

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Caetano Maschio Santos

Hy-Brazil, terra celta? Uma abordagem histórica e etnográfica à cena musical celta-irlandesa
no Brasil.

Porto Alegre
2016

Caetano Maschio Santos

Hy-Brazil, terra celta? Uma abordagem histórica e etnográfica à cena musical celta-irlandesa
no Brasil.

Projeto de Graduação em Música Popular apresentada ao
Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título
de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre
2016

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à toda minha família, e principalmente a meu irmão Beto, minha mãe Marijane e meu pai César, pela parceria, incentivo e amor perenes. À minha prima querida Gabi que me recebeu no Rio duas vezes e ajudou a tornar essa pesquisa possível. Ao Tututo, Márcia e Felipe, por me receberem em Curitiba com muito carinho e gentileza. À minha segunda mãe Zilda, por tudo. À outra parte da minha família: Valquíria, Paulo, Lígia e Alice.

Em segundo lugar, a todos aqueles que fazem parte da pesquisa, principalmente meus amigos e colaboradores Alex Navar, Kevin Shortall, Daniel Sinivirta, Luis Fitzpatrick e Tales Melati. Àqueles dois amigos e parceiros musicais que, talvez fortuitamente, me ajudaram a adentrar a cena de música celta-irlandesa no Brasil, e me proporcionaram inúmeros momentos de alegria através da música: Victor de Franceschi, "a velha", e Renato Müller, "o gaiteiro". Finalmente, a todos aqueles envolvidos com essa prática musical nesse país.

Em terceiro lugar, ao meu orientador Reginaldo Gil Braga pela abertura ao diálogo, conselho e acompanhamento ao longo desses últimos anos na graduação e no mestrado. Também serei eternamente grato aos professores e professoras Luciana Prass, Marília Stein, Fernando Mattos, Júlio Herrlein e Jean Presser, que enriqueceram minha vida com suas aulas durante o curso e cujo exemplo de ensino e dedicação guardo como modelo. Aos muitos colegas e amigos que fiz nesses quatro anos: Kelvin Venturin, Leonardo Bittencourt, Bruno Nascimento, Eduardo Figueiredo, André Mendonça, André Brasil, Giovanni Barbieri, Matheus Benedet, Pedro Dom, Igor Dornelles, Ângelo Mello e tantos outros.

Àqueles amigos de sempre, que certamente se reconhecerão nesta frase.

Last but not least, à minha gata Júlia Mota, pelo amor, confiança e incentivo nessa bela parceria de vida.

Music is at once an everyday activity, an industrial commodity, a flag of resistance, a personal world, and a deeply symbolic, emotional grounding for people in every class and cranny the superculture offers. Bourdieu (1984:19) suggests a reason: music 'says nothing and has nothing to say...music represents the most radical and most absolute form of the negation of the world, and especially the social world, which the bourgeois ethos tends to demand of all forms of art.' Ethnomusicology argues otherwise: it is not that music has nothing to say, but that it allows everyone to say what he or she wants. It is not because music negates the world, but because it embodies any number of imagined worlds that people turn to music as a core form of expression.

Mark Slobin

RESUMO

Esta monografia procura investigar a cena musical celta-irlandesa no Brasil, apresentando uma reflexão crítica sobre algumas de suas características tendo como modelo o grupo de pessoas envolvidas com essa prática musical na cidade do Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre. É construída com a contribuição de diversos colaboradores através de trabalho de campo (n)etnográfico (realizado no Rio de Janeiro, em Curitiba e Porto Alegre), contextualizando o processo brasileiro no fenômeno mais amplo da globalização da música tradicional irlandesa e a "*Celtic music*" no mercado fonográfico mundial na década de 1980 através de revisão da literatura sobre o tema. Examinando três dimensões específicas dessa prática no contexto brasileiro (a Irish Session Rio, a trajetória do *uilleann piper* Alex Navar e os festivais medievais) procuro discutir aspectos das relações entre músicas tradicionais e processos de comodificação na economia cultural global e das agências de indivíduos e instituições (estado-nação, indústria fonográfica) na circulação e relocalização dessa prática musical. No curso da realização da pesquisa, foi produzido material fonográfico em colaboração com Alex Navar, com o fim de registrar um exemplo da produção de música celta-irlandesa realizada no Brasil.

Palavras-chave: *celtic music*, *world music*, globalização, Irlanda-Brasil, etnomusicologia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Irish Session Rio no hostel MangoMango, bairro Santa Teresa (RJ).....	31
Figura 2 - Irish Session Rio no Sarreufa (RJ).....	35
Figura 3 - Irish Session Rio no Bar do Alemão, Lapa, (RJ).....	40
Figura 4 - Carlos Nuñez, Bruno Sá e Alex Navar no Paddy Fla (RJ).....	41
Figura 5 - Renato Müller, Alex Navar, Cassiano Koplin, Kelvin Venturin e eu no estúdio Soma (RS).....	50
Figura 6 - Kevin Shortall, Alex Navar, o embaixador da Irlanda no Brasil Brian Glynn e Andrew Finn (RJ).....	52
Figura 7 - III Encontro Folk & Metal (PR).....	61
Figura 8 - Navar & Friends no Mundo Medieval (SP).....	63
Figura 9 - Banca de "arte druida" e poster de "Raft Celta" na Feira Medieval de Porto Alegre (RS).....	64
Figura 10 - Frente do <i>flyer</i> da Feira Medieval de Porto Alegre (RS).....	65
Figura 11 - Verso do <i>flyer</i> da Feira Medieval de Porto Alegre (RS).....	65
Figura 12 - Leandro Dias, Carolus Vooren e Tales Melati no Festival de Beltane (RS).....	68
Figura 13 - Pôster virtual de divulgação do Festival de Beltane: os quatro gaiteiros.....	70
Figura 14 - A dançarina tribal Fernanda Razi e Bruno Velasco no Festival de Beltane (RS)..	70
Figura 15 - O etnógrafo "em campo": observação-participante ou participação-observante? (RS).....	72

LISTA DE ÁUDIOS*

*Todas as músicas, salvo indicado, são de compositor desconhecido

- "Chove no agreste" (Alex Navar) / "The mist covered mountain"faixa 01
- "Lord Mayo" / "The maids of Mt. Cisco" / "Craig's pipes"faixa 02
- "The boys of Bluehill" / "Cronin's"faixa 03
- "Gander at the prattie hole" / "The maid at the spinning wheel"faixa 04
- "Banish misfortune" / "Condon's frolics" / "The hag at the churn" / "The Blarney pilgrim"faixa 05
- "Toss the feathers" / "Cooley's reel" / "The Shannon breeze"faixa 06
- "An phis fliuch" / "Farewell to Whalley Range" (Michael McGoldrick).....faixa 07
- "Wedding reel" (Donald Shaw) / "Earl's chair"faixa 08

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. A globalização da música tradicional irlandesa e a " <i>Celtic music</i> ".....	18
1.1. Música celta?.....	19
1.2. De produto local para produto global: música tradicional irlandesa e música celta.....	22
2. <i>Sessions</i> de música tradicional irlandesa no Brasil: a Irish Session Rio no Sarreufa e a cena de música celta-irlandesa no Rio de Janeiro.....	30
3. Alex Navar, <i>uilleann piper</i> carioca.....	43
4. Sobre vikings, donzelas, bardos e gaiteiros: relações entre festivais "medievais" e música celta-irlandesa no Brasil.....	55
4.1. <i>Celtic music</i> , <i>New Age</i> , paganismo e <i>reenactment</i> : os eixos da construção de uma celticidade contemporânea e globalizada.....	55
4.2. Festivais medievais e música celta no Brasil: observando três eventos, conversando com três gaiteiros.....	59
Conclusão.....	75
Referências.....	79

Introdução

Esta monografia de conclusão de curso, como tantas outras incursões ao conhecimento que compõem o vasto campo da pesquisa, nasce de uma circunstância ocasional, da confluência de um envolvimento pessoal e de uma intenção científica. Destaco isso de forma alguma para credenciar sua presença entre tantos percursos similares na busca pela produção do conhecimento, mas apenas lembrar o caráter artesanal e existencial da vida acadêmica, por vezes tão aridamente retratada. Seus possíveis méritos derivam tanto de minha experiência pessoal e daqueles com quem divido minha vida quanto dos diversos colaboradores (a muitos dos quais não posso recusar o título de amigos) e pessoas que compõem o pequeno mas crescente mundo musical da música celta-irlandesa no Brasil. Seus deméritos são exclusivamente a mim atribuíveis.

A experiência de pesquisa aqui recriada através de minha narrativa iniciou-se a partir de minha inserção na atividade musical profissional e da vontade de fazer algo musicalmente "diferente". Uma combinação da atração pelo não-familiar, o exótico, uma postura recorrente e até certo grau perigosa no campo da pesquisa antropológica e nas relações com a alteridade, e da percepção de um nicho de atividade econômica em potencial, levou-me à música tradicional irlandesa no mês de julho do ano de 2010. O envolvimento profissional e pessoal com essa música intensificou-se gradativamente ao longo dos últimos seis anos, e juntamente com esse envolvimento vieram a inquietação e uma indagação sobre essa prática e suas razões de ser no contexto brasileiro. Ao longo desse percurso, minha formação prévia como Bacharel em História nessa mesma universidade manteve alerta o *ethos* desconstrucionista do *metiér* do historiador: sobre a "invenção das tradições" e seus perigos, sobre a capacidade das narrativas criarem e moldarem identidades, sobre as "comunidades imaginadas".

A atividade profissional levou-me ao encontro virtual com diversas pessoas envolvidas *grosso modo* nas mesmas práticas, atuando nos mesmos contextos, compartilhando os mesmos repertórios de *tunes*¹ e ouvindo as mesmas *playlists* e artistas. Através de grupos de interesse na rede social *Facebook* (muitos dos quais portam em seus nomes o termo celta ou música irlandesa) essa interação virtual logo se traduziu também em sociabilidade real, compartilhamento de agendas profissionais, vínculos de amizade e companheirismo que permanecem e se ampliam, uma experiência fundamental para minha

¹ Palavra em inglês que significa melodia, aqui usada para designar as peças instrumentais, associadas à música para dança da tradição irlandesa (*reels, jigs, hornpipes, polkas*, etc).

trajetória como músico profissional e, porque não, como etnomusicólogo em formação, realizando o desejo antigo de unir em minha formação as humanidades com a música.

Mas o que faz a música celta na América do Sul, no Brasil, tão distante de seus contextos "originários"? Nas últimas décadas, um significativo número de etnomusicólogos (principalmente mas não exclusivamente de países anglófonos) tem desenvolvido diversos estudos sobre a "*celtic music*"². Fenômeno do final do século XX de impacto circunscrito porém relevante na indústria fonográfica, sua existência como categoria musical global é inegável (REISS, 2003, p. 145-146), e seu surgimento está ligado a dois processos intimamente relacionados: a emergência ou ressurgência de movimentos culturais neocélticos (resgatando ideais do romantismo celta oitocentista, que era ancorado em premissas de parentesco linguístico, e ideais nacionalistas) (O'FLYNN, 2014, p. 239) e a globalização da música tradicional irlandesa (impulsionada pelo sucesso da economia do país na década de 1990):

O sucesso da economia irlandesa no início da década de 1990 criou uma sensação de confiança e gerou um *revival* Céltico. A identidade irlandesa modificou-se resultando em um deslocamento de aspiração nacionalista para oportunismo global e de observância católica para espiritualidade. (MOTHERWAY, 2013, p. 9)³

Intimamente relacionada à exploração comercial do conceito de *world music*, como elaborado pela indústria fonográfica a partir do final da década de 1980 (SCHIPPERS, 2010, p. 17), a música celta é a faceta sonora da promoção do produto local irlandês no mercado global (MOTHERWAY, 2013, p. 10; e REISS, 2003, p. 145-146). No curso desse processo, a música irlandesa afirma uma singularidade e um certo pendor para o exótico, adicionando sua sonoridade à plétora de timbres disseminados pela *world music* para saciar o interesse no "outro", uma dentre as principais estratégias de *marketing* da indústria musical no final do século XX (MOTHERWAY, 2013, p. 171-176; SCHIPPERS, 2010, p. 18-19). Considerando a relação existente entre a música celta e a música tradicional irlandesa, Wilkinson argumenta que a música celta

existe em um lugar inteiramente diferente; não em uma comunidade social, mas totalmente no domínio do som e da imagem. A música celta não é compartilhada, mas intercambiada. Seu espaço não é pessoal e acústico, mas público e mediado. A música celta só existe após sua produção e divulgação; não tem existência fora de sua forma commodificada. (...) A comunidade em que a música celta reside é a comunidade virtual. Nasce no estúdio e vive

² STOKES & BOHLMAN (2003), REISS (2003), MOTHERWAY (2013), KEARNEY (2007), MCCARTHY (2004), VALLELY (2003), O'FLYNN (2007; 2014), O'CONNOR (2011), COSTA (2004).

³ Traduzido de: "The success of the Irish economy in the early 1990s created a new sense of confidence and prompted a Celtic revival. Irish identity underwent a change that resulted in a shift from Nationalist aspirations to global opportunity and from Catholic observation to spirituality."

nos CDs e fitas, no rádio e na TV, nos cinemas, na internet e no palco. (WILKINSON, 2003, p. 158-159)⁴

Tal formulação me parece um pouco exagerada em sua artificialização da música celta, pois falha em dar conta das novas práticas e sociabilidades geradas pela realocação dessa música em novos contextos, materializada e corporificada por novos sujeitos engajados que dão vida a essa música celta tão asséptica formulada por Wilkinson. Mas em função da relação acima apontada entre música celta e música tradicional irlandesa, adotarei a partir de determinado momento do texto o termo música celta-irlandesa como representativo desse processo. Híbrida, altamente permeável e facilmente commodificada, a música celta-irlandesa expande seu alcance de forma rápida e abrangente com o avanço na tecnologia das comunicações no final do século XX, promovida pela indústria musical e também pelo próprio país, como forma de divulgar a cultura irlandesa e fomentar a economia através do turismo (KEARNEY, 2007, p.4; WILLIAMS, 2010, p. 124; O'CONNOR, 2011, p. 156-157; TAYLOR apud MOTHERWAY, 2013, p. 178).

O contexto econômico mundial e o bom momento financeiro irlandês nesse período foram fundamentais para que outros pontos nevrálgicos da cultura do país (na avaliação das instituições e da indústria cultural) também fossem convertidos em *commodities* ou produtos de exportação, juntamente com a música. Dois exemplos que são eixos fundamentais para a expansão da música celta-irlandesa são os *pubs* e o *St. Patrick's Day*. Em relação ao primeiro, a associação entre música tradicional irlandesa e o *pub* passa a ser fomentada pelas indústrias do turismo e de bebidas na Irlanda a partir da década de 1980 (MOTHERWAY, 2013, p. 9), investindo no patrocínio de eventos musicais e no uso da música tradicional como ferramenta de *marketing*, afetando o cenário musical interno do país e também incontáveis metrópoles ao redor do mundo:

Pubs temáticos "irlandeses" proliferam fora do país, de Pequim a Zurique, acompanhados de "autêntica" decoração, equipe e, claro, música irlandesa. Esses são lugares onde o cliente é uma espécie de turista virtual e onde se apresenta uma "imagem" da Irlanda e de "*Irishness*" que proporciona o cultivo de um mercado para a cultura irlandesa, a criação de uma marca. (O'CONNOR, 2011, p. 156)⁵

⁴ Traduzido de: "exists in a different location entirely; not in a social community, but wholly in the realm of sound and image. Celtic music is not shared, but it is exchanged. Its space is not personal and acoustic but public and mediated. Celtic music only exists after it is produced and marketed; it has no existence outside its commodity form. Traditional music exists on its own, wherever people decide to share it, to play, sing or dance together, whiter or not it is commoditized. The community in which Celtic music resides is the virtual community. It is born in the studio and lives on CDs and tapes, on radio and TV, in the movies, on the internet and on stage."

⁵ Traduzido de: "Themed 'irish pubs' proliferate outside the country from Beijing to Zurich, complete with 'authentic' irish decór, staff, and, of course, music. These are places where the customer is a kind of virtual tourist and where an 'image' of Ireland and 'Irishness' is presented out of which a market for Irish culture is cultivated, a brand is born."

O dia de São Patrício, padroeiro nacional da Irlanda celebrado no dia 17 de março, também é ressignificado no mundo inteiro como uma comemoração da *irishness*, o "ser irlandês", sendo celebrado por um número cada vez maior de não-irlandeses. A data, que ao longo do século XX passou de dia litúrgico na Irlanda para o status de principal marcador de identidade nas comunidades diáspóricas, é hoje um fenômeno de massa globalizado, de natureza profundamente comercial, onde todos podem ser "irlandeses por um dia": basta vestir-se de verde, consumir muita cerveja e, claro, dançar ao som de *jigs*, *reels* e *drinking songs* (PALLEIRO, 2007, p. 36). Na celebração do *Paddy's day* do ano de 2013, uma ação do Ministério das Relações Exteriores da Irlanda iluminou com luz verde diversos monumentos ao redor do mundo, entre eles as Pirâmides de Gizé e o Cristo Redentor⁶, uma ação simbólica que ilustra o sucesso da divulgação do país, que se dá eminentemente através da exportação da cultura, onde a música tem lugar de destaque.

No que tange à presença do gênero na América do Sul, há registros recentes na literatura musicológica e antropológica sobre o Chile e a Argentina. O musicólogo Juan Pablo González menciona brevemente tal fenômeno no contexto chileno, apontando como a soma de um novo neomedievalismo no final do século XX, a proliferação de *pubs* irlandeses em Santiago e a ocorrência de espetáculos internacionais de música celta no país influenciou o surgimento de diversos grupos chilenos de música celta na primeira década do século XXI (GONZÁLEZ, 2015, p. 221). O caso argentino apresenta um cenário parecido, embora talvez a força significativa dos laços históricos com a Grã-Bretanha tenha proporcionado uma ligação "genealógica" mais próxima, já que incluiu significativa migração irlandesa para o país (malgrado as desavenças posteriores em relação às Malvinas⁷). Edmundo Murray afirma que a chegada da música tradicional irlandesa na Argentina se dá a partir do final da década de 1980, juntamente com os *pubs* e as celebrações do *St. Patrick's Day* (MURRAY, 2009, p. 239). O estudo etnográfico dessa celebração em Buenos Aires na década de 2000 realizado por Palleiro, Parente e Kraft (2007) examina a migração da efeméride para o cenário porteño em três contextos: o religioso, o de um festival "celta" e o da festa de rua dos pubs (espécie de carnaval de rua, *street-parade*), demonstrando o crescimento do fenômeno e a variedade de representações da tradição irlandesa recontextualizada na capital argentina.

Os ecos dos processos e fenômenos acima descritos ressoam no Brasil há mais de uma década. O 17 de março reúne a cada ano um número crescente de pessoas nos grandes e

⁶ Disponível em: <<http://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2013/03/cristo-e-outros-marcos-turisticos-ficaram-verdes-no-dia-de-sao-patricio.html>>. Acesso em: 11/09/2015.

⁷ Que hipoteticamente podem até ter favorecido a identificação por afinidade com a Irlanda, tendo em vista o secular histórico de luta dessa nação contra a Grã-Bretanha.

médios centros urbanos do país, fato continuamente destacado pela imprensa⁸. Reunindo-se em *pubs*, bares (muitas vezes sem qualquer ligação com a cultura irlandesa) e grandes festivais de rua, celebram uma suposta *irishness*, o que por vezes pode parecer um grande pastiche carnavalesco nas cores verde e laranja da bandeira irlandesa, com direito a *leprechauns* (duendes) e dançarinas-camponesas ao estilo *Riverdance* (espetáculo de dança e música celta-irlandesa que ganhou fama mundial no final do século XX). Um de meus colaboradores nessa pesquisa, Alex Navar, frequentemente se refere a esse tipo de comemoração como "micareta celta". Embora a trilha sonora dos *pubs* e do *St.Paddy's Day* seja composta basicamente por gêneros internacionais como o *rock* e o *pop*, cada vez mais o som da música celta-irlandesa (frequentemente produzida por brasileiros) se faz presente em âmbito continental e nacional.

Em um *survey* realizado no mês de março de 2015 entre membros de comunidades virtuais brasileiras ligadas à música celta-irlandesa na plataforma social *Facebook*⁹, registrei mais de 30 grupos em atividade dedicados a diversos subgêneros da categoria (*irish punk*, tradicional, *celtic rock*, *folk metal*, bandas marciais de gaitas de fole). Uma das principais comunidades da rede social dedicada ao estilo no país, "Música irlandesa no Brasil" (aquela através da qual ampliei tanto meus conhecimentos sobre o gênero quanto minha rede de contatos pessoais) contava então com 807 membros, número atualmente ampliado para 962¹⁰. Se esse número parece reduzido para dimensões brasileiras, podemos comparar com outros grupos de caráter um pouco mais genérico, ou seja, relativas à música "celta": "Música New Age, Celta, Instrumental" (9.757 membros), "Música Celta" (13.488 membros) e "Celtic music (Música Celta)" (14.170). No grupo "Música irlandesa no Brasil", o espaço virtual é utilizado para diversos fins: troca de vídeos, divulgação de shows e eventos (festas medievais, *Bloomsday*, *sessions*), busca de informações, discussões sobre tópicos relacionados, publicidade profissional e também para o estabelecimento de parcerias musicais, situações que em muitos casos proporcionaram a criação de laços de sociabilidade reais entre os participantes, que se refletem no crescimento da atividade desenvolvida nos marcos do gênero e até mesmo na formação de conjuntos locais e interregionais.

⁸ Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/11/17/interna_gerais,330440/saint-patrick-s-day-pode- virar-festa-do- calendario-oficial-de-bh.shtml>; <<http://horadesantacatarina.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2015/02/2-edicao-do-saint-patricks-day-promete-reunir-cerca-de-6-mil-pessoas-no-passeio-pedra-branca-4708638.html>>. Acesso em: 16/11/2015.

⁹ "A produção e o consumo de música celta no Brasil: um levantamento inicial através de questionário aplicado em comunidades virtuais", comunicação apresentada no I Encontro de Música Popular na Universidade, realizado na UFRGS, em Porto Alegre no mês de maio de 2015.

¹⁰ Contagem atualizada dia 14/10/2016.

A realização de *sessions*, encontros informais de músicos para a prática da música tradicional irlandesa, normalmente em *pubs*, já ocorre de forma regular em algumas grandes cidades brasileiras como o Rio de Janeiro (onde há número suficiente de praticantes em diversos níveis de envolvimento para atualmente proporcionar a ocorrência de 3 *sessions* diferentes), São Paulo e Curitiba. Essas evidências iniciais demonstram a dimensão da difusão do gênero no mundo e no Brasil, e já apontam para um diálogo intercultural que afeta suas características, práticas, signos e discursos como articulados por produtores e consumidores no contexto nacional.

Para encaminhar o final dessa introdução, apresento ao leitor alguns pontos importantes para a compreensão das condições e da forma com que foi realizada a pesquisa. De forma geral, um fluxo ou circulação (não sem contratempos, obstáculos ou inquietações) entre experiência pessoal e empresa etnográfica caracteriza o presente texto e as informações e sugestões nele contidas. Embora meu envolvimento pessoal com o campo possa dentro de uma perspectiva científica mais tradicional ser alvo de questionamentos em relação à objetividade ou idoneidade da pesquisa, uma grande parcela da literatura antropológica e etnomusicológica contemporânea contempla as diversas situações onde os pesquisadores se acham envolvidos com pesquisa em ambientes "familiares". Constituindo uma situação muito diferente do modelo ainda dominante, representado pelo o canône da etnomusicologia norte-americana de meados do século XX de estudo prolongado de músicas não-ocidentais em um país distante, o trabalho de campo "em casa" apresenta também uma série de possibilidades e vantagens para o etnomusicólogo. Stock e Chenier, em capítulo de "Shadows in the field" (2008), citam alguns dos prós desse tipo de pesquisa:

um sentido de códigos de linguagem e interação e repertórios emocionais compartilhados [...]; um reconhecimento de valores culturais, normas expressivas e conhecimento local em comum; [...] e a descoberta de afinidades baseadas em variáveis como idade, gênero, classe, e gosto. (STOCK; CHIENER, 2008, p. 113)¹¹

É consenso também, conforme aponta Titon, que a música toca a vida dos etnomusicólogos antes da etnomusicologia, e a experiência de conhecer as pessoas através da música é portanto central para sua epistemologia do conhecimento musical¹² e sua definição do que deve ser a etnomusicologia. Michelle Kisliuk também defende a possibilidade do envolvimento dos pesquisadores que por conta de sua participação na performance, se tornam conscientes de que há muito que só se pode saber fazendo, na prática (KISLIUK apud

¹¹ Traduzido de: "a sense of shared linguistic and interactive codes and emotional repertories [...], a recognition of commonly held cultural values, expressive norms, and local knowledge; [...] and the discovering of affinities based on variables such as gender, class, and taste."

¹² A conhecida e muito citada frase "The study of people making music" (TITON, 2008, p. 29).

COOLEY; BARZ, 2008, p. 20), o que Kay Shelemay irá descrever como "observação participante verdadeiramente participatória" (SHELEMAY apud COOLEY; BARZ, 2008, p. 20). Conquanto tais perspectivas realmente se apliquem e sejam defendidas por etnomusicólogos de renome, considerando minha familiaridade e possível visão pessoal do gênero e de algumas das pessoas da cena musical celta-irlandesa no Brasil (e minha incipiente experiência como etnógrafo), tentei manter um alto grau de atenção reflexiva para compreender como minha posição no meio afeta meus relacionamentos com os indivíduos e a compreensão do fenômeno em questão.

A música celta-irlandesa é praticada em diversas cidades brasileiras, principalmente de grande e médio porte, mas aquelas que fazem parte de minha seleção representam centros urbanos onde há significativa atividade em termos quantitativos e de regularidade: Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre (as duas últimas apenas tangencialmente parte da pesquisa). A notável exceção de São Paulo deve-se a dois fatores, embora permaneça sujeita a questionamentos: em primeiro lugar, à minha limitação para lidar com as distâncias geográficas em meio às exigências da vida acadêmica (graduação e mestrado concomitantes), profissional ("*gigs*", atividade como educador musical) e familiar; em segundo lugar, ao fato de que o cenário principal eleito para observação-participante, as *sessions* de música tradicional irlandesa, estavam ocorrendo de forma mais regular e numerosa no Rio de Janeiro, mas também de forma crescente em Curitiba.

Para procurar enriquecer o conhecimento gerado pela atividade etnográfica intermitente e multisituada, realizei também pesquisa de caráter netnográfico, principalmente através da rede social *Facebook*. A netnografia tem se disseminado desde fins do século XX nos estudos antropológicos, e conseqüentemente também se faz presente na etnomusicologia. Sua definição, segundo Kozinets, é simples e análoga ao conceito de etnografia:

A netnografia é pesquisa de observação participante baseada em trabalho de campo online. Usa a comunicação mediada por computador como fonte de dados para o entendimento e representação etnográfica de um fenômeno cultural ou comunal. (KOZINETS, 2010, p.60)¹³

A opção pelo uso da internet como fonte para o estudo do objeto em questão, além de possibilitar a incorporação de dados de caráter multimídia, se pauta pela constatação de que a reunião de praticantes, consumidores e interessados na música celta-irlandesa no Brasil nem sempre se dá pela proximidade física, mas também pelos relacionamentos sociais estabelecidos em grupos nas plataformas sociais da *web*, que, conforme arguido por Lysloff,

¹³ Traduzido de: "Netnography is participant-observational research based in online fieldwork. It uses computer-mediated communications as a source of data to arrive at the ethnographic understanding and representation of a cultural or communal phenomenon."

proporciona um contexto onde interações sociais e formações de grupos podem tomar lugar com facilidade (LYSLOFF, 2003, p.28). O uso desse método também foi importante para realizar o cruzamento de dados com os resultados da empresa etnográfica tradicional, face a face. Saliento que, como apontam Cooley, Meizel e Syed, o uso da netnografia como método complementar não oblitera a dimensão física ou real do fenômeno, que são as pessoas que se relacionam com essa música:

Para nós, o trabalho de campo virtual é um meio de estudar pessoas reais; o objetivo não é o estudo do "texto" virtual, assim como para etnomusicólogos (em geral) o objeto de estudo são as pessoas que fazem a música ao invés de exclusivamente a música. (COOLEY, MEIZEL & SYED, 2008, p. 91)¹⁴

O reconhecimento, o consumo, o estudo e a prática da música celta-irlandesa por um número significativo de brasileiros e o contínuo aumento do número de grupos musicais e eventos ligados ao gênero contrasta com a inexistência de pesquisas acerca do impacto dessa música como um dos reflexos da globalização e da *world music* no Brasil. O contraste se torna ainda mais significativo se levarmos em conta que a *Society for Ethnomusicology* (SEM), talvez a instituição mais representativa da área em termos acadêmicos, possui desde o ano de 2008 um *Special Interest Group* (SIG) para o estudo da *Celtic Music*. Acredito que essa conjuntura favorece a possibilidade de um estudo da circulação de músicas (tradicional, folclóricas, mediatizadas), facilitada pela tecnologia em um cenário globalizado repleto de disjunções, fragmentações e desterritorializações (APPADURAI, 2000, p. 33). Buscar um entendimento crítico das condições dessa circulação de músicas e do impacto das mesmas no tecido social pode contribuir para

dispersar alguns dos mitos de alteridades musicais mais etéreos e ingenuamente otimistas que cercam o fenômeno da "*world music*". Pode também nos ajudar a pensar sobre e colocar em prática meios mais duradouros e democráticos para se relacionar com alteridades através da música. (STOKES, 2003, p. 307)¹⁵

¹⁴ Traduzido de: "For us, virtual fieldwork is a means of studying real people; the goal is not the study of the virtual 'text', just as for ethnomusicologists (generally) the subject of study is people making music rather than the music object exclusively."

¹⁵ Traduzido de: "disperse some of the more vaporous and naively optimistic myths of musical others that surround the 'world music' phenomenon. It might also help us to think of and put into practice more enduring and democratic ways of relating to others through music."

1. A globalização da música tradicional irlandesa e a "*Celtic music*"

How does folk music become world music? Does it lose its attributes as folk music once it circulates globally? Perhaps no other music yields answers to these questions more directly than Celtic music. (...) The phenomenal success of Celtic music, nonetheless, has depended on its ability to retain its folk roots.

Phillip Bohlman

No curso das décadas de 1980 e 1990, décadas significativas para a indústria fonográfica em que surge e se afirma o formato do *compact disk* (CD) e se desenvolve e dissemina a ideia de *world music*¹⁶, aquele que visitasse as grandes lojas de discos (frequentemente pertencentes às *majors*, as maiores empresas do negócio de gravação e comercialização de música), ou talvez mesmo as lojas de bairro, menores e mais especializadas, poderia quase certamente se deparar com uma pequena seção destacada com o rótulo "*Celtic music*", ou "música Celta"¹⁷.

Caso esse mesmo visitante, com sua curiosidade despertada por títulos contendo frequentemente palavras indecifráveis, imagens com cenários naturais, castelos em ruínas, instrumentos desconhecidos, camponesas ruivas vestidas de verde, fadas, ornamentos típicos de iluminuras medievais, decidisse buscar mais informações no encarte, muito provavelmente poderia descobrir que artista e repertório (através dos títulos, por exemplo) eram de procedência irlandesa. Supondo que desconhecesse completamente qualquer referência musical desse país e desejasse ouvir algumas das músicas (para saciar aquela curiosidade hipotética inicial), seus ouvidos seriam surpreendidos com palavras cantadas em uma língua tão estranha quanto os títulos, timbres "exóticos" de flautas, harpas, gaitas de foles, tambores, além daqueles mais familiares como o de sintetizadores, violão, bateria e violino. Escolhendo aleatoriamente uma das faixas, poderia escutar uma música calma como uma prece, lenta e

¹⁶ A aplicação prática do termo, segundo Schippers (SCHIPPERS, 2010, p. 17), antecede a cunhagem mercadológica do mesmo, e está intimamente associada à história e à institucionalização da etnomusicologia (a exemplo da inclusão do ensino de gamelão no curso de etnomusicologia da UCLA por Mantle Hood na década de 1950, dentro de sua proposta de desenvolvimento da bi-musicalidade). Bruno Nettl, lembrando que a ideia de *world music* não é nova no desenvolvimento do pensamento ocidental sobre música, também destaca a importância crescente dos estudos sobre *world music* dentro da etnomusicologia a partir da década de 1980, mas lembra que seu primeiro contato com o termo aconteceu na década de 1960, quando a Wesleyan University criou um programa de estudo em música designado pelo termo em questão, escolhido em detrimento do então já não tão novo "etnomusicologia", significando "um currículo em que, teoricamente, todas as músicas do mundo podiam ser estudadas" (NETTL, 2010, p. 34; 53).

¹⁷ De forma similar ao apontado por VALLELY, 1999, p. 64; MCCOY, 2014, p. 184; O'FLYNN, 2014, p. 243, TAYLOR, 1997, p. 6-7.

quase meditativa, em uma atmosfera sonora com muito *reverb*¹⁸; ou talvez escolhesse ao acaso uma faixa com ritmo pulsante, vivaz, com diversos instrumentos executando uma série de melodias em uníssono, repetitivamente, de forma quase "hipnótica".

O cenário hipotético descrito acima poderia sem dúvida representar a primeira experiência de um brasileiro com a música "celta", como talvez tenha sido o caso para Alex Navar, meu principal interlocutor¹⁹. Mas que música é essa? Ou mais especificamente: o que busca designar esse adjetivo, celta, que, assim como tantos colocados ao lado da palavra música, busca dar conta de uma identidade cultural, associar uma manifestação sonoro-performática a um determinado grupo de pessoas, seja ele um coletivo disperso, uma comunidade isolada ou todo um grupo étnico? Nesse primeiro capítulo, com base na revisão bibliográfica de literatura atualizada sobre o fenômeno da "*Celtic music*", buscarei apontar como o gênero possui ligações íntimas com a música "tradicional" irlandesa e a "cultura irlandesa"²⁰, além de explicitar a comodificação inerente à transformação de um "produto local" em "produto global", em que atuaram tanto instituições quanto agentes individuais (o estado, a indústria fonográfica, bandas, artistas) e que reforçou uma padronização essencializadora das práticas musicais irlandesas, influenciando sua disseminação ao redor do globo.

1.1. Música celta?

A associação entre a Irlanda e os celtas é uma questão multi-facetada e recorrente na percepção do *ethos* do país, da identidade nacional dos irlandeses e de variados aspectos culturais, e é majoritariamente aceita como verdade a nível de senso comum tanto por irlandeses como por não-irlandeses. A visão da Irlanda como uma nação celta emergiu como construção social muito após o período histórico relacionado aos celtas (*grosso modo* a chamada Idade de Ferro, na Europa ocidental de cerca de 700 a.C. a 400 d. C., de acordo com evidências de uso do termo "*Keltoi*", grego, ou "*Celtae*", latim, em fontes majoritariamente romanas) e mesmo depois do período que a historiografia nacional passou a identificar como o prenúncio de uma identidade irlandesa, os primeiros séculos da Idade Média (500 - 1000 d.C), contexto histórico que a partir do século XVI é associado à herança dos povos celtas.

¹⁸ Efeito sonoro causado pelas reflexões do som nas superfícies de um recinto que chegam ao ouvinte em intervalos de tempo aleatórios e tão curtos em relação ao som original que não podem ser percebidos como ecos (RATTON, 2009, p. 149).

¹⁹ Verificar o terceiro capítulo.

²⁰ O uso de aspas busca aqui evidenciar a construção histórica e social de tais categorias e seus discursos associados, processos complexos e muito discutidos que fogem ao âmbito do presente trabalho.

Porém, como lembra o etnomusicólogo John O'Flynn, tampouco a história demográfica da ilha pode ser resumida a um único grupo étnico:

De fato, a visão popular dos Irlandeses como inerentemente Celtas pode, de forma justa, ser questionada com base no fato de que o número de assentados (Celtas) da Idade do Ferro no primeiro milênio d.C. foi proporcionalmente pequena em relação aos números da população estabelecida na Idade de Bronze; estes últimos não foram deslocados de forma substancial mas ao contrário assimilados dentro de uma cultura Celta comum que incluía formas primevas de uma língua Irlandesa/Gaélica. Esse processo de assimilação cultural continuaria com a chegada da Cristandade e posteriormente com as invasões e assentamentos Vikings. (O'FLYNN, 2014, p.236)²¹

Diversos autores críticos da associação direta entre Irlanda e celtas apontam como a construção dessa ligação é um fenômeno recente em termos históricos, um produto do século XVI continuamente retrabalhado e ampliado pelo romantismo oitocentista. Segundo Mallory, essa ideia apareceu pela primeira vez através do poeta e acadêmico escocês George Buchanan (1506-1582) e de seu estudo que posicionava britânicos e irlandeses como um ramo das antigas populações celtas continentais através de evidências linguísticas, e foi ampliada através de obras como "*Archaeologia Britannica*" (1707), de Edward Llwyd (1660-1709), naturalista e linguista galês, e "*On the study of Celtic literature*", do poeta e crítico cultural inglês Matthew Arnold (1822-1888) (MALLORY, 2013, p. 244-245).

De forma análoga ao que aconteceu em boa parte do movimento romântico europeu a partir do final do século XVIII e nos movimentos nacionalistas no século XIX, o momento histórico em que a essência da identidade nacional é buscada, e a partir daí construída, é o período medieval. Em relação ao caso irlandês, esse ponto de aproximação conceitual entre a "herança celta" e os prenúncios de uma nação irlandesa torna-se ainda mais significativo em vista do futuro de submissão à coroa inglesa que se inicia no século XIII. Assim, embora o termo "celta" não tenha sido aplicado "sistematicamente ou com alguma consistência" em relação aos irlandeses mesmo em tempos medievais, a palavra passa a ser utilizada retrospectivamente na reinterpretação histórica do período, buscando reforçar uma representação de alteridade, periférica ao domínio do centro inglês (O'FLYNN, 2014, p. 237).

Como apontado por Tanner, portanto, a noção de celticidade e sua associação com o passado irlandês é recriada para "agir como um contrapeso àquilo que é percebido como deficiências em suas próprias sociedades; como símbolos e representações de alteridade,

²¹ Traduzido de: "Indeed, the popular view of the Irish as inherently Celtic can justly be questioned on the grounds that the number of (Celtic) Iron Age settlers in the first millennium BC was proportionally small in relation to the number of established Bronze Age peoples; the latter were not displaced in any substantial way but rather became assimilated within a common Celtic culture that included the earliest forms of an Irish/Gaelic language. This process of cultural assimilation would continue with the arrival of Christianity and later, with the onset of Viking invasions and settlements."

tornando sua existência factual desnecessária" (TANNER apud MCCOY, 2014, p. 177)²². Através do prisma ideológico do movimento romântico, a caracterização anterior desse outro "não-civilizado", "bárbaro", "selvagem" do qual o celta era um exemplo (e que permanece de alguma forma na estereotipização do irlandês típico no teatro e na literatura inglesa durante o século XIX, por exemplo) vem a ser revalorizada e associada a uma série de imagens e referências "positivas" na visão de mundo desses ideólogos da identidade irlandesa no século XIX. Assim, como uma forma de crítica cultural a percebidos excessos da industrialização e urbanização inglesa, exalta-se a imagem anti-industrial do camponês irlandês, do interior rural e campestre, natural, em uma imagem idílica muito próxima àquelas geradas pelo que a etnomusicóloga brasileira Elizabeth Travassos nomeia como paradoxo do primitivismo, a ideia de que "as qualidades presentes em certos grupos humanos e suas expressões culturais são aquelas cuja ausência é percebida em outros, cujo modo de vida foi marcado pela civilização" (TRAVASSOS, 1997, p. 7).

Retrabalhado também pelos movimentos de independência irlandesa a partir do seu surgimento no século XIX até as primeiras décadas do século XX, esse discurso de originalidade cultural e identitária de caráter "revivalista" deu o tom em momentos de ressurgimento da identidade irlandesa, como nas décadas de 1950/1960 e 1990/2000. Esse discurso era eminentemente intelectualizado e urbano, e reforçava a imagem das sociedades celtas (Irlanda, Escócia, País de Gales) como periféricas à civilização europeia principalmente através da noção de folclore, das manifestações culturais do "espírito do povo", que eram manifestações de seu saber idiosincrático e natural, que "brota" do ambiente onde vive. O que nos traz de volta à música. Como afirma John O'Flynn, ao contrário da extensa disponibilidade de conhecimento histórico, geográfico, literário e linguístico sobre celtas (imaginados ou não), o mesmo não pode ser dito sobre o conhecimento musical ou musicológico do mesmo povo. Nas palavras de Kuter, "ninguém foi capaz de identificar elementos estruturais, melódicos ou rítmicos específicos que possam ser isolados como celtas" (KUTER apud SLOBIN, 2011, p. 89). A informação mais antiga e específica em relação à música na Irlanda é o relato (de ares etnográficos) de um visitante anglo-normando, Giraldus Cambrensis (Geraldo de Gales), datado de 1187. Giraldus

considerou que os habitantes da Irlanda, em primeiro lugar, possuíam características (irlandesas) compartilhadas e, segundo, que eram "outros" em relação ao mundo "civilizado" da Europa Normanda. Cambrensis encontrou pouco digno de nota nos

²² Traduzido de: "act as a counterweight to what they perceived as deficiencies in their own societies; as symbols and representations of otherness, their factual existence has become increasingly unnecessary."

vários aspectos da cultura Irlandesa - "um povo bárbaro de forma geral" - com a notável exceção da música. (O'FLYNN, 2014, p. 237)²³

Evidentemente, conexões históricas diretas entre os possíveis (e por vezes imaginados) legados deixados por uma população que chegou à ilha da Irlanda há mais de dois mil anos atrás e aquilo que hoje é designado, performatizado e/ou vendido como música "celta", são inexistentes ou, no máximo, puramente um exercício de imaginação, fantasia ou estratégia de marketing. Porém a crítica dessa tradição como inventada, mesmo que realizável através de um breve e simples raciocínio (por mais antigo que seja o pentagrama ou a gravação em cilindro, não temos nenhuma evidência de que tipo de "música" os celtas eventualmente realizavam) não elimina a existência dessa música, sua relevância e seu uso por numerosos praticantes e apreciadores ao redor do mundo.

1.2. De produto local para produto global: música tradicional irlandesa e música celta

Em seu livro *"The globalization of irish traditional song performance"*, a etnomusicóloga Susan Motherway inicia suas considerações sobre a globalização da música tradicional irlandesa lembrando que "não é um fenômeno recente, mas sim um que pode ser traçado ao longo da história musical irlandesa" (MOTHERWAY, 2013, p. 6-7)²⁴. De fato, uma globalização *lato senso* permeia diversos momentos da história da música tradicional irlandesa. Harpistas itinerantes na Baixa Idade Média que cruzavam o mar Irlandês para servir nas cortes de senhores escoceses e ingleses; o diálogo da música cortesã para harpa de Turlough O'Carolan com o barroco italiano de Vivaldi e Corelli no século XVII; a ampla presença de atores e músicos irlandeses nos espetáculos de *vaudeville* nos EUA do século XIX; as primeiras gravações de música tradicional irlandesa realizadas em Nova Iorque, na década de 1920, por músicos irlandeses emigrados aos EUA. O envolvimento dos irlandeses em sua terra natal e no exterior com o entretenimento e a música é portanto fenômeno de longa data, e fundamentou uma narrativa que credencia a Irlanda como uma nação musical (por vezes remontando ao mito fundador da "etnografia" de Geraldus Cambrensis no século XII). Essa associação veio a ser intensificada no contexto das últimas décadas do século XX:

o desenvolvimento nos ramos da tecnologia e comunicação, a crescente popularidade da 'Irishness' nos últimos anos do século XX, e o breve período

²³ Traduzido de: "regarded the inhabitants of Ireland, first, as having shared (Irish) characteristics and, second, as being 'other' to the 'civilized' world of Norman Europe. Cambrensis found little to note of merit in various aspects of Irish culture – 'a barbarous people in most respects' – with the notable exception of its music."

²⁴ Traduzido de: "not a recent phenomenon, but one that can be traced through Irish musical history."

de vida do Tigre Celta fortaleceram a influência cultural da Irlanda na era global. (MOTHERWAY, 2013, p. 6-7)²⁵

A gradual modernização da economia irlandesa a partir dos anos 1960 teve como resultado colocar o país em uma posição de destaque no cenário internacional na década de 1990, contexto em que ficou conhecido através da alcunha Tigre Celta (*Celtic Tiger*)²⁶. Durante esse processo, uma das áreas privilegiadas em termos de investimento pelo governo foi o turismo. O investimento e desenvolvimento da indústria do turismo na Irlanda se relaciona intimamente à difusão da música irlandesa pelo mundo e de uma paisagem imaginária que cerca a ideia de música celta, e que frequentemente aproxima ou dilui as fronteiras entre as duas categorias. Destaco a seguir dois aspectos dessa relação desenvolvidos como estratégia de marketing tanto pelo país como por corporações específicas: a associação entre música tradicional irlandesa, *pubs* e a indústria da bebida (principalmente das bebidas alcoólicas, como cerveja, *whisky*, cidra) e o desenvolvimento de uma imagem de "celticidade" no material promocional de turismo desenvolvido por órgãos oficiais irlandeses.

Apesar de os *pubs* constituírem, em nível crescente, desde o final da década de 1950 o contexto principal de prática da música tradicional irlandesa, a situação três décadas depois passou a apresentar um novo aspecto, com claras evidências de envolvimento com atividades comerciais como a venda de bebidas:

Ao redor da década de 1980, músicos tradicionais estavam sendo usados como ferramentas de marketing pela indústria do turismo irlandesa, assim como pela indústria de bebidas. Em vez da cozinha, o *pub* se tornou a casa da música tradicional irlandesa: uma medida sábia da indústria de bebidas, já que 80% dos visitantes ia à Irlanda por causa da música. (FOSTER apud MOTHERWAY, 2013, p. 9)²⁷

Não é sem razão, portanto, que hoje seja possível encontrar *pubs* "irlandeses" em praticamente cada cidade de médio porte no Brasil, e que sua atmosfera cuidadosamente preparada pela junção da decoração, dos produtos oferecidos e da "trilha sonora", seja quase

²⁵ Traduzido de: "The developments in technology and communications, the rising popularity of Irishness in the latter part of the twentieth century, and the short-lived confidence of the Celtic Tiger strengthened Ireland's cultural influence in the global era."

²⁶ Sobre essa alcunha, Motherway comenta: "A series of dialectics subsequently evolved between the local and the global, as witnessed in Riverdance, including the old and new; the traditional and the modern; community and society; as well as collectivist and individualist worldviews. In this respect 'Celtic' became a metaphor for the traditional aspects of Irish society including its collective approach, its passive, rural, utopian freedom, and its steadfast moral values. The metaphor of the 'tiger' represented global or modern individualist values: consumerist oppression, and non-Irish, dynamic, urban, transcendental and non-moral aspects. The juxtaposition of these two primal images reconciled the East and the West, to coin a universal trope that plays on the idea of the strength and force of the tiger. The media adopted this term in 1994 to mirror Ireland's capability as a player in the global market economy." (MOTHERWAY, 2013, p. 9-10)

²⁷ Traduzido de: "By the 1980s traditional musicians were being used as marketing tools for the Irish tourist industry as well as the drinks industry. The pub rather than the kitchen became the home of Irish traditional music: a wise move by the drinks industry, given that 80 per cent of visitors to Ireland came for the music."

idêntica: o que o flautista e musicólogo irlandês Fintan Valelly apropriadamente denomina de "*pub-in-a-box*". A situação acima descrita encontra-se bem formulada por Motherway:

"*irish pubs*" temáticos proliferam fora do país de Pequim a Zurique, completos, com decoração irlandesa "autêntica", equipe e, é claro, música. São locais onde o cliente é uma espécie de turista virtual e onde uma imagem da Irlanda e de "*Irishness*" é apresentada, e através dos quais um mercado para a cultura irlandesa é cultivado, uma marca é criada. (MOTHERWAY, 2013, p. 126)²⁸

O segundo aspecto que desejo destacar é a construção de uma ideia de "celticidade" pelos órgãos oficiais de turismo na Irlanda. A geógrafa Moya Kneafsey analisa, no capítulo "*Tourism images and the construction of celticity in Ireland and Brittany*", do livro "*Celtic Geographies*", a construção de uma ideia de "celticidade" nas referências visuais do turismo na Irlanda e na Bretanha (também considerada uma das "nações celtas"). Segundo Kneafsey, em ambos locais a promoção do turismo se apropria de recursos culturais "tradicionais" e os comodifica através de novas narrativas combinando referências a uma época de ouro, ao isolamento geográfico, à ocidentalidade e à paisagem natural das regiões. Interessam-me para a análise em questão os ingredientes utilizados na formação de tal celticidade, mediatizada pela indústria do turismo (e aproveitados pela indústria fonográfica), em que alguns traços constitutivos são continuamente reforçados:

Mágica, mistério, música e risadas: esses são alguns dos ingredientes essenciais de uma viagem à Irlanda de acordo com a literatura de turismo do *Bord Fáilte* em 1999. Esses ingredientes poderiam também ser interpretados como parte de uma experiência essencialmente "Céltica" dentro do contexto da percepção popular que tende a ligar ideias sobre o Celta a fatos espirituais, antigos, "alternativos" e naturais. (KNEAFSEY, 2002, p. 123)²⁹

Esse repertório de signos reatualiza a percebida ligação histórica entre irlandeses e celtas, acima brevemente descrita. Criando a imagem de um contexto natural, tradicional, longe dos distúrbios do mundo civilizado, em que habita um tipo hospitaleiro, divertido, portador de uma cultura e saber ancestral, a celticidade cria um "primitivo" interno (KNEAFSEY, 2002, p. 127), portador dos benefícios (frequentemente excludentes entre si) de ser exótico e ocidental ao mesmo tempo (lembrando que a noção das nações celtas está associada a países da extrema borda ocidental da Europa, comumente denominada de "*Celtic fringe*"). Como resume Kneafsey, no turismo

²⁸ Traduzido de: "Themed 'irish pubs' proliferate outside the country from Beijing to Zurich, complete with 'authentic' irish decór, staff, and, of course, music. These are places where the customer is a kind of virtual tourist and where an 'image' of Ireland and "Irishness" is presented out of which a market for Irish culture is cultivated, a brand is born."

²⁹ Traduzido de: "Magic, mystery, music and laughter: these are some of the essential ingredients of a holiday in Ireland, according to Bord Fáilte's 1999 tourism literature. These ingredients could also be construed to be part of an essentially 'Celtic' experience within the context of popular perceptions which tend to link ideas about the Celt to things spiritual, ancient, 'alternative' and natural."

a distintividade das representações das regiões Celtas se encontra nas sugestões de periferidade espacial, temporal e cultural que são feitas com referências às características místicas, transcendentais e elementares das pessoas e lugares promovidos. (...) Apesar disso, é possível que essas relações estejam sendo desestabilizadas através da comodificação de imagens Celtas (...). (KNEAFSEY, 2002, p. 132)³⁰

O sucesso econômico obtido pelo país na transição do milênio é apontado como causador de profundas mudanças na sociedade irlandesa, e foi o motor de uma revalorização de muitos aspectos considerados tradicionais ou típicos da cultura irlandesa, em uma inspiração tão ufanista quando moderna, tão tradicional quanto cosmopolita. A principal manifestação musical desse novo contexto teve como representante o espetáculo de dança e música *Riverdance*, surgido no ano de 1994 e que atingiria sucesso internacional nos anos seguintes. Marcado por uma constante interação entre o tradicional e o moderno, apresentando uma mistura eclética de estilos de dança e música, o show se tornou a representação por excelência da nova consciência global e da busca por especificidade da Irlanda como nação, mas que ao mesmo tempo posicionava-se na linha sucessória da herança "ancestral" dos celtas:

O foco do *Riverdance* nas origens celtas da Irlanda tentava reivindicar a identidade pura da raça irlandesa em uma Irlanda moderna, pós-Nacionalista e pós-Católica. O espetáculo representava uma miríade de estilos de produção, na forma de espetáculo étnico, teatro folclórico, danças de ballet clássico, musical estilo Broadway. Representava o fluxo global da música irlandesa, que emergia do experimentalismo de Bill Whelan fundindo música irlandesa e balcânica na banda *East Wind*, os experimentos do *National Folk Theatre* misturando dança irlandesa com danças espanholas e balcânicas, e o desenvolvimento de diálogos culturais na diáspora irlandesa.³¹ (MOTHERWAY, 2013, p. 10-12)

Os etnomusicólogos Timothy Taylor e Susan Motherway apontam claramente como a identificação da música tradicional irlandesa com o rótulo celta surge na esteira do desenvolvimento de uma estratégia de marketing ligada à globalização da música irlandesa como parte também da gama de sons exóticos do catálogo da *world music*. Em uma de suas obras mais conhecidas, "*Global pop: world music, world markets*", Taylor destaca logo de início a força da *Celtic music* no mercado da *world music*. O autor inicia lembrando como a revista *Billboard*, verdadeiro termômetro da indústria fonográfica no final do século XX, cria

³⁰ Traduzido de: "The distinctiveness of representations of the Celtic regions lies in the suggestions of spatial, temporal and cultural peripherality which are made through reference to the mystical, otherworldly and elemental characteristics of the people and places being promoted. (...) Despite this, it may also be possible that these relations are being destabilised through the commodification of Celtic images (...)."

³¹ Traduzido de: "*Riverdance's* focus on Ireland's Celtic origins attempted to reclaim the pure identity of the Irish race in a modern Ireland, which is post-Nationalist and post-Catholic. The musical production represented a myriad of production styles from ethnic spectacle, to folk theatre, to classical ballet character dances, to Broadway musicals. It represented the global flow of Ireland's own music which emerged from Bill Whelan's experimental merging of Irish and Balkan music on *East Wind*, the *National Folk Theatre's* experiments in merging Irish dance with Spanish and Baltic dance styles, and the development and interplay of cultures in the Irish diaspora."

o ranking de "World Music" em maio de 1990, logo unificado com o de *New Age*, não por coincidência ambos responsáveis do mesmo funcionário (TAYLOR, 1997, p. 5-6).

Ao lado de um sucesso inicial do *reggae* no ranking em questão (antes de possuir seu ranking próprio), é notável a emergência da música celta como um dos campos dominantes: em uma tabela compilada pelo autor com base no número de anos e posições em que artistas da *world music* figuraram no ranking da revista, de quarenta e dois artistas/grupos nove estão classificados como "Celtic", (embora sua proveniência possa ser canadense, irlandesa, inglesa, escocesa), totalizando mais de 20% do total e só perdendo para a categoria *fusion*³², com 10 representantes de variadas localidades (TAYLOR, 1997, p. 7-9). Em um único parágrafo, Motherway descreve sinteticamente a transformação da música tradicional irlandesa de produto local em *commodity* global, apontando como muitos traços presentes na mesma foram aproveitados como elementos distintivos e exotizantes pela indústria fonográfica, posicionando-a como um produto exótico ocidental dentro de um mercado que, apesar de apelar para uma ideologia da diversidade, acabou sempre por privilegiar artistas ocidentais (TAYLOR, 1997, p. 7):

O celticismo foi explorado para promover a música irlandesa no mercado global. (...) Simultaneamente à sua entrada no fluxo global, a música irlandesa afirmava sua individualidade e alteridade exótica dentro da cultura Ocidental. Isso era evidenciado na representação da música irlandesa como uma cultura folclórica e étnica dentro da Europa, em contraste com a música de concerto europeia, a projeção de um primitivismo romântizado articulado através de sua herança Celta, a sugestão de uma relação oriental entre a performance cancional do *sean-nós* e as práticas de vocalistas do Oriente, as tradições orais compartilhadas entre o bardo irlandês e o griot africano, e as expressões diaspóricas derivadas da interação da diáspora irlandesa com outras culturas. (MOTHERWAY, 2013, p. 10)³³

A associação de imagens exóticas com uma sonoridade quase esotérica passa a definir a maioria da música produzida intencionalmente como celta, através de uma estratégia de marketing da *world music* que a aproximava com o *New Age* (O'CONNOR, 2001, p. 160). Também é possível notar que, de forma a criar uma espécie de uniformidade timbrística ou sonora para o gênero, uma série de características são selecionadas e trabalhadas para dar forma e feições ao gênero a partir da década de 1980, tomando como base principalmente a sonoridade dos grupos irlandeses Clannad (de onde sairia Enya, uma das principais

³² Cabe a pergunta: que músicas não eram (de alguma maneira) *fusion* na *world music*?

³³ Traduzido de: "Celticism was exploited to promote Irish music in the global market. (...) While Irish music entered the global flow it also asserted its individuality and exotic otherness within Western culture. This was witnessed in the representation of Irish music as an ethnic folk culture within Europe in contrast to European high art music, the projection of a romanticized primitivism articulated through its Celtic heritage, the suggestion of an oriental relationship between sean-nós song performance practices and the practices of Eastern vocalists, the shared oral traditions of the Irish bard and the griot of Africa, and Ireland's diasporic expressions derived from the interaction of Ireland's diaspora with other cultures."

responsáveis pelo sucesso do gênero na década de 1990) e Anúna, descrita de forma geral como fazendo uso de:

um reverb pesado; uma textura macia e sibilante que faz com que o som pareça emanar em ondas. (...) Essas características sonoras evocam várias imagens que estão encodificadas em palavras como: antigo, místico, mágico, encantamento, marés, poço - todas as quais são utilizadas pela indústria da música para conscientemente criar associações imaginárias com a música Celta. (O'CONNOR, 2001, p. 160)³⁴

Por razões comerciais, as fronteiras do gênero são mantidas pouco definidas, flexíveis, o que contribui para gerar o paradoxo de que os músicos mais ortodoxos ou tradicionais são constantemente encontrados nas prateleiras das lojas de discos sob o rótulo celta, categoria que por vezes rejeitam veementemente (REISS, 2003, p. 145-146): mais uma instância do velho embate entre tradição e inovação, conservadores e inovadores. Embora muitos músicos "tradicionais" da Irlanda comumente rejeitem a música celta como categoria por seu viés comercial e sua obliteração das diferenças entre os diversos tipos de músicas que o conceito abriga, o fato é que, enquanto uma categoria híbrida e globalizada, a existência da música celta não pode ser ignorada, e constitui parte integral da modernização da música tradicional irlandesa no final século XX. Modernização essa que, como apontado por Bohlman (BOHLMAN, 1988, p. 125-126), permite sua sobrevivência e vitalidade, ampliando seu público, o número de praticantes, a atenção dos pesquisadores e aumentando a demanda profissional, de forma paradoxal beneficiando inclusive os próprios artistas que a rejeitam como categoria.

Após seu surgimento como rótulo ou categoria musical, a música celta continuamente expandiu suas fronteiras com base em um imaginário de laços históricos e folclóricos, fazendo com que regiões (ou países) como Bretanha, Galícia, Escócia, País de Gales, Ilha de Man e Trás-os-montes passassem a ser conhecidas também como herdeiras de um patrimônio cultural em comum, "nações celtas". O que inicialmente surge como estratégia de marketing da indústria fonográfica para a promoção da música irlandesa no mercado global acaba então por encompassar outras manifestações musicais de caráter folclórico, mesmo que em muitos casos não haja uma conexão linguística ou a suposta conexão histórica esteja situada em um distante passado, e seja um resultado do sucesso dos discursos associados aos diversos *revivals* folclóricos do século XX:

O *revival* é, em um sentido ideológico, o colapso completo de tempo e espaço, porque admite abertamente a eficácia desse colapso para criar significado contemporâneo. O *revival* se

³⁴ Traduzido de: "heavy reverb; a soft, sibilant texture that makes the sound seem like it emanates in waves. (...) These sound characteristics call up various images that are encoded in words like: ancient, mystic, magic, enchantment, tides, well - all of which are used by the music industry to consciously create imaginary associations with Celtic music."

fundamenta fortemente em novos símbolos se disfarçando de velhos. (Bohlman, 1988, p. 130-131)³⁵

A música celta constitui um nicho de sucesso dentro do mercado da *world music* (SYMON, 2002, p. 192). Formada com base nas músicas tradicionais e/ou folclóricas da Irlanda, Escócia, País de Gales, Bretanha e Galícia (alguns dos países e regiões modernamente designados como "nações celtas"), é caracterizada como uma categoria musical híbrida, permeável e commodificada (Idem), e, dentre as fontes que a compõem, o peso maior parece estar na contribuição da música tradicional irlandesa (SYMON, 2002, p. 196; KNEAFSEY, 2002, p. 133; MCCOY, 2014, p. 184).

É possível afirmar, portanto, que, embora amplamente tributária da música tradicional irlandesa, a música celta nasce desligada de um contexto territorial específico, e se afirma como categoria musical globalizada, mediatizada e commodificada. Por essa razão, adoto aqui o termo música celta-irlandesa para me referir ao contexto atual, como cunhado pelo etnomusicólogo John O'Flynn (em inglês, *irish-celtic*). Essa formulação hifenada possui a vantagem adicional de possibilitar mais três enquadramentos analíticos que considero importantes para pensar a situação do contexto brasileiro. Em primeiro lugar, uma ambiguidade e permeabilidade entre os dois lados da moeda, ou a confusão entre *irish traditional music* e *celtic music*. Em segundo, uma situação quase oposta, em que a separação clara das categorias como domínios diferentes demonstra uma interiorização do recorrente debate entre tradição e inovação, autenticidade e commodificação. Por último, a posição crítica exposta por O'Flynn sobre o tipo de representação que a música celta-irlandesa ocupa no mapa musical mundial:

Em termos contemporâneos e internacionais, todavia, a música celta-irlandesa pode ser representada como uma entidade consideravelmente conservadora que se posiciona em cima do muro na encruzilhada da *world music*: usando seu distinto robe que a alinha com "outros étnicos" similares, mas com seus pés firmemente postados no *mainstream* da consciência ocidental. (O'FLYNN, 2014, p. 257)

Como apontam diversos autores, esse misto de paisagem imaginária e práticas sonoro-performáticas viaja ao redor do globo formando um circuito transnacional de música celta-irlandesa (SYMON, 2002, p. 205) que deriva muito de seu poder da impressão sensual: através de imagens, narrativas e, claro, uma sonoridade específica. Todavia essa paisagem imaginária mediatizada e agenciada por músicos, fãs, produtores, gravadoras, estados-nação, passa por um processo de corporificação e materialização em novos contextos, gerando

³⁵ Traduzido de: "Revival is, in an ideological sense, the ultimate collapse of time and space because it fully admits of the efficacy of that collapse for creating contemporary meaning. Revival relies heavily on new symbols masquerading as the old."

práticas e sociabilidades sonoro-performáticas que dialogam com algumas das questões apontadas acima e outras, pertinentes a suas idiossincrasias. Nos próximos capítulos analisaremos três contextos brasileiros etnografados por mim dos processos de recepção e realocização da música celta-irlandesa: uma das *sessions* de música tradicional irlandesa da cidade do Rio de Janeiro, a trajetória do *uilleann piper*³⁶ Alex Navar e a relação entre festivais "medievais" e a música celta-irlandesa.

³⁶ *Uilleann pipes* é o nome dado (em gaélico e inglês) à gaita de fole irlandesa.

2. *Sessions* de música tradicional irlandesa no Brasil: a Irish Session Rio no Sarreufa e a cena musical celta-irlandesa no Rio de Janeiro

Every subculture, each micromusic, is a world unto itself.

Mark Slobin

Domingo, dia cinco de agosto de 2016, entre 16h e 16h30: eu e Alex Navar saímos de seu apartamento no bairro de Copacabana, com destino ao bairro do Botafogo, onde situa-se o Sarreufa Bar, atual local que abriga a "*Irish Session Rio*" (doravante ISR). Uma viagem curta de metrô de duas paradas, uma caminhada de três ou quatro minutos, e lá estamos: um bar de sinuca com cara de boteco popular. A aparência externa simples me lembrou de comentário de Alex, gravado em entrevista, sobre a escolha do Sarreufa para sediar a *session*. Após migrar por mais de quatro locais diferentes desde que passou a ocorrer regularmente em 2012, um dos motivos principais para a escolha do local atual foi a disponibilidade de cerveja barata e a facilidade de acesso para a maioria dos participantes. Kevin Shortall, banjoísta e violonista integrante dos grupos musicais Café Irlanda e Navar & Friends, filho de pai irlandês e mãe brasileira, é há alguns anos um dos principais responsáveis pela organização, divulgação e manutenção da ISR, e um defensor das ideias acima expostas.

Ao contrário do que pareceria óbvio, os *pubs* irlandeses do Rio atualmente não são o local mais acolhedor para sua realização (com a exceção atual do Lapa Irish Pub, onde há mais de um ano ocorre uma *session* todas as segundas terças-feiras do mês), embora no início dos anos 2000 o *pub* irlandês de Ipanema, Paddy Fla, tenha sido um dos locais em que os interessados se reuniam e que os integrantes mais antigos do grupo apontam como "onde começou a cena". A ISR já passou por botecos bem "cariocas", hostels e bares em geral, e as trocas envolveram comumente os motivos já citados: a procura de preços populares, a facilidade de acesso, a falta de uma acústica "apropriada" e outros como desentendimentos com os donos dos estabelecimentos. Alex Navar relatou em entrevista discordar de alguns pontos nas prioridades atuais defendidas por Kevin, sentindo falta de uma sonorização com uso de microfone de captação geral ao invés do som unicamente acústico dos instrumentos, principalmente nos dias onde um afluxo de público maior combinado com as dimensões pequenas da sala onde acontece a *session* impedem os músicos de ouvirem uns aos outros e a si mesmos. Mas, no geral, há um grande consenso entre os integrantes sobre o objetivo de

facilitar e propiciar a reunião dos interessados na música celta-irlandesa, e a sua localização atual é considerada apropriada dentro de critérios geográficos e econômicos.



Figura 1. Irish Session Rio no hostel MangoMango, bairro Santa Teresa. (Arquivo pessoal de Alex Navar)

Voltemos ao Sarreufa. A entrada do bar, por uma porta pequena, leva a um ambiente amplo de pé direito baixo, pouco iluminado e repleto de mesas de sinuca. É um misto de hostel e bar de sinuca, com aparência de bar popular apesar de localizado em um bairro eminentemente de classe média. Em minha primeira visita, eu e Alex chegamos cedo, alguns minutos após as 17h, e os únicos ocupantes do salão principal eram um vira-lata estendido no meio do corredor e dois homens que tomavam cerveja e assistiam a um jogo do Flamengo na TV. Aproximando-se de um pequeno corredor com cortina de plástico, já podia ouvir o som de um banjo tenor, e quando adentramos a sala dos fundos do Sarreufa encontramos Kevin e um casal. Kevin auxiliava o violonista, Jansen, a dominar uma sequência de acordes de uma canção do repertório da *session*. A programação regular da ISR inclui há algum tempo a ideia da "*slow session*", um tempo dedicado a tocar as melodias e canções do repertório comum dos participantes em andamento reduzido, que busca facilitar a inclusão dos iniciantes e também incorporar novas peças no repertório de forma gradual. Comentando sobre o crescimento do número de participantes, tanto Alex quanto Kevin em nossas entrevistas falaram sobre uma terceira *session* que estava acontecendo já há alguns meses, e da qual Jansen é um dos organizadores. Essa reunião foi apelidada de *session* do pessoal "viking" e/ou do recreacionismo celta/viking, e foi articulada por alguns frequentadores que se consideram

iniciantes nos instrumentos e práticas da *session*, e que por vezes ficavam intimidados com a velocidade e dificuldade técnica das *tunes* tocadas na *session* por aqueles mais experientes.

Havia imaginado que seria muito difícil que não fosse convidado a tocar, pois alguns dos frequentadores da ISR já me conheciam de outras passagens pelo Rio de Janeiro, inclusive de duas *sessions* ocasionais que havia participado (em 2011, no calçadão de Ipanema, e em 2013, pré-Rock in Rio em um *irish pub*, The Clover, em Copacabana) mas não esperava que acontecesse tão cedo. Ao chegar, logo Kevin me passou seu banjo tenor novo para que eu experimentasse e lhe desse minha "avaliação", e, assim que Alex se aprontou, começamos os três a tocar *tunes* habituais de nosso repertório em comum: Alex na *uilleann pipes*, eu no banjo tenor e Kevin em um *bouzuki* grego (de 4 ordens). Como evidência dos trânsitos que marcam o desenvolvimento da música tradicional irlandesa no século XX, tomo licença para falar um pouco sobre o último instrumento, talvez inesperado. O início de uso do *bouzuki* na música irlandesa dá-se através da agência de alguns músicos do *folk revival* irlandês dos anos 1950-1960. O primeiro a trazer um exemplar da Grécia foi Johnny Moynihan, membro das bandas Sweeney's Men e Planxty. Popularizou-se através de sua rápida adoção por outros nomes famosos do movimento, como Donnal Lunny (Planxty, The Bothy Band) e Alec Finn (De Dannan). Logo em seguida, *luthiers* começaram a fabricar uma adaptação irlandesa do instrumento grego, sem o fundo abaulado e com um par de cordas a mais.

No Sarreufa, aos poucos o público foi aumentando, com a chegada de músicos e entusiastas da música irlandesa. No auge do evento, contávamos com doze músicos e um pouco mais de vinte ouvintes. Dentre os primeiros, vários me eram conhecidos, e alguns fazem parte de conjuntos dedicados à música celta-irlandesa: além de Alex e Kevin, Daniel Sinivirta (flautas, Café Irlanda), Pedro Rezende (flautas, substituiu Daniel no Café Irlanda durante sua ausência, e atualmente toca com Kevin no duo Blend), Thadeu Farias (bandolim, toca no grupo de Alex Navar, Navar & Friends) e Karl Georges (whistle). Daniel Sinivirta recentemente voltou de um período de intercâmbio pelo programa Ciência Sem Fronteiras na Irlanda, onde aproveitou para estudar flauta com professores irlandeses, participar de *summer schools* e de diversas *sessions* em Dublin e outras cidades. Daniel comentou em entrevista que poderia ter escolhido a Finlândia como destino, onde poderia obter um passaporte europeu (um de seus avôs era finlandês), mas escolheu a Irlanda pela música e afirma que não se arrepende. Em entrevista, tanto Daniel quanto Alex lembraram que Daniel começou a se

interessar por música celta-irlandesa através de um fórum de *folk metal*³⁷ na internet, ao redor de 2006. Através do *folk metal*, Daniel conheceu a *tin whistle* e chegou à música tradicional irlandesa. Criou uma comunidade na extinta rede social Orkut, que logo juntou cerca de 70 pessoas. A partir da vontade desse grupo de pessoas se reunir, aos poucos se iniciou uma rotina de encontros, ao redor de 2007, no Paddy Fla e em outros locais. Daniel foi passando de ouvinte/participante para músico/participante, começando na *tin whistle* e eventualmente passando a estudar também a flauta transversal usada na música tradicional irlandesa, semelhante ao traverso barroco. Quando esses primeiros entusiastas perceberam que possuíam número e diversidade de instrumentos propícios para a formação de um conjunto, criaram o Café Irlanda no ano de 2009.

Nessa primeira *session*, não compareceu nenhuma musicista. Minha presença parecia não perturbar os participantes, apesar de ser minha primeira vez em uma edição da ISR. Procurei agir de acordo com o que era esperado (como um "nativo"), tocando, tomando cerveja e em alguns momentos saindo da roda, para observar e tentar interferir menos no curso dos eventos. Quando estava tocando, também não interferi sugerindo músicas ou novas *tunes* para emendar (como é a prática comum à música tradicional irlandesa), deixando que os próprios participantes decidissem o rumo da performance. A maioria dos *reels* e *jigs*³⁸ executados eram os mesmo que podiam ser encontrados na página da ISR no Facebook. Kevin e alguns outros participantes realizam a organização do repertório com partituras (nem sempre, mas é comum) e exemplos em vídeo na internet, e os próprios participantes costumam sugerir novas músicas para o repertório, que aos poucos vão sendo aprendidas. Conforme relatado algumas vezes em entrevista e conversas informais por Alex, muitos dos *sets* (agrupações de *tunes*) tocados na ISR remontam a seu próprio aprendizado na Irlanda e aos primeiros anos após seu retorno ao Brasil. *Tunes* "clássicas" assim são difundidas entre os novos interessados e formam um repertório comum, muitas das quais passam a ser posteriormente consideradas fáceis demais e clichês (ou, como veremos no último capítulo, "carne de vaca" ou "boi de piranha"), como o *reel* "Toss the feathers". Em minha entrevista "coletiva" com Alex, Daniel e Kevin, ao comentarem a primeira reunião de interessados em música celta-irlandesa no Paddy Fla, deu-se o seguinte diálogo: (Alex) *Aí vocês tocaram*

³⁷ O *folk metal* é um gênero que funde o *heavy metal* com músicas folclóricas predominantemente europeias, que se desenvolveu nesse continente a partir do início da década de 1990. Se caracteriza pelo uso de instrumentos e estilos de canto folclóricos em meio à uma configuração instrumental do *heavy metal*.

³⁸ *Reels* e *jigs* são os ritmos de dança mais comuns no repertório da tradição irlandesa. O *reel* tem compasso 4/4 e acredita-se que seja de origem escocesa, enquanto o *jig*, grafia em inglês para giga, possui diversas variações (*slip jig*, *single jig*, *double jig*, *hop jig*) e caracteriza-se por possuir compasso composto. Sua forma mais comum no repertório da tradição irlandesa é o *double jig* (em compasso 6/8).

(indecifrável) tunes... (Daniel) Não, uma tune, várias vezes! (risadas gerais) Toss the feathers até a exaustão. Eu não suporto, eu não toco essa tune mais. Eu não gosto, não gosto. (Kevin) Melhor que Glasgow reel. Assim, pode-se evidenciar a reprodução no contexto brasileiro de *modus operandi* de aprendizagem que tem suas origens na própria experiência de um dos primeiros, se não o primeiro, brasileiro a ir estudar música tradicional irlandesa *in loco*.

O público presente era formado por pessoas ligadas aos músicos (companheiros, amigos), fãs/entusiastas da música celta-irlandesa e também dos grupos cariocas e, claro, frequentadores aleatórios do bar de sinuca. Em momentos de intensidade musical, normalmente traduzida em animação (e muito frequentemente durante a execução de *jigs*), houve dança envolvendo aproximadamente metade dos presentes. Dançando em pares com braços entrelaçados, ou individualmente, girando e saltando, o clima na *session* era de bastante descontração, com conversa animada e consumo de cerveja. Os músicos às vezes paravam de tocar para socializar, ou trocavam de instrumentos, dividiam-se em grupos tocando coisas diferentes ao mesmo tempo, criando uma sobreposição de *tunes*, conversas, risadas. As canções, em sua maioria aquelas que fazem alegoria ao ato de consumir bebidas alcoólicas (amplamente conhecidas como *irish drinking songs*) começaram mais para o fim da tarde, com o ambiente mais animado e repleto de pessoas. Predominaram os clássicos consolidados por expoentes da canção no folk revival irlandês (*The Dubliners*, *Luke Kelly*, *The Clancy Brothers*), e/ou também perpetuados por conjuntos do movimento *irish punk* nos Estados Unidos e na Irlanda durante as décadas de 1980-1990 (*Dropkick Murphys*, *The Pogues*, *Flogging Molly*): "Whiskey in the Jar", "The leaving of Liverpool", "Dirty old town", "Shipping up to Boston", "Irish rover", "Wild rover".

Permaneci lá com Alex até um pouco antes das dez horas da noite. Tive a chance de conversar com alguns conhecidos, como Daniel, Kevin e também um dos entusiastas, amigo da maioria dos presentes e também já conhecido meu, Phreddie Cadarn. Ao serem informados da natureza da pesquisa, me passaram algumas informações. A principal delas foi apontar o que classificavam como subgrupos da música celta-irlandesa na ISR: os "*irish punks*" e o pessoal do "recriacionismo celta"³⁹. Ocasionalmente determinados participantes faziam referências à "fonte" (Irlanda), como quando diversas pessoas na roda de músicos reclamaram do frio excessivo do ar condicionado e foi feito o comentário jocoso (seguido de muitas risadas): "na Irlanda é frio fora e quente dentro, aqui tá o contrário!". Como exposto através do *survey* e da revisão bibliográfica sobre o conceito de "*celtic music*", a experiência etnográfica também validava uma grande amplitude de práticas musicais sob esse guarda-

³⁹ Discutido com mais detalhe no último capítulo.

chuva conceitual, e a convivência ou unidade orgânica entre música tradicional irlandesa e música celta no contexto em questão.

A minha segunda visita à ISR ocorreu no mês seguinte, domingo dia 3 de julho, enquanto a cidade do Rio de Janeiro acelerava as preparações para receber as Olimpíadas e uma enorme quantidade de turistas. Antes de nos dirigirmos ao Sarreufa, Alex e eu fomos até o apartamento de Kevin, também no bairro de Botafogo a uma distância de dez minutos de caminhada do local da ISR, onde fiz uma entrevista em grupo, com Kevin, Daniel e Alex, sobre suas experiências com a música celta-irlandesa e como tomaram contato e adentraram nessa mundo. Seguindo com a descrição dessa segunda experiência de observação, procurarei destacar apenas alguns pontos particulares que julgo de importância, pois em termos gerais o desenrolar do evento foi similar à ocasião anterior⁴⁰.



Figura 2. Irish Session Rio no Sarreufa: Alex Navar, Thadeu Farias, Fernando Oliveira, Kevin Shortal, Hugo Pansini, Ian Palatnik (da esquerda para a direita). (Foto: Caetano Maschio Santos)

Em primeiro lugar, o afluxo de pessoas, entre músicos e não-músicos, foi muito maior. Um pouco mais de 50 pessoas preencheram o pequeno e escondido espaço da sala dos fundos do Sarreufa, dos quais aproximadamente 20 tocaram ou cantaram. O ambiente, em termos de sociabilidade e interação entre músicos e demais participantes foi também consideravelmente mais intenso, principalmente em relação à dança. Desta vez, havia uma presença mais significativa de mulheres na roda de músicos: duas cantoras e uma flautista tocando *tin*

⁴⁰ Gravações realizadas nas duas *sessions* podem ser visualizadas através da playlist: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLHuwfYj86SHHfOO2u1Xoa_Xdpf0BmXbvj>. Acesso em: 20/11/2016

whistle. Em termos de público, notei uma relativa diversidade em termos de faixa etária, desde casais de meia-idade, em pequena proporção, a uma gama ampla de jovens em que transpareciam algumas diferenças: muitos com camisetas de bandas irlandesas (Dropkick Murphys) ou de metal (Metallica), alguns com um visual decididamente *punk*, e também algumas pessoas que na *session* anterior haviam sido apontadas como ligadas ao recriacionismo celta, entre as quais um membro da banda Tailten (vestindo uma camiseta da banda), que promove um evento recriacionista chamado "Oenach na Taitiu" (discutido no capítulo final).

Outra dimensão relevante de destaque que deriva de minha observação do evento é como a ISR está intimamente ligada à criação e manutenção de grupos de música celta-irlandesa com atuação profissional no mercado carioca e nacional. Nas duas *sessions* havia membros de quatro grupos cariocas: Café Irlanda (Kevin, Daniel, Pedro⁴¹), Tailten (Hugo Pansini), Navar & Friends (Alex, Kevin e Thadeu) e Rats (Fernando Oliveira e Fernando Bastos). A atuação desses grupos, que possuem uma quantidade de fãs e seguidores significativas (usando como referência suas páginas na rede social Facebook, respectivamente os grupos possuem 4.548, 1.498, 974 e 5.467 "curtidas"⁴²), é responsável não só por boa parte do público presente nas *sessions*, mas também pela circulação de *tunes* e canções que formam seu repertório. Em relação a isso, a agência de Alex ao introduzir *tunes* mais desconhecidas, difíceis ou consideradas mais tradicionais é evidente. Desde os itens mais simples do repertório da ISR até mesmo outros mais difíceis, introduzidos por músicos mais experientes, é também possível observar a reprodução de arranjos criados por uma variedade de grupos irlandeses tidos como referência, como The Dubliners. Por exemplo, na segunda ISR que observei, houve um momento onde dois participantes, Iam Palatnik (violão) e Karl Georges (*tin whistle*) apresentaram uma peça instrumental do grupo Kan (liderado pelo flautista Brian Finnegan e considerado um dos grupos mais inovadores ligados à música tradicional irlandesa) de extrema dificuldade técnica, e onde mínimos detalhes de interpretação e arranjo foram reproduzidos *fac-símile*.

Assim, encerro a descrição de minha experiência observando dois encontros da ISR com duas reflexões feitas pelo etnomusicólogo Phillip Bohlman em "*Folk music in the modern world*". Em primeiro lugar, apesar de quase auto-evidente e senso comum, a

⁴¹ Recentemente, fui informado por Alex que um dos frequentadores da *session* que conheci em minha segunda viagem, Assis Bisneto, veio a ser integrado a banda como vocalista. Dono de uma voz potente, canta quase em um estilo lírico, com bastante uso de vibrato, lembrando um pouco alguns dos cantores do *folk revival* irlandês como Tommy Makem e os irmãos Clancy.

⁴² Conforme registrado no dia 06/11/2016.

materialização (em grande parte mediatizada pela indústria cultural) de um grupo de indivíduos interessados em música celta-irlandesa no Rio de Janeiro de forma a reatualizar a prática da *session* (tida como o contexto tradicional próprio à música tradicional irlandesa), a formação de bandas e o surgimento de novos praticantes através de uma renovação propiciada pelo próprio evento evidencia como os repertórios de música folclórica não são mais propriedade exclusiva de uma única comunidade (BOHLMAN, 1988, p. 139). Em segundo, esse processo demonstra como a "atividade musical, em alguns casos, vem a definir o subgrupo, ao invés de o subgrupo definir suas práticas musicais" (Idem). Essas leituras nos conectam diretamente com dois conceitos que discutirei a seguir, juntamente com o relato sobre o surgimento do grupo de pessoas envolvido com música celta-irlandesa na cidade do Rio de Janeiro: o de intercultura de afinidade e o de cena musical.

Na entrevista realizada com Kevin, Alex e Daniel, meus colaboradores constantemente se ajudaram, em uma interação coletiva de correções e perguntas entre si, para recontar a narrativa histórica do surgimento da ISR e da cena de música celta-irlandesa no Rio de Janeiro. Antes de passar para as narrativas a mim apresentadas e às considerações que teço sobre elas, buscarei trazer à discussão aqui realizada dois conceitos que, ao meu ver, relacionam-se e contribuem para a compreensão e contextualização etnomusicológica de tal fenômeno.

O primeiro conceito que invoco é o de intercultura de afinidade, conforme formulado pelo etnomusicólogo Mark Slobin em "*Subcultural sounds: micromusics of the West*" (1996). Nessa obra, Slobin procura teorizar sobre os diferentes níveis de experiência e culturas musicais em um cenário globalizado, caracterizado pela noção de fluxo e das *scapes* de Arjun Appadurai. Para tentar dar conta dessas camadas (sempre conectadas, transpostas ou desviadas pela interação e agência de pessoas ou instituições), o autor propõe uma divisão de três estratos: da supercultura, das intercultururas e das subculturas. No presente estudo interessam de forma mais significativa as duas últimas categorias, as intercultururas e subculturas.

A classificação das intercultururas é dividida por Slobin em três tipos: intercultura industrial, intercultura diaspórica e intercultura de afinidade. Embora a história da Irlanda apresente episódios migratórios importantes, para o caso brasileiro essa categoria de diáspora não se faz muito necessária. Cidades grandes como o Rio de Janeiro e São Paulo abrigam (às vezes apenas temporariamente) indivíduos estrangeiros (irlandeses, norte-americanos,

britânicos) que praticam a música tradicional irlandesa⁴³, mas a ênfase aqui será dedicada aos brasileiros, que formam quase a totalidade da comunidade. O conceito que melhor contribui para essa análise é o último tipo de intercultura, de afinidade. Tal categoria procura dar conta de formações ou grupos sociais que se relacionam com músicas "alheias" através de um processo de envolvimento normalmente individual e voluntário, mas também influenciado pela distribuição das músicas do mundo através da indústria cultural. Nas palavras de Slobin,

As músicas parecem atrair públicos através das fronteiras nacionais mesmo quando não são parte de uma herança ou uma rede comodificada, imaterial, e particularmente quando a transmissão é do tipo tradicional - face a face, da boca para o ouvido. Da mesma forma como nas sociedades modernas Simmel percebeu a força e o poder dos grupos de afinidade para o cidadão médio, a cultura global contemporânea permite que qualquer um em qualquer lugar seja atraído por músicas de sua escolha, muitas das quais podem agora ser ouvidas perto de casa. (SLOBIN, 1996, p. 68)⁴⁴

A história oral construída através das narrativas de pessoas como Alex, Kevin e Daniel permite entrever breves relances da formação desse grupo de afinidade, similar a tantos "círculos de músicos [o termo do autor é *music-makers*] de mentalidade semelhante atraídos magneticamente a um certo gênero, que desenvolvem fortes laços expressivos" (SLOBIN, 1996, p. 98)⁴⁵. A ideia de afinidade e afiliação voluntária nos leva ao próximo conceito que desejo trazer para essa leitura, de cena musical, conforme utilizado pelo etnomusicólogo peruano Julio Mendívil. Evitando recorrer a ideia de culturas musicais, a noção de cena musical parece adequar-se melhor a um contexto urbano e cosmopolita como o da cidade do Rio de Janeiro: enquanto o primeiro sugere um vínculo alheio à vontade própria e essencializa o ator social o último postula a possibilidade de participação voluntária e consciente, tornando evidente o caráter efêmero e instável das identidades que a compõem (MENDÍVIL, 2015, p. 24-25). Baseando-se no conceito de cena cultural de Will Straw, Mendívil afirma que as cenas musicais são "campos produtivos de autogestão, nos quais os participantes constroem seu próprio marco de ação como resposta às condições desfavoráveis [ou favoráveis, grifo meu]

⁴³ Como por exemplo o violonista *irish-american* Danny Litwin, membro da banda Oran, de São Paulo, ou o violinista norte-americano Andrew Finn Magill, que residiu no Rio de Janeiro e fez parte do grupo Navar & Friends. Andrew também visitou o Rio Grande do Sul, se apresentando com Alex e meu grupo, e me deu algumas aulas de "*irish fiddle*" (violino, em um estilo "tradicional irlandês").

⁴⁴ Traduzido de: "Musics seem to call out to audiences across nation-state lines even when they are not part of a heritage or a commodified, disembodied network, and particularly when the transmission is of the old-fashioned variety - face to face, mouth to ear. Just as within modern societies Simmel could find that affinity groups are powerful and tenacious for the average citizen, so contemporary global culture allows anyone anywhere to be attracted to musics of choice, many of which can now be heard close to home."

⁴⁵ Traduzido de: "circles of like-minded music-makers drawn magnetically to a certain genre that creates strong expressive bonding."

oferecidas pelo entorno imediato: a cidade, o Estado ou o mercado"⁴⁶ (MENDÍVIL, 2015, p. 25). Para além da adequação do conceito para compreender o fenômeno, outro dado para referendar sua presença aqui é a utilização frequente do termo "cena" entre os participantes, como pode observar nas conversas e entrevistas com Alex, Kevin e Daniel.

Dentre os três entrevistados, Daniel Sinivirta e Alex Navar são envolvidos há mais tempo com música celta-irlandesa e a formação da cena musical carioca devotada a esse estilo musical. Embora hoje em dia Kevin seja o principal organizador e anfitrião da ISR (esse papel é reconhecido por ele e pelos outros participantes, e reproduz uma estrutura também presente nas *sessions* da Irlanda e também de outros locais), sua agência inicia-se de forma mais direta a partir de fevereiro de 2012, quando a ISR passa a ocorrer regularmente no primeiro domingo de cada mês (entrevista Navar, Shortall, Sinivirta, 03/07/2016). Intimamente relacionada com o surgimento de um pequeno grupo de pessoas interessada em música celta-irlandesa, com a experiência inicial das bandas Anam Glas e Café Irlanda, seu local inicial foi o *irish pub* do bairro de Ipanema, onde Alex vinha há alguns anos se apresentando nas comemorações de dia de São Patrício. A importância da agência de Alex, de sua posição de conhecedor e detentor da autoridade da experiência de ter estudado na Irlanda foram determinantes para o início do aprendizado desses primeiros membros da cena, muitos dos quais, como já apontado, acabaram formando o Café Irlanda. Os encontros do grupo, que passaram a acontecer no apartamento de Alex no bairro de Copacabana, foram uma maneira de difundir o repertório e as práticas que ele havia aprendido diretamente "na fonte" (ou seja, na Irlanda) e as agrupações de *tunes* que Alex conhecia permaneceram no repertório do grupo por tempo significativo (e alguns ainda permanecem na *session* atual, como exposto anteriormente).

⁴⁶ Traduzido de: "campos productivos de autogestión, en los cuales los participantes construyen su propio marco de acción como respuesta a las condiciones desfavorables ofrecidas por el entorno social inmediato: la ciudad, el Estado o el mercado".



Figura 3. Irish Session Rio no Bar do Alemão, Lapa, RJ. (Arquivo pessoal de Alex Navar)

Na entrevista, por vezes as cronologias individuais se confundiam, mas pude notar uma animação entre os membros ao relembrar esses momentos iniciais e pensar no longo tempo de amizade e convivência musical que compartilhavam, rindo das lembranças de pequenos episódios, experiências que a socialização através da música, e nesse caso, a música celta-irlandesa, tinha lhes proporcionado. A condição cosmopolita de uma cidade das dimensões do Rio de Janeiro também forneceu diversas oportunidades para conhecer e tocar com músicos mais experientes na música celta-irlandesa. Nos anos iniciais da formação dessa cena musical, duas experiências se destacam e foram relatadas pelos participantes como momentos importantes: a organização de duas *sessions* com artistas/músicos irlandeses do Cirque de Soleil no *irish pub* de Ipanema e no Lapa Irish Pub; e a visita do flautista e gaiteiro de foles galego Carlos Nuñez, conhecido expoente da música galega e celta, parceiro musical frequente dos The Chieftains (conjunto importante do *irish folk revival* e um dos grandes responsável pela difusão da música celta-irlandesa a partir da década de 1970).



Figura 4. Carlos Nuñez, Bruno Sá e Alex Navar no Paddy Fla, Ipanema, data precisa desconhecida. (Arquivo pessoal de Alex Navar)

A ISR, desde 2012, teve diferentes localizações na cidade do Rio de Janeiro. Seu primeiro ponto de realização foi o "Bar do Alemão", na Lapa. Local aberto, atendia a demanda por preços populares, mas após certo tempo foi abandonado pela inadequação da acústica, sendo percebido pelos participantes que ambientes abertos não eram propícios para a ocasião. O próximo local encontrado para realizar a *session* foi a Casa MangoMango, um hostel gerenciado por uma irlandesa no bairro Santa Teresa. Percebi pelos depoimentos que o tempo em que a ISR ocorreu nesse local é lembrado com nostalgia, sendo ele percebido quase como ideal (em termos acústicos, estéticos, etc.). De acordo com os entrevistados, todavia, o acesso não era fácil e os preços aumentaram de forma a diminuir o afluxo de pessoas ao evento. Assim, houve a necessidade de procurar outra localização. Posteriormente, veio o último local antes da atual sede: um hostel chamado The Dubliners Guesthouse, propriedade também de um irlandês. Nesse, a dificuldade relatada foi com a desorganização do dono do bar, que não preparava o local (foi-me relatado que às vezes não havia bebida) e deixava a desejar na higiene do banheiro.

No Sarreufa há mais de um ano, a ISR vem crescendo como evento, embora ainda tenha um público um tanto irregular, segundo Kelvin: dias com vinte músicos e três ouvintes, e vice-versa. Em trecho da entrevista, destaco as diretrizes ou as ideias colocadas por Kelvin em nome dos outros participantes (do qual ele destaca Davi Paladini, músico que toca

*bodhrán*⁴⁷ no Café Irlanda e na banda Tailten) sobre o processo de retomada da ISR e sobre o que e como deve ser essa *irish traditional session* em território carioca. Segundo Kevin, as regras de etiqueta de *session* no Rio de Janeiro têm que ser mais flexíveis, "nós não estamos no Cobblestone"⁴⁸. As pessoas podem tentar aprender *tunes*, por exemplo, ao contrário do que seria apropriado em uma *session* "tradicional" na Irlanda. Sobre o processo de início da ISR, Kevin afirmou:

Quem começou mesmo foi eu e Davi né, o Paladini, que a gente parou, olhou e falou: pô, além do Café Irlanda deve ter assim, a gente contabilizou que devia ter umas 10 pessoas no Rio de Janeiro que tinham interesse em música irlandesa, tavam tocando, ou tavam começando a tocar, só que as pessoas não se encontravam quase nunca...aí a tendência assim, com isso, é, se você não cria um lugar pras pessoas se encontrarem elas se dispersam, e param, desistem e deixam de lado. E aí a gente resolveu começar uma *session*: pô o Rio tem que ter uma *session*. (...) E algumas coisas a gente tomou como diretriz: primeiro, o objetivo da *session* não é fazer uma *session* que vá ser do caralho [com ênfase] com gente tocando muito. O objetivo da *session* é criar um ponto de encontro pras pessoas que tocam música irlandesa ou que querem começar a tocar música irlandesa. Então, assim, o objetivo é trazer as pessoas e botar todas elas num lugar só. E que seja um evento social também, que as pessoas possam vir pra assistir também. E que a *session* não pode ser do Café Irlanda. A *session* é um espaço neutro. (Kevin Shortall, entrevista)

Se os processos de comodificação perpetrados pela agência da indústria fonográfica na difusão da música celta-irlandesa pelo mundo foram realmente massivos e significativos no período entre os anos 1990 e 2000, temos na experiência da ISR e da formação da cena musical celta-irlandesa (ou *irish*, ou tradicional irlandesa, termos coloquialmente usados pelos participantes) um exemplo brasileiro do processo real de sociabilização através da prática musical, inerente a um caso específico de realocização de práticas "tradicional" em contextos aparentemente desconexos, construídos através de considerável esforço e dedicação por agências individuais e esforço coletivo.

⁴⁷ Instrumento de percussão inserido na prática da música tradicional irlandesa a partir do *folk revival* das décadas de 1950/1960.

⁴⁸ *Pub* em Dublin conhecido por abrigar uma das *sessions* mais tradicionais da cidade, em que Kevin foi certa vez repreendido por usar, no violão, acordes julgados não-apropriados por uma das participantes.

3. Alex Navar, *uilleann piper* carioca

Mas quando eu ouvi a gaita irlandesa, (...) aquilo ali...foi um arrebatamento.

Alex Navar, em entrevista.

Alexandre Gracindo Marques de Assis Bentes, carioca nascido no Leblon no ano de 1972 e antes de descobrir a gaita de fole irlandesa (fole mecânico, ele acrescentaria), designer de profissão, também é conhecido na cena musical celta-irlandesa como Alex Navar: *uilleann piper* e agente difusor da cultura e da música celta-irlandesa no Brasil desde o início do terceiro milênio. Nosso relacionamento começou através de uma coincidência causada pelo pequeno nicho de mercado da música celta-irlandesa no Brasil, quando meu conjunto foi contratado para um show no Rio de Janeiro e o convidamos para suprir a recente saída um de nossos integrantes. A partir de então, os laços entre nós se estreitaram e manifestaram-se em mais de uma dimensão: amizade, colaboração profissional, partilha de um mesmo espaço performativo, e, por último, aqueles próprios à relação pesquisador/colaborador em uma pesquisa etnomusicológica.

Quando iniciei minha primeira entrevista com Alex, já tinha algum conhecimento de sua trajetória, transmitidos principalmente na forma de episódios compartilhados por ele durante as várias ocasiões em que nos juntamos para tocar, no RJ, em MG, ou no RS. Mas, após ligar o gravador e fazer o registro de data e ocasião, Alex iniciou um auto-relato extremamente sistematizado sobre seu encontro com a música celta-irlandesa que considero emblemático:

sempre fui atraído desde pequeno, por uma razão inexplicável, talvez espírita, por cultura viking. Até então não tinha conhecimento da cultura celta. E, talvez através da cultura viking eu me aproximei da cultura celta, da arte celta (...). E, paralelo a isso, eu também sou espírita. E o espiritismo tem uma ligação muito forte com o celtismo (...). Eu tô falando essa parte histórica do espiritismo pra você entender toda essa relação, como é que foi, a tempestade perfeita né, como as coisas convergiram. (...) E num determinado momento da vida dele, por mensagem dos espíritos, ele (Alan Kardec) descobriu que era um druida, ou melhor, um arquidruida, na época dos celtas. (...) E, posteriormente a Alan Kardec tem Leon Dennis, que é talvez o maior defensor do celtismo, escreveu um livro chamado "O gênio céltico e o mundo invisível", toda a relação dos celtas com o espiritismo (...) pra ele, a França rediviva [sic] era a França dos celtas, dos gauleses. (...) E era a coisa dos valores, era uma época, 1860, tinha uma coisa do materialismo crescente muito forte, e ele combatia isso com muita veemência. (...) E o Rio de Janeiro tem um dos seus maiores centros espíritas chamado Leon Dennis. (...) A casa pela [sic] qual eu frequentava nessa mesma época. (Alex Navar, entrevista 05/06/2016)

Nesses primeiros minutos da entrevista, Alex já descortina alguns elementos fundamentais de sua trajetória e do seu envolvimento progressivo com a música celta-irlandesa: o fascínio e a curiosidade pela arte viking e celta (aqui entendido como o fascínio de um designer por elementos étnicos de cultura visual, um dos elementos que como expus foi muito trabalhado pela indústria do turismo na Irlanda) e uma dimensão espiritual, mística ou religiosa, articulada através da ligação entre espiritismo e celtismo e da experiência individual de um intenso despertar ou momento epifânico com a audição do som da *uilleann pipes* em um CD de *Celtic music*, no ano de 1994. Sobre esse momento de pesquisa e descoberta da música celta, transcrevo outro trecho do relato de Alex:

Justamente na época em que a música, dita "celta", mas hoje, é, enfim, a gente sabe que é uma coisa mais fonográfica, mercadológica, do que realmente etno...lógica. (...) Antes, na realidade, da música celta, existia a música New Age, onde a Enya, irlandesa [com ênfase], se encaixava. E era justamente naquele momento em que eu estava estudando aquelas coisas mais calmas, reduziu o volume, acalmei, quero harpa, justamente nesse momento da música celta, ou *new age*, que ainda se misturava um pouco, (...) até que num determinado dia eu entrei numa loja: pra se situar, não existia internet, as correspondências eram feitas realmente por cartas, demorava meses, (...) e você comprava CD importado nas lojas especializadas. E aí foi numa dessas lojas que eu encontrei, eu não, uma amiga minha, encontrou, por exemplo "Celtic music". E me apresentou...e o nome do CD, "Celtic Graces", eu tenho esse CD. [Começa a procurar o CD na sua coleção, mas não o encontra e continua o relato] Então (mostrando outros CDs), isso aqui era o que se tinha na época: Loreena McKennitt "The Visit", Enya "The Celts", "*Pan pipes: rumours of Ireland*", então tipo aquelas coisas, acho que era até teclado imitando *pan pipes*, entendeu, aquela coisa bem pasteurizada, horrível (...). O CD que eu encontrei lá, se chama "Celtic Graces" e a música que era a primeira música, que abria o CD, era "Midnight Walker", do Davy Spillane. Vamos ilustrar. [Alex vai até o computador e abre a respectiva música no Youtube] Foi um choque. Foi um arrebatamento. Ficava todo arrepiado, tremia. Perplexo. Tipo assim: que que eu faço agora da minha vida?⁴⁹

A partir desse momento, Alex afirma ter se envolvido profundamente com a cultura e a música celta, e diz que "tudo mudou". Consumia avidamente os poucos livros e matérias importados que conseguia obter, e, em determinado momento, se deu conta que para ele não bastava mais ouvir aquilo: ele tinha que ser capaz de reproduzir aquele som. Desse momento em diante, sua vida mudou: "fui picado pela gaita irlandesa, não tinha cura", afirmou. O difícil trabalho de descobrir como poderia aprender a tocar essa gaita de fole (que inicialmente ele acreditava ser a escocesa) ou obter mais informações sobre essa música em

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JPiNt5miW_I>. Acesso em: 12/11/2016. Vale a pena visualizar os comentários de usuários do site na página desse vídeo, pois servem para corroborar ou ilustrar como essa música é tomada como profundamente tocante, espiritual e emocionante, para irlandeses ou não, como fica evidente nos seguintes comentários: "That's a music that goes deep into one's heart" (Rudolf Aigner); "beautifully ancient Irish music from the heart and soul epic stuff" (sjmcgra); "Hey, I'm Sicilian, (another islander) and this music makes me cry" (Sal Lucido).

tempos anteriores à *world wide web* só foi concretizado através de muito esforço pessoal e pelo estabelecimento de uma rede de contatos diaspóricos (com irlandeses, escoceses, etc) residentes no Rio de Janeiro, além do envio de cartas para a Irlanda. Com a comunidade escocesa, que celebra todos os anos no Copacabana Palace o "Caledonian Ball", Alex descobriu o mundo da *ceilidh dance* (dança de salão irlandesa/escocesa) e que o som que o encantava pertencia a uma gaita de fole especificamente irlandesa, não escocesa: a *uilleann pipes*. Através do irlandês radicado no Brasil Peter O'Neill, Alex conheceu o dono do Paddy Fla (o primeiro *irish pub* do Rio de Janeiro segundo Alex), o irlandês Padraigh Flavin. Passou a frequentar e tocar no *pub*, e com a intermediação de Padraigh, Alex travou os primeiros contatos com sua futura rede social na Irlanda, suas famílias irlandesas, (como ele mesmo as chama): Johnny Mitchell, *piper*, *pipemaker* e professor no *Cork Pipers Club*, a mais antiga instituição devotada à *uilleann pipes* na Irlanda (criada em 1898); e Evelyn Flavin, mãe de Padraigh Flavin, que abrigava em sua casa uma pensão para estudantes.

Em 1999, Alex pediu demissão de uma firma promissora na área do design, onde trabalhava como diretor de arte, juntou suas economias e partiu com dinheiro para três meses na Irlanda, contando com os gastos de estadia, alimentação, aulas e de compra de um *practice set*, uma configuração para iniciantes na *uilleann pipes*. Relembrando seu período na Irlanda, Alex visivelmente demonstrava alegria, saudade, sentimentos que afirmava em meio à sua narrativa frequentemente. O período de um ano que Alex permaneceu (entre as cidades de Cork e Dublin) foi de estudos intensos da *uilleann pipes*, na cozinha de Johnny Mitchell e com diversos professores em outras instâncias como o Cork Pipers Club, a Willie Clancy Summer School e a NPU (Na Piobairi Uilleann, fundação dedicada à de gaita de fole irlandesa em Dublin). Superar as dificuldades do instrumento consumia por vezes seis horas diárias ou mais de estudo em seu quarto, e Alex relata ter demorado cerca de três meses para conseguir tocar "uma escala completa" e uma *tune*, a polca "Britches full of stitches". Antes de viajar para a Irlanda, a única experiência musical de Alex era como vocalista em uma banda de *trash metal*. Tentando se planejar para a experiência de estudar um instrumento nada familiar em um país estrangeiro, Alex fez aulas de teoria musical por alguns meses, mas que segundo ele não lhe ajudaram muito no processo de aprendizado. Um brasileiro encarando a *uilleann pipes* como seu primeiro instrumento musical (não tocava nenhum outro) foi um fato inesperado tomado como um ato de "loucura" por um de seus professores do Cork Pipers Club, Alex me contou diversas vezes. Para se sustentar, Alex trabalhou como *freelance designer* em diversas empresas irlandesas, e a necessidade de achar mais trabalho foi o que motivou sua mudança de Cork, onde havia criado uma rede de relações com as famílias

Mitchell, Flavin e diversos outros contatos, para Dublin, onde ao chegar não conhecia ninguém.

Ao voltar da Irlanda para o Rio de Janeiro, Alex me disse que simplesmente não havia com quem tocar. Durante muito tempo seu fazer musical era completamente solitário, e quando alguns de seus contatos irlandeses na cidade lhe avisavam da presença de músicos da Irlanda, Alex largava tudo que estava fazendo, procurando-os imediatamente para tocar. Ao mesmo tempo, teve que lidar com uma dificuldade dupla quando encontrava alguém para "fazer um som": os outros brasileiros não "entendiam nada" de música tradicional irlandesa (segundo a perspectiva com que ele havia voltado imbuído da Irlanda) e ele não "entendia nada" da linguagem técnica, aparato conceitual e procedimentos característicos que os músicos com treinamento mais formal, acadêmico, possuíam. Essa falta de comunicação foi relatada como algo muito frustrante, e acentuada (segundo o próprio entrevistado) por seu temperamento "difícil".

Tendo estudado no centro mais antigo de ensino de *uilleann pipes* na Irlanda (o *Cork Pipers Club*), sido levado por amigos e músicos irlandeses às *sessions* mais pequenas e escondidas do interior do sul da Irlanda (claramente percebidas como mais tradicionais e autênticas por Alex), e visto tantos músicos profissionais de grande reputação no meio da música tradicional irlandesa em performances ao redor do país, Alex confessou ter voltado de lá um "tradicionalista" convicto, e que pelo capital cultural adquirido *in loco* acreditava poder arbitrar qual tipo de música irlandesa era "verdadeiramente tradicional" e de que forma ela devia ser tocada em um contexto brasileiro. Assim, segundo ele, não encontrava muito interesse em tocar o que alguns músicos brasileiros tratavam como música irlandesa (que era normalmente algo que pode ser situado sob o guarda-chuva da música celta). Tampouco a maioria dos músicos compreendia as dificuldades de Alex, com apenas um ano de estudo de um instrumento particularmente complexo, em tocar certas peças, ou mesmo em "soar afinado", já que a gaita de foles possui algumas idiossincrasias em relação ao temperamento de sua escala diatônica. Mesmo após anos de estudo, as dificuldades do instrumento continuam no caminho. Afinar a gaita de fole é ainda hoje um processo que pode ser demorado e complicado, e Alex relata que nessa época sua evolução se deu principalmente na base da tentativa e erro. A temática das dificuldades e da solidão de um brasileiro tentando tocar e aprender *uilleann pipes* no Rio de Janeiro voltaram diversas vezes à tona posteriormente, em outros momentos de nossas entrevistas. Como exemplo, Alex relatou como, nos primeiros anos podia passar várias horas tentando afinar o instrumento, às vezes sem sucesso. Em determinados momentos, antes de performances, tinha que desistir e ir para

o palco mesmo com a gaita desafinada, comunicando ao contar isso um sentimento de constrangimento.

Nesses primeiros anos entre sua volta da Irlanda em abril de 2001 até aproximadamente 2007, cerca de dois anos antes do surgimento do grupo Café Irlanda (seu site indica o ano de 2009⁵⁰), tocar música irlandesa no Rio de Janeiro foi uma atividade solitária, pontuada pelas celebrações do dia de São Patrício, em que costumeiramente Alex acabava procurando a comunidade de irlandeses da cidade e tocando em *pubs*. Relembrando essas ocasiões na entrevista pude perceber uma mistura de alegria e perplexidade em Alex, que seguidamente se referiu a situações inesperadas que aconteceram nessas celebrações, e também se perguntava "como tinha conseguido" tocar o que quer que houvesse tocado naquele momento, sendo ainda tão "iniciante" no instrumento. Sua primeira experiência tocando em um conjunto foi através da formação do grupo Anam Glas, no ano de 2007. Primeiro grupo de música celta-irlandesa do Rio de Janeiro, sua participação na novela da Rede Globo "Eterna Magia" (2007) e suas apresentações fomentaram o crescimento do público interessado na música celta-irlandesa. Alex Navar atuou como consultor musical para a novela, e o trabalho da banda incluiu *workshops* e oficinas com atores da emissora para "inculcar" aspectos da música, dança e cultura irlandesa. Alex Navar saiu do conjunto pouco tempo depois por desentendimentos com alguns dos integrantes, e a partir de então se envolveu em muitos projetos, principalmente com sua carreira solo e com algumas bandas de *folk metal* brasileiras, em parceria desenvolvida com o músico mineiro Bruno Maia (Tuatha de Dannan, Braia), um dos grandes expoentes do gênero no país. Em seu site⁵¹, disponibiliza um *release* que cobre sua atuação variada como músico e difusor da cultura irlandesa no Brasil, explicitando na seção "O gaiteiro/*The piper*" alguns pontos que parece considerar relevantes, dos quais cito alguns:

"Não possui músicos na família e nem descendentes de irlandeses"; "Diretor de arte, designer e surfista nas horas vagas"; "Pioneiro da gaita de fole irlandesa no Brasil"; "Primeiro brasileiro a estudar a música tradicional na Irlanda (2000)"; "Professor de *tin whistle* desde 2007"; "Concedeu entrevista no 'Programa do Jô' e se apresentou ao lado da banda 'sexteto'. Nesta entrevista apresentou-se a *uilleann pipes* e suas particularidades pela primeira vez, em rede nacional!"; "Em seu esforço constante de difusão da *uilleann pipes* e de aproximá-la do público em geral, compõe e participa em outros gêneros musicais também, entre eles: o rock, o metal, o progressivo e mais recentemente na *world music* com o projeto 'Tupi na Gael', que será lançado ainda este ano". (NAVAR, 2015, p. 13)

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.cafeirlanda.com.br/release/>>. Acesso em: 07/11/2016.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.alexnavar.com.br/>>. Acesso em 15/11/2016.

Como forma de retribuir a colaboração de Alex na pesquisa, fui incentivado por meu orientador a fazer um registro fonográfico quando da vinda de Alex para Porto Alegre participar de shows com meu conjunto em outubro desse ano. Durante os ensaios, Alex me mostrou uma de suas composições que estão sendo gravadas no projeto Tupi na Gael, dirigido por Bruno Maia, e que se propõe a fazer uma fusão entre música celta-irlandesa e músicas brasileiras. Alex me disse que achava que esse *jig*, chamado "Chove no agreste", não estava "encaixando", tinha alguma coisa "errada", e pediu que eu desse minha opinião. Nesse ensaio estava presente meu colega baterista e percussionista Kelvin Venturin, e, ao ouvirmos a música, notamos que havia um compasso com um tempo "a mais", duas notas que quebravam a quadratura da composição. Sugerimos a eliminação das mesmas, e após alguns testes Alex concordou e passou a tocá-la com a modificação proposta. Tendo gostado do resultado, e sabendo que teríamos bastante tempo de estúdio, Alex me perguntou se não poderíamos gravá-la, ao que prontamente respondi que sim. No dia seguinte, com a colaboração de Kelvin e de Renato Müller, acordeonista dos Irish Fellas, gravamos a composição de Alex e diversos outros *sets* de *tunes* que faziam parte de nosso repertório em comum, muitas das quais iríamos tocar nos shows dos dias subsequentes⁵².

A diretriz para a gravação desses outros itens foi a de tentar realizar uma espécie de *session* no estúdio, com poucas determinações de arranjo, e sem grandes preocupações com a execução, agindo de forma mais livre. Escolhemos *medleys* instrumentais de *reels*, *jigs* e *hornpipes*. Uma das peças que executamos, um *set* de dois *jigs* ("Gander at the prattie hole"/"The maid at the spinning wheel") foi executado em dois *tin whistles* por mim e Alex, com o acompanhamento de Kelvin no *bodhrán*. A execução de *tunes* com duo de *whistles* carrega uma associação com a prática tradicional, de raiz, da música tradicional irlandesa, sem acompanhamento harmônico e utilizando-se de um dos instrumentos mais simples e característico da mesma (com frequência é o primeiro instrumento na educação musical de muitas crianças na Irlanda). Essa percepção é compartilhada por Alex, e percebi quando a executamos, em estúdio e nos shows, a satisfação com que ele relatou ter experimentado essa sensação de "estar de volta na Irlanda", de "*roots*", sentimento ao qual não pude ser indiferente, apesar de nunca ter tocado música tradicional irlandesa na Irlanda. Poderia descrever o sentimento experimentado na execução dessa música como a relação de "*tuning in*" sugerida por Alfred Schutz, descrita por John Blacking como a relação de afinação que se

⁵² Constituinte parte integrante da pesquisa, estão disponíveis para audição no CD anexado e através da playlist no seguinte endereço: <<https://soundcloud.com/caita-ms/sets/alex-navar-irish-fellas-com-kelvin-venturin-estudio-soma>>. Acesso em: 18/11/2016.

encontra "no coração de toda interação social efetiva (e afetiva)", cujo "modelo ideal é a situação de fazer música juntos" (BLACKING apud FINNEGAN, 2002, p. 22). Já há alguns anos, a relação entre os Irish Fellas e Alex Navar se firmou como uma parceria na cena musical celta-irlandesa brasileira. Entre 2011 e 2016, todos os anos fizemos pequenas temporadas de shows juntos, na maioria das vezes em Porto Alegre. Para nós, essa relação representava uma oportunidade de conviver com um músico que havia estudado na Irlanda, que tocava um instrumento raro no Brasil e, dentro desse nicho, era um dos nomes mais conhecidos e influentes. Surpreendentemente, desde o início de nossa parceria, Alex fazia questão de comunicar o prazer em tocar conosco, que pra ele se traduzia em uma das experiências mais próximas daquela experimentada na Irlanda, "*roots*" e tradicional, mesmo que nenhum de nós tivesse tido, como ele, a experiência de estudar música tradicional irlandesa "na fonte", ou participado de uma "autêntica" *irish session*.

Outro ponto nodal discutido nas entrevistas foi a conversa sobre a pertinência do termo música "celta" e uma possível diferenciação entre uma concepção tradicionalista, que a vê como um conceito mercadológico, como forma commodificada da música tradicional irlandesa e outra que não questiona seus pressupostos (como o de combinação das músicas das "nações celtas"). Já havia conversado com Alex sobre isso, e sabia que ele preferia o termo música "céltica", considerando-o uma tradução melhor de "*Celtic*" mas também, sugiro eu, como uma forma própria a quem conhece melhor o estilo, ou seja, os *insiders*. Dividindo um pouco de minha vivência, expus como inicialmente meu conjunto de música tradicional irlandesa não usava o termo celta como identificador de nossa prática musical, mas que, em função de alguns contextos de atuação profissional, os contratantes seguidamente achavam que era uma boa ferramenta de identificação. De forma similar, Alex concorda e admite que embora não se identifique muito com o termo e parte da produção musical associada ao rótulo, o utilizou diversas vezes como forma de divulgação.

Meu colaborador também sublinhou a importância do surgimento da *Celtic music* na cena musical mundial. Principalmente, mencionou como o uso de música celta-irlandesa na indústria cultural (no teatro, no cinema) foi importante para a globalização da música irlandesa, destacando o espetáculo de dança e música *Riverdance*, criado pelo músico e compositor Bill Whelan (uma história quase onipresente em estudos sobre a globalização da música tradicional irlandesa) e os *blockbusters* Coração Valente (*Braveheart*, 1995) e Titanic (1997), onde o som da *uilleann pipes* e sua aparência (somente no último) tiveram presença significativa e foram informalmente apresentados a um grande público ao redor do mundo.



Figura 5. Renato Müller, Alex Navar, Cassiano Koplín (primeiro plano), Kelvin Venturin e eu no estúdio Soma, 27/10/2016. (Foto: Caetano Maschio Santos)

O discurso de Alex sobre sua prática musical e essa própria prática contêm lado a lado alguns pontos passíveis de ser vistos como contraditórios a partir de uma perspectiva ética (do analista/etnógrafo) mais crítica, pois (para colocar *à la* Bourdieu) sua trajetória como *uilleann piper* é também um produto da disseminação de uma *commodity* global, híbrida e recente, embora Alex assuma e se identifique com um discurso "tradicionalista" que se sobrepõe a sua própria consciência desse paradoxo. Todavia, acredito que essa contradição pode ser vista como compreensível, na condição de um indivíduo que toma o papel de difusor da cultura irlandesa no Brasil e deseja se afirmar como músico profissional, e acredito que essa situação se encontre extremamente difundida entre muitos que participam da cena celta-irlandesa no Brasil (este aprendiz de etnógrafo que vos fala inclusive).

A trajetória musical e profissional de Alex Navar como elo entre Brasil e Irlanda também me permite sugerir duas pontes com alguns tópicos das discussões teóricas dos capítulos anteriores. Os dois temas a que desejo me reportar agora são: a importância do estado-nação na difusão da música irlandesa (mesmo com boa parte dos discursos sobre globalização ignorando a agência do mesmo) e o papel das redes de contatos estabelecidas pelas diásporas (principalmente em um mundo onde as migrações são constantes e numerosas). Em artigo sobre a globalização e a política da *world music*, o etnomusicólogo Martin Stokes enfatiza como ainda nos dias de hoje é à intervenção intencional e não-intencional de estados-nações que é devida grande parte da circulação mundial de músicas (STOKES, 2003, p.306), corroborando a conclusão de John O'Flynn decorrente de análise

sobre noções de identidade e autenticidade na música irlandesa e o papel do estado nessa relação:

Estados-nação continuam a promover a ideia da música como símbolo cultural e/ou produto nacional, assim como os mercados globais têm um interesse em perpetuar e commodificar as diferenças musicais no nível nacional. (O'FLYNN, 2007, p. 37)

Alex Navar tem estabelecido conexões pessoais e profissionais, através da música, com agentes do estado irlandês ao longo de sua trajetória, como: embaixadores, côsules, membros de órgãos governamentais como o ministério da cultura da Irlanda, etc. Em seu *release*, podemos vê-lo cumprimentando a presidente irlandesa Mary McAleese, (1997-2011), quando de sua visita ao Brasil no ano de 2004. Nessa ocasião, a delegação oficial da Irlanda veio acompanhada de diversos músicos renomados da música tradicional irlandesa, como Martin O'Connor, Tommy Hayes, Cathal Hayden. A mensagem era clara: que cartão de visitas melhor para apresentar a Irlanda e sua cultura do que sua música "tradicional"? A pertinência dessa visão foi posteriormente confirmada em troca de emails com a etnomusicóloga norte-americana Sean Williams, onde ela apontou a grande quantidade de evidência casual de que políticos e intelectuais irlandeses (como o presidente Michael D. Higgins e o jornalista Fintan O'Toole) acreditam que a melhor forma de abrir uma porta de entrada para a cultura irlandesa no exterior é através das *tunes* (Sean Williams, comunicação pessoal).

Em relação ao estabelecimento de redes de contatos por Alex Navar (algo que pode ser facilmente ligado ao tópico acima), destaco como seu apartamento pode ser considerado uma espécie de "consulado informal" da música celta-irlandesa no Brasil, ponto de encontro e de reunião de músicos (amigos ou ainda desconhecidos, brasileiros, irlandeses, norte-americanos, etc.) envolvidos com essa prática musical. Recentemente, Alex acolheu o violinista norte-americano Andrew Finn Magill, com o qual firmou uma parceria musical em seu conjunto Navar & Friends, que acabou rendendo apresentações em instâncias governamentais e shows do sul ao nordeste do país. Andrew permaneceu alguns anos morando no RJ, e há pouco tempo mudou-se com sua esposa brasileira para os EUA. Nas passagens pelo Rio de Janeiro de turnês internacionais de música celta-irlandesa, alguns músicos de renome também foram acolhidos e/ou contatados por Alex, como Kieran O'Hare, Liz Knowles, Pat Broaders, James Mahon, contatos que propiciaram ocasiões em que aproveitava para avançar seu aprendizado mas também promover a divulgação e aprendizado da cena musical celta-irlandesa local, através de ações como a promoção de oficinas.

Esse fluxo próprio ao ambiente de megalópole cosmopolita do Rio de Janeiro me remete diretamente às correntes migratórias (temporárias, permanentes, pendulares) e à importância do conceito de *ethnoscapes*, de Arjun Appadurai:

paisagem de pessoas que constituem o mundo volúvel em que vivemos: turistas, imigrantes, exilados, trabalhadores e outros grupos e indivíduos em trânsito constituem um traço essencial do mundo e afetam a política das (e entre as) nações em um grau sem precedente. (APPADURAI, 2000, p. 33)⁵³



Figura 6. Kevin Shortall, Alex Navar, o embaixador da Irlanda no Brasil Brian Glynn e Andrew Finn (postagem de Alex Navar na rede social Facebook. Foto: Gabriel Leite)

Em seu estudo sobre a cena de música e dança balcânica nos EUA, a etnomusicóloga Mirjana Lausevic afirma que sua experiência entrevistando os participantes demonstrou como os relatos do momento de encontro com essa música, da "primeira vez", costumam ser muito similares: não exatamente nas circunstâncias, mas na forma como foram relatados, cheios de minúcia mesmo décadas depois, com nostalgia, descritos como pontos de inflexão nas trajetórias individuais (LAUSEVIC, 2007, p. 27). Assim também o foi com meu principal colaborador. Para Alex Navar, o momento da primeira audição do som da *uilleann pipes* (que

⁵³ Traduzido de: "landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and individuals constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree."

ele ainda nem sabia identificar) foi um momento de "reencontro" espiritual, onde ele foi "puxado", "sugado" para um passado remoto, nesse caso, compreendido como uma outra reencarnação.

Alex negou que esse caráter de sua relação com a música celta-irlandesa seja algo que busque defender de forma proselitista, mas também expôs que acredita verdadeiramente que a gaita de foles irlandesa foi um "presente de Deus para os irlandeses", por todas suas peculiaridades: o timbre único de seu som, a grande dificuldade em aprender o instrumento, que requer perseverança extrema e para ele se traduz em uma espécie de ritual de iniciação: "separando os homens dos meninos". Alex relatou também que, desde um tempo antes de ouvir o som da gaita, vinha buscando uma ancestralidade, uma conexão espiritual com um tempo mais antigo, que acabou por encontrar com esse contato com a música celta e diversos conhecimentos associados aos "povos celtas" (mitologia, religião, arte).

A *uilleann pipes* e seu aprendizado é para Alex um teste, um caminho de auto-aprimoramento espiritual, pessoal, musical, cheio de obstáculos e vícios que devem ser "limpados" na busca de uma relação melhor com o mundo e as pessoas. Afirma crer em poder levar alegria, "serenar corações irritadiços" através da música. Durante esse momento, algumas vezes Alex demonstrou e comunicou estar sentido-se emocionado, arrepiado. Essas emoções também transpareciam quando falava sobre o músico Davy Spilanne (primeiro *piper* que ele ouviu) e duas músicas gravadas por ele que para Alex comunicam uma dimensão maior de expressão musical e espiritual: "May Morning Dew" e "Midnight Walker"⁵⁴. Alex afirma acreditar que a segunda música é de uma profunda espiritualidade, e ressoa de forma especial para ele ainda hoje. Apesar de, como relatado, ser uma das primeiras que ouviu (e que possui uma estética sonora muito próxima da *Celtic music*, com sintetizadores e muita reverberação), Alex não se sente "pronto" para tocá-la. Ele acredita que ainda tem um caminho de evolução pessoal, espiritual e musical pela frente para que possa executar a peça de forma "correta" ou "apropriada", e transmitir assim a sensação profundamente emocional que ele sente ao ouvi-la.

Desde o início de nosso contato mais propriamente etnográfico, Alex se mostrou aberto e interessado em contribuir à pesquisa, o que se, por um lado, acredito ter me facilitado adentrar em alguns assuntos, constantemente me ascendia o alerta da proximidade excessiva, e da necessidade do distanciamento: era o mal-estar de que fala Bourdieu (BOURDIEU, 1997, p. 698). Na maior parte do tempo, Alex me tratava como um "igual", e nesse sentido,

⁵⁴ Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hA8zjXpvAVw>> e <https://www.youtube.com/watch?v=JPiNt5miW_I>, respectivamente. Acesso em: 18/11/2016.

era fácil esquecer a assimetria de poder entre nossas posições de pesquisador e pesquisado. Acredito que essa assimetria em nossas relações se manifestava de forma clara desde antes de nossa relação como pesquisador e pesquisado, mas levei algum tempo para perceber em que tipo de desnivelamento ela se concretizava. Sendo ambos músicos profissionais, homens, brancos, de famílias de classe média, não era nos termos de uma diferença sócio-econômica, de gênero ou étnica em ela se situava, como costuma ser em uma pesquisa de caráter antropológico. Mas, para Alex, o fato de eu ser formado em história e estar cursando o bacharelado em música, ou seja, de pertencer ao mundo acadêmico/científico e consequentemente deter posse de conhecimento especializado, era um diferencial muito importante. De forma que, ao tomar consciência da forma como se manifestava essa assimetria, o que procurei fazer para amenizá-la foi transformá-la em uma fonte de recursos para uma espécie de retorno colaborativo: diversas vezes Alex me pedia para explicar assuntos relativos à harmonia, ritmo, leitura de partitura. Assim (como explicitado em relação à sua composição "Chove no agreste") dentro de minhas limitações, sempre atendendo a pedidos e nunca impondo a experiência acadêmica, busquei oferecer algo em troca na forma desse conhecimento, que evidentemente por ele era muito valorizado.

Por outro lado, acredito que a proximidade e o fato de ele se sentir em um diálogo entre pares possibilitou, em primeiro lugar, que eu tivesse mais liberdade para questioná-lo sobre os detalhes ou as lógicas de seus argumentos, e, em segundo, que eu descortinasse através das conversas e entrevistas a posicionalidade de seu discurso e da sua agência, de magnitude e importância considerável em no mínimo três aspectos: como músico profissional interessado em difundir a música celta-irlandesa, como defensor de uma ideia de tradição na prática dessa(s) música(s) no Brasil e como um agente de relocalização, como demonstram algumas de suas concepções que buscam fazer um diálogo entre Brasil e Irlanda. De qualquer forma, é inútil esconder que aqui permanece também o reconhecimento pelo esforço e dedicação e sucesso de um amigo que teve a vida mudada pela música, alguém com quem tenho a honra de compartilhar um pouco da vida através da música.

4. Sobre vikings, donzelas, bardos e gaiteiros: relações entre festivais "medievais" e música celta-irlandesa no Brasil

"He who pays the piper calls the tune."

Provérbio da língua inglesa

Nos últimos anos, uma das atividades profissionais desempenhadas ocasionalmente pelo conjunto em que atuo tem sido o de executar música tradicional irlandesa em eventos normalmente caracterizados como festas, feiras ou festivais "medievais" (por vezes portando um termo descritor mais específico e não menos ambíguo em sua suposta relação com o período medieval, como celta ou viking). Da mesma forma, a presente pesquisa etnográfica entre pessoas envolvidas com música celta-irlandesa no Brasil tem apontado uma frequência crescente desses eventos como contexto de atuação profissional, de participação voluntária ou mesmo como produto de agenciamento e atuação como produtores culturais (ou *culture brokers*).

Nesse capítulo procurarei tecer comentários iniciais sobre esse fenômeno, partindo principalmente de observação etnográfica realizada diretamente em dois eventos ("Feira medieval de Porto Alegre" e "III Encontro Folk & Metal - PR") e de impressões como músico contratado em três edições do "Festival Epic!" e uma edição do "Festival de Beltane". Também me utilizarei de informações e *insights* obtidos em entrevistas e conversas informais com músicos envolvidos nesses eventos e através do acompanhamento netnográfico dos mesmos (na rede social *Facebook* e em sites especializados) para sugerir uma tipologia geral desses eventos e propor uma leitura do papel da *celtic music* nesses eventos, proporcionando a dimensão sonoro-performática de uma materialização dessa paisagem imaginária (REISS, 2003, p. 163) que encena e negocia concepções sobre Idade Média, paganismo, misticismo, autenticidade e ancestralidade.

4.1. Celtic music, New Age, paganismo e reenactment: os eixos da construção de uma celticidade contemporânea e globalizada

No primeiro capítulo, reconstruindo o processo de difusão da música tradicional irlandesa no contexto da globalização e sua conseqüente caracterização mercadológica como "*celtic music*", busquei demonstrar como o uso do termo "*celtic*" como ferramenta de

marketing expandiu significativamente os significados, símbolos e narrativas associadas à música celta-irlandesa e por consequência o público interessado nesse novo fenômeno. Um dos principais eixos desse renascimento céltico mais geral, característico da década de 1990, foi o movimento "*New Age*" ou Nova Era (MCCOY, 2014, p 176). A antropóloga da religião Reneé de La Torre Castellanos, em artigo sobre a globalização e a translocalização do religioso, define o movimento da Nova Era da seguinte forma:

O movimento New Age se constitui de indivíduos e grupos autônomos, é extraeclesialístico, tem uma concepção holística da relação entre o particular e a totalidade, não tem uma doutrina definida, tratando-se mais precisamente de um conhecimento flexível, difuso e ecumênico. Essa religiosidade, baseada no autoaprimoramento pessoal, no amor e no respeito à natureza, na crença nas energias como forças criadoras do universo, é uma religiosidade alternativa frente a alguns aspectos da modernidade: a institucionalização, a industrialização e a materialidade dos valores da sociedade de consumo. (CASTELLANOS, 2009, p. 18)⁵⁵

Esse movimento ativou o turismo espiritual, o neoxamanismo e estabeleceu conexões, intercâmbios e fusões com grupos, comunidades ou "nações imaginadas baseadas em espiritualidades transnacionais" (CASTELLANOS, 2009, p. 11) vistas como puras, autênticas, genuínas ou ancestrais. Entre diversas religiosidades de diversos locais de "origem" (ameríndias, africanas, asiáticas), a ideia de uma religiosidade celta como uma religiosidade ancestral caracterizada principalmente como europeia e branca foi uma das principais correntes dentro desse movimento. Essa religiosidade sugeria um caminho para a espiritualidade céltica pagã tendo como ideias centrais o cultivo de um espírito criativo, reverência à natureza e o conhecimento da cosmologia e mitologia celta antiga (McCOY, 2014, 176). Com o advento da internet, uma vasta quantidade de sites voltados à essa espiritualidade céltica/*New Age* foi desenvolvida, promovendo um espectro amplo de tópicos e repertório de signos e símbolos que se encontra atualmente disperso também em uma pluralidade de contextos não-virtuais, como sociedades religiosas e grupos de afinidade que promovem diversos tipos de interações, trocas de informações e compartilhamento de mídias ao redor da ideia de uma religiosidade celta/pagã.

Em seu estudo sobre a influência do movimento *New Age* em comunidades pagãs da *web* na disseminação da *Celtic music*, McCoy identifica o que chama de "ciber-diáspora" celta, uma comunidade virtual onde temas como druidismo, rituais Wicca, bruxaria celta e

⁵⁵ Traduzido de: "El movimiento New Age se constituye de individuos y grupos autónomos, es extra eclesiástico, tiene una concepción holística de la relación entre lo particular y la totalidad, no tiene una doctrina definida (SIC), sino que es más bien un conocimiento flexible, difuso y ecuménico. Esta religiosidad, basada en el autodesarrollo individual, en el amor y respeto a la naturaleza, en la creencia en las energías como fuerzas creadoras del universo, es una religiosidad alternativa frente algunos aspectos de la modernidad: la institucionalización, la industrialización y la materialidad de los valores de la sociedad de consumo."

caminhos bárdicos são o ponto comum de interesse e fomentam sociabilidade virtual e real, algo que pode ser caracterizado como o "fenômeno de pessoas que se consideram Celtas em espírito" (BOWMAN apud McCOY, 2014, p. 183-184), independentemente de procedência. A difusão da espiritualidade céltica/pagã e de seus centros de produção é parte integrante de um processo de desenraizamento, circulação e re-enraizamento de crenças, práticas e bens religiosos que começa a ser detectado por antropólogos da religião nos anos 1990, e que promovia a desinstitucionalização do religioso, criando uma nova configuração onde as indústrias culturais produziam sua própria religiosidade particular (CASTELLANOS, 2009, p. 10). A possibilidade de uma conexão espiritual global desligada de laços genealógicos ou étnicos, focada na valorização da natureza característica do paganismo em geral e da reatualização de práticas e ritos como os festivais célticos de Samhain e Beltane⁵⁶, ajudou a difundir a produção de uma celticidade contemporânea que também abre espaço para uma diversidade de produtos e serviços esotéricos relacionados com a ideia de celticidade, em um grande sincretismo místico e religioso que transparece nos eventos a seguir analisados.

Analisando os sites da ciber-diáspora celta, McCoy aponta que a totalidade das músicas relacionadas nos mesmos são de origem irlandesa, com subcategorias como "*Irish country music*", "*Irish Celtic music*" e "*Irish traditional music*". Buscando compreender as causas da já previamente apontada "equivalência" entre os termos "Celtic" e "Irish", a autora destaca a progressiva distorção e confusão gerada pelo sucesso de produções teatrais como o espetáculo *Riverdance* e seus imitadores *Lord of the Dance* e *Celtic Tiger*, mas lembrando que o termo "Irish" (irlandês/irlandesa) permanece ligado a uma localidade, enquanto "Celtic" constitui uma construção controversa que foi "usada para propagandear o mito de uma idade de encanto perdida" (MCCOY, 2014, p. 184).

Dando prosseguimento ao tema, lembro como o etnomusicólogo irlandês John O'Flynn chama atenção para a necessidade de perceber os diversos usos do vocábulo "celta" junto a distintas manifestações musicais, derivadas em maior ou menor grau da globalização e hibridização principalmente da música tradicional irlandesa (mas também da música galega, bretã, etc.) com músicas populares ocidentais como o *rock*, e de simultaneamente avançar a discussão para incluir a disseminação mundial desse movimento neo-céltico no espaço real, virtual e imaginário (O'FLYNN, 2014, p. 239). A dominância da produção musical irlandesa

⁵⁶ Segundo a "Enciclopédia de mitologia e folclore celta", seu ano era dividido em duas estações, verão e inverno. Os rituais sazonais celtas que demarcavam essas passagens eram Samhain (do verão para o inverno no dia primeiro de novembro) e Beltane (do inverno para o verão no primeiro de maio). Para os neoceltas do hemisfério meridional, inverte-se a relação: vide o Festival de Beltane organizado pelo Bando Celta no dia 29 de outubro, em que participei como músico e etnógrafo conforme relatado adiante neste capítulo (MONAGHAN, 2004, p. xiv).

dentro da *Celtic music*, já comentada anteriormente, tem como um dos marcos históricos o sucesso da cantora Enya nas categorias *New Age* e *Celtic* dos rankings da *Billboard*. Para reforçar a ligação entre a ciber-diáspora celta e a difusão da música irlandesa encontrada nos sites analisados, McCoy lembra como os videoclipes e capas de álbum da cantora reforçaram através de suas imagens uma ideia de "simbolismo arcano, que se utiliza tanto de temas cristãos quanto pagãos" (McCOY, 2009, p. 185).

Não só a música tradicional irlandesa foi hibridizada com diversos gêneros como o *rock*, o *punk* e a música *New Age* (e atingiu contextos longínquos através de fusões mais bem-sucedidas comercialmente e do sucesso da *world music*) mas também é precisamente seu uso pela indústria do entretenimento audiovisual que fortalece as associações entre uma sonoridade geral que lhe é característica (onde poderíamos destacar os sons de instrumentos como as gaitas de foles e o *tin whistle*) e imagens de um passado longínquo, em muitos casos medieval, em outros um passado "fantástico" da ficção literária e suas adaptações para o cinema e a televisão.

A recriação de um passado longínquo almejada por grande parte dos participantes desses eventos requer uma breve incursão ao conceito de *reenactment*, ou recriacionismo. Já apontei anteriormente como esse termo apareceu para mim pela primeira vez ao participar da Irish Session Rio, quando foi usado para descrever alguns dos participantes por Alex Navar e Kevin Shortall. O "pessoal" do "recriacionismo celta" (também havia alguns do "recriacionismo viking", embora acredite que essas afiliações possuam uma área de intersecção) totalizava um bom número de participantes, entre músicos e platéia, e também foi apontada sua ligação a fãs e integrantes da banda local Tailten. Como descreverei mais adiante, esse conjunto está diretamente ligado a um evento recriacionista de uma experiência céltica.

Descrito pela historiadora Vanessa Agnew como um fenômeno cultural ainda marginal e há muito tempo ignorado pelos historiadores acadêmicos, nos últimos cinco anos a ideia de recriacionismo difundiu-se de tal forma que mesmo a academia foi forçada a voltar sua atenção para o tema (AGNEW, 2007, p. 299). Estudos recentes utilizam o termo para caracterizar fenômenos tão distintos quanto museus históricos "vivos", reconstruções técnicas de objetos antigos, *souvenirs* "históricos", literatura, cinema, fotografia, *video games*, desfiles e grupos sociais e virtuais dedicados à performance histórica (Ibid; p. 300). Resumindo o núcleo comum a essas diferentes formas de recriação de uma experiência histórica, Agnew destaca: "o que essas formas têm em comum é uma preocupação com a experiência pessoal, as relações sociais e a vida cotidiana, e com interpretações conjecturais e provisionais do

passado"⁵⁷ (AGNEW, 2007, p. 300). Ressaltando como o caráter provisional dessa reconstrução de uma experiência histórica é compartilhado pelos participantes, o historiador Stephen Gapps (ele mesmo um "*reenactor*") lembra àqueles que criticam o fenômeno com base na impossibilidade do retorno de fato: "Embora os recriacionistas invoquem o 'Santo Graal' da autenticidade, eles também entendem seu caráter elusivo - vale o esforço, mas não é possível atingi-la completamente"⁵⁸ (GAPPS, 2009, p. 397). De forma mais estrita ou mais aberta, todos os eventos tratados no presente capítulo se relacionam de alguma forma com a proposta de experiência de alteridade histórica própria ao recriacionismo. Em alguns casos, grupos de estudo e performance histórica se fizeram presentes nos eventos como atrações especiais, coordenando atividades diversas. Em outros, o quadro histórico era fornecido pela organização do evento, e a adesão dos participantes era em maior ou menor medida opcional.

Assim, a partir da descrição dos eventos, de documentos e registros recolhidos nos mesmos e de minhas observações e percepções como etnógrafo e músico participante buscarei na próxima seção evidenciar a convivência e permeabilidade entre conceitos, ideias e símbolos presentes na elaboração de uma "celticidade" que perpassa os festivais "medievais" produzidos hoje em dia no contexto brasileiro. Esse repertório eclético de conceitos, amarrados pela agência de atores sociais engajados, manifesta-se em uma confusa elisão de práticas e discursos que são performatizados nos eventos através de signos sonoros e visuais como as gaitas de foles, aproximando imaginário medieval (frequentemente através da ideia de recriacionismo), espiritualidade celta/pagã e música celta-irlandesa.

4.2. Festivais medievais e música celta no Brasil: observando três eventos, conversando com três gaiteiros

Para poder sugerir ligações entre esse contexto difundido mundialmente e o contexto brasileiro, me baseio na observação-participante (presencial e virtual) de quatro eventos, em entrevistas e conversas informais com três gaiteiros de foles participantes da cena de música celta no Brasil e em netnografia. Os eventos em questão são: a "Feira Medieval de Porto Alegre" e o "Festival de Beltane" realizados no ano de 2016 (promovidos pelo conjunto Bando Celta, da mesma cidade, doravante referidos pelas siglas FMPOA e FB), o "III Encontro Folk & Metal - PR" no mesmo ano (em Curitiba, doravante EFM), o "Festival

⁵⁷ Traduzido de: "What these forms share is a concern with personal experience, social relations and everyday life, and with conjectural and provisional interpretations of the past."

⁵⁸ Traduzido de: "Although reenactors invoke the 'Holy Grail' of authenticity, they also understand that it is elusive - worth striving for, but never really attainable."

Epic!" (em Charqueadas - RS, doravante FE), onde por três anos (2014-2016) participei como músico contratado. Os músicos colaboradores, todos com experiência de participação e/ou organização em tais festas, são Tales Melati (Bando Celta/POA), Luis Felipe de la Cerda Fitzpatrick (Gaiteiros de Lume/Curitiba) e Alex Navar (Navar & Friends/Rio de Janeiro). Passo agora a apontar semelhanças estruturais entre os eventos, que possibilitam evidenciar uma arquétipo comum a tais festas medievais.

Inicialmente, é claramente perceptível que tais eventos parecem modelar-se a partir da experiência mais antiga de festas medievais de verão na Europa, uma parte integrante do neomedievalismo característico do final do século XX apontado por diversos autores (GONZÁLEZ, 2015, p. 221). Essa sugestão me foi posteriormente confirmada no caso da FMPOA em conversa com Tales, que me comunicou a inspiração do evento no Mercado Medieval de Óbidos, pequena cidade murada portuguesa que realiza evento do tipo desde 2002. Pouca necessidade de confirmação tem a hipótese de influência do neomedievalismo em relação a outros eventos realizados no Brasil, como o Mundo Medieval, realizado na cidade de Mauá (SP), e diversos outros que podem ser conhecidos através de resenhas e relatos em sites especializados como o Cena Medieval (www.cenamedieval.com.br). Navegando pela seção de eventos do site, contabilizei quase dezoito eventos medievais realizados no ano de 2016, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Santa Catarina: uma amostra que cobre jantares e banquetes medievais, eventos de HMB (*Historical Medieval Battle*, Batalha Histórica Medieval), feiras, torneios, etc. No resumo de eventos do ano de 2015, consta a realização do 2º Encontro de Recriacionistas 600 d.C - 1100 d.C., atestando mais uma vez a adoção da prática acima descrita no contexto brasileiro.

Sugiro ainda que os três eventos empenham-se em criar uma atmosfera não-urbana, dando importância a uma ambientação próxima do "rural" ou da temporalidade percebida como característica da temática do evento, procurando afastar-se espacialmente das cidades e criando assim uma fuga que busca ser não só geográfica mas cronológica. O FE, já em sua terceira edição no ano de 2016, elege como sede o Parque Municipal de Eventos de Charqueadas, local afastado da cidade, aberto e arborizado, que possui uma estrutura arquitetônica de madeira ao estilo rústico típico dos CTGs⁵⁹, embora nesse caso o cenário remeta a um passado recriado mais distante, temporal e geograficamente. O EFM em 2016 também escolheu para sua locação um ambiente "campestre" na cidade de Curitiba, o Parque São Lourenço, e deu-se em meio a zona muito arborizada, próxima a um lago, em que cada árvore servia de ponto para as tendas de expositores que participavam do evento. A FMPOA e

⁵⁹ Centros de tradição gaúcha.

o FB, ao contrário dos precedentes, foram realizados dentro da cidade, no complexo arquitetônico Vila Flores, no bairro Floresta, um local identificado com programações culturais alternativas. Nesse caso a forma encontrada para a recriar um ambiente medieval foi a decoração. Todavia, em entrevista com Tales, informei-me do desejo do Bando Celta de transferir edições futuras do evento para uma locação mais "natural" nos arredores de POA.



Figura 7. III Encontro Folk & Metal - PR. (Foto: Caetano Maschio Santos)

Alex Navar relatou ter participado de eventos realizados em centros de eventos em forma de castelos medievais, como o Mundo Medieval, onde a banda foi requisitada a caracterizar-se com trajes "medievais" (figura 7). Alex também apontou para o evento Jantar Medieval, promovido pela banda Taberna Folk, como um dos mais elaborados do gênero no Brasil, e destacou como exemplo da "seriedade" dos participantes do evento os trajes de alguns participantes, que reproduziam fielmente vestimentas presentes no filme "Coração Valente" (Braveheart, 1995).

Alex também comentou em entrevista sobre a relevância da agência da banda carioca Tailten entre os adeptos dos eventos de recriacionismo no Rio de Janeiro. Durante minhas participações nas *sessions*, notei membros da banda entre os músicos, o que corrobora a elisão ou sobreposição entre um ambiente visto como mais tradicional, da *session*, e a visão da música tradicional irlandesa como manifestação musical da "cultura celta". A banda promove e organiza o evento "Oenach na Tailtiu" (nome gaélico de feira dedicada à rainha da mitologia celta). Realizado em um camping na cidade de Magé (RJ), o evento é descrito em

resenha pelo site brasileiro Cena Medieval como: "uma festa temática celta com o intuito de 'reviver antigos costumes e as famosas feiras de Lughnasadh na Irlanda', e é o evento mais imersivo que temos hoje na cena"⁶⁰. O site do evento convida os participantes da seguinte forma:

Venha reviver os antigos tempos em que diversos clãs se encontravam nas 'oenach'. Festeje conosco em uma feira de Lughnasadh como faziam os celtas que povoaram a Irlanda na antiguidade: participando de danças, jogos fúnebres, canções, desfrutando de muita música e comida e muito mais. Venha reconstruir conosco essa antiga tradição e ajude-nos a perpetuar um costume que remonta a tempos ancestrais!!!⁶¹

A própria formação do conjunto está relacionada ao evento, como consta na descrição do histórico da banda presente no site do evento Dia da Música, que contou com a participação da Tailten:

A banda Tailten nasceu em 2012 durante o evento recriacionista medieval/celta chamado Oenach na Tailtiu que ocorreu pela primeira vez em Niteroi e hoje é realizado em Magé/RJ. Tailten, significa "de Tailtiu", se referindo à região irlandesa de Tailtiu (Teltown em inglês), e à rainha mítica de mesmo nome. Seus integrantes contam com até 10 anos de experiência com música tradicional irlandesa; foram parte do desenvolvimento do atual cenário irish folk carioca desde seu início; e tiveram a oportunidade de tocar em sessions e apresentações na Irlanda, com músicos locais, em Dublin e em redutos da música tradicional, como Doolin, Co. Clare. A música irlandesa tocada pela Banda Tailten inclui jigs, reels e irish drinking songs. Elas são em sua maior parte de domínio público e, muitas de tão antigas, sequer possuem autor conhecido, sendo assim, consideradas folclóricas. Os trajes medievais-celtas usados em shows pelos integrantes da banda visam envolver o público e fazer com que se sintam nas antigas tabernas medievais irlandesas. Todos são convidados a cantar e dançar. A banda já se apresentou em vários eventos de rua, festas medievais e bares e pubs no Brasil.⁶²

O público de tais eventos e os códigos de vestimenta apresentam pouca variação entre os quatro casos examinados. No caso do FE, um evento fechado com cobrança de ingresso, há a norma de utilizar trajes compatíveis (medievais, vikings, celtas) e quase todas as pessoas presentes no evento estão trajadas (segundo Alex Navar, em depoimento baseado em experiência própria, o termo traje é preferido à fantasia, considerado pejorativo) de guerreiros, clérigos, vikings, donzelas, etc. No EFM, em um local público sem cobrança de ingresso, pessoas caracterizadas se misturavam aos frequentadores do parque, que usavam trajes "normais". Não tendo uma época histórica definida em sua proposta, também notei uma variedade maior nas vestimentas, que buscavam representar desde cavaleiros medievais até seres mitológicos como faunos e também outros do universo da literatura fantástica. Na FMPOA, que cobrava entrada e reuniu em sua primeira edição (08/2016) alguns milhares de

⁶⁰ Disponível em: <<http://www.cenamedieval.com.br/2016/07/resenha-da-oenach-na-tailtiu-2016.html>>. Acesso: 12/10/2016

⁶¹ Disponível em: <<http://www.oenachnatailtiu.com/>>. Acesso: 02/11/2016

⁶² Disponível em: <<http://www.diadamusica.com.br/tailten>>. Acesso: 02/11/2016

peçoas, o público era composto por uma minoria de frequentadores caracterizados em meio à maioria de pessoas em vestes cotidianas. A mesma situação ocorreu no FB, que foi realizado no mesmo local e também promovido pelo Bando Celta.



Figura 8. Navar & Friends no Mundo Medieval, Mauá (SP) 2016: Rik Dias, Bruno Maia, Alex Navar, Kevin Shortall e Tiago Connall. (Fonte: perfil de Alex Navar no Facebook)

De forma geral, em todos os eventos observados havia uma predominância de público jovem (entre 18 e 35 anos), caucasiano e, *grosso modo*, aparentemente de classe média. Todavia, a faixa etária incluía desde crianças até pessoas de meia-idade (entre 50 e 60 anos) e abarcava a diversidade étnica característica da sociedade brasileira. Um exemplo interessante de hibridismo e diversidade étnica e cultural aconteceu no concurso de bardos do FE no ano de 2016. Após três apresentações de músicas que se encaixariam facilmente sob o epíteto "celta" ou "medieval" segundo a percepção generalizada, bem recebidas pelo público presente, tomou lugar a performance solo de um jovem afro-descendente. Recitando ao estilo *rapper* um poema que me pareceu ser composição própria e que expressava na letra uma inspiração medieval (falava sobre o caminho do guerreiro), um jovem chamou a atenção do público, que reagiu com aplausos e também alguma indiferença, estranhamento. A reação me pareceu expressar um julgamento: que aquela forma expressiva não se encaixava tão bem na proposta de passado medieval e viking do evento.

Em todos os eventos observados, a presença de estandes de diversos tipos de produtos e uma diversidade de atividades como oficinas, atividades, palestras e shows era regra e componente fundamental do evento. O simples registro de alguns produtos e serviços

oferecidos servem para apontar as associações entre paganismo, cultura celta e Idade Média do imaginário compartilhado e performatizado pelos participantes e organizadores destes eventos (vide como exemplo as figuras 8, 9 e 10). Perpassando tópicos como Idade Média, vikings, música celta e *folk*, danças circulares, *Wicca*, paganismo, misticismo e conhecimentos esotéricos, encontram-se bancas de produtores de hidromel, de cutelaria, cerveja artesanal, praticantes de falcoaria, oficinas de arqueirismo, *swordplay* (simulação de combate com espada), consulta de tarô celta, leitura de runas, apresentações de dançarinas tribais, grupos de dança celta e medieval e grupos musicais. Essa variada composição eclética de atrações tinha como destaque a oferta de produtos ligados ao que Castellanos chama de "nebulosa esotérica",

Essa nova rede de mercado esotérico (que) oferece artigos com poderes mágicos ou terapêuticos, que provêm de distintas tradições religiosas: budistas, hinduístas, dos saberes esotéricos, da magia branca, do espiritismo, do catolicismo popular, das cosmovisões pré-hispânicas, que podem ser mescladas com todo tipo de ofertas de superação pessoal, de cuidado da saúde, do corpo e da ecologia. Essa mercantilização de bens e serviços esotéricos, cuja circulação se dá tanto em estabelecimentos como através dos meios de comunicação, produz novos sincretismos com os elementos mágicos religiosos das culturas tradicionais populares. (CASTELLANOS, 2009, p. 19-20)⁶³



Figura 9. Banca de "arte druida" e poster de "Raft Celta" na Feira Medieval de Porto Alegre, em meio a participantes trajados, um dos quais toca *tin whistle* e se apresentou alguns meses depois no concurso de bardos do Festival Epic! (2016), no grupo Os Bardos de Odin. (Foto: Caetano Maschio Santos)

⁶³ Traduzido de: "Esta nueva red de mercado esotérico ofrece artículos con poderes mágicos o terapéuticos, que provienen de distintas tradiciones religiosas: budistas, hinduistas, saberes esotéricos, de la magia blanca, del espiritismo, del catolicismo popular, de las cosmovisiones prehispánicas, que pueden ser mezcladas con todo tipo de ofertas de superación personal, de cuidado de la salud, del cuerpo y de la ecología. Esta mercantilización de bienes y servicios esotéricos, cuya circulación se da tanto en establecimientos como a través de los medios de comunicación, produce nuevos sincretismos con los elementos mágicos religiosos de las culturas populares tradicionales."



Figuras 10 e 11: Frente e verso do flyer da Feira Medieval de Porto Alegre, produzida e organizada pelo Bando Celta.

Por meio da participação como pesquisador e músico nesses eventos, pude observar a flagrante importância da música celta para recriar uma atmosfera percebida de autenticidade nessa experiência de alteridade histórica, de atuação de uma determinada visão de Idade Média. Todos os eventos contavam com diversos momentos de performance musical, com entre três e seis grupos diferentes (e também um ou dois grupos de dança celta, circular ou medieval). O FE costuma definir temáticas específicas para suas sucessivas edições anuais ("Medieval", "Celtic", "Viking"), e realiza desde sua primeira edição um "concurso de bardos", onde os participantes podem medir seu desempenho musical e/ou poético. Essa atividade propiciou o surgimento do trio MoonGuard em 2015 (através da sua participação no concurso), que no ano de 2016, convertido em atração oficial do evento, abriu a competição executando uma composição própria, sendo a formação do grupo de flauta doce, voz e violão. O primeiro grupo concorrente denominava-se Bardos de Odin e contava com dois violonistas e um flautista tocando *tin whistle*, sendo que todos cantaram. Como exemplo da importância das bandas locais nessa cena musical, a peça escolhida para executar no concurso foi a composição autoral do Bando Celta, "Festim pagão"⁶⁴. A canção inicia com citação de um

⁶⁴ O clipe da canção pode ser visualizado em: < <https://www.youtube.com/watch?v=nkLChs9Mpdo>>. A versão apresentada pelo grupo no FE também está disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0eDdEK02JQ>>. Acesso em: 18/11/2016.

reel irlandês, *Cooley's Reel*, como introdução, e possui letra em português que faz alusões a rituais pagãos e ao consumo de bebida (presumivelmente alcoólica):

*Pra onde as tochas vão
Quando a noite começa
É onde os deuses vão
Juntar-se à nossa festa*

*Barris de mão em mão
Cabanas sob o luar
É o festim pagão
Que está para começar*

*Bebendo a noite inteira
E não vai ter saideira*

A performance foi convincente, agradando a platéia, que cantou junto trechos da letra e ovacionou com entusiasmo os bardos que estrearam o concurso. Durante a introdução, o flautista utilizou-se do *tin whistle* de forma pouco convencional, surpreendendo a mim pela engenhosidade: executava notas longas com o sopro e auxiliado pela amplificação do microfone realizava notas graves com a voz, de forma quase gutural, gerando uma polifonia inusitada. Imediatamente, esse uso inesperado do *tin whistle* que presenciava me lembrou do canto *tuvan* da Mongólia, em que o performer cria uma polifonia juntando notas fundamentais e harmônicos.

O segundo grupo de concorrentes foi formado por duas jovens, uma tocando violão e cantando e outra como cantora principal. A peça escolhida nos remete à importância da indústria cultural, através do cinema, na transformação da sonoridade da música tradicional irlandesa em música celta, vista como ligada à Idade Média e/ou à literatura fantástica: neste caso, à obra de J.R.R. Tolkien. A dupla executou a canção tema do primeiro filme da trilogia "O Hobbit", "*Misty Mountains Cold*". Composta pelo conhecido regente e compositor de trilhas sonoras para Hollywood Howard Shore sobre letra retirada da obra de Tolkien, logo pude evidenciar tratar-se de peça amplamente conhecida pelo público presente, que cantarolou a melodia da peça junto com sua execução pela violonista, e cantou junto em diversos momentos a letra, em língua inglesa. Em meio à performance, alguns participantes gritaram referindo-se à cantora como Sansa Stark, personagem do seriado "*Game of Thrones*" do canal de televisão norte-americano HBO, uma das séries de maior sucesso ao redor do

globo no atual momento. Assim, pude evidenciar mais uma vez a interface com a produção da indústria do audiovisual e o universo da ficção histórica e fantástica característico da obra de autores como J.J.R. Tolkien e George Martin (autor dos livros que servem de base para a referida série televisiva).

Durante a apresentação do conjunto do qual faço parte no FE do ano de 2016, as *irish drinking songs* e os *jigs* eram as peças que mais agradavam o público, normalmente resultando em dança, berros de exclamação e muita cerveja derramada em meio aos corpos em movimento, frequentemente executando o que pareciam ser danças de quadrilha, em pares ou mesmo com cinco ou seis pessoas, braços entrelaçados, girando e trocando o sentido da rotação periodicamente. Em meio ao show, alguns pedidos de canções famosas do repertório de canções de *pub* como "*Wild rover*" foram requisitadas pelo público, e quando o pedido por "*Whisky in the jar*" foi atendido seguiu-se um momento de muita animação. Em dois momentos enquanto executava *tunes* no *tin whistle*, o flautista membro dos Bardos de Odin, que também estava com o seu a tiracolo, começou a improvisar contracantos e melodias sobrepostas. Essa interação musical inusitada, apesar de em um primeiro momento parecer um incômodo, me fez pensar sobre o que me pareceu um modelo de performance alternativo proposto por esse músico-participante do festival: aquele da falta de distinção entre o espaço "da banda" e o espaço "do público", já que, ao estar ali, estávamos todos automaticamente imersos na experiência do *reenactment* (não é a toa que os organizadores todos os anos sugerem que vistamos coletes "medievais", discretos ao ponto de não nos "constranger", mas importantes para não "quebrar" totalmente a atmosfera do evento).

Em Curitiba, ao chegar no EFM com Luis Fitzpatrick, notamos que a prevista roda de músicos não havia iniciado ainda, fato devido à previsão de chuva para o domingo em questão. Alguns momentos após nossa chegada, enquanto eu observava os participantes e tirava fotos do evento, ele foi convidado a tocar suas gaitas de foles por um dos organizadores, que alegou que faltava música para alegrar a atmosfera do evento. Primeiramente, Luis puxou sua gaita galega e, andando pelo gramado, executou melodias da Galícia como a peça "*Aires de Pontevedra*"⁶⁵. Algum tempo depois, ainda antes da chegada de outros músicos, Luis me convidou para pegar o *tin whistle* e tocar alguma coisa *irish* junto com ele. Aceitei, e, após conseguirmos dois bancos para sentarmos, comecei a tentar segui-lo nas suas próprias sequências de *tunes*, e tocamos algumas *polkas*, *jigs* e *reels*. Em meio à nossa performance improvisada, seu filho pequeno Thomas pegou um *tin whistle* do estojo do

⁶⁵ A performance citada pode ser visualizada em: <https://www.youtube.com/watch?v=HTT7keurv_4>. Acesso em: 18/11/2016.

pai e começou a nos "acompanhar", soprando e articulando os dedos como deve ter aprendido vendo seu pai tocar. Quando outros músicos chegaram, discretamente me levantei e procurei preparar-me para registrá-los tocando. Gabriel Inague, em trajes ao estilo do encontro ("medieval") e portando uma viela de roda, e Raoni Paes, gaiteiro de foles e ex-integrante do grupo de Luis (Gaiteiros de Lume), na ocasião com um violão, se juntaram a Luis para tocar mais algumas peças irlandesas. Com a música, boa parte dos participantes do evento se reuniu e alguns começaram a dançar. Estando a tarde se aproximando do fim, Luis decidiu que deveríamos voltar ao *pub*, pois haveria *session* de música tradicional irlandesa, evento que Luis vem promovendo regularmente há algum tempo, todos os últimos domingos do mês. Voltando aos músicos que se juntaram a Luis no EFM, é importante informar que o segundo deles, Raoni, participa ativamente de diversos eventos medievais. Com seu conjunto de gaitas de fole e percussão denominado Jornada Ancestral, Raoni se apresentou, por exemplo, no mesmo Mundo Medieval em que também se apresentou Alex Navar com seu grupo Navar & Friends. Além disso, acompanhando a seção de eventos do site Cena Medieval, descobri que Raoni também passou recentemente a escrever resenhas dos festivais que frequenta. Em seu perfil no site, Raoni apresenta-se como:

Designer gráfico de formação, músico de coração, aventureiro de ocasião. Sou um peregrino em uma eterna jornada. Toco gaita de foles na banda Jornada Ancestral, coordeno alguns projetos, eventos e estou sempre disposto a uma boa conversa.⁶⁶



Figura 12. Leandro Dias, Carolus Vooren e Tales Melati no Festival de Beltane. (Foto: Ana Skavinski)

⁶⁶ Disponível em: <<https://www.blogger.com/profile/04197836177815035012>>. Acesso em: 02/11/2016.

Nos eventos promovidos pelo Bando Celta, a FMPOA⁶⁷ e o FB, os organizadores tiveram uma preocupação em oferecer uma diversidade de atrações sonoro-performáticas, assim como de atividades e produtos. Alguns elementos que encontrei em outros eventos, e me parecem fazer parte desse modelo geral, como as gaitas de foles (a galega principalmente) e as dançarinas tribais, eram alguns dos eixos da programação sonoro-performática, com diversas pequenas aparições. Pude reconhecer algumas das dançarinas tribais, que já haviam participado de algumas edições do FE, como Thamyres Olympio⁶⁸. Nas apresentações de gaitas de foles galegas, tocadas por Tales Melati (Bando Celta), Leandro Dias (às vezes tocando caixa) e Carolos Vooren (holandês residente em Rio Grande), o repertório era basicamente formado por peças da região espanhola em questão. O holandês, mais velho e também professor de Tales, parecia ditar o rumo da performance, quando estava presente. Nos bastidores, encontrei Carolos frente a uma partitura, ensaiando uma peça autoral, que acredito ter sido composta por ele em homenagem a Tales: "Muiñera de Tales" (a *muiñera* é um gênero de dança tradicional galega em compasso 6/8, descrito por alguns como a adaptação galega das *gigas/jigs*).

As outras atrações contratadas pelo Bando Celta para os dois eventos também estavam relacionadas aos eventos por meio de conexões com o guarda-chuva conceitual da música "celta". Na FMPOA, o conjunto Four Leaf Clover (inglês para trevo de quatro folhas), majoritariamente feminino e contendo banjo, violino, violão, flauta/*tin whistle* e cello, realizou uma apresentação. No FB, as duas atrações musicais suplementares foram Bruno Velasco, harpista curitibano envolvido há muitos anos com música "celta" (conforme depoimento de Alex Navar, Bruno fez parte de uma das primeiras bandas da cena nacional, a curitibana Keltoi) e o meu conjunto, Irish Fellas, com Alex Navar como atração especial. Bruno Velasco procurou em sua apresentação informar o público a respeito das especificidades da harpa céltica e da música "céltica" (não celta, portanto). Enfatizou a simplicidade da harpa céltica em comparação à orquestral, e o toque suave da mesma (com a polpa dos dedos) em comparação à harpa paraguaia (como a céltica, mas tocada com as

⁶⁷ Um resumo desse primeiro evento pode ser visualizado na reportagem da Ulbra TV disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TwcveWtFj5A&list=PLHuWfYj86SHHAGVRwo2Pr0HKRO8IJ032E&index=1>>. Acesso em: 20/11/2016.

⁶⁸ Uma amostra do que consiste o trabalho de dança tribal de Thamyres realizado na Feira Medieval de Porto Alegre está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NDQ1QB14f5o&list=PLHuWfYj86SHHAGVRwo2Pr0HKRO8IJ032E&index=4&t=82s>>. Acesso em: 20/11/2016.

unhas). O repertório executado continha melodias lentas, valsas e baladas e três peças do compositor e harpista seiscentista irlandês Turlough O'Carolan (1670-1738).



Figura 13. Pôster virtual de divulgação do Festival de Beltane: os quatro gaiteiros.



Figura 14. A dançarina tribal Fernanda Razi e Bruno Velasco no Festival de Beltane (Foto: Andriolli e Andras)

Embora hoje em dia profundamente integrado no cânone da música tradicional irlandesa, O'Carolan representa um ponto específico da história da música no país, e deveras contrastante ao que compõe todo o resto do território demarcado como música "tradicional"

irlandesa. O contexto sócio-cultural em que Turlough viveu e atuou como compositor e músico era o da sociedade de corte de fins do período medieval na Irlanda. Tais artistas frequentemente se deslocavam de corte em corte, entre Irlanda e mesmo na Inglaterra e Escócia, compondo e executando músicas para os nobres que os abrigavam e pagavam por sua arte. Em relação à posição paradoxal de O'Carolan no discurso sobre a música celta (ou tradicional irlandesa), gostaria de destacar dois aspectos. Em primeiro lugar, embora relativamente isolada da Europa continental, a música de O'Carolan e os estudos sobre sua trajetória demonstram claramente um diálogo com o barroco italiano. Em segundo lugar, estudos históricos sobre a organologia dessa música de corte irlandesa demonstraram que as harpas usadas por esses "bardos" itinerantes possuíam cordas de aço e eram tocadas preferencialmente com as unhas, ao menos até o século XVII (CHADWICK, 2008, p. 512; 526). O uso de cordas de nylon faz parte de uma adaptação vitoriana da harpa, para uso como instrumento de salão preferencialmente por mulheres na Irlanda do século XIX (Idem). Os dois aspectos acima considerados contradizem pontos fundamentais do discurso sobre a harpa e a música céltica, ajudando a desconstruir a noção de pureza, tão enfatizada ao marcar a distintividade e ancestralidade da música celta-irlandesa hoje em dia.

Em ambos os eventos organizados pelo Bando Celta, também se apresentou o grupo portoalegrense de danças celtas Arallec'h. Criado em 2013, o grupo vem participando de diversos eventos do gênero e também ministrando cursos e oficinas sobre as danças de "nações celtas" como Irlanda, Bretanha, Escócia, entre outras. O traje do grupo claramente busca transmitir uma concepção sobre passado celta através de tecidos com padrões em xadrez vermelho e preto, inspirados nos *tartans* (padrão de cores e desenho) dos *kilts* (saiotes) escoceses. Esse ponto é crucial para apontar mais um dos paradoxos históricos dos movimentos neocélticos. Tido como veste original, autêntica e milenar por milhares de "supostos escoceses do Texas a Tóquio", os *kilts* e os padrões dos *tartans* são uma invenção moderna, do século XVIII, como nos mostra Trevor-Roper em seu artigo sobre a invenção da tradição das terras altas escocesas (TREVOR-ROPER, 1983, p. 15-41). A idealização por literatos e intelectuais escoceses de uma idade de ouro no passado celta das terras altas, em um neoceltismo que antecede o atual por alguns séculos, criou uma veste autêntica e uma genealogia literária e mitológica para sustentá-la, da qual os neoceltas atuais se nutrem sem grandes questionamentos. O grupo Arallec'h constitui também, portanto, um agente destacado da produção da celticidade em âmbito local, como evidencia claramente sua autodescrição na internet:

A idéia para a criação do Grupo de Danças Celtas Arallec'h surgiu após uma estadia de um ano na Bretanha, em 2011/2012, conhecendo, convivendo, encantando-se e aprendendo as danças de origem celta da região. Sabia-se que havia muitas pessoas interessadas no assunto aqui no Brasil, e que isso não poderia apenas ser deixado de lado. (...) O Grupo Arallec'h de Danças Celtas já participou de apresentações na Redenção, no Medieval Fest 2014, de clipe com o Bando Celta no Castelo Kebach, no Centro Cultural CEEE, ministrou aulas na disciplina de Danças do Mundo da UFRGS, promoveu workshops de danças e até mesmo a primeira Festa de Cultura Celta de Porto Alegre e por aí afora! Atualmente, o curso de danças celtas foi expandido, e está sendo oferecido na Escola de Danças Gina Vitola, com turmas durante todo o ano. Venha conhecer os encantos da dança celta, aprender sobre a história destes povos e dançar ao som de ótima música conosco!⁶⁹



Figura 15. O etnógrafo "em campo": observação-participante ou participação-observante? Alex Navar, eu e Renato Müller no Festival de Beltane. (Foto: Andriolli & Andras)

Pela observação-participante realizada nesses eventos, foi possível observar a presença e as formas locais que assume essa noção de celticidade eclética (pagã, esotérica, tribal, ancestral) e a centralidade da música tradicional irlandesa na construção da mesma em termos sonoro-performáticos. A carga de significado se apresenta muitas vezes nos próprios nomes dos conjuntos, representativos de uma busca pela autenticidade irlandesa, folclórica, antiga, utilizando palavras de línguas celtas e/ou gaélicas (Taberna Folk, Bando Celta, 4-Leaf Clover, Gaiteiros de Lume, Taíften, Jornada Ancestral, Irish Fellas). A presença de *tunes* e canções da música tradicional irlandesa amplamente divulgadas com o *boom* da *celtic music* e do *folk revival* irlandês (como The Chieftains, The Corrs, Dropkick Murphys, Flogging Molly, The Dubliners) também é uma constante que domina o repertório. Peças como "John Ryan's

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.dancacelta.com.br/historia>>. Acesso em: 07/11/2016.

polka", "Cooley's reel" e "Kesh jig" e canções como "Whiskey in the jar", "Wild rover", "Molly Mallone" são constantes nas performances (algumas inclusive quando de minha participação), e são percebidas por músicos com *ethos* mais "tradicionalista", como Alex Navar, como "exigências" do público ou do evento, itens denominados com os jargões "boi de piranha" ou "carne de vaca", como as chamou em conversa informal⁷⁰. Também amplamente presentes nas apresentações estão temas intimamente relacionados com a indústria cultural, mais especificamente o ramo da produção audiovisual anglófona. Como exemplo, cito a presença constante do tema da já referida série "Game of Thrones" em performances do Bando Celta e alguns outros grupos como o paranaense Thunder Kelt⁷¹, e a performance de canção do filme "O Hobbit" no concurso de bardos do FE 2016. Tal noção aponta para a circulação de itens do repertório tradicional irlandês na forma "comodificada" da música celta, cruzada com gêneros populares como o *rock* e o metal (como o cover de "Whisky in the jar" pela banda Metallica), ou difundidas pelo cinema (como a presença de "John Ryan's polka" no filme "Titanic"), e que, embora sejam peças de muito apelo entre o público desses eventos, por vezes são encaradas como uma obrigatoriedade não muito bem-vinda no repertório de alguns dos músicos e conjuntos que atuam nos mesmos. A situação é muito semelhante à análise que o etnomusicólogo John O'Flynn faz de suas entrevistas com dois jovens músicos irlandeses sobre sua relação com o uso do termo "*celtic*":

Ambos estavam claramente conscientes das vantagens em renomear com o rótulo "Celta" a música que tocavam para plateias externas com fins de promoção. Ao mesmo tempo, podemos inferir que eles também tinham sentimentos dúbios sobre se encontrarem em uma encruzilhada em suas carreiras profissionais, e isso lhes dava razão para refletir em suas identidades como músicos.⁷² (O'FLYNN, 2014, p. 244)

A percepção que associa celticidade a espiritualidade, ancestralidade, magia e natureza, incentivada pela indústria do turismo na Irlanda e em outras regiões/nações "celtas" e representada no domínio da música pela transformação do produto local irlandês (*irish traditional music*) em produto global (*celtic music*) no contexto da *world music* encontra-se consideravelmente disseminada no contexto brasileiro. Para além de celebrações como o *St. Patrick's Day*, os festivais medievais constituem uma das principais arenas onde essa

⁷⁰ Alex atribui o primeiro termo a seu amigo e companheiro de *gigs* paulista Rik Dias, músico envolvido há muito tempo com música celta-irlandesa e *bluegrass*. Rik Dias lançou em 2014 o disco "Fazendo a coisa celta" e foi um dos integrantes, juntamente com os Irish Fellas, do conjunto Sensessional, formado por Alex Navar para participar do Rock in Rio 2013.

⁷¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8Cu3LYu_JM>. Acesso em: 07/11/2016.

⁷² Traduzido de: "Both were clearly aware of the advantages of rebranding with the Celtic label for the purpose of promoting music they played to external audiences. At the same time, we can infer that they also had mixed feelings about finding themselves at a particular crossroads in their performing careers, and this gave them cause to reflect on their identities as musicians."

paisagem imaginária é performatizada, negociada e vivida, e constituem um fenômeno em proliferação onde diversos grupos de interesse mútuo e segmentos profissionais (artesãos, produtores de bebidas, grupos de dança, conjuntos musicais) participam ativamente, compartilhando em grau maior ou menor a ideia de recriacionismo (*reenactment*) de uma experiência histórica.

Para músicos da cena brasileira de música celta/irlandesa, esse contexto de atuação tem grande relevância. Aqueles cuja identificação se aproxima mais ao *ethos* "tradicional" apontam conscientemente a confusão do caldeirão de símbolos existentes nos festivais medievais (vikings, celtas, medievais, pagãos, esotéricos), e uma visão "simplista" de grande parte do público, por vezes se sentindo pouco à vontade nesse ambiente, mas reconhecendo a importância profissional de tais eventos por razões de carreira e subsistência. Outros, representados por exemplo pelo Bando Celta e pela banda Tailten, participam ativamente desse contexto, envolvendo-se na produção de eventos que buscam a experiência de alteridade histórica e cultural, e integram boa parte desses elementos em sua performance, prática musical e representação como conjuntos musicais. Como resume Slobin,

os Celtas imaginários ocupam um território muito mais amplo na mente de milhões de pessoas que apreciam e remodelam uma música que creem ser proveniente de uma herança antiga. A "celticidade", com seu conteúdo e formas de fazer musical em perpétua transformação, continua a prosperar e evoluir por todo tipo de razões. (SLOBIN, 2011, p. 89)⁷³

⁷³ Traduzido de: the imaginary Celts occupy a much larger territory in the mind of millions of people who enjoy and reshape music they think comes from an ancient heritage. "Celtitude", with its ever-changing content and forms of music-making, keeps thriving and evolving for all kinds of reasons.

Conclusão

The only way the -cultures exist at all is through interaction. That is a statement of faith or, at the least, of current thinking, which tends to deny essentialism, avoid reductionism, affirm the situational.

Mark Slobin

Hy-Brasail, I Brhresail, Ó-Brasil são nomes em gaélico de uma ilha imaginária situada a oeste da Irlanda, identificada por vezes com a mítica ilha de Atlântida, presente em diversos mitos de procedência gaélica ou céltica, mas que consta em alguns mapas até o século XIX. Segundo o dicionário cultural e histórico da Irlanda compilado por Hurlley et al., outra lenda, possivelmente apócrifa, conta que, quando exploradores europeus avistaram a costa do continente americano, acreditaram ter encontrado a lendária ilha e batizaram aquela terra com o nome de Brasil (HURTLEY et al, 1996, p. 148-149).

Se por um lado a história das relações entre Brasil e Irlanda se resumem a pequenos episódios quase anedotais, a uma dimensão pouco significativa, ou mesmo a esse componente mítico distante, que pouco nos oferece a não ser a título de curiosidade, a partir da transição do terceiro milênio, com o momento de protagonismo do *Celtic Tiger* na economia mundial e a difusão da música celta-irlandesa configurou-se a formação de um novo elo entre os dois países. Mas se as condições para a criação desse elo são em grande parte decorrentes de fatores estruturais como a economia cultural global e relações multifacetadas entre estados-nação, sua efetivação, manutenção e ampliação são decididamente também produto da agência de grupos e indivíduos que dedicam considerável tempo e esforço para esse fim, dos quais alguns se encontram representados nessa pesquisa.

A cena musical celta-irlandesa brasileira está dispersa em *clusters* no território nacional, concentrados nos grandes centros urbanos, e depende em grande parte da mediatização virtual das redes sociais para ampliar-se. Todavia, parte do virtual com fins de concretizar-se no real, efetivando-se em uma multiplicidade de laços sociais e profissionais ao redor do país. Essa intercultura de afinidade ao mesmo tempo incentiva e preenche uma demanda representada por um nicho de mercado musical pequeno mas significativo, que se manifesta, por exemplo, em celebrações do *St. Patrick's Day* (cada vez mais numerosas), na grande quantidade de *irish pubs* pelo país (da qual boa parte interessa-se em oferecer música celta-irlandesa ao vivo para reforçar uma atmosfera de autenticidade) e nos festivais de recreacionismo celta, medieval, ou viking.

Entretanto, a prática de música celta-irlandesa no Brasil é mais do que simplesmente uma oportunidade de atividade profissional. Ela é também um meio de socializar, como deixa claro Kevin Shortall em seu depoimento sobre a Irish Session Rio. As *sessions* são já um fenômeno frequente, regular e consolidado no RJ, mas também acontecem de forma significativa em Curitiba e São Paulo. Na capital paranaense, Luiz Fitzpatrick recentemente adquiriu um *pub* e transformou-o em um reduto da cena musical celta-irlandesa local, abrigando *sessions* mensais e promovendo diversos eventos ligados à música celta-irlandesa, principalmente shows de sua banda, os Gaiteiros de Lume⁷⁴. Alex Navar organizou um encontro nacional dos brasileiros aficionados pela música celta-irlandesa (*músic@s*, *dançarin@s*, *entusiastas*), no dia 11 de dezembro desse ano na cidade de São Paulo no "Ye Old pub", e juntou pessoas de diversos estados como RJ, SP e PR. Para além das *sessions*, a cena musical celta-irlandesa no Brasil é concretizada através de frentes múltiplas, como oficinas de música e dança, ensaios de bandas, produção de CDs, DVDs, clipes e *podcasts*, viagens individuais e em grupo para a Irlanda para tocar e estudar, o ato de colecionar e valorizar memorabilia e objetos que denotem ligações com a Irlanda ou outras nações celtas, etc.

As histórias individuais de encontro e envolvimento com a música celta-irlandesa, e como seus praticantes e consumidores se relacionam com a mesma, incitaram alguns pontos teóricos levantados ao longo desse trabalho. O primeiro que destaco é a noção de ancestralidade e espiritualidade que a ideia de celticidade (e conseqüentemente a *Celtic music*) propaga de diversas formas (signos, estética sonora, etc). Alex Navar deixou claro o caráter espiritual de sua relação de descoberta e de estudo da gaita de fole irlandesa, como um caminho de auto-aprimoramento e elevação moral e espiritual. Tales Melati, em entrevista, sugeriu que observava em shows nas cidades do interior do RS (zona de forte incidência de imigração alemã e italiana no século XIX) maior animação, entusiasmo e/ou identificação entre o público, evidência que ligou a uma suposta herança européia, em um raciocínio um tanto essencializante (chegou a comparar a uma preferência pelo samba e instrumentos de percussão entre afro-brasileiros). Da mesma forma, em reportagem do jornal Zero Hora sobre a última edição Festival Epic!, consta a seguinte visão de um participante sobre o evento: "É uma maneira de celebrar a nossa herança europeia."⁷⁵ A música celta-irlandesa, a partir dessas

⁷⁴ Uma amostra da hibridização entre música celta-irlandesa e brasileira realizada pelos Gaiteiros de Lume pode ser visualizada em registro feito na visita a Luis Fitzpatrick em Curitiba, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eDydzXVYB14>>. Acesso em: 18/11/2016.

⁷⁵ Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/10/festival-celebra-a-cultura-e-a-mitologia-viking-em-charqueadas-7800477.html>>. Acesso em: 16/11/2016.

leituras de participantes, pode ser vista em alguns casos como uma herança ancestral escolhida por pessoas majoritariamente caucasianas, de ascendência europeia, representando um passado exótico e ao mesmo tempo possível, como uma espécie de alteridade ocidental, o exótico que é "nosso", do vasto mercado de identidades musicais com que a contemporaneidade nos brinda⁷⁶. Como afirma John O'Flynn,

as últimas duas décadas testemunharam uma projeção dominante da música celta-irlandesa onde ideias de heterogeneidade e hibridismo se fundiram com velhos essencialismos, embora higienizados e aparentemente inofensivos. (O'FLYNN, 2014, p. 256)

Embora tanto essa pesquisa quanto meu envolvimento com essa cena musical evidenciem grande homogeneidade no público envolvido (ligeira predominância masculina, maioria caucasiana, com educação de nível superior completo e de classe média), a diversidade étnica brasileira encontra algum espaço para se manifestar. Outras formas de envolvimento com a música celta-irlandesa que merecem destaque são a relação entre literatura fantástica, *role playing games* e música celta característica do neomedievalismo do final do século XX, e o papel de gêneros que se utilizam de elementos da música tradicional irlandesa (principalmente alguns de seus instrumentos como as flautas, gaitas de fole, acordeom, o banjo tenor) como o *folk metal*, o *celtic rock* e o *irish punk*.

Essa introdução ao mundo da cena musical celta-irlandesa no Brasil, focado na experiência do Rio de Janeiro, principalmente, guarda significativas semelhanças com outros grandes centros urbanos do país. Talvez a dimensão essencial que eu gostaria de destacar como comentário final seja a possibilidade de visualizar uma dimensão *grass roots* (de baixo pra cima, dos indivíduos para os grupos e comunidades) no surgimento de uma cena musical celta-irlandesa no Brasil. Por mais que a indústria fonográfica através das seções de discos de *world music* e os avanços da tecnologia da comunicação tenham seu papel no processo, a dimensão etnográfica da pesquisa possibilitou a percepção de como os eventos reais e criação de laços de sociabilidade são os indicadores que motivam, agregam e fazem aumentar os participantes dessa cena, em seus caminhos de realização pessoal através da música. Encerro lembrando a necessidade de complexificar e corporificar os "fenômenos" sócio-culturais, musicais (e de tantas outras naturezas), para que deixem de ser opacos e impessoais, fixos e unidimensionais. Como adverte Mark Slobin sobre a proliferação de sub, inter e superculturas musicais no final do século XX na introdução de "Micromusics of the West":

⁷⁶ Embora sejam poucos os participantes que aleguem uma ligação genealógica ou uma herança céltica percebida. Desses, a maioria cita origens galegas, se baseando na ideia das nações celtas característica dos nacionalismos e regionalismos oitocentistas em locais como a Irlanda, Bretanha, Galícia, Escócia do século XIX.

nós precisamos pensar na música como vindo de muitos lugares e se movendo entre muitos níveis das sociedades contemporâneas, assim como nós aprendemos a pensar sobre grupos e nações como substâncias sociais voláteis e mutáveis ao invés de unidades fixas para análise instantânea. Entretanto, em qualquer momento, nós podemos ver a música funcionando de formas específicas, criando campos de força temporários de desejo, pertencimento e, por vezes, transcendência. (SLOBIN, 1996, p. xiv)⁷⁷

⁷⁷ Traduzido de: "we need to think of music as coming from many places and moving among many levels of today's societies, just as we have learned to think of groups and nations as volatile, mutable social substances rather than as fixed units for instant analysis. Yet at any moment, we can see music at work in rather specific ways, creating temporary forcefields of desire, belonging, and, at times, transcendence."

Referências

AGNEW, Vanessa. *History's affective turn: historical reenactment and its work in the present*. In: *Rethinking History*, Londres, Routledge, vol. 11, n. 3, p. 299-312, setembro 2007.

BOHLMAN, Phillip. *The study of folk music in the modern world*. Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

_____. *World music: a short introduction*. Nova Iorque, Oxford University Press, 2002.

BOURDIEU, Pierre (org.). *A miséria do mundo*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1997.

CASTELLANOS, Renee de La Torre. *De la globalizacion a la transrelocalizacion de lo religioso*. IN: *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 10, n. 16, p. 9-34, jul/dez 2009.

CHADWICK, Simon. *The early irish harp*. *Early Music*, Londres, Oxford University Press, vol. 36, n. 4, p. 512-531, novembro 2008.

COOLEY, Timothy J.; BARZ, Gregory. *Casting shadows: fieldwork is dead! Long live fieldwork!* In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (orgs.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Londres, Oxford University Press, 2008, p. 3 - 24.

COOLEY, Timothy J.; MEIZEL, Katharine; SYED, Nasir. *Virtual fieldwork: three case studies*. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (orgs.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Londres, Oxford University Press, 2008, p. 90-107.

FINNEGAN, Ruth. *¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo*. Revista Trans, vol. 6, 2002. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo>>. Acesso em: 10/10/2016.

GAPPS, Stephen. *Mobile monuments: a view of historical reenactment and authenticity from inside the costume cupboard of history*. In: *Rethinking History*, Londres, Routledge, vol. 13, n. 3, p. 395-409, setembro 2009.

HURTLEY, Jaqueline A.; HUGHES, Brian; CASADEMONT, Rosa M.; PRAGA, Inés; ALIAGA, Esther. *Diccionario cultural e histórico de Irlanda*. Barcelona, Ariel S.A., 1996.

KEARNEY, Daíthi. *(Re)locating irish traditional music: urbanising rural traditions*. Cork, Irlanda, University College Press, 2007.

KNEAFSEY, Moya. *Tourism images and the construction of celticity in Ireland and Brittany*. In: David C. Harvey, Rhys Jones, Neil McInroy and Christine Milligan (eds.), *Celtic Geographies: Old Cultures, New Times*. Londres, Routledge, 2002, p. 123-137.

KOZINETS, Robert V. *Netnography: doing ethnography research online*. Londres, Sage Publications Ltd., 2010.

LAUSEVIC, Mirjana. *Balkan fascination: creating an alternative music culture in America*. Nova Iorque, EUA, Oxford University Press, 2007.

LYSLOFF, René T. A.; GAY, Leslie C. Jr. (eds.). *Music and technoculture*. Middletown, Wesleyan University Press, 2003.

MALLORY, J.P. *The origins of the irish*. Londres, Thames & Hudson, 2013.

McCOY, Narelle. *The rise of the Celtic-cyber diaspora: the influence of the "new age" on internet pagan communities and the dissemination of "Celtic" music*. In: WESTON, Donna; BENNETT, Andy (eds.). *Pop pagans: paganism and popular music*. Londres, Routledge, 2014, p. 176-188.

MENDÍVIL, Julio. *"Lima es muchas Limas": primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno*. In: ROMERO, Raul, R. (ed.). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, p. 17-46.

MONAGHAN, Patricia. *The encyclopedia of celtic mythology and folklore*. Nova Iorque, Facts on file, 2004.

MOTHERWAY, Susan H. *The globalization of irish traditional song performance*. Surrey, RU, Ashgate Publishing Ltd, 2013.

MURRAY, Edmundo. *Una poca de gracia: irish music in Latin America*. In: HEALY, Claire; WILKINSON, Susan (eds.). *Revista SILAS (Society for Irish Latin American Studies): Literature, Arte and Culture*. Smoobeg, Irlanda, vol. 7, n. 2, julho 2009, p. 239-248.

NAVAR, Alex. *15 anos de música e tradições irlandesas no Brasil*. Disponível em: <<http://www.alexnavar.com.br/release>>. Acesso em: 20/11/2016.

NETTL, Bruno. *Nettl's elephant: on the history of ethnomusicology*. University of Illinois, EUA, 2010.

O'CONNOR, Nuala. *Bringing it all back home: the influence of irish music*. Dublin, Irlanda, Merlin Publishing, 2001.

O'FLYNN, John. *National identity and music in transition: issues of authenticity in a global setting*. In: BIDDLE, Ian; KNIGHTS, Vanessa (orgs.). *Music, national identity, and the politics of location: between the global and the local*. Surrey, RU, Ashgate Publishing Ltd., 2007, p. 19-38.

_____. *Kalfou Danjere? Interpreting irish-celtic music*. In: FITZGERALD, Mark; O'FLYNN, John (eds.). *Music and identity in Ireland and beyond*. Surrey, RU, Ashgate Publishing Ltd, 2014.

PALLEIRO, María Inés; PARENTE, Patricio; KRAFT, Flora Delfino. *St. Patrick's day in Buenos Aires: an expression of urban folk tradition*. Irish Migration Studies in Latin America, vol. 5, n. 1, março 2007. Disponível em [<http://www.irlandeses.org/0703.pdf>]. Acesso em 02/05/2015.

RATTON, Miguel. *Dicionário de áudio e tecnologia musical*. Rio de Janeiro, Editora Música & Tecnologia, 2009.

REISS, Scott. *Tradition and imaginary: irish traditional music and the celtic phenomenon*. In: STOKES, Martin; BOHLMAN, Philip (orgs.). *Celtic modern: music at the global fringe*. Maryland, EUA, The Scarecrow Press Inc., 2003, p. 145-166.

SCHIPPERS, Huib. *Facing the music: shaping musical education from a global perspective*. Nova Iorque, EUA, Oxford Univeristy Press, 2010.

SLOBIN, Mark. *Folk music: a short introduction*. Nova Iorque, EUA, Oxford Univeristy Press, 2011.

STOKES, Martin. *Globalization and the politics of World Music*. In: MIDDLETON, Richard; CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor (eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. Nova Iorque, EUA, Routledge, 2003.

SYMON, Peter. *From Blas to Bothy culture: the musical re-making of Celtic culture in a Hebridean festival*. In: David C. Harvey, Rhys Jones, Neil McInroy and Christine Milligan (eds.), *Celtic Geographies: Old Cultures, New Times*. Londres (RU), Routledge, 2002, p. 192-206.

VALLELY, Fintan. *The apollo of shamrockery: traditional musics in the modern age*. In: STOKES, Martin; BOHLMAN, Philip V (org.). *Celtic modern: music at the global fringe*. Maryland, EUA, The Scarecrow Press Inc., 2003, p. 275-291.

TAYLOR, Timothy D. *Global pop: world music, world markets*. Londres, Routledge, 1997.

TITON, Jeff Todd. *Knowing fieldwork*. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (orgs.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. (2 ed.) Oxford University Press, 2008, p. 25-41.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.

TREVOR-ROPER, Hugh. *The invention of tradition: the highland tradition of Scotland*. In: HOBSBAWM, Eric.; RANGER, Terence (eds). *The invention of tradition*. Grã-Bretanha, Cambridge University Press, 1983.

WILKINSON, Desmond. *Celtitude: professionalism and the Fest Noz in traditional music in Brittany*. In: STOKES, Martin; BOHLMAN, Philip V (org.). *Celtic modern: music at the global fringe*. Maryland, EUA, The Scarecrow Press Inc., 2003, p. 216-230.

WILLIAMS, Sean. *Focus: irish traditional music*. Nova Iorque, EUA, Routledge, 2010.

WILSON, Thomas; DONNAN, Hastings. *The anthropology of Ireland*. Londres, RU, Bloomsbury Publishing, 2006.

Entrevistas

Alex Navar, no Rio de Janeiro (05/06/2016)

_____ via Skype (11/10/2016)

_____ em Porto Alegre (31/10/2016)

Alex Navar, Kevin Shortall, Daniel Sinivirta, no Rio de Janeiro (03/07/2016)

Luis Fitzpatrick, via Skype (04/08/2016)