírito cismarento, como nos violentos estados de fúria (ANDRADE, 1983 [1933]:37).

O relato das experiências pelo conferencista era estratégico. Não escapava a Mário o potencial desse relato no convencimento de seus ouvintes. A Oneyda Alvarenga, ele confidenciou que explorava, no discurso oral, o aspecto “vibrátil” da palavra, de uma maneira que não era completamente estranha à dos mestres catimbozeiros.⁸ Queria persuadir seu público da força que os sons, organizados “musicalmente”, são capazes de exercer sobre os corpos e as mentes dos homens.

Note-se que a semântica dos sons musicais sempre foi considerada problemática por Mário de Andrade (e por outros musicólogos). Motivos, ritmos e timbres não remetem a referentes do mesmo modo como as palavras. Analisando a sessão de catimbó, entretanto, seu interesse principal se voltava para o que os mestres podiam *fazer* por meio da música, o tipo de transformação que eles

8 Mário explicou a Oneyda numa carta de 1933: “...também se pode e talvez se deva, numa conferência, ter discretos surtos de eloquência oratória, que assinalados a lápis azul, serão depois, impiedosamente cortados na publicação” (ANDRADE, 1983:64).

conseguiram promover na sensibilidade (um dos mestres recebia tapas, caía, batia com a cabeça, sem queixar-se de dor ou desconforto), nas identidades e nas relações (evidente no momento da posseção, quando os oficiantes já não eram eles mesmos). Claro que ele tinha interesse na dimensão semântica também, mas o cerne da discussão sobre os sons no catimbó não está na dificuldade de nomear seu referente, significado ou conteúdo; o cerne são os efeitos físico-psíquico-sociais da música. Por um lado, Mário queria encontrar a chave dos efeitos hipnóticos nas propriedades intrínsecas do som musical, como repetibilidade e previsibilidade, distribuição regular ou irregular das ocorrências no eixo do tempo, variações de timbres e alturas. Por outro, nunca inteiramente satisfeito com essa análise, passava a considerar as crenças compartilhadas e a autoridade dos sacerdotes. Em suma: “a música é terrível, é fortíssima e misteriosíssima” (ANDRADE, 1983:44).

Ortiz e os poderes da música

Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba (publicado originalmente em 1951) começa com uma longa apresentação da *socialidad* da música e da dança afro-americana – cuja expressão sonora é sua natureza *dialogal*. Em lugar do coletivo liderado por um regente, ou de solistas que os demais acompanham, ela é feita de múltiplas atuações, de grupos e indivíduos, visíveis e invisíveis, uns respondendo ao estímulo dos outros. Ouvem-se ecos, em sua descrição das interações entre indivíduos e coletivos, da que Mário fez da organização vocal no samba-rural paulista (que Ortiz conhecia e citara em *La africanía de la música folklórica de Cuba*):

... tudo faz com que a canção se crie a si mesma. Surpreende-se um fiat humano, lancinante de primaridade e de apoios no já existente. Recorre-se ao verso-feito tradicional [...]; abandona-se uma ideia por outra; os companheiros dão auxílio; as imagens se associam e, finalmente é a canção que aparece, feita por si, fácil e ágil... (ANDRADE, 1991[1937]:129).

Um gênio infunde [na multidão] a centelha criadora de sua individualidade, o coro confere-lhe a massa com que é plasmada; um e outro cooperam para dar-lhe suas formas com uma ver-

tebração de ritmos. É uma arte essencialmente dialogal (ORTIZ, 1985[1951]:38).⁹

A mesma imagem da fagulha criativa individual capturada pelo coletivo serve a conclusões distintas, mas é sugestiva da atenção com que o trabalho de Mário foi lido por Ortiz. O cubano também recorreu à teoria da mentalidade pré-lógica na esperança de entender os efeitos extraordinários da música e da dança. Mais curioso é tê-la chamado mentalidade “paralógica”, como Mário havia feito, sem conhecer o trecho em que este falou em “paralogismo poético” (o trecho encontra-se em um rascunho de Mário, publicado somente em 1984):

Se a cultura experimental incipiente do africano se engana, achando que dançando pode produzir a chuva, fazer com que germinem as sementes para uma boa colheita ou que coabitem os animais para que aumentem as criações, isso não impede um utilitarismo intencional em seu propósito. Não há nisso nenhuma aberração de mentalidade “paralógica”, como erroneamente supôs Lévi-Bruhl, mas simplesmente um falso silogismo causado apenas pelo erro de suas premissas, tal como brancos e louros correm às vezes a acalmar uma tempestade acendendo uma vela para Santa Bárbara (1985:40).¹⁰

Ortiz contava, entretanto, com autores que Mário não havia lido, como Marcel Mauss – que lhe fornece a noção de *mana* – e Jean Piaget – que havia identificado uma fase de “realismo nominal” no desenvolvimento linguístico-cognitivo das crianças. Portanto, além do núcleo de referências compartilhadas, cada um deles constituiu uma bibliografia única de referências teóricas.

9 “Un genio infunde [en la multitud] la creadora chispa de su individualidad, el coro le da la masa con que se plasma; uno y otro cooperan a darle sus formas con una vertebración de ritmos. Es un arte esencialmente dialogal” (Ortiz, 1985:38).

10 “Si la incipiente cultura experimental del africano se extravía, creyendo que bailando puede producir la lluvia, hacer que germinem los sembradíos para una buena cosecha o que cohabiten los animales para que aumenten las crías, eso no empece a un utilitarismo intencional en su propósito. No hay en ello una aberración de mentalidad ‘paralógica’, como erroneamente supuso Lévi-Bruhl, sino simplemente un falso silogismo causado solo por el error de sus premisas, tal como los blancos y rubios acuden a veces a calmar la tempestad encendiéndole un cirio a Santa Bárbara” (1985: 40).

Os bailes e cantos que Ortiz caracterizou como dialogais colocavam em ação uma força ou *mana* mobilizada pelo som, das vozes ou de instrumentos musicais. Sacerdote ou bruxo, o oficiante das cerimônias precisava ser ouvido por seus interlocutores:

Quando o negro crente, sacerdote ou bruxo, se comunica com os entes ultra-humanos, o faz com frequência em voz alta; não só pelo pensamento. Este, apesar de recôndito, seria sem dúvida percebido pelo interlocutor invisível, mas não seria ouvido, não seria apreciado como força operante, como verbo de vontade criadora (1985:44).¹¹

No caso dos cantos, encantamentos e fórmulas mágicas, estava em jogo, além do som, o valor semântico das palavras. As considerações de Ortiz sobre o estatuto da linguagem verbal nos cultos afrocubanos foram inspiradas por Charles Blondel e Lévy-Bruhl, autores que haviam defendido a ideia de uma participação mística das palavras nas coisas (e vice-versa), entre primitivos. Ortiz aproximava o fenômeno do “realismo nominal” da infância, descrito por Piaget. Por todos os lados, como se vê, os argumentos conduziam à reiteração da infantilidade ou primitivismo dos negros, africanos ou cubanos. De todo o modo, Ortiz sublinhava que homens, deuses, mortos e feitiços agiam uns sobre os outros, com cantos, preces e encantamentos. Como a palavra ainda não se alienou das coisas – “*nomen e numen* nasceram da mesma raiz fonética e ideológica” (ORTIZ, 1950:185) –, sua forma sonora não pode ser simplesmente arbitrária. Ao contrário, a palavra dos cantos e encantamentos precisa ser estilizada. Por isso, ela torna-se verso, ganha contornos musicais e é elaborada ritmicamente: “...o verso cria, o verso tem *mana*”, concluiu o folclorista. “Nas culturas primevas a própria língua está impregnada de religião. As palavras primitivamente eram consideradas como algo mais do que um meio de comunicar ideias; acreditava-se que as palavras tinham um poder taumatúrgico” (ORTIZ,

1950:185).¹² A esse fenômeno – lembrava ainda o autor – muitos haviam atribuído o próprio nascimento das artes gêmeas, poesia e música.

A música negra é ação e não distração, ela não apenas diz, mas faz.¹³ A escuta pertinente, nesse caso, é a do participante que age também, movendo o corpo, juntando-se ao coro, batendo palmas ou transformando-se. Ortiz buscava, como se vê, um entendimento mais amplo do que permitiria uma abordagem estritamente estética da música e da dança afro-cubanas. Dizer que a música comunica e expressa, ou que é comportamento semiótico, estaria correto, porém deixaria de lado outros aspectos, que se poderia chamar performativos, como se tem feito nos estudos de artes verbais e de rituais. O problema é que ele atribuiu aos primitivos em geral e aos africanos e negros em especial o que é perfeitamente verdadeiro também para “nós”: conhecemos o poder dos ídolos (termo do campo semântico da feitiçaria) da música popular sobre os fãs (aqueles que os admiram em excesso, fanaticamente). Não é inútil lembrar que autores contemporâneos observam:

A voz parece possuir o poder de tornar as palavras atos [...] A mera vocalização dota as palavras de eficácia ritual: a passagem da articulação à vocalização é como um *passage à l'acte*, passagem à ação e ao exercício da autoridade; é como se o mero acréscimo da voz pudesse representar a forma originária de performatividade (DOLAR, 2006:54).¹⁴

11 “Cuando el negro creyente, sacerdote o brujo, se comunica con los entes ultrahumanos, lo hace con frecuencia en voz alta; no solo por el pensamiento. Este, a pesar de su reconditez, sería sin duda percibido por el interlocutor invisible pero no sería oído, no sería apreciado como fuerza operante, como verbo de voluntad creadora”. (1985: 44).

12 “En las culturas primevas el lenguaje mismo está impregnado de religión. Las palabras primitivamente eran consideradas como algo más que un modo de comunicar ideas; se creía que los vocablos tenían por sí un poder taumatúrgico” (ORTIZ, 1950:185).

13 “La música negra, conjuntamente con el canto, el baile y la mímica, es arte para algo socialmente transcendental. Tiene una teleología, un propósito de función colectiva; una acción, no una distracción. No es música de ‘diversión’ al margen de la vida cotidiana; es precisamente una estética ‘versión’ de toda la vida en sus momentos trascendentales. Música que no solo dice, música que hace; para aviar a las gentes por el camino de la vida y no para desviarlas de sus funciones comunamente humanas” (ORTIZ, 1985:39-40) .

14 “The voice seems to possess the power to turn words into acts. [...] The mere vocalization endows words with a ritual efficacy; the passage from articulation to vocalization is like a *passage à l'acte*, a passage to action and an exertion of authority; it is as if the mere addition of the voice could represent the originary form of performativity...” (DOLAR, 2006:54).

É verdade que Ortiz não limitou essas observações à “feitiçaria”, estendendo-as ao som da clave, instrumento da música popular cubana sem conexões imediatas com as religiões de origem africana: “... como todo artefato musical primigênio, ela foi, sem dúvida, um instrumento mágico” (ORTIZ, 1984:58). Mas aí, mais uma vez, a argumentação precisou apoiar-se no caráter “primitivo” desse instrumento.

As preocupações com os poderes da palavra, da música, dança e dramatizações estão espalhadas nesses e em outros trabalhos que não é minha intenção sintetizar. O volume de dados etnográficos é imenso e as hipóteses levantadas a partir deles são numerosas. Além das que lembrei acima, a propósito do mana sonoro dos cantos, preces e encantamentos, Ortiz desenvolve um argumento extenso sobre o caráter mimético das danças e feitiços, que explicaria sua eficácia, e que se poderia comparar com as discussões recentes sobre ritualização e mimese. A imitação que antecipa um determinado estado desejável, por exemplo, tem sido encarada como encenação performativa que não somente representa o que se deseja obter, mas concretamente muda as relações entre os participantes e compromete-os com cursos de ação futuros (TAMBIAH, 1985).

Performatividade e magia

O interesse contemporâneo pela dimensão ou aspecto performativo nos rituais e nas artes verbais convida a reler as ideias que Mário de Andrade e Fernando Ortiz desenvolveram para dar conta dos poderes mágicos da música. De um lado, tanto “magia” quanto “feitiçaria” são termos pelos quais se estigmatizam e segregam crenças e práticas, e as populações com as quais são identificadas: africanos, afro-americanos, negros, primitivos etc. Enquanto campo de discurso do Ocidente (FOUCAULT, 2007; PELS, 2003), magia e feitiçaria são exotismos que engendraram outros exotismos, entre eles a “música de feitiçaria”. A identificação completa entre poeta e mago confirmava, para os estudiosos do tema, o estágio primitivo em que estavam os ritos afro-americanos. “Os povos da África ainda estão profundamente submersos nas brumas da magia e da mitologia...” (ORTIZ, 1950:295).

Não podemos reiterar as estratégias de distanciamento temporal que, exilando africanos e afrodescendentes do outro lado do grande divisor, ajudaram a con-

firmar “nossa” condição “moderna” (v. FABIAN 1983; LATOUR 1993; BAUMAN E BRIGGS, 2006). Mas seria essa razão suficiente para invalidar em bloco os esforços de compreensão das crenças na força do som e da música? Já foram suficientemente contestadas as teses que atribuíam aos “primitivos” (e aos “negros”) a confusão entre palavras e coisas; mas isso não significa descartar a possibilidade de se observarem concepções e usos da língua que não podem ser reduzidas à visão moderna da língua. Pesquisadores formados na tradição científica moderna também desenvolveram teorias da eficácia dos enunciados linguísticos e dos concomitantes aspectos gestuais e corporais (BAUMAN, 1977; BAUMAN E SHERZER, 1974; TAMBIAH, 1985; FINNEGAN, 1969; 2008). A teoria dos “atos da fala” teve repercussão quase imediata entre antropólogos interessados nas artes verbais (FINNEGAN, 1969) e, posteriormente, entre os teóricos do ritual. Stanley Tambiah (1985) tratou como universais os aspectos performativos das falas rituais, aspectos que estariam disponíveis em qualquer língua.

Nas ciências sociais contemporâneas, alternativas às abordagens simbólicas e semióticas das artes enfatizam “...agência, intenção, causação, resultado e transformação [...], sistemas de ação destinados a transformar o mundo mais do que codificar proposições simbólicas sobre ele” (GELL, 1998:6). Talvez novas pontes entre teorias “nativas” da magia e teorias “acadêmicas” das artes – justamente o terreno em que se tornaram hegemônicos e excludentes os discursos estéticos e semióticos – possam ser lançadas também por estudiosos de música. Se quisermos colocar em diálogo os discursos da magia, de um lado, e as teorias da estética e performatividade, por outro, não é inútil rever os esforços de Mário de Andrade e Fernando Ortiz para compreender os poderes da música.

Referências

- ANDRADE, Mário de. “Terapêutica musical”, in: *Namoros com a medicina*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL/ Pró Memória, 1983.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-Edusp, 1989.
- _____. “O samba-rural paulista”, in: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa-Rica, 1991, p. 112-185.

- ARAUJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional: danças, recreação, música*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1964, v.2.
- BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Long Grove, Illinois: Waveland Press, 1977.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, Charles L. “Poetics and performance as critical perspectives on Language and Social Life”. *Annual Review of Anthropology*, 19, 1990, p. 59-88.
- _____. *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- BECKER, Judith. *Deep Listeners: music, emotion and trance*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- CALVINO, Ítalo. “Porque ler os clássicos”, in: *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 9-16.
- FABIAN, Johannes. *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- FINNEGAN, Ruth. “How to do things with words: performative utterances among the Limba of Sierra Leone”. *Man*, 4, 1969, p. 537-52.
- _____. *The oral and beyond: doing things with words in Africa*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1966].
- HELG, Aline. “Fernando Ortiz ou la pseudo-science contre la sorcellerie africaine à Cuba”. In: Horton, R. et alli. *La pensée métisse: croyances africaines et rationalité occidentale en question*. Paris: PUF; Genève: IEUD, 1990, p. 241-250.
- HERSCOVITZ (sic), Melville. “El estudio de la música negra en el hemisferio occidental”, *Boletín Latino-Americano de Música*, Año V, Tomo V, Montevideo, 1941, p. 133-141.
- _____. “Tambores e tamborileiros no culto afro-brasileiro”, *Boletín Latino-Americano de Música*, Año VI, Tomo VI, Rio de Janeiro, 1946, p. 100.
- LATOUR, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: La Découverte, 1993.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MALINOWSKI, Bronislaw. “Introducción”, in: Ortiz, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana: Jesus Montero, 1940, p. XV-XXIII.
- MEYER, Birgit and PELS, P. (Ed.). *Magic and modernity: interfaces of revelation and concealment*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- ORTIZ, Fernando. *Los negros brujos (Apuntes para un Estudio de Etnología Criminal)*. Madrid: América, 1906.
- _____. *Los negros esclavos: estudio sociológico y de Derecho Público*. Habana: Revista Bimestre Cubana, 1916.
- _____. *El engaño de las razas*. Habana: Paginas, 1946.
- _____. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Habana: Publicaciones del Ministério de Educación; Dirección de Cultura, 1950.
- _____. *La clave xilofónica de la música cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- _____. *El baile y lo teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard, 1980.
- SLENES, Robert. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava, Brasil Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- _____. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana”. in LARA, S. H. e PACHECO, G. (Orgs.). *As gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007.
- STOCKING JR., George W. “Anthropology and the science of the irrational”, in: Stocking Jr., G. (ed.). *Malinowski, Rivers, Benedict and others: Essays on Culture and Personality*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986, p. 13-49.
- _____. *Colonial Situations: Essays on the contextualization of ethnographic knowledge*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991.
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Mário e o folclore”, *Revista do Patrimônio*, 30, 2002, p. 90-109.
- PELS, Peter. “Introduction”. In: MEYER, B. ; PELS, P. (Ed.). *Magic and modernity: interfaces of revelation and concealment*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- RAMOS, Arthur. “Os estudos negros e a escola de Nina Rodrigues”. In: Carneiro, E. (Org.) *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- TAMBIAH, Stanley J. *Culture, thought and social action: an anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- _____. *Magic, science, religion, and the scope of rationality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.