Encontro Nacional da ABET

IV



A Etnomusicologia e a Produção de Conhecimento

MACEIÓ | NOVEMBRO | 2008

ANAIS

Universidade Federal de Alagoas

Reitora
Ana Dayse Rezende Dorea
Vice- Reitor
Eurico de Barros Lobo Filho
Pró-Reitor de Extensão
Eduardo Sílvio Sarmento Lyra
Pró-Reitor Estudantil
Pedro Nelson Bonfim Gomes Ribeiro
Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa
Josealdo Tonholo
Diretor do ICHCA
Ronaldo Bispo
Coordenador do Curso de Licenciatura em Música
Rita Namé
Coordenador do Curso de Canto
Eduardo Xavier

Associação Brasileira de Etnomusicologia
(Biênio 2006-2008)

Diretoria da ABET

Presidente:
Samuel Araújo
Vice-Presidente:
Rafael José de Menezes Bastos
1º Secretário:
José Alberto Salgado e Silva
2º Secretário:
Thiago Pinheiro
1ª Tesoureira *(In Memoriam)*:
Maria Ignez Cruz Mello
2º Tesoureiro
Luis Fernando Hering Coelho
Editora:
Deise Lucy Oliveira Montardo
Editor Assistente:
Reginaldo Gil Braga

Local do evento
Pré-conferência dia 11: Biblioteca Central da UFAL
Abertura dia 11: Teatro Deodoro
(Praça Marechal Deodoro, s/n, Centro)
Dia 12, 13 e 14 de Novembro de 2008:
Centro Cultural e de Exposições de Maceió -
(Rua Celso Piatti, s/n, Jaraguá).

Comissão Organizadora do
IV Encontro Nacional da ABET

Coordenação Geral
Dra. Regina Cajazeira – UFAL
Dr. Samuel Araújo - UFRJ

Organização
Prof. MS. Cyran Costa
Prof. MS. Milson Fireman
Prof. MS. Ruy Cipelli de Brito

Comitê Científico
Profa Dra. Elizabeth Lucas (UFRGS) (Presidente)
Prof. Dr. Carlos Sandroni (UFPE/UFPB)
Profa. Dra. Rosângela Tugny (UFMG)
Profa. Dra. Deise Lucy Montardo (UFAM)
Prof. Dr. Anthony Seeger (UCLA)

Editor do Caderno de Resumos
Cyran Costa

Editor dos Anais ABET 2008
Hugo Leonardo Ribeiro

Coordenação Financeira e Secretaria Geral
Melquizedeque Machado dos Santos - UFAL

Coordenador Artístico
MS. Maria das Vitórias Santos - UFAL
Julio César da Silva – SESC

Infra-Estrutura (Funcionários)
Vera Lúcia dos Santos Ferreira – UFAL

(Estudantes)
Arly Silva de Oliveira Junior
Diego Victor da Silva Santos
Ernandes Pires da Silva
Elaine Maria da Silva
Felipe de Farias Brandão
Florisjan Caeh do Santos
Lilian Rodrigues da Silva
Myrna Valeska A. Leite
Marcelo Vieira Marinho
Odair Jose dos Santos
Valencio da Silva Neto
Valdemberg Antonio Marques Ribeiro
Sivaldo Lima de Melo

Programação Visual
Marco Spinasse

Programação Digital e Informática
Juliana Amorim - UFAL
Klênio Alves Lima - CESMAC

Sumário

Comunicações

Estruturação da brincadeira do cavalo-marinho.....9
Agostinho Lima
Performance e transmissão musical na Barca Santa Maria.....17
Alexandre Milne-Jones Náder
Vislumbrando uma organologia da música brasileira.....24
Alice Lumi Satomi
MPB, a Trama dos Gêneros: Subjetivações Plurais e Intertextualidade no Brasil dos anos 1960.....32
Alvaro Neder
Estéticas vocais das cantoras paraibanas: Cátia de França, Elba Ramalho e Marinês.....40
Anne Raelly P. de Figueirêdo
Long-Term Field Research in the 21st-Century.....47
Anthony Seeger
Mbya Guarani, cultura e contexto: o ambiente acústico como ferramenta de análise no campo etnomusicológico.....54
Ary Giordani
A tradição etnomusicológica de John Blacking na pesquisa sobre a música caribenha no Pará.....65
Bernardo Thiago Borges Farias
Música e sociabilidade na Maré a partir de três estudos de caso recentes.....72
Bruno de Carvalho Reis et alli
O batuko no mundo do Showbizz: a profissionalização do batuko e a construção de batukadeiras artistas no grupo das batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago - Cabo Verde).....78
Carla Indira Carvalho Semedo
"Estrella do Mar": a recriação do universo sonoro afro-brasileiro por Jayme Ovalle.....87
Célia Seabra
Marcus Straubel Wolff
Bezerra da Silva, singular e plural: samba, autoria e função etnográfica.....93
Cláudia Neiva de Matos
"Frechada Certeira Vence Demanda" – cabocolinhos e articulação política.....101
Climério de Oliveira Santos
O ensino da guitarra flamenca no 7° Festival Internacional de Flamenco.....111
Cyran Costa
Educação musical numa comunidade quilombola: observação e registro das manifestações musicais em agreste.....119
Débora Gonçalves Borburema
Luciano Cândido Sarmento
Mĩmtaha: o mundo do pica-pau em um ritual maxakali.....128
Douglas Ferreira Gadelha Campelo
Etnomusicologia e Folclore: O caso do Levantamento Folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje.....138
Edilberto José de Macedo Fonseca
Festa com os espíritos.....146
Eduardo Pires Rosse
Transmissão musical nas bandas escolares da rede municipal de ensino de João Pessoa.....153
Erihuus de Luna Souza

Banda cabaçal São Sebastião e o processo de pifanização.....159
Erivan Silva
Preservação e Disponibilização de Registros Sonoros: 30 anos do NUPPO/UFPB.....175
Eurides de Souza Santos
"E o verbo se fez canto": reflexões preliminares sobre música e culto nas igrejas batistas.....181
Euridiana Silva Souza
Engajamento em Som: Edu Lobo e "Borandá".....189
Everson Ribeiro Bastos
Adriana Fernandes
Imagem fílmica e análise de contorno melódico: dois aportes metodológicos para estudar a relação música, corpo e sacrifício.....197
Ewelter Rocha
As transformações das formas musicais do choro.....204
Luís Fabiano Farias Borges
Festa, amor e sexo: Um estudo de caso sobre o ambiente musical e afetivo do forró eletrônico….214
Felipe Trotta
Política Cultural e Mercadorização de gêneros de tradição: O caso do Coco de Roda de Olinda, Pernambuco/Brasil.....221
Fernando Antônio Ferreira de Souza
Cotidiano e música popular: notas sobre a modinha cearense e o discurso poético-musical de Raimundo Ramos.....229
Francisco Weber dos Anjos
Etnomusicologia e as dinâmicas do consumo: chaves para uma compreensão do universo da música "regional alternativa" na Paraíba.....238
Giancarlo da Silva Galdino
A Transmissão do choro em Mossoró a partir da década de 1990.....244
Giann Mendes Ribeiro
Política de Cultura: produção e mercado da música popular instrumental 251
Giovanni Cirino
Da Lei de Direito Autoral à Intertextualidade na Música: uma abordagem sobre questões legais e éticas no ensino, pesquisa e extensão em etnomusicologia.....258
Harue Tanaka
Canção d'Além-Mar: Relato de um projeto de pesquisa.....267
Heloísa de Araújo Duarte Valente
A modinha: consolidação e difusão do gênero no contexto musical brasileiro.....271
Igor Hemerson Coimbra Rocha
Mixagem: o potencial epistemológico de uma operação musical na cena eletrônica da periferia de São Paulo.....278
Ivan Paolo de Paris Fontanari
A reinvenção do forró? Do forró de latada ao forró eletrônico.....284
Jaqueline Alves da Silva
Identificação e Registro de Estruturas Sonoras da Viola Machete do Recôncavo Baiano.....291
Jean Joubert Freitas Mendes
Fernando Gualda
"Batuque é dança dos negros": uma análise das representações de raça, cultura e poder no discurso do batuque cabo-verdiano em Portugal.....298
Jorge Castro Ribeiro
Axé, Orixá, Xirê e Música. Em busca de um modelo etnográfico-musicológico interpretativo.....307
Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos

A roda de samba no atual contexto urbano carioca.....316
José Marcelo de Andrade Pereira
"Sofres porque queres": a influência de Pixinguinha nos acompanhamentos de Dino sete cordas. 323
José Reis de Geus
Adriana Fernandes
A etnomusicologia participativa na academia: alguns apontamentos.....339
Júlia Zanlorenzi Tygel
Any Manuela Freitas dos Santos Nascimento
Epistemologias feministas e teorias Queer na etnomusicologia: repensando músicas e performances no culto da jurema (Olinda, PE).....347
Laila Rosa
Subjetivação, precarização e transformação social: o caso da 'música' nos projetos sociais.....361
Laize Guazina
Do Escracho ao Scratch: reinterpretação musical no repertório do teatro de revista, anos 1902 a 1927.....370
Júlia M. Selles
Marcelo José de A. Bruno
Otávio Augusto O. de Menezes
Priscilla P. Pessoa
Vinicius Silva Couto
Leonardo Fuks
As folias de São Sebastião: processos de transmissão musical.....379
Líliam Barros
Verena Benchimol Abufaiad
Mito e Música entre o clã Desana Guahari Diputiro Porá, Yauareté, AM.....384
Líliam Barros
"Tem que vir aqui pra saber": sobre os sentidos da etnografia na contemporaneidade a partir do trabalho de campo em três comunidades quilombolas gaúchas.....390
Luciana Prass
O estudo da transmissão musical em culturas de tradição oral: inter-relações entre as áreas de educação musical e etnomusicologia.....399
Luis Ricardo Silva Queiroz
As Toantes do Toré Kiriri: Um estudo sobre as estruturas de som e linguagem e suas transformações.....406
Luiz Cesar M. Magalhães
Textos e contextos musicais do Calendário do Som de Hermeto Pascoal.....417
Luiz Costa-Lima Neto
Transmissão de saberes musicais na banda 12 de Dezembro.....423
Luiz Fernando Navarro Costa
O violino violado: o encontro de José Gramani com Nelson da Rabeca e a transposição de fronteiras entre instrumentos eruditos e populares.....430
Luiz Henrique Fiammenghi
Candomblé e Umbanda: o compartilhamento de práticas e repertórios musicais pelas entidades caboclas.....437
Mackely Ribeiro Borges
Sonia Chada
Registro do Patrimônio Vivo: limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública – políticas de reconhecimento e transmissão.....446
Maria Acselrad

Sons silenciados: produção e abandono de registos sonoros de música da tradição oral em Portugal (1939 - 1963).....453
Maria do Rosário Pestana
O Banjo em manifestações musicais na Zona do Salgado Paraense: um estudo contextualizado da arte de fazer e tocar 459
Maria José Pinto da Costa de Moraes
Kyringüé mboraí: performances musicais e construção da pessoa entre crianças indígenas Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul.....464
Marília Raquel Albornoz Stein
O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma prática percussiva no extremo sul do Brasil.....470
Mario Maia
A "embolada" de Zeca Baleiro: hibridismo e criatividade.....476
Maura Penna
Vanildo Mousinho Marinho
Carnavais saudosos: a saudade na performance dos frevos de bloco de Recife.....484
Maximiliano Carneiro-da-Cunha
Os direitos autorais e a música Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul.....492
Mônica de Andrade Arnt
Capoeira Angola: Um Sistema Musical Afro-Brasileiro.....499
Nicolas Rafael Severin Larraín
O aprendizado da composição musical e os processos de criação em Bandas tradicionais do Rio Grande do Norte e Paraíba.....508
Paulo Marcelo
Estigma, cosmopolitismo e o ser brega: sobre a produção musical do tecnobrega em Belém do Pará 514
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Alexandre Gonçalves Pinto e o livro O Choro: aspectos exploratórios para uma releitura a partir da dimensão do popular.....520
Pedro de Moura Aragão
Etnomusicologia e Patrimônio Cultural: considerações sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano 526
Raiana Alves Maciel Leal do Carmo
A música atraente: O processo criativo e interpretativo na obra de Luis Americano 533
Rafael Henrique Soares Velloso
Vinícius Dorin + Hermeto Pascoal: A construção de uma linguagem brasileira de improvisação no saxofone.....546
Raphael Ferreira da Silva
'Do prazer de tocar juntos' à articulação entre pesquisa e ensino através da extensão universitária Oficina de Choro.....554
Reginaldo Gil Braga
Cássio Dalbem Barth
Mateus Berger Kuschik
Rafael Rodrigues Silva
Rafael Ferrari
Ana Francisca Schneider
Samba e Relações de Gênero na Ilha de Santa Catarina.....563
Rodrigo Cantos Savelli Gomes
Maria Ignez Cruz Mello
Acácio Tadeu Camargo Piedade

Rediscutindo a Representação Etnográfica.....573
Sandro Guimarães de Salles
Reflexões e desdobramentos de uma pesquisa musical participativa nas comunidades da Formiga, Salgueiro e Grande Tijuca, no Rio de Janeiro.....581
Sinesio Jefferson Andrade Silva
Felipe Barros
O Canto dos Caboclos nos Candomblés.....586
Sonia Chada
Estudo do Repertório de Rezas das Festas de Santo em São Gabriel da Cachoeira: por uma compreensão dos processos de transmissão musical.....592
Thais Cybelle Araújo da Silva
Liliam da Silva Barros
Uma abordagem sobre a criação musical de Toninho Horta.....597
Thais Nicodemo
Bateria e Bateristas: estratégias de um levantamento preliminar.....606
Thiago Ferreira de Aquino
Discurso Musical da Identidade Caribenha em Salvador: o Samba-Reggae, o Reggae e o Merengue.....612
Yukio Agerkop

Pôsteres

Viola nos sambas do Recôncavo Baiano.....617
Cássio Nobre
Potiguaras em documentários: o toré da aldeia Monte -Mór.....618
Eliene Nunes de Almeida
O Toré KaririXocó na Grande Salvador: Etnografia musical e territorialidade indígena.....619
Leonardo Campos Cunha
Atividades de formação em música no projeto "Música, Memória e Sociabilidade na Maré".....620
Marcelo Rubião de Andrade et alli
À solta, num bilhete de ida e volta. A Música Popular Brasileira na obra de músicos portugueses: o caso de Sérgio Godinho.....626
Pedro Almeida
Toré, Música e Dança entre os Índios de Pernambuco.....627
Renato Athias
The Bimusical (or Polymusical) Imperative.....628
Roshan Samtani
Música e singularização: uma etnografia na Itiberê Orquestra Família.....629
Vânia Beatriz Müller
Pesquisa participativa, etnomusicologia e mudança social: o caso do grupo "musicultura" 631
Vincenzo Cambria
Música e diferença: Reflexões sobre o papel em mutação dos Acervos Musicais.....632
Vivian Schmidt
Vitor Damiani

ANAIS

COMUNICAÇÕES

Estruturação da brincadeira do cavalo-marinho

Agostinho Lima[1]

Resumo
Nesta comunicação se discute aspectos das partes que estão na base da estruturação e ordenação do repertório musical, e suas danças, cenas, diálogos, loas, equivalentes, da brincadeira do cavalo-marinho. Busca-se demonstrar que a apreensão da relação entre partes e conteúdos da brincadeira tem grande importância para a compreensão da manifestação do cavalo-marinho. A pesquisa de campo, pautada na observação participante, e em registros de performances e entrevistas de caráter qualitativo, se demonstrou um meio importante para a observação dessa questão e para as conclusões a que se chegou e que inspiram esta comunicação. Entende-se que a formação de esquemas de interpretação que favoreçam uma sensibilidade a esta brincadeira, passa pelo necessário reconhecimento da sua organização estrutural.

Palavras-chave: Cavalo-marinho, repertório, estruturação.

Abstract
In this communication aspects of the parts that are in the base of the structuring and ordination of the musical repertoire, and their dances, scenes, dialogues, loas, equivalent, of the game of the sea horse is discussed. It is looked for to demonstrate that the apprehension of the relationship between parts and contents has great importance for the understanding of the manifestation of the cavalo-marinho. The field research, ruled in the participant observation, and in registrations of performances and interviews of qualitative character, an important way was demonstrated for the observation of that subject and for the conclusions the one that was arrived and that inspire this communication. understands each other that the formation of interpretation outlines that favor a sensibility the this play, passes for the necessary recognition of her structural organization.

Keywords: cavalo-marinho, repertoire, structuring.

Bumba-meu-boi é a denominação mais antiga que se tem do folguedo do boi no Nordeste e que se espalha, com suas devidas mudanças, para outras regiões do Brasil. Bumba, boi-de-reis, boi calemba, boi de mamão, boi surubi, boi de matraca, boi de orquestra, boizinho, etc, são denominações encontradas para brincadeiras de mesmo gênero. Em todas elas há uma alusão ao boi, bicho/personagem que é central na formulação da brincadeira na sua história. O uso do termo folguedo, como referência a esta manifestação cultural, se dá visto que ela se esboça como algo mais amplo. Câmara Cascudo observa que folguedo é uma manifestação que contém músicas, letras (versos de diversos tipos); coreografia (danças e movimentos diversos) e uma temática, algum tipo de enredo que é representado (CASCUDO, 1998, p. 241). Brincadeira é como muitos agentes das culturas populares denominam algumas de suas práticas culturais e, no caso em voga, a brincadeira do boi em suas diversas denominações.

Na Paraíba e em Pernambuco essa brincadeira é denominada cavalo-marinho, que foge às demais denominações por não mencionar o boi, a principal personagem. Cavalo-marinho, boi-de-reis e bumba-meu-boi são folguedos do mesmo gênero e a denominação cavalo-marinho para a brincadeira ressalta a importância da outra personagem, o senhor, o dono da brincadeira, o mestre. Padre Lopes da Gama, na primeira referência ao bumba-meu-boi no Nordeste, relata que "... Um capadócio, enfiado pelo fundo dum panacú velho, chama-se o cavalo-marinho... O sujeito do cavalo-marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e do Mateus. Todo o divertimento cifra-se em o dono de toda esta súcia fazer danças ao som das

[1] Professor da Escola de música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em música – etnomusicologia (UFBA).

violas, pandeiros" (LOPES DA GAMA apud CASCUDO: 1986, pp. 183-184). A personagem cavalo-marinho já está presente na brincadeira há séculos, como senhor, dono da brincadeira.

Borba Filho observa que:

> É ele quem, falando, cantando, dançando, apitando, comanda o espetáculo. A princípio, vem a pé, mas logo depois volta montado no cavalo-marinho, um arcabouço de cavalo com um buraco no meio por onde ele entra, parecendo mesmo montado. (BORBA FILHO, 1982, p.27).

Renato Almeida acrescenta que "... chefiava o folguedo, tinha uns ares assim de senhor de engenho e comandava o auto com um apito" (ALMEIDA, 1961, p.107). É possível que a figura do senhor do cavalo-marinho represente os antigos senhores de terra que "mandavam" na brincadeira e se postavam a cavalo nas apresentações. Não é à toa que a denominação de grupos de cavalo-marinho tem sempre a alusão ao mestre, ao dono da brincadeira, como é o "cavalo-marinho de mestre João", "cavalo-marinho de mestre Zequinha", de mestre Biu Alexandre, etc. A mudança de denominação para cavalo-marinho se deu, talvez, porque grupos, na Paraíba e em Pernambuco, se localizam na zona da mata, próxima do litoral e nisso à figura do cavalo se adiciona o marinho numa referência ao peixe. E o bicho de armação do folguedo é um pequeno e gracioso cavalo.

Nessa reorientação de nomenclatura da brincadeira, se o boi, nessa brincadeira, esteve relacionado ao trabalho, à força, ao sacrifício, ao povo a figura do cavalo-marinho representa senhor – dois símbolos são colocados em contraste na formulação da brincadeira. Na música e na apresentação da personagem cavalo-marinho observa-se que há certo ar de gozação, de caracterização dela animal frágil, delicado e dado aos requintes, numa referência e crítica indireta ao senhor do engenho ou ao dono da brincadeira. Se o cavalo-marinho dá nome à brincadeira, todos os seus participantes se sentem mais na personagem do boi e dizem, sempre, que o boi é o bicho de armação mais importante e que sem ele a brincadeira não existe, o que não acontece com a personagem do cavalo-marinho que pode faltar em alguma apresentação.

***

A construção, na história, desse folguedo se pautou, principalmente, em três tipos de práticas musicais: a aglutinação de músicas e cenas de outros reisados, como a burrinha, o guriabá, etc, em torno da brincadeira do boi, o que indica que existia uma brincadeira exclusiva do boi à que, provavelmente, pela sua penetração cultural foram se agregando reisados de menor porte; a colocação da brincadeira do boi no final da apresentação de uma série de pequenos, como forma de "coroar" uma performance – fato esse que ainda se observa na atualidade quando a apresentação do boi finaliza a de todos os bichos de armação e personagens na terceira parte de uma brincadeira; e a própria criação de músicas e cenas na prática interna do folguedo do boi quando este já havia adquirido uma estrutura que permitia isso. Oneyda Alvarenga postula que "... dada a curta duração dessas pequenas peças [reisados como da burrinha, engenho, guriabá, etc] elas se representavam habitualmente em série, e a sua justaposição obedecia a um único critério fixo: o reisado terminal era sempre o bumba-meu-boi" (ALVARENGA, 1982, p.33).

Câmara Cascudo afirma que é possível pensar no desenvolvimento desse folguedo, a partir da aglutinação de outros bailados em torno da dança com o boi, e que:

> (...) o auto se criou pela aglutinação incessante de outros bailados de menor densidade na apreciação coletiva. O centro de maior e mais forte atração fez gravitar ao seu derredor os motivos comuns ao trabalho pastoril, figuras normais dos povoados [como] o doutor, o capitão do mato, vigário. (...) De reisados, ranchos, bailes e danças autônomas nasce, cresce e se amplia o Bumba-meu-boi. (CASCUDO, 1998, pp.151-152).

O autor ainda observa que "... o processo aquisitivo do auto, assimilando os reisados, dar-se-ia no correr dos últimos anos do século XVIII e nas primeiras décadas do século imediato (...), no litoral, engenhos de açúcar e fazendas de gado, irradiando-se para o interior" (CASCUDO, 1998, p.150).

Essas três maneiras de construção musical do folguedo na história estão, também, na base da flexibilidade interna da brincadeira, no que se refere, principalmente, à ordenação do repertório musical. A descrição feita por Miguel do Sacramento Lopes da Gama, no periódico "O Carapuceiro", Nº 2, em 11 de janeiro de 1840, na cidade do Recife, Pernambuco, aponta para o fato de que à época brincadeira do boi

ainda se encontrava numa fase de aglutinação de reisados e ainda sem um enredo ou uma estrutura de partes internamente estabelecida. Observe-se o que o cronista narra:

> De quantos recreios, folganças e desenfados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como o aliás bem conhecido Bumba-meu-boi. Em tal brinco não se encontra um enrêdo, nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates. (LOPES DA GAMA apud CASCUDO: 1986, 183-184).

Mas, no seguimento de sua descrição, esse cronista observa alguns aspectos que demonstram o avanço na organização formal da brincadeira, quando se refere às personagens que são orientadoras de tudo que acontece:

> Um negro metido debaixo de uma baiêta é o boi; um *capadócio, enfiado pelo fundo dum panacú velho, chama-se o cavalo-marinho*. Outro, alapardado, sob lençóis, denomina-se burrinha: um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça com uma urupema, é o que se chama a caipora (...). *O sujeito do cavalo-marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e do Mateus.* Todo o divertimento cifra-se em *o dono de toda esta súcia* fazer danças ao som das violas, pandeiros e de uma infernal berraria o tal bêbedo Mateus, a burrinha, a caipora e o boi, que com efeito é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino. (LOPES DA GAMA apud CASCUDO: 1986, 183-184). (grifos nossos).

A partir desse processo de construção, anteriormente citado, a brincadeira adquiriu um caráter de auto popular, como observa ARAÚJO (1964), com a adição de diversas cenas e loas e, a partir da década de 1970, torna gradativamente a ser brincadeira eminentemente musical, na Paraíba.

***

Contrastando o que ocorre na atualidade com relatos do passado, observa-se que a organização do repertório musical, e suas cenas equivalentes, na brincadeira do cavalo-marinho se dá por semelhança temática – como é o caso das músicas de caráter religioso e de louvação a Jesus, aos santos reis do Oriente e a Nossa Senhora; pela temática de exaltação e louvação da natureza – como as músicas "Campeia", "Fulô", "Capim da lagoa", etc; as de saudação aos presentes e aos donos da casa que recebe a brincadeira; as músicas de personagens ou bichos de armação como da burrinha, o boi, o gigante, o empata-samba, etc. Mas, esse tipo de organização intelectual da música do cavalo-marinho é apenas uma possibilidade na estruturação da brincadeira. Essas temáticas se ajuntam em determinados núcleos, mas podem ser encontradas em partes diversas da brincadeira.

Quando se pesquisou grupos de cavalo-marinho na Paraíba (LIMA, 2008), tinha-se como preocupação o entendimento de duas questões: como se estrutura a brincadeira de modo a se manter a flexibilidade e diversidade histórica peculiar a ela, mas sem prejuízo para a unidade; e por que a maioria do público mediano percebia a brincadeira como apenas uma sucessão, sem muita "lógica", de músicas e cenas. Os pressupostos que se tinha eram que a estrutura do folguedo apenas se demonstrava, na atualidade, ao longo de diversas performances e que a percepção da brincadeira do cavalo-marinho como algo desorganizado resulta justamente dessa falta de contato desse público mediano com diversas performances e da aceitação, sem reflexão, de um postulado antigo.

Quando Padre Lopes da Gama escreveu que "... em tal brinco não se encontra um enrêdo, nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates", ele, entre outros cronistas, anunciavam idéia, que se tornou comum na história desse folguedo, de que a desorganização é algo "natural" a ele. Na região Nordeste, por exemplo, é muito comum que pessoas digam que quando um empreendimento, uma atividade, etc, é extremamente desorganizado é "um boi-de-rei". Isso é uma ampliação pejorativa de uma percepção momentânea que se tem da brincadeira, mas não reflete sua realidade.

A busca da apreensão das partes que estruturam a brincadeira de cavalo-marinho não é, assim, um procedimento formalista, mas uma necessidade que se tem para a contestação desse erro de percepção encontrado no senso comum; se compreender melhor como a lógica de estruturação da brincadeira permite variações no passado e no presente; e para se forjar dados que auxiliem a formulação de esquemas de

interpretação da brincadeira que permitam um desvelamento de seus sentidos e o desenvolvimento de uma sensibilidade sobre a mesma.

A primeira questão a se entender é que as partes estruturantes de uma brincadeira foram soerguidas historicamente a partir da junção de unidades musicais, e suas respectivas cenas e danças. Esse tipo de junção obedeceu, até certo ponto, às temáticas de cada unidade musical, como discutidas anteriormente. Mas, além da busca de unidade a partir dessas temáticas, havia historicamente a necessidade de se ordenar a brincadeira partes cujos conteúdos e meios fossem mais semelhantes e permitissem objetivação e a expressão de sentidos e idéias musicais coerentes. Algo, grosso modo, como os atos e cenas de uma ópera ou como se objetiva em seções uma apresentação circense.

Se essas partes da brincadeira são estruturadas historicamente a partir da junção de unidades musicais, elas, também, passam a regular a mobilidade dessas unidades dentro da brincadeira, permitindo flexibilidade e mantendo normas de como determinada música deve ser apresentada ou em que posição no repertório. Numa profícua condição dialógica entre conteúdo e forma. Partes nas quais se ordenam, incluem e excluem conteúdos musicais, poéticos, cênicos, de dança, coreografia e visuais. É na maneira como as partes de uma brincadeira são objetivadas, com a alocação e priorização de determinados conteúdos, que os mestres e membros mais experientes de um grupo de cavalo-marinho deixam transparecer, em determinado momento da sua existência, suas concepções sobre brincadeira e sua inserção no contexto mais amplo da cultura. Também, demarcando distinções e peculiaridades.

Essa estruturação da brincadeira em determinadas partes não pode ter sido a mesma em toda a história da brincadeira, assim como varia em contextos diversos. A estrutura de uma brincadeira encontrada em grupos do mesmo gênero nos Estados do Maranhão, Pará e Amazonas, por exemplo, é diferente entre si e entre aquelas encontradas em Estados como a Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Isso reflete as concepções e objetivos distintos que, em cada contexto, se tem da e para com a brincadeira. A brincadeira do boi em Parintins, Amazonas, tem, por exemplo, uma estruturação formal muito diferente da encontrada no boi de matraca no Maranhão ou no cavalo-marinho na Paraíba. E isso reflete e retro-alimenta a concepção da brincadeira como espetáculo que se tem em Parintins.

***

As partes da brincadeira do cavalo-marinho subjazem todas as performances de um grupo, mas a flexibilidade interna na alocação de conteúdos e a quantidade destes é tal que em algumas performances é muito difícil apreender essas partes. Algumas músicas, danças e cenas, de uma parte da brincadeira, que são apresentadas em uma determinada performance podem, por exemplo, não serem apresentadas em outra; a ordem interna das músicas de uma mesma parte pode variar de acordo com o tipo de apresentação, por exemplo; ou em uma performance uma parte pode conter muitas músicas em e outra performance ter um repertório bem menor. Isso são fatores que conduzem a que a apreensão das partes da brincadeira do cavalo-marinho apenas seja possível a partir da fruição de diversas performances.

Entende-se que:

1. O repertório musical de um folguedo como o cavalo-marinho nunca se revela, na atualidade, em uma ou poucas performances. Isto implica que as partes que contêm esse repertório são possíveis de serem apreendidas apenas em uma longa fruição da brincadeira. Isto se deve ao fato de o repertório musical ser bastante amplo. Também ao fato de que – diferentemente do que ocorria antigamente na zona rural, quando uma brincadeira de cavalo-marinho durava uma noite inteira – atualmente as apresentações duram, no máximo, duas horas. Mas, atualmente e na urbanidade por diversos fatores as brincadeiras de rua duram, no máximo, duas horas. Isso impossibilita o reconhecimento do repertório e das partes do folguedo e gera no público mediano a idéia de desorganização da brincadeira.
2. Algumas músicas se fazem presentes em praticamente todas as apresentações, sendo em torno e a partir delas que outras músicas se agrupam formando as partes de uma brincadeira. São as músicas basilares que são executadas, na maioria dos casos, no início de uma parte – Apenas na parte de apresentação de bichos de armação e personagens é que a músicas basilares, a do cavalo-marinho e as do boi, são, respectivamente, apresentadas no início e no final. Isso é um dado para orientar a percepção da terceira parte da brincadeira, por exemplo.
3. Atualmente, os dois tipos mais comuns de apresentação, o de rua e o de eventos – este patrocinado por órgãos públicos – incidem sobre a organização musical do repertório e das partes da brincadeira. Nas apresentações de rua, na própria comunidade onde se insere um grupo, pelo fato de haver uma maior receptividade da brincadeira – isso devido ao fato de as pessoas da comunidade a conhecerem melhor seus conteúdos e serem mais sensíveis às formas de expressão da brincadeira –

> uma quantidade maior de músicas é apresentada e as partes da brincadeira se apresentam mais objetivamente. O contrário ocorre nas apresentações em eventos fora da comunidade, onde o tempo é curto, as pessoas conhecem pouco da brincadeira e, assim, o repertório musical é menor e as partes musicais dificilmente podem ser aprendidas.

No estudo realizado na Paraíba verificou-se que a brincadeira do cavalo-marinho é estruturada em quatro partes. Partes e repertório estes que se descreverá abaixo tomando referência a prática musical dos grupos de cavalo-marinho do mestre Zequinha e do mestre João do Boi.

1ª parte. O mestre anuncia a brincadeira e chama Mateus, Birico e Catirina, um a um, com suas respectivas músicas, diálogos e cenas. São apresentadas as músicas "Chamada do Mateus", "Chegada do Mateus", "Chamada do Birico", "Chamada da Catirina" e a música dos "três juntos". Sendo a música de "Chamada do Mateus" a mais importante, pois presente na maioria das apresentações.

2ª parte. Entram os galantes e damas, a maruja, e se dá inicio a uma longa apresentação de músicas que são dançadas coletivamente. Nessa parte, a variedade de canções – algumas de cunho religioso, outras de saudação aos presentes e aos donos da casa que recebe a brincadeira ou ainda de referência à natureza – e a inclusão de um bailado especial, a danças dos arcos, dão a tônica da variedade de elementos no cavalo-marinho. É nessa parte onde ocorre a maior mobilidade e variação de músicas no repertório. A música "Nas horas de Deus amém" inicia esta parte e é sendo a única que nunca muda de lugar ou deixa de se apresentada.

As outras músicas apresentadas, em ordem que varia e nem sempre numa única apresentação, são: "Viva Santo Rei", "São José foi dizer missa", "Fulô", "São Gonçalo do Amarante", "Trancelim de Ouro", "Senhora Dona da Casa", "Pedido de abertura da porta", "Canoeiro", "Na Chegada Desta Casa", "Pastorinha", "Não chore dama do rei", "Governador", "Menininha Bonitinha", "Acauã", "Capim da lagoa" e "Campeia".

3ª parte. O que distingue esta parte é a apresentação dos bichos de armação e personagens diversos com suas devidas músicas. O "Cavalo-marinho" é apresentado inicialmente e logo depois a "Margarida", o "Bode", a "Burra", "Jaraguá", "Gigante", "Empata-samba", "Mané chorão", "Matuto da goma", "Velha do caroço" e "Engenho", nem sempre nesta ordem ou se apresentando todos em uma única noite.

Por último vem a passagem do boi que é a que tem mais músicas e é a única que não deve deixar de ser apresentada em qualquer tipo de apresentação. Quando são cantados e tocados os "Aboios", as "Toadas de aboio", a "Chamada do boi", o "Baiano instrumental de dança do boi", a marchinha "Jesus nasceu"; a música da "Morte do boi", a "Masseira", a "Partilha do boi", a música que faz o boi reviver "se alevanta boi" e o "Baiano" de saída do boi, tem-se um conjunto completo de conteúdos musicais, poéticos e cênicos que dão a impressão de este momento ser uma parte da brincadeira e não apenas a passagem de um bicho de armação. Por isso autores como ANDRADE (1982) e GURGEL (1981), determinam esta como uma parte denominada por eles como "Rito do boi".

Entende-se que, diferentemente destes autores, a passagem do boi não é uma parte, mas um momento importante da terceira parte de apresentação de bichos de armação e personagens, visto que as próprias pessoas que fazem a brincadeira atualmente, e nos registros que se tem do passado, entendem que a passagem do boi não é uma parte, mas apenas finaliza a terceira. De outra forma, foram registradas diversas apresentações onde apenas as músicas da "Chamada do boi" e os baianos de dança e saída foram executadas, não havendo nisso um rito do boi ou a configuração disso como uma parte específica da brincadeira.

4ª parte. As canções e danças de despedidas. Nesta parte o grupo não mais se organiza em duas filas ou cordões, mas em uma fila indiana e as músicas apresentadas são "Despedida", "Bravo", "Adeus ao senhor da casa" e o "Baiano de saída". Ao final o mestre dá as vivas finais aos donos da casa, à maruja, aos presentes e aos santos reis.

A apreensão em pesquisa das partes estruturantes da brincadeira requer uma longa observação de performances e a coleta de diversos depoimentos, pois algumas vezes mesmo um membro experiente de um grupo pode confundir as partes com as unidades musicais, quando relata verbalmente a ordenação da brincadeira. Foi o caso de Mestre João do Boi que quando perguntado sobre as partes da brincadeira disse que:

> É o boi, a burra, o cavalo. Tem os arco que o povo gosta (...). A gente sempre faz o baião, né? Os menino gosta de dançar esse baião de dois e de três. Encerra tudo com as despedida (...). No mei tem muita cantiga... viva santo reis, na chegada dessa casa, campeia, nas hora de Deus amém. (MESTRE JOÃO DO BOI: 2006 – entrevista em 11 de abril).

Grande conhecedor da brincadeira e da sua estrutura Mestre João do Boi, nesse depoimento, discorre apenas sobre algumas unidades musicais e seu depoimento se tomado isoladamente pode confundir um observador externo.

Mestre Zequinha apresenta a estrutura das partes na brincadeira de seu grupo de maneira mais objetiva. Ele diz:

> Eu chamo logo Mateus. Aí converso aquelas coisa que você viu com ele. Aí depois, "chega pra frente Birico" (...). Aí o Birico vem e aí tem a conversa dos dois lá e aí (...) quando termina a conversa é pra chamar a Catirina. Aí diz: "Catirina mumbaba...". Aí pronto, a Catirina vem... aí faz a conversa deles três, a parte deles três (...). aí termina... essa parte aí, deles três. (MESTRE ZEQUINHA: 2006 – entrevista em 3 de agosto).

Descreve a segunda parte, comentando:

> Aí eu canto essa aqui ó "abre-te porta dos céu...". Aí, eu canto "Nas hora de Deus amém" e as outra cantiga...canto a fulô, aí depois canto o São Gonçalo, o trancelim de ouro, "Na chegada desta casa". Bota Senhora dona da casa, bota o campeia, (...). E aquelas outra marchinha. (idem).

E sobre a próxima parte em que são apresentados os bichos e personagens, diz:

> Depois começo a botar as figura. Ai, bota o cavalo, depois a Margarida (...), bota o jaraguá, aí, depois do jaraguá bota a burra, aí depois bota o bode, né? (...). Se tiver figura de máscara, bota o mané chorão, bota o véio-frio, bota o empata-samba, bota o abana-fogo. E o último, o derradeiro, é o boi. (Ibidem).

Observe-se que o mestre faz uma menção especial à passagem do boi. Sobre a parte final da brincadeira, ele comenta:

> Aí adispois terminar isso aí tudinho, dá a despedida (...). Tem as música "Despedida" "bravo". Aí, faz aquele baiano com tudo de mão dada, né? Aí, quando pára, eu dou viva ao dono da casa e a todo pessoal que assiste, né? (Ibid.).

Uma abordagem das partes da brincadeira feita por pesquisador que não é da área de música merece análise. Nela se propõe uma estrutura das partes que é mais uma seqüência de algumas músicas. Foi realizada por Josane Moreno, mestra em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, que pesquisou um grupo de cavalo-marinho em Várzea Nova e onde mestre Zequinha dividia a coordenação da brincadeira com Seu Neco. A pesquisadora escreve que "... a apresentação do cavalo-marinho obedece a uma sucessão de sete momentos ou 'passagens'" (MORENO, 1998, p.16). E relata os momentos como sendo:

1. Aboios.
2. Chamada do Mateus, Birico e Catirina.
3. Saudação à Dona da Casa.
4. Coreografia com os arcos.
5. A Passagem da Bandeira.
6. A Passagem do Campeia.
7. Desfile de figuras.

Como a própria autora escreve no resumo de sua dissertação, o seu trabalho contém "... uma descrição do espetáculo, e a transcrição integral de uma noite de apresentação do grupo" e que "... por não possuir formação na área de música e nem me sentir habilitada para qualquer tipo de trabalho desta natureza, a análise das toadas, do ponto de vista melódico, não será feita neste trabalho" (MORENO, 1998, p. 2). A pesquisadora chegou à conclusão acerca da estruturação da brincadeira pautando-se no registro de uma apresentação.

O terceiro momento descrito pela pesquisadora "Saudação à Dona da casa", trata-se da música "Senhora dona da casa" que é da segunda parte da brincadeira. A coreografia dos arcos, entendida como o quarto momento, é de fato é a coreografia que reúne as músicas "Fulô", "São Gonçalo do Amarante" e "Trancelim de ouro", que são músicas da segunda parte da brincadeira de cavalo-marinho. A "Passagem da Bandeira", quinto momento, resume-se na música "Na fronteira desta casa", também cantada como "Na

chegada desta casa", que é da segunda parte da brincadeira, a do bailado coletivo. A "Passagem do Campeia", como catalogada pela pesquisadora é apenas a música "Campeia", que, algumas vezes, encerra a segunda parte da brincadeira. O "Desfile das figuras", ou apresentação de bichos de armação e personagens, esta sim é uma parte da brincadeira.

***

As partes de uma brincadeira de cavalo-marinho são marcadas por um ou mais elementos que as caracterizam, as diferem ou assemelham às outras. A alternância entre música e diálogos caracteriza, por exemplo, a primeira parte da brincadeira no grupo de cavalo-marinho de Mestre Zequinha. A grande variedade de músicas, danças e coreografias é um elementos importante na caracterização da segunda parte da brincadeira de cavalo-marinho.

Também, a flexibilidade musical encontrada na ordenação do repertório no cavalo-marinho deriva das concepções e conhecimentos dos mestres e membros mais experientes acerca da sistematização da brincadeira. Existem "normas" para mudança na ordem das músicas o que evita a aleatoriedade. Algumas músicas têm que estar presentes em todas as apresentações, como a "Nas Horas de Deus amém". A presença de outras depende, por exemplo, do tipo de apresentação, se de rua ou de evento. Há músicas que precisam apenas do conjunto de músicos e cantores para serem apresentadas e são mais facilmente incorporadas ao repertório.

Outras precisam da utilização de equipamentos como os arcos e de uma boa quantidade de dançarinos experientes, como as músicas "Fulô", "São Gonçalo de Amarante" e "Trancelim de ouro", que compõem o núcleo de danças dos arcos; algumas músicas da cena do boi, como "Masseira", "Partilha do boi", por exemplo, são apenas cantadas em apresentações que têm uma duração maior de tempo. Algumas músicas para serem executadas precisam de um bicho de armação, como o boi, o cavalo-marinho, o bode ou de uma pessoa que interprete uma "figura de máscara" como o "Mané chorão", "Empata-samba", etc. Assim, a apresentação de algumas músicas depende da posse do bicho de armação, de uma pessoa treinada para interpretar uma personagem ou mesmo da importância dada por alguns deles a determinada apresentação.

É a partir da prioridade que dão a uma ou outra parte da brincadeira e no modo como nela alocam determinados conteúdos que brincantes de cavalo-marinho demonstram aspectos e condições da brincadeira. O grau de formação e adesão de pessoas para dançarem como galantes e damas, é fundamental para que a segunda parte de uma brincadeira se objetive a contento. Esse tipo de adesão a um grupo demonstra o nível de interesse que a comunidade tem por uma brincadeira – grupos com poucos galantes e damas passam, provavelmente, por um processo de isolamento na comunidade. As precárias condições econômicas de um grupo se refletem, por exemplo, na terceira parte da brincadeira quando se observa que há apenas a figura do boi e faltam outros bichos de armação, como a burrinha, por exemplo – e quando isso acontece se observa a pouca quantidade de músicas na terceira parte da brincadeira.

Um bom nível de estruturação em todas as partes da brincadeira está diretamente relacionado ao grau de transmissão de conteúdos da brincadeira, principalmente os musicais – as partes se apresentam com melhor objetividade quando os músicos e cantores de um conjunto conhecem todas as músicas e suas formas de canto e contracanto.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Renato. *Tablado folclórico*. São Paulo: Ricordi, 1961.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 3 Volumes. (Org.) Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore brasileiro: festas, bailados, mitos e lendas*. Vol. I. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

Borba Filho, Hermilo. (1982). *Apresentação do bumba-meu-boi*. Recife: Editora Guararapes.

CASCUDO, Luis da Câmara. "Lopes da Gama" In: *Antologia do folclore brasileiro.* São Paulo: Martins Editora, 1986.

_____, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

GURGEL, Deífilo. *ABC do boi calemba:* o boi potiguar. Natal, 1981. 45f. Monografia (Departamento de Artes) – UFRN.

LIMA, Agostinho. *A brincadeira do cavalo-marinho na Paraíba*. Salvador, 2008. 893 f. Tese (Doutorado em Música – Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música/UFBA.

MORENO, Josane C. Santos. *Versos e espetáculo do cavalo-marinho de Várzea Nova*. João Pessoa, 1998. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPB.

Entrevistas

MESTRE JOÃO DO BOI. João Antonio do Nascimento Pereira. Entrevistado pelo autor em 11 de abril, João Pessoa (Paraíba). Gravação em MD. 2006.

MESTRE ZEQUINHA. José Francisco Mendes. Entrevistado pelo autor em 3 de agosto, Bayeux (Paraíba). Gravação em MD. 2006.

Performance e transmissão musical na Barca Santa Maria

Alexandre Milne-Jones Náder

Resumo
A Barca, também conhecida como Nau Catarineta, entre outras denominações, é uma manifestação cultural encontrada em diversos contextos socioculturais do país. A performance desses grupos inter-relaciona música, dança, encenação, entre outros elementos, que fazem dessa expressão cultural um rico, diversificado e complexo fenômeno social. Considerando a riqueza e a diversidade desses grupos no país, este trabalho tem como foco específico a Barca Santa Maria, da cidade de João Pessoa, contemplando, especificamente, as dimensões fundamentais que caracterizam o fenômeno musical desse contexto. Este trabalho tem, então, como objetivo apresentar as principais características que constituem a performance abarcando, sobretudo, as dimensões singulares que constituem a identidade musical do Grupo. O estudo é alicerçado por uma pesquisa que teve como base fundamentos epistêmicos e metodológicos da área de etnomusicologia. O processo de análise dos dados abrangeu ferramentas como: a constituição de um referencial teórico consistente, transcrições textuais e musicais, e descrição analítica dos principais aspectos que configuram a performance e a transmissão musical da Barca Santa Maria. Com base nesse estudo, foi possível concluir que, no concerne à performance musical, esta manifestação é um fenômeno altamente complexo que se caracteriza de forma indissociável dos demais aspectos culturais que constituem o universo da Barca Santa Maria. O fazer musical é, então, resultado da união entre aspectos estético-estruturais singulares – constituídos a partir da inter-relação entre a composição do repertório, a articulação da música com dança, a ênfase temático-musical, a estruturação harmônica, melódica e rítmica – com os demais fatores que particularizam o universo social do grupo.

Palavras-chave: transmissão, música, cultura-popular

Abstract
The Barca, also known as Nau Catarineta, among other denominations, is a cultural event found in various sociocultural contexts of the country. The performance of these groups inter-related music, dance, staging, among other elements, which are a cultural expression of this rich, diverse and complex social phenomenon. Considering the wealth and diversity of these groups in the country, this work focuses on the specific Barca Santa Maria, the city of Joao Pessoa, including, specifically, the key dimensions that characterize the phenomenon of the musical context. This work has, then, as objective to present the key features that are covering the performance, especially the natural dimensions that are the musical identity of the Group. The study is based on a survey that was based on methodological grounds and epistemic the field of ethnomusicology. The process of analysing the data covered tools such as: the establishment of a theoretical reference consistent, textual and musical transcriptions, and analytical description of the main aspects that make up the musical performance and transmission of Barca Santa Maria. Based on this study, it was possible to conclude that in terms of musical performance, this demonstration is a highly complex phenomenon which is characterized in an inseparable manner of other cultural aspects that make up the universe of Barca Santa Maria. The music is done, then the result of union between aesthetic aspects-structural natural - made from the inter-relationship between the composition of the register, the articulation of music with dance, the emphasis thematic and musical, structuring harmonic, melodic and rhythmic - with the other factors that particularise the universe's social group.

Keywords: transmission, music, popular culture

A manifestação e abordagens utilizadas na pesquisa

Entre a diversidade de manifestações do Nordeste destaco neste trabalho a expressão cultural e musical da Barca, também conhecida pelos nomes de Nau Catarineta, Chegança de Marujos, etc. Essa manifestação tem como assunto central do seu enredo as guerras e os feitos náuticos que são expressos em suas encenações, danças e músicas. Dessa forma, as performances desses grupos congregam toda dimensão simbólica que os caracterizam, sendo construídas a partir de cantos, danças e partes dramatizadas, elementos que, inter-relacionados, põem em cena episódios das navegações do século XVI, celebrando as aventuras marítimas de Portugal. Os grupos dessa natureza existentes no Nordeste, mesmo possuindo características comuns ao universo da manifestação, apresentam diversos aspectos com particularidades significativas que são constituídas de acordo com a realidade de cada região.

Compreendendo a importância da Barca como significativa expressão da cultura popular brasileira, mais especificadamente no estado da Paraíba, e do papel que a música ocupa na configuração da manifestação, realizei um trabalho de pesquisa etnomusicológica, contemplando, especificamente, a realidade musical e cultural da "Barca Santa Maria" da cidade de João Pessoa, organizada por José de Carvalho Ramos, também conhecido por mestre Deda.

O trabalho foi concebido a partir da ótica de que a caracterização da performance é de fundamental relevância para que se possa levantar inferências sobre os elementos musicais presentes na manifestação. Para tal tarefa faço uso da perspectiva etnomusicologica que considera o fenômeno musical como uma expressão cultural inter-relacionada aos costumes e valores do contexto do qual faz parte.

Desde o ano de 2004, venho investigando sistematicamente o fenômeno musical da Barca Santa Maria. Inicialmente os estudos foram realizados para uma pesquisa de natureza sociológica, que tive a oportunidade de trabalhar como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da UFPB/CNPq nos anos de 2004 e 2005. A partir de 2006 até 2008, durante o curso de mestrado, me dediquei mais diretamente aos estudos musicais do fenômeno, considerando toda a experiência que pude adquirir ao longo de quatro anos de investigação nesse contexto.

A pesquisa tem como base uma ampla abordagem metodológica que contemplou pesquisa bibliográfica, observação participante, realização de entrevistas, gravação de apresentações e ensaios em áudio e em vídeo, entre outros instrumentos de coleta e análise de dados fundamentais para a compreensão da expressão musical estudada. Além de participar diretamente dos ensaios e apresentações, atuei, desde o início da pesquisa, como brincante[1] da manifestação, fato que permitiu vivenciar e compreender características particulares da prática musical no Grupo.

Entendendo a música como uma expressão cultural que agrega valores e significados das pessoas que a vivenciam e a produzem, este trabalho tem por objetivo apresentar alguns aspectos presentes nas performances da Barca Santa Maria que são fundamentais para a definição da identidade do grupo.

A performance musical

A música como resultado de um processo dinâmico, estruturado por conceitos culturais compartilhados em um determinado grupo, apresenta características identitárias do meio onde é produzida e vivenciada. Dessa forma, entendemos que o fenômeno musical reúne em sua performance uma série de elementos que têm os seus significados e características definidos pelo contexto sociocultural de cada manifestação. Levando em consideração estes aspectos, o termo performance, aqui utilizado, designa uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos simbólicos e estruturais que dão sentido e forma a sua existência.

Para Victor Turner (1988), a performance comunica diferentes significados, incorporando particularidades do contexto em que é realizada, e se adéqua às convenções sociais e culturais mais amplas. Segundo o autor, a caracterização da performance estabelece formas diferenciadas de expressão que servem aos fins concebidos pelos seus participantes e ao seu sistema cultural.

Assim, a música nessa prática deve ser entendida como um sistema de sons organizados, produzidos a partir de regras pré-estabelecidas que precisam ser respeitadas para sua aceitação no grupo. Durante as performances, a música faz parte de um complexo sistema de desenvolvimento que abrange corpo, mente e relações sociais. Para compreender o fenômeno musical, de forma contextualizada com

[1] Neste caso brincante tem o mesmo sentido que integrante.

significados e valores que o caracterizam, é necessário analisar, entre vários aspectos, como ele é entendido e concebido por parte das pessoas que o produzem.

A estruturação dramático-musical e a configuração das jornadas da Barca

As músicas executadas durante a performance do grupo envolvem canto, toque, dança e dramatização, dando forma ao fenômeno musical da brincadeira. Para compreender as jornadas[2] é preciso considerar o conjunto de elementos musicais que a caracterizam: como a forma de utilização dos instrumentos; as combinações dos padrões rítmicos, melódicos e harmônicos; as variações coreográficas; e a organização do repertório, das letras, dos cantos e das melodias.

A manifestação segundo mestre pode ser dividida em cinco partes que podemos compreender como "um núcleo dramático complexo, entorno de um episódio central – que tanto pode ter caráter narrativo como actancial – em que agem os diversos personagens do drama, combinando ação física e falas cantadas e declamadas, dança, além dos versos, que identificam cada um dos personagens" (RAMOS, 2004, p. 22). As partes que compõe a totalidade da performance: a Abertura, a Fortaleza, o Gajeiro, a Comida e as Despedidas. Cada uma dessas partes é organizada de acordo com o caráter ou tempo disponíveis para a apresentação.

Como destacado por Diógenes Maciel, sobre o uso de diferentes espaços para realização das partes teatralizadas, "[...] a ação dramática implica em múltiplos espaços, transpostos para a encenação como cenários desde a própria nau, passando pela Fortaleza, e chegando à Lisboa" (cf. RAMOS, 2005,p. 22). Como afirma Mario de Andrade, sobre esta questão:

> [...] O que há de mais característico nas danças dramáticas como cenário é o uso imemorial do processo de aglomeração de lugares distintos, que o teatro erudito europeu a bem dizer ignora atualmente, mas é empregado no teatro indiano e no chinês. O tablado, a frente da casa, enfim a arena em que dançam a parte dramática, é suposta representar este e aquele lugar indiferentemente, e às vezes dois lugares distintos ao mesmo tempo. Nas cheganças, ora estamos no tombadilho da nau, ora numa praia selvagem. E na cena do rapto da Saloia estamos simultaneamente fora da barra e na fortaleza de Diu, com um espaço de mar imaginável entre o navio e a fortaleza. Mais curioso ainda é as cenas que se supõe passadas no tombadilho, se realizarem muitas vezes no chão ao lado da nau (ANDRADE, 2002, p. 82).

Ou seja, as cenas que compõe essa dança dramática, são baseadas numa construção rapsódica[3] em torno da Suíte. Elas implicam num uso eficaz das convenções amplamente utilizadas pelo teatro formal - aquele das salas de espetáculo - como integração entre o dançante e o personagem que ele representa, até o uso de recursos mais sutis que, por meio do discurso direto e, principalmente, na imitação de gestos e voz e relação entre texto-cena, além da identificação do público com a matéria representada, podem transformar a frente da casa ou da igreja em espaços estrangeiros como o porto de Lisboa ou a Fortaleza. Podem ainda nos fazer crer que a ação que vemos representada no chão se passa no tombadilho de uma nau em meio ao mar revolto.

O repertório

Mestre Deda sempre afirma que a brincadeira da Nau Catarineta nunca é realizada na íntegra, pois para sua performance completa seriam necessários um dia e meio de apresentação. Logo, todo ritual resulta de uma seleção de jornadas e partes teatralizadas que são escolhidas pelo mestre de acordo com o convite, integrantes disponíveis e o tempo dado. Como não é possível realizar, em uma única apresentação, todas as

[2] Jornada na concepção do mestre Deda, mestre da Barca Santa Maria, são as músicas executadas pelos tripulantes com o acompanhamento da orquestra, é a este sentido que estou me referindo. No livro Chegança de Marujo, Oneyda Alvarenga faz referência ao termo e nos diz que, "a *Chegança de Marujos* costuma ter a sua parte dramática dividida em vários episódios, habitualmente ditos jornadas. [...] Equivale mais ou menos a ato" (1955, p. 11)

[3] Neste caso, o sentido da palavra está se referindo a construções musicais que se utilizam de cantos tradicionais ou populares.

partes da performance, cada vez que a Barca se apresenta é possível encontrar novidades, tendo em vista que o Mestre opta, muitas vezes, por utilizar músicas que não estiveram presentes em práticas anteriores.

Algumas das jornadas - cada uma das canções que, junto com a dança individual ou movimentos em conjunto ou evoluções dos cordões, compõem as unidades mínimas deste todo – sempre estarão presentes, tendo em vista que ocupam lugar fundamental na configuração performática do Grupo. Essas jornadas geralmente são aquelas que irão aparecer na "Abertura" e "Despedidas". Outras são utilizadas de acordo a realidade e a estrutura do grupo para cada apresentação. Como afirma Maciel, como base na observação que realizou dos ensaios, "[...] à medida que se estabelecia o grupo de participantes, apareciam mais jornadas, que, segundo mestre Deda, constituem as partes (RAMOS, 2005, p. 21).

Com base nos registros realizados em 1938, pela missão de pesquisas folclóricas, Oneyda Alvarenga caracteriza as jornadas realizadas da Barca como sendo um tipo de:

> música expressiva, de caráter acentuadamente teatral, discrepando violentamente da música folclórica, que em geral, tristonha ou alegre, não se refere psicologicamente aos textos que acompanha. [...] Não é possível decidir se tais músicas de caráter psicológico foram então introduzidas nos bailados ou popularizadas. Hoje elas são perfeitamente populares e tradicionais, não há documento algum que lhes indique os autores possivelmente urbanos e semi-cultos (ALVARENGA, 1955, p. 10).

O caráter acentuadamente teatral deve ter sido atribuído por Oneyda Alvarenga devido à forma narrativa da jornada enquanto ocorre a representação dos fatos, bem como, à divisão do repertório que acompanha a sistematização das partes representadas. Dessa forma o repertório é dividido em cinco grandes categorias, sendo que cada música fará parte de uma delas, pertencendo à Abertura, ou à parte do Gajeiro, ou à da Fortaleza, ou à da Comida, ou à da Despedida. No caso específico da Barca Santa Maria, temos ainda, algumas jornadas que, como afirma o mestre, foram colocadas para "completar a história". Essas jornadas não estão diretamente relacionadas ao enredo da manifestação, mas são executadas para divertimento do público. Como exemplo, deste conjunto, pode ser citada a jornada "Ando roto esfarrapado".

Os temas que caracterizam as músicas abrangem diferentes aspectos, demonstrando a complexidade do universo cultural da manifestação. Os temas das letras são determinantes para que uma música seja identificada como pertencente à determinada parte do enredo. De maneira geral, as letras retratam os diferentes assuntos do universo da manifestação e dos seus participantes.

As letras são estruturadas de forma direta, enfatizando claramente os acontecimentos e situações que retratam. Por exemplo, na música "Toca, toca a trabalhar" a letra enfatiza: "toca, toca a trabalhar, trabalhar meus marinheiros, pois o homem que não trabalha, não pode ganhar dinheiro". A letra, sem o uso de metáfora ou outras figuras de linguagem complexas, afirma, de maneira coloquial, o que tem que expressar, tendo sua base sintática e semântica estruturada de forma simples e direta.

Ao conversar com outros mestres de Barca na Paraíba pude perceber que o sentido presente nas letras das jornadas varia de acordo com cada organizador. Ou seja, o sentido de cada expressão dependerá da pessoa que a expressa. Por exemplo, na Barca Santa Maria a jornada "Damos de marcha" é utilizada para apresentar o grupo. Na Barca do seu Manuel Cintura, que realiza seus ensaios no município de Bayeux e que também foi discípulo do mestre Cícero, a mesma jornada é denominada de "Vamos de marcha", é tocada no final da apresentação, tendo em vista que, para o mestre Manuel, a letra dessa música remete a parte da Despedida.

Entendendo que as formas de expressão se relacionam com vários aspectos pertencentes à cultura, podemos afirmar que para compreensão da relação entre palavra e música nos grupos de Barca, é necessária a inclusão da percepção do sensível, da expressão corporal carregada de tradições, e de toda a gama de significados simbólicos que envolvem uma determinada expressão. Trata-se, na verdade, de diversas linguagens inter-relacionadas, que têm a mesma importância, embora muitas vezes se atribua a primazia à palavra.

O canto

O canto realizado pelos grupos de Nau Catarineta, presentes na grande João Pessoa, possuem uma estrutura padrão, caracterizada pelo solo do mestre, responsável pela escolha da música a ser executada, e pela resposta dos marinheiros, que obedece a estrutura particular de cada jornada. Não existe um padrão estético-vocal definido para o canto, ou seja, cada integrante utiliza a sua voz de forma particular, não sendo

exigido qualquer tipo de impostação ou outro recurso dessa natureza. O mestre, quando perguntado se segue alguma referência para cantar, enfatiza que apenas procura utilizar um "tom baixo" para facilitar o canto por parte das mulheres. Ou seja, ele canta numa altura mais grave, para a voz masculina, para que as mulheres possam cantar confortavelmente, sem ter que chegar a regiões muito agudas. O que é exigido pelo Mestre, em relação ao ato de cantar, é que haja a participação de todos na resposta ao canto puxado pelo mestre.

Durante as transcrições, pude perceber que não há uma caracterização de subdivisões sistemáticas de vozes no coro, ou seja, não há uma consciência em cantar uma voz que se diferencie da altura das demais, como, por exemplo, em intervalos de 3ª e/ou 5ª. Existe, sim, uma diferenciação que é determinada pela possibilidade, no que se refere à extensão vocal, de cada integrante. Durante o tempo que convivi com o Grupo percebi que não existe, por parte do Mestre, uma cobrança regular no padrão de afinação do coro. Todavia, as gravações evidenciam que quando o canto é coletivo os integrantes tendem a cantar em uníssono, sendo que as poucas variações existentes não descaracterizam o padrão tonal de afinação da música.

O canto é estruturado fundamentalmente segundo quatro padrões de variação, conforme a descrição a seguir

1. O mestre e o coro cantam apenas uma única estrofe que é repetida ao longo de toda a música.
2. O mestre canta estrofes distintas, que vão variando ao longo da música, e o coro canta uma resposta fixa, que vai sendo repetida após cada uma das estrofes cantadas pelo mestre. A jornada "Toca, toca a trabalhar" exemplifica essa forma de estruturação do canto.
3. O mestre varia as estrofes cantadas ao longo da música e o coro, após cada uma delas, repete a mesma letra cantada pelo mestre. Esses cantos exigem maior atenção por parte dos brincantes devido à variação que o mestre faz na ordem e na utilização dos versos cantados.
4. Outra estrutura realizada é a variação do solo. Assim, seguindo as duas sistematizações exemplificadas acima, o mestre divide os solos com outros personagens numa forma de diálogo realizado durante o desenvolvimento da jornada. Isso pode ser evidenciado na jornada "Desta Nau Catarineta", na qual o mestre e o gajeiro dialogam.

É importante destacar que a forma de estruturação do canto é sem dúvida um elemento fundamental para construção identitária do Grupo. Tal fato pôde ser verificado a partir da observação de diferentes grupos que realizam a manifestação. O que ficou evidente é que cada uma deles apresenta características singulares na definição e estruturação do seu "jeito" de cantar.

O acompanhamento musical

O acompanhamento musical das jornadas é realizado por um grupo de tocadores[4] externo aos dançantes, que constituem a "orquestra". Outras manifestações da cultura popular do país, que têm a dança como importante referencial, utilizam essa estrutura, em que o grupo de músicos que realiza o acompanhamento, ou a parte musical como um todo, é externo aos dançantes, ou brincantes etc., que constituem a brincadeira.

Na Barca, a orquestra fundamentalmente acompanha os cantos, mas é, também, responsável por realizar alguns efeitos sonoros como explosões, tiros de canhão, tempestades etc., presentes na performance da manifestação. A orquestra foi inicialmente formada por cavaquinho, caixa e pandeiro, sendo, posteriormente, durante os ensaios, integrado o violão. Por ter mais de um instrumento harmônico, é necessário que seja realizada uma afinação acurada que, muitas vezes, mesmo estando fora do diapasão, está padronizada entre os instrumentos responsáveis pela harmonia. Embora não tenham a música como sua principal fonte de renda, os músicos da orquestra sempre têm a expectativa de receber algum dinheiro por sua atuação. Algumas vezes, quando os músicos não participam do ensaio, utiliza-se um CD como referencial para a realização da performance.

[4] Termo utilizado pelo mestre para designar os interpretes de cada instrumento.

A estética musical e suas inter-relações com as dimensões mais amplas do contexto sociocultural da manifestação

Da mesma forma que a Paraíba, mas de maneira mais específica, a cidade de João Pessoa abarca grande diversidade musical, possuindo em seu contexto urbano grupos como cavalo-marinho, boi de reis, coco de roda e ciranda, entre outros. A cidade conta com grupos e expressões que estão em constante diálogo, estabelecendo, reciprocamente, influências que se inter-relacionam nos diferentes costumes, significados e aspectos estéticos que caracterizam a música de cada manifestação inserida nesse contexto.

Sendo influenciada pelo universo cultural do estado e da cidade, e ao mesmo tempo influenciadora dessa realidade, a Barca Santa Maria se insere ainda num contexto particular altamente rico e diversificado, o bairro de Mandacaru, que merece ser comentado à parte.

Diversas manifestações musicais realizam seus ensaios em Mandacaru, além de muitos dos integrantes dos grupos residirem lá. Das expressões culturais existentes no bairro podemos citar: dois grupos de coco de roda, uma lapinha, duas tribos indígenas carnavalescas, várias quadrilhas, a Barca Santa Maria, entre outros.

As manifestações que têm sua sede e realizam seus ensaios nos bairros compartilham uma série de elementos que são evidenciados nas suas performances. Essas semelhanças ocorrem nas diferentes atividades principalmente por dividirem, por vezes, os mesmos dançantes, organizadores e contexto de produção. Há também, no caso específico da Barca, a incorporação de costumes e aspectos característicos do bairro que, musical ou extramusicalmente, acabam definindo elementos identitários da performance do Grupo.

Durante o período de pesquisa de campo, ao entrevistar pessoas mais antigas do bairro com o intuito de buscar informações sobre a consolidação das manifestações nesse contexto, muitos relacionavam as atividades populares ao seu cotidiano, contando histórias dos seus participantes ou relatando os locais onde ocorriam as apresentações. Para ilustrar uma dessas situações, podemos citar a fala de João Nabor, morador do bairro há trinta anos, que comentando sobre os locais em que ocorriam as apresentações dos grupos afirma:

> [...] Não, era aqui embaixo na linha do trem. Não tem a estação ali, só que mais atrás. Eu não me lembro muito não, mas toda quarta... agora eu não tô lembrado se é quarta ou sábado [...] era todo mundo ali assistindo. O pessoal que morava pra lá da linha do trem quando voltava pra casa dava uma paradinha ali, porque o ensaio juntava muita gente... tinha também essas barraquinhas.[...] aí acabava tarde. Juntava era gente! (Nabor, 2004).

Além de presente na memória dos moradores do bairro a relação da Barca Santa Maria com o contexto é expressa pela troca de elementos simbólicos e materiais que vão passando de um grupo para o outro, tanto de grupos pertencentes à mesma região, quanto de grupos de outras localidades. Essa dinâmica por sua vez não é algo realizado de forma inconsciente, mas pensado e adaptado nas diferentes manifestações para que elementos semelhantes respondam aos distintos conjuntos de valores. Pude evidenciar um exemplo deste tipo de atitude quando junto ao mestre Deda assistimos à apresentação de uma Lapinha no Centro de Capacitação de Mandacaru. Ao ver o palco decorado com luzes coloridas (aquelas que normalmente utilizamos em arvores de natal) ele me falou:

> Tá vendo as luzes acendendo e apagando. Aquilo tá chamando a atenção do pessoal. Se eu jogar no grupo só dá pra ser na Barca [referindo-se a miniatura da embarcação colocada no local da apresentação] vai dá outra vida. [Eu perguntei: mas não tem problema ser colorida? ele reponde:] Não essas luzes piscando vai dar é destaque ao grupo. (Deda/2003).

No que tange a estruturação das apresentações, outro fator decisivo é a opinião das pessoas que assistem os ensaios e as apresentações. Nesse sentido, a estruturação das apresentações está também associada à sua aceitação, por parte dos espectadores, sendo fundamental a resposta do público com relação às partes encenadas.

Conclusão

Vivenciando e estudando de perto esse Grupo, o que pude concluir é que essa manifestação é, em sua totalidade, uma prática musical fundamentalmente coletiva. Sua performance tem a música como principal elemento de expressão identitária, tanto por suas estruturas estéticas quanto por outros fatores que inserem o fenômeno musical a dimensões mais abrangentes do contexto sociocultural. Essa característica faz da música um importante elemento de representação simbólica que, além de constituir estruturalmente a brincadeira, tem importantes funções como meio de entretenimento, inserção, interação e afirmação social.

No que se refere à configuração performática foi possível verificar que as características estético-estruturais da música são definidas pela inter-relação de diversos elementos que são indissociáveis das demais questões socioculturais relacionadas ao universo da manifestação. Diversos elementos da prática musical são concebidos a partir de uma negociação constante que abrange tanto questões internas quanto externas relacionadas às condições da apresentação motivação pessoal etc.

De maneira geral a música da Barca congrega aspectos que podem ser considerados fundamentais para dar forma e identidade a sua performance, sendo permitido certo grau de variedade no canto, nos ritmos, na execução instrumental, entre outros elementos, desde que a variação não comprometa a configuração básica base do fenômeno musical, mantendo, assim, o resultado sonoro que constitui essa música.

Referências bibliográficas

ALVARENGA, Oneyda. *Chegança de Marujos*: discos FM. 72 e 73, 82-B a 86,97 a 104. São Paulo: Secretaria de Educação e Cultura, 1955.

_____. *Comentários a alguns cantos e danças do Brasil*: separata da revista do arquivo n. LXXX. São Paulo: Departamento de Cultura, 1941.

CAMBRAIA, Vincezo. A fala que faz: Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze. *Revista Antropológica.* Vol. 17, 2006.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. *From ritual to theatre*: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

Vislumbrando uma organologia da música brasileira

Alice Lumi Satomi[1]
(UFPB)
alicelumi@gmail.com

Resumo
Aliando-se a ausência de literatura específica sobre a organologia da cultura popular brasileira e a crescente produção de trabalhos etnomusicológicos – que, raramente, deixam de omitir a marca identitária do timbre de cada cultura –, creio que esteja na hora de tentar colocar em prática um antigo alento, não obstante a sua amplitude. Dando prosseguimento ao "Breve ensaio por uma organologia brasileira" – pôster apresentado no último encontro da ABET, em 2006 –, o presente trabalho delineia um pouco mais a estrutura do projeto, avançando no levantamento bibliográfico, e retoma a classificação dos idiofones. Esta tentativa iniciou, combinando o sistema de classificação de Sachs-Hornbostel (1961) ao de Geneviève Dournon (1992) e as peculiaridades nacionais encontradas com base nas informações ou nos registros, sobretudo, de Helza Camêu (1979), Renato Almeida (1942), Mário de Andrade (1989) e Ricardo Otahke (1988).

Palavras chaves: Organologia brasileira. Classificação de Idiofones. Pesquisa bibliográfica

Abstract
Due to the absence of specific literature on the Brazilian popular culture's organology and the increasing production of ethnomusicological works – that, rarely omit the approach of timbre, the identity mark of each culture –, it is opportune trying to perform an old wish of mine now, despite its amplitude. This work delineates a little more of the structure of a former project, a poster presented in the last meeting of the ABET, in 2006 -" A short essay on Brazilian organology" -, advancing farther in the bibliographical survey, and resuming the classification of idiophones. This attempt has begun combining the classification by Sachs-Hornbostel (1961) with the one by Geneviève Dournon (1992) and the peculiarities found in the information or the registers mainly by Helza Camêu (1979), Renato Almeida (1942), Mário de Andrade (1989) and Ruy Otahke (1988).

Key words: Brazilian organology. Classification of idiophones. Bibliographical research

Através do aprendizado de construção de instrumentos artesanais, principalmente idiofones e flautas, com músicos populares dos Andes e do nordeste, bem como de acústica quando cursava a graduação, entre as décadas de setenta e oitenta, foi surgindo um interesse cada vez maior pelo estudo que só mais tarde – graças à aquisição de lançamentos recentes, na época, da obra de François-René Tranchefort (1980), sobre os instrumentos de música do mundo, de César Bolaños et al. (1978), sobre os do Perú, e de Alejandro Henríquez (1973), sobre os do Chile – eu tomei consciência que seria a organologia. Vale frisar que a organologia é a ciência dos instrumentos musicais, que compreende não apenas a sua classificação, mas sim o seu entorno espacial, temporal e humano. O qual Tranchefort (1980: 15) define como "a perspectiva sociológica do instrumento, do instrumentista e seu contexto".

A proximidade com a disciplina e o sistema tetrapartite de classificação organizado por Curt Sachs e Eric von Hornsbostel (1961) intensificou-se por meio da experiência didática na produção do programa radiofônico "Música dos povos" – onde era oportunizada a apreciação musical, também, pelo foco do instrumento –, e com a disciplina Tecnologia Instrumental[2], ademais dos estudos etnomusicológicos.

[1] Professora do Depto. de Educação Musical, da Pós-Graduação em etnomusicologia e coordenadora do Nuppo – Núcleo de pesquisa e documentação da cultura popular.

[2] Cujo objetivo geral é fornecer princípios básicos de organologia e acústica, como suporte para a prática de investigação e de confecção de instrumentos musicais artesanais.

Após desenvolver o gosto pela pesquisa de campo, o foco na pesquisa bibliográfica ou de gabinete e na descrição etnográfica, implicaria num aparente retrocesso. No entanto, ao deparar com incipiente material didático e escassos ou incompletos registros de instrumentos brasileiros – que não ultrapassam de berimbau, cuíca, congas, cavaquinho e zumbidor – nos livros gerais[3] de música e mesmo acervos (de São Paulo, Bruxelas, Berlim e Paris) e CD-rom (KINDERSLEY 1995) específicos em instrumentos musicais, acentua-se a necessidade de desenvolver uma organologia, nem que seja para contribuir em questões elementares de terminologia, mapeamento e classificação dos instrumentos.

Tranchefort (1980) e Margaret Kartomi (1990) enfatizam que os sistemas de classificação são válidos dentro do quadro de seu grupo social. No Brasil, talvez pela multiplicidade de manifestações musicais, não consta, até o momento, uma classificação que abarque toda essa diversidade regional ou local. Diante da riqueza de variedade e da forte marca identitária, algumas empresas particulares tiveram a iniciativa de registrar o *instrumentarium* brasileiro, como as publicações organizadas por Ricardo Ohtake (1988) e Alberto Ikeda (1997). O presente projeto tem como ponto de partida esses dois trabalhos, somados às outras abordagens panorâmicas e seminais, como as de Mário de Andrade (1989) e Renato de Almeida (1942), bem como as de realidades mais específicas, por etnia – Helza Cameu (1979), Nicole Jeandot (1974), Karl Isikowitz (1934) –, ou por família instrumental, como o de Myriam Taubkin (2007).

Muitos trabalhos (etno)musicológicos dedicam parte ou capítulo aos instrumentos musicais – aqui podemos incluir desde as publicações pioneiras de Hugh-Jones (1979), Manuel Veiga (1981), sobre os instrumentos indígenas, Kilza Setti (1985), sobre os instrumentos caiçara, e Rafael M. Bastos (1999), sobre os instrumentos Kamayurá, até os mais recentes como Acácio Piedade (1997 e 2004), Jean-Michel Beaudet (1998), Deise Montardo (2002),e Lévi-strauss (2004) – ou os elegem como protagonistas, como por exemplo: a gaita de cabocolinho, por Guerra Peixe (1966), a rabeca, por John Murphy (1977), a viola de cocho, por Julieta de Andrade (1981), o pífano, por Oliveira Pinto (1997), a maraca e a viola, por Antonio Bispo (2002).

Completando a revisão de literatura e possibilitando os acréscimos via rede internacional, pode ser um momento oportuno para esboçar uma proposta de classificação organológica, cuja meta final é apresentar e aprofundar um amplo estudo, quase uma taxonomia dos instrumentos musicais brasileiros – reunindo resultados de pesquisas de localidades e autores diversos –, contendo a sua classificação, a sua realidade geográfica, histórica e social, com descrições de suas utilizações, funções, estilos e cultura musical na qual estão inseridos.

O projeto pretende elaborar um primeiro esboço de cartografia organológica brasileira com dados básicos dos seus instrumentos musicais de uso popular, sintetizando os aspectos essenciais da literatura e pesquisa disponível ou consultada. Especificamente, o trabalho almeja as seguintes metas: montar um banco de dados da bibliografia, dos acervos fonográficos e museológicos levantados; catalogar cada instrumento, anotando dados musicais e contextuais; elaborar um quadro classificatório de acordo aos dados anotados e à divisão de Sachs e Hornbostel (1961) em: idiofones, membranofones, aerofones e cordofones; disponibilizar em site interativo o resultado de cada parte do trabalho, aberto às atualizações e contribuições de estudiosos.

Embora amplo o projeto se restrinja à pesquisa bibliográfica e fonográfica, através do levantamento dos registros existentes em bibliotecas, acervos, pesquisas e na literatura, começando por dicionários específicos de música brasileira (ANDRADE, 1989) e de instrumentos musicais (SADIE, 1984; KINDERSLEY, 1992) e os registros gerais supra citados (OHTAKE,1988, e IKEDA, 2007, entre outros)

Para o fichamento tentar-se-á homogeneizar os dados de cada subdivisão, complementando ou reduzindo as anotações de cada instrumento, procurando seguir a classificação de Dournon (1992) – que, por sua vez, desenvolveu e adaptou a proposta de Sachs e Hornbostel (1961) para a realidade encontrada – e as observações e reflexões de Margareth Kartomi (1990), David Steel (1993) e Anthony Seeger.

No processo de classificação, busca-se encaixar os dados musicais – a forma de tocar, o formato, os componentes e suas peculiaridades, o material e outras peculiaridades de cada instrumento – e os contextuais – a identidade da comunidade, as nomenclaturas êmicas e éticas e a manifestação ou ritual, onde seja utilizado o instrumento – anotados no quadro organológico, aproveitando os sub-ítens utilizáveis dos modelos mencionados, ou eliminando aqueles onde não se enquadram nos exemplares brasileiros.

[3] Conferir, por exemplo, em Menuhin 1979:123.

Proposta de classificação de idiofones

forma de tocar	formato	componentes	peculiaridades	material	outras peculiaridades		nome	Comunidade[4]
Pilonados contra o chão	bastão	simples	rítmico	bambu	extremidade aberta ou fechada com cêra		*Tacapu* ou *taquara*	Tupi-guarani
				madeira	maciça		*dopa*	Moça Nova - *Tucuna*
		composto	rítmico	madeira	chocalho de lança		*muruku*	*Tukana*
Agitados	esférico		naturais	vegetais secos			cabaças e vagens	usos diversos (UD)
		individual	recipientes com cabo	cabaça	perfurada	sementes internas	*I-u-e-ru*; *cutôe, maraká*	*Karajá Ramkokâmera Guajajara*
						sementes externas	afoxê	(UD)
						composto (sementes internas e externas)	*Nhon-kon-ti* Piano de cuia ou *agê*	*Gorotire Jeje-nagô*
				cabaça ou similares	sem perfuração	sementes internas	*Yaxsã-ga*	*Tukana*
	ovóide	múltiplo						
		individual	independentes			grãos internos	*bapo*	Bororo oriental
						grãos externos		
	cônico	individual						
		múltiplos	Independente (duplo) ou interligado (triplo)	metal			***caracaxá***	auto de cabocolinhos

[4] Ou manifestação cultural.

forma de tocar	formato	componentes	peculiaridades	material	outras peculiaridades		nome	comunidade[5]
Agitados	cilìndricos	individual	vão livre	lata		grãos, pedrinhas ou sementes	ganzá	carnaval
				cesto de palha		sementes	*caxixi mucaxixé*	capoeira
			vão parcialmente interrompido	tubo de madeira ou palha trançada			pau-de-chuva	(UD)
	encaixotados	individual		caixa de fósforos		fósforos	caixa de fósforos	urbano
				lata		chumbo	*pernanguma*	?
	sistros ou chocalhos	compostos em cachos	pendurados	cordão	amarrado na coxa	unhas de boi	*mutomburé*	*Umutina*: dança exorcista
					artelheira	unhas de veado	*aiapá*	
			enfileirados		artelheira	frutos secos	*guarará*	Marajó
					tornozeleira		*zuza*	Pareci
		compostos	emoldurados com passadores	madeira	aro quadrangular	tampinhas de metal	*amelê*	?
				metal	aro redondo	discos perfurados	pandeiro	Reisado
					hasteados	tampinhas laterais	raspador de reco-reco	(UD)
Puxados ou içados	Recipiente com cabo	composto		cabaça	enredada	sementes externas	*xequerê*	(UD)
Entrechocados	planas placas			madeira			*claquetes*	(UD)
	cilíndricas bastões	duplas					*clavas*	(UD)

[5] Ou manifestação cultural

forma de tocar		formato	componentes	peculiaridades	material	outras peculiaridades		nome	comunidade[6]
Entrechocados		tubos							(UD)
		semi-esférica		superfície curvada	metal	convexa		colheres crotalos	(UD)
						recipiente		*cocos*, cuités	(UD)
						côncava		*castanholas* pratos	(UD)
raspados ou dentilhados	ação direta				animal			*queixada* de boi	(UD)
		tubulares com fendas			madeira			*reco-reco*	(UD)
					bambu			*querequexé caracalho*	Guiné També
		recipientes						*cabaça*	(UD)
		espiral			metal			*reco*	Escola de samba
	ação indireta	rodas dentilhadas			madeira			*matraca*	procissão
friccionados	com os dedos	cilíndrico			vidro			copos	urbano
	com arco	trapezoidal			metal			*serrote*	urbano
dedilhados	sem ressoadores	aro arqueado	simples		metal			*berimbau-de-boca*	(UD)
	com ressoadores	encaixotado semi-esféricos	múltiplas		metal		madeira, bambu, cabaça ou casco de jaboti	*sanza, mbira, quissange, mbanza* ou marimba de cuia	(UD)
golpeados	espalmados	semi-esférico			casco de tartaruga			*Curara hipuré*	?
		vasiforme			cerâmica			*moringa*	(UD)
		tubular			bambu, madeira ou PVC				(UD)

[6] Ou manifestação cultural

forma de tocar			formato	componentes	peculiaridades	material	outras peculiaridades		nome	comunidade ou
	tamborilados com a ponta dos dedos		encaixotado						caixa de fósforos[7]	urbano
Golpeados	Percutidos com baquetas	ação direta	cilíndrico	individuais		madeira			tambor de madeira	
			encaixotado		com fenda				*wood-block Trocano* ou *tocorona*	(UD)
			esférico	múltiplos	com fenda	madeira	recipientes		*temple-block*	(UD)
					recipiente	cerâmica, plástico		água interna	potes, garrafone	(UD)
						vegetal		água externa	*cuité*	(UD)
			campânulas	individuais	simples	metal				(UD)
					duplas				*agogô, gonguê* ou *adjá*	carnaval, maracatu, candomblé
				compostas				badalos internos	sinos de vaca	(UD)
								badalos externos	sinos	(UD)
			placas parcialmente cavadas	individuais		madeira				
				conjunto		madeira			marimba	(UD)
	ação indireta		arco e flecha							

[7] Legenda:

Almeida, Renato. 1942. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet.

Camêu Helza. 1979. *Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros* (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Funarte.

Andrade, Mário de. 1989. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: USP

Peixe, Guerra. 1966. "Os cabocolinhos do Recife". In: *Revista brasileira do folclore*. 15/6:135-58.

Ohtake, Ricardo. (org.) 1988. *Instrumentos musicais brasileiros*. São Paulo: Rhodia.

Vinhaes, Ernesto. 1941. *Aventuras de um repórter na Amazônia*. Porto Alegre: Globo.

Em nível local, ou talvez nacional, espera-se formar material didático para as disciplinas de interesse do curso de Educação Musical e da Pós-Graduação em Música (etnomusicologia). A partir da difusão através de site eletrônico, promover a reunião, difusão e intercâmbio de pesquisas e estudiosos em torno da organologia popular brasileira, começando com a lista da Associação Brasileira de Etnomusicologia. E em nível mais amplo, estimular a produção de revisão de literatura e traduções das principais discussões sobre organologia, das equipes envolvidas bem como a produção de um CD-Rom didático interativa na linha de Kindersley (1992), incluindo ilustração visual e sonora, extensão, tipo de conjunto e exemplo sonoro e outros dados organológicos básicos. O projeto almeja também impulsionar uma etapa posterior de publicação em livro sobre o assunto que, por sua vez, aspira seguir abordagens consistentes, tais como as de William Malm (1946), sobre a música japonesa, e Rodríguez et all. (1997), sobre a cultura musical cubana, obra exemplar de trabalho em equipe.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Renato C. 1942. *História da música brasileira*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Briguiet.

ANDRADE, Julieta de. 1981. "Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro*". Escola de Folclore, 8*. São Paulo: Escola de Folclore. Livramento.

ANDRADE, Mário de. 1989. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte; Brasília; São Paulo: Itatiaia; Ministério da Cultura e Universidade de São Paulo.

BASTOS, Rafael Menezes. *A musicológica Kamayurá*: *para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2. ed. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

BEAUDET, Jean-Michel. 1998. Souffles d'Amazonie. Paris: Société D'Ethnologie. Collection: Hommes et Musiques.

BISPO, Antonio Alexandre. 2002. *Maraca e viola: interação de sistemática e histórica na análise de mecanismos histórico-musicais transformadores de identidades*. Simpósio Internacional "Música Sacra e Cultura Brasileira". Joanópolis: Discurso no Paço Municipal.

BOLAÑOS, César; Josafat Pineda, Fernando Garcia et allii. 1978. Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Peru. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

CAMEU, Helza. 1979. *Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros*: catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Funarte.

DOURNON, Geneviève. 1992. "Organology". In *Ethnomusicology: an introduction*. The New Grove Handbook in Music. Edição de Helen Myers. Grove Handbooks in Music. New York: W. W. Norton. P. 245-89.

GUERRA PEIXE, Cesar. 1966. Os cabocolinhos do Recife. *Revista Brasileira de Folclore*, Brasilia, v. 6, n. 15, p. 135-158

HUGH-JONES, Stephen. 1979. The Palm and The Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia. Cambridge: Cambridge University Press

IKEDA, Alberto (curador). 1997. "Brasil sons e instrumentos populares". Catálogo da exposição do evento *Imaginário popular, sons, instrumentos, imagens e danças*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú.

ISIKOWITZ, Karl Gustav. 1934. Musical and other Sound Instruments of the South American Indians. Göteborgs. Flanders Boktryckeri Artekbolag. 1935

JEANDOT, Nicole. 1974. *Instrumentos de sopro dos índios brasileiros*.

KARTOMI, Margaret. 1990.*On concepts and classifications of musical instruments.* University of Chicago Press.

KINDERSLEY, Dorling (Microsoft Home). 1992. *Musical instruments: an interactive journey into the world of instruments*. CD-Rom 150-050-004. USA: Microsoft Corporation,

LÉVI-STRAUSS: "Instrumentos das trevas" In Do mel às cinzas. Cosac & Naif, SP. 2004.

MALM, William P. 1978. *Japanese music and musical instruments*. 8a. ed. Rutland; Tokyo: Charles Tuttle.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. 2002. "Através do Mabaraka: música e xamanismo Guarani," tese apresentada ao curso de pós-graduação em antropologia social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.

MURPHY, John. 1997. "The 'rabeca' and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil." In *Latin American Music Review*. Vol. 18, No. 2, p. 147-172.

OTAHKE, Ricardo (coord.). 1988. *Instrumentos musicais brasileiros*. São Paulo: Projeto Cultural Rhodia.

PIEDADE, Acácio Tadeu. 1997. Música Ye'Pâ-Masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

_____. 2004. O canto do Kawoká: Música, cosmologia e filosofia entre os Waujá do Alto Xingú. Tese de doutorado. PPGAS, UFSC.

PINTO, Tiago de Oliveira. 1997. "The pífano bands of Brazil: aspects of organology, repertoiry, and function", Castelo-Branco (ed.), *Portugal and the world. The encounter of cultures in music*, Lisboa: Dom Quixote, 579-600.

_____. 2001. "Som e música: questões de uma antropologia sonora". In *Revista de antropologia*. São Paulo: USP. P. 221-86.

RODRÍGUEZ, Victoria et al. 1997. *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. 3 volumes. Habana: Centro de investigación y desarrollo de la música cubana.

SACHS, Curt e Erich von Hornbostel. 1961. "Classification of musical instrument". Tradução de Waschmann e Baines. *The Galpin Society* Journal. Vol. 14, p. 3-29.

SADIE, Stanley (ed.). 1984. *Dictionary of musical instruments*. 3 vols. Londres, N. York: Macmillan, Grove's Dictionary of Music.

SETTI, Kilza. Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical. São Paulo: Ática, 1985.

STEEL, David Warren 1993. Issues in organology: a review. *Asian Music* 25 (1993-94), p. 213-17.

TANCHEFORT, François-René. 1980. *Les instruments de musique dans le monde*. 2 vol. Paris: Editions du Seuil.

TAUBKIN, Myriam (org.). 2007. *Violões do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Senac; Sesc.

VEIGA**,** Manuel. 1981.*Toward a Brazilian ethnomusicology: Ameridian phases*. Tese de doutorado. Los Angeles: Universidade da Califórnia.

MPB, a Trama dos Gêneros: Subjetivações Plurais e Intertextualidade no Brasil dos anos 1960

Alvaro Neder

Resumo
As agitações dos anos 1960 produziram profundas mudanças na vida do Brasil. Esta comunicação destaca a pouco compreendida pluralidade de gêneros na MPB dos anos 1960, relacionando-a àqueles abalos. Tal pluralidade de gêneros é uma característica não observada antes em um conjunto unitário de práticas na história da música popular brasileira, e a comunicação argumenta que seu surgimento em momento marcado pela busca de pluralidade e diálogo em vários níveis é significativa. A pesquisa etnomusicológica crítica empregou etnografia intensiva, observação participante e entrevistas. Gêneros musicais foram compreendidos como *discursos* e diferentes gêneros foram percebidos como os discursos de diferentes outros. Investigando este fenômeno através do conceito de *intertextualidade*, foi analisado como identidades culturais erigidas em torno de gêneros delimitados foram desconstruídas pela ruptura de fronteiras entre os gêneros provocada pela MPB. Um sujeito plural emergiu deste processo, desafiando pares binários mutuamente excludentes como militância / estética, nacionalismo / transnacionalismo, MPB/Tropicália. Promovendo conflito, debate e contradição a MPB produziu um influente e duradouro avanço político e cultural no corpo da sociedade brasileira.

Palavras-chave: intertextualidade; MPB; subjetividade.

Abstract
The upheavals of the 1960s produced profound changes in Brazil's life. This paper highlights the scarcely understood plurality of genres in 1960s MPB, correlating it to those upheavals. Such plurality of genres is a feature not noticed before in a single set of practices in the history of Brazilian popular music, and the paper argues that its appearance in a moment marked by the search for plurality and dialogue in several levels is significant. The critical ethnomusicology research employed intensive ethnography, participant observation and interviews. Music genres were taken as *discourses*, and different genres were perceived as the discourses of different others. Investigating this phenomenon through the concept of *intertextuality*, I analyzed how cultural identities built around delimited genres were deconstructed by the rupture, provoked by MPB, of the frontiers between genres. A plural subject emerged from this, challenging binary, mutually excluding pairs such as militancy/ aesthetics, nationalism/ transnationalism, MPB/ Tropicália. Enacting conflict, debate, and contradiction, MPB produced an influent and lasting political and cultural advancement in the body of Brazilian society.

Keywords: intertextuality; MPB; subjectivity;

Introdução

Em 1964, o presidente João Goulart, eleito democraticamente, foi deposto por um golpe militar que marcou o início de vinte e um anos de violenta ditadura. Esta mesma década de 1960 foi marcada por movimentos contraculturais e libertários em vários países ocidentais, o que colocou sob crítica a política tradicional de esquerda. Sob a égide de tal agitação político-cultural emergiram dois movimentos culturais e musicais que permanecem influentes na atualidade, MPB (que é sigla de música popular brasileira mas não implica sua totalidade) e Tropicália.

Os sentidos da MPB e da Tropicália podem ser definidos provisoriamente de acordo com as abordagens dominantes, que entendem os dois movimentos em termos opositivos e mutuamente excludentes. As canções da MPB teriam configurado um ideal de resistência contra a ditadura militar e os poderes políticos e econômicos associados ao golpe. Estas canções utilizavam basicamente os gêneros nacionais, que representariam as "massas" brasileiras. Suas letras comunicariam mensagens esquerdistas de rebelião, que encorajariam o "povo" a resistir e lutar contra a ditadura.

Ao contrário, os compositores tropicalistas teriam utilizado todos os ícones proibidos pela MPB com o deliberado objetivo de provocar escândalo entre os nacionalistas. Sua música justapunha gêneros nacionais e transnacionais (nos quais a guitarra elétrica desempenhava um papel de destaque), suas letras não eram esquerdistas mas anárquicas e surreais e os intérpretes usavam o estrelato, a moda e os *mass media* para criticar as noções de autenticidade defendidas pela MPB, compreendidas como "populistas".

Entretanto, estas límpidas categorizações foram desafiadas por um problema específico encontrado em minha pesquisa: o de ouvintes que se identificavam com ambas práticas musicais no contexto altamente polarizado dos anos 1960.

Nos anos 1970, quando eu era ainda um adolescente acompanhando familiares mais velhos em suas atividades, pude observar estudantes universitários e participar em suas reuniões políticas clandestinas, festas e eventos musicais – todos os quais giravam em torno de política. Pude usufruir da intimidade de vários destes estudantes, todos membros de movimentos universitários nacionalistas da esquerda não-armada. Testemunhei suas práticas privadas e seu uso de canções tanto da MPB como da Tropicália.

À medida que estudava o paradigma da música popular brasileira descrito acima, tornei-me cada vez mais intrigado pelo que me pareceu um uso incoerente das canções tropicalistas por parte daqueles estudantes nacionalistas. Passei a suspeitar que era possível reconciliar tais significados divergentes através de subjetividades plurais e que a música popular brasileira dos anos 1960 desempenhou um papel de destaque na constituição destas novas subjetividades.

Juntamente com minha observação participante, que incluiu o convívio por anos com estudantes militantes de esquerda, minha pesquisa etnomusicológica subseqüente confirmou que a canção popular brasileira dos anos 1960 teve importante função na constituição de subjetividades plurais. Estas novas subjetividades são ilustradas nesta comunicação através do exame desta simultânea identificação com ideais nacionalistas e transnacionalistas / contraculturais por parte destes militantes. Assim, esta comunicação consiste de uma leitura original da cultura brasileira dos anos 1960 e demonstra que os sujeitos da Tropicália e da MPB desenvolveram identidades plurais. Ao fazê-lo, este trabalho contribui para a compreensão das subjetividades complexas que vêm sendo mantidas ocultas sob uma espessa camada de ideologias políticas e estéticas dualistas.

Fundamentação teórica: Gênero musical, subjetividade e intertextualidade

Tais subjetividades complexas sugerem o conceito de *sujeito em processo* desenvolvido pela crítica literária e psicanalista Julia Kristeva (Kristeva 1974, 1975, 1984). Kristeva aplica seu conceito não à música mas à linguagem poética, buscando compreender como o leitor do texto modernista, experimental, se identifica (no sentido mais profundo do termo) com as múltiplas vozes dispersas no texto, o que leva à crise da identificação com apenas um sentido fundador, paternal, sentido que seria a própria definição de *identidade*. Como resultado desta crise, o leitor tem sua identidade desconstruída por meio desta *prática do texto*. Entretanto, a música – especialmente o gênero musical – é também um sistema significante, portanto argumento que é também capaz de produzir identificações e levar a processos semelhantes aos descritos por Kristeva nos termos de seu sujeito em processo.

Como explica o etnomusicólogo Robert Walser, um gênero musical é:

> um sistema social de significação ao invés de um conjunto autônomo de características estilísticas, [e emprego] uma abordagem analítica musical que constrói a compreensão de detalhes musicais como unidades sintáticas e gestuais significantes, organizadas por narrativas e outras convenções formais, [que] constituem um sistema para a produção social de sentido – um discurso.[1] (Walser 1993: xiv, tradução do autor)

[1] a social signifying system rather than an autonomous set of stylistic traits, [and I employ] an approach to musical analysis that construes musical details as significant gestural and syntactical units, organized by narrative and other formal conventions, [which] constitute a system for the social production of meaning – a discourse.

Se gêneros musicais são discursos, os sujeitos podem identificar-se com tais discursos, e isto é de fácil comprovação. Muito freqüentemente, a apreciação por um gênero – por exemplo, rap ou punk rock – é acompanhada pela adoção, por parte do sujeito, dos códigos sartoriais, comportamentais e lingüísticos associados àquele gênero. A música, neste sentido, comunica poderosamente sistemas de crenças e contribui para a produção da subjetividade.

E, o que é mais importante, se o gênero musical é um *texto* – uma rede aberta de conexões indiciais, um lugar onde o processo de significação pode ser observado em seu funcionamento – a interseção de gêneros musicais em uma dada prática também pode fazer dela uma *prática significante intertextual*. De acordo com Kristeva, a intertextualidade faz com que nos identifiquemos "com os diferentes tipos de textos, vozes e sistemas semânticos, sintáticos e *fônicos* que estão a jogar em um dado texto"[2] (Kristeva 1996: 190, ênfase adicionada, tradução do autor). Isto faz com que sejamos "reduzidos a zero, ao estado de crise que é, talvez, a pré-condição necessária ao prazer estético, ao ponto de [. . .] perda de sentido"[3] (id., ibid.).

Como um texto musical intertextual que foi constituído por vários gêneros diferentes, a MPB parece ter criado exatamente o mesmo processo. Como os textos modernistas, a MPB questionou o próprio conceito de gênero. Gêneros como rock, samba, blues, bolero, todos apontam para identidades discretas, delimitadas por discursos de seus nativos a partir das imagens identitárias que acreditam ou desejam possuir. Discursos sobre os gêneros delineiam as características identitárias gerais destes gêneros, quando são apresentados em seus contextos usuais, unificados. Ao fazer dialogar estes e outros gêneros, a MPB ajudou a dissolver as barreiras entre as identidades distintas que eles representam (incluindo as identidades produzidas pelo discurso tropicalista anárquico e contracultural, que foi subsumido à MPB) e contribuiu para a dissolução do sujeito unitário.

Emerge desta consideração a pergunta: como compreender o surgimento, nos anos 1960, da MPB como conjunto de práticas musicais marcadas pela pluralidade e pelo diálogo entre os gêneros musicais? Sugere-se aqui que a busca de diálogo entre os diversos atores sociais que estava em curso naquele momento foi expressa musicalmente pela MPB através do diálogo entre os gêneros musicais, cada um deles expressão identitária de um grupo social, regional, cultural.

Não se deve esquecer que, no início dos anos 1960, a sociedade brasileira estava empenhada em diálogos em vários níveis. Esta busca de diálogo interclasses e interculturas estava bem expressa nas Reformas de Base do governo Jango e na ampla e entusiástica mobilização popular do período, que é freqüentemente descrita como a "ascensão das massas". Segmentos da elite econômica e política buscaram ativamente auscultar os desejos da população através de amplos movimentos de participação e inclusão e os setores mais amplos da população também buscaram e se fizeram ouvir.

Não se pode excluir desta abrangente busca de diálogo a vontade dos jovens brasileiros de participar de uma comunidade transnacional organizada em torno de questões existenciais e estéticas como o sexo, os direitos civis (a partir das lutas dos negros estadunidenses), o comunitarismo, o pacifismo (manifestações anti-guerra do Vietnã), o rompimento com o consumismo, a ecologia, um novo conceito de política não binária, o rock.

A ditadura veio cercear as trocas e a comunicação no plano lingüístico, mas sugere-se aqui que a música, força incomensurável que excede o verbal, por meio da MPB – embate de gêneros e estilos marcados por classe, cultura e ideologia – encontrou meios para continuar a promover o diálogo entre as classes médias e a população mais ampla, entre o sujeito da bossa nova e o sujeito da música nordestina, entre o nacional e o transnacional (não se deve esquecer que Jorge Ben, surgido em disco em 1963, já se inscrevia na MPB como proponente de uma estética que tomava elementos da música negra estadunidense e os fazia conversar com o samba e o maracatu; ver Neder 2007a, 2007b), entre o homem e a mulher (o que se pode acompanhar especialmente através do estudo da obra de Nara Leão, também desde o início dos anos 1960; ver Neder 2007c).

Se o gênero musical, não sendo propriedade individual tal como compreendida no sistema econômico capitalista, é produzido pelo coletivo anônimo em um prolongado processo de lutas históricas, torna-se possível compreender tais manifestações concretizadas em produções da chamada indústria cultural como discursos e diálogos deste coletivo. Nesta concepção, o artista é denudado de sua pretensa subjetividade psicológica, de sua alegada dominância sobre a significação, de seu lugar como centro de seu discurso e, descentrado, se torna, ele próprio, um discurso – o discurso do coletivo, que por meio dele

[2] "with the different types of texts, voices, and semantic, syntactic, and phonic systems at play in a given text".

[3] "reduced to zero, to the state of crisis that is perhaps the necessary precondition of aesthetic pleasure, to the point of [. . .] loss of meaning".

reencena suas lutas históricas e combate por sua inserção neste amplo e ubíquo fórum de debates sociais que é a indústria cultural.

O discurso do sujeito em processo

A esta altura faz-se necessária uma pequena nota metodológica. Esta comunicação é fruto de pesquisa para tese de doutoramento concluída em 2007 (Neder, 2007c) e que transita deliberadamente pela transdisciplinaridade. Como já ficou evidente, ao inserir nos parágrafos iniciais a subjetividade do investigador no âmbito da investigação, a pesquisa faz uso da metodologia auto-reflexiva (ver Alvesson e Sköldberg, 2000; e Breuer, Mruck E Roth, 2002). Psicanálise, teoria literária, musicologia, antropologia e filosofia são algumas das áreas de estudo que compreendem a cartografia através da qual moveu-se o pesquisador em busca de múltiplas posições de observação do objeto analisado. Em termos estritamente etnomusicológicos, as conclusões derivam de sua vivência íntima com o nativo, obtida em mais de trinta anos (1975-2007) como músico, produtor de estúdio, produtor de programas radiofônicos e crítico musical.

Durante estes trinta anos, muitos foram os diálogos (verbais e musicais) informais com nativos que fundamentaram as convicções expressas nas conclusões do trabalho da tese, algumas das quais comunicadas aqui. No entanto, discussões com o etnomusicólogo Samuel Araújo reforçaram a convicção de que seria necessário questionar "a idéia de que etnografia tem que ser feita no cara-a-cara com o nativo" (Araújo, 2007).

Nesta empreitada, a análise dos textos musicais assume importância primordial, pois estes passam a ser vistos como documentos etnográficos legítimos. Se o que é fundamental para uma etnografia é algum grau de contato com a perspectiva do nativo, os textos musicais ou mesmo uma revisão bibliográfica poderiam, segundo Araújo, revelar mais sobre tal perspectiva do que entrevistas ou observação participante. A chave aqui é o *envolvimento* – ficando nítida a relação com o tema da reflexividade. No entanto, como não haveria espaço nesta comunicação para a análise dos textos musicais, referencia-se aos interessados a tese mencionada, ressalvando-se que as conclusões ora comunicadas são produto de análises bem mais aprofundadas, amplas e abrangentes do que as aqui divulgadas.

Aquele questionamento do estatuto da pesquisa etnográfica situa-se no âmbito da ampla crítica epistemológica que vem sendo travada nos últimos vinte anos, na qual se situa o trabalho de Johannes Fabian (2002), ao desafiar a idéia de trabalho de campo como mera validação de pressupostos anteriores à pesquisa.

Portanto, embora a tese da qual deriva esta comunicação tenha produzido suas conclusões a partir de uma observação participante prolongada e efetiva entre os nativos, ela não buscou especificamente produzir entrevistas que validassem tais conclusões. No entanto, parece aceitável reproduzir trechos de entrevista obtidos junto a uma informante, que oferecem comprovação empírica às conclusões referidas.

O depoimento da hoje professora Ana Maria de Moura Nogueira ilustra o argumento de que sujeitos em processo foram constituídos nos anos 1960 no Brasil através dos embates musicais, políticos e culturais daquele momento (Nogueira, 2005). Como membro de movimentos políticos estudantis e universitários associados à extrema esquerda, estudante secundarista nos anos 60 e acadêmica de História nos anos 1970, Ana Maria foi fiel o bastante a seus ideais nacionalistas e esquerdistas para deixar-se prender pela ditadura militar devido a tais associações.

Como se sabe, no contexto fortemente polarizado dos anos 1960 a política estudantil de esquerda estava sempre pronta a recalcar questionamentos existenciais e estéticos sob rótulos pejorativos como "burguês", "alienado" e "americanizado". Neste sentido, o depoimento de Ana Maria proporciona evidências para a reivindicação desta comunicação, de que mesmo pessoas que estavam profundamente envolvidas em uma luta nacionalista e esquerdista identificaram-se com os desejos transnacionais da juventude daquele período, mesmo sob a pena de serem expostos às críticas e segregações do grupo. Estes desejos envolveram questões existenciais de sexo, autoridade, liberdade e também questões estéticas como a música (rock) e a moda. E a *música foi um fator central naquela poderosa desestabilização de uma identidade fixa,* de acordo com Ana Maria:

> As pessoas com quem eu me dava eram muito rígidas, eram dos grupos AP, PC do B, e elas achavam músicas do Chico, como "Sabiá," "Carolina," como totalmente alienadas. Eu fiquei bem dividida, principalmente mais tarde quando apareceram Caetano e Gil. Isso colocou em questão nossas formas de pensar sobre o que era fazer protesto, formas de se opor à sociedade que não eram aquelas ortodoxas que eram os modelos que a gente seguia de outras

> revoluções, de outras situações. O momento que a gente vivia no Brasil era muito rico. "Domingo no Parque," "Alegria, Alegria" [canções tropicalistas – nota do autor] expandiram as maneiras de exprimir a insatisfação. De repente, não era só movimento operário, não era só política ortodoxa de esquerda, mas uma manifestação de protesto generalizado, inclusive estética. Os tropicalistas bagunçaram nossa avaliação sobre o que era ser revolucionário. Nós criticamos as diretrizes ortodoxas mas outros não o fizeram, e houve inclusive rompimentos de amizades além de vínculos de ação política por causa disso. Outras pessoas entraram na luta armada. Outras questões dos anos 60 também participaram dessa divisão, como por exemplo as drogas: alguns membros dos grupos de resistência adotaram-nas e outros não.

Os sentimentos despertados pela música nem sempre eram compatíveis com as ideologias dos partidos nacionalistas. A versão de Ana Maria a respeito da comoção nacional que cercou o III Festival Internacional da Canção (1968) na disputa entre "Sabiá" (de Chico Buarque e Antonio Carlos Jobim) e "Pra Não Dizer que Não Falei das Flores" (uma canção de protesto de Geraldo Vandré) é esclarecedora neste sentido. "Sabiá", uma canção escrita durante o exílio de Chico, era um sutil lamento pela separação do país, que estava afetando tantos brasileiros naquele momento. Enquanto isso, a canção de Vandré obteve o apoio da esquerda devido a seu conteúdo direto em oposição à ditadura:

> [. . .] a pressão do grupo era enorme, a gente tinha que torcer pelo Vandré, mas eu sempre preferi o Chico ao Vandré. O que é um momento revolucionário: faz as pessoas entrarem numa radicalização braba mesmo. "Caminhando" (Vandré) refletia tudo aquilo, a gente chorava ouvindo a música.

Um dos partidos mais radicais, o PC do B, que é tido pelos críticos do nacionalismo de esquerda como totalmente fechado à diferença, é retratado no depoimento de Ana Maria como muito menos monolítico e mais aberto à discussão:

> A gente participava ativamente das discussões sobre música, depois dos festivais tinha conversas, era uma coisa muito forte. Os festivais eram outro foco de discórdia. Por um lado eram uma coisa burguesa, eram patrocinados [por empresas capitalistas] etc. Por outro lado, davam voz a essas músicas e nós achávamos o máximo. O PCB criou o espaço da discussão política sobre essas questões culturais, musicais, sobre quem deveríamos apoiar, e isso foi muito bom.

O relato de Ana Maria sobre sua relação com a música em face do relacionamento com seus companheiros demonstra a outra face das configurações subjetivas dos nacionalistas, a contrapelo das noções excessivamente simplistas que representam os nacionalistas como sujeitos unitários. Ao mesmo tempo, ao confessar-se "envergonhada" de sua identificação com música e comportamentos "burgueses", ela testemunha o poder da força psíquica que a levou a transgredir as regras do partido mesmo sob pena de ser reprimida pelos companheiros. Afinal, sua vida teria sido muito mais fácil sem este conflito.

> Eu gostava da música dos Tropicalistas, das músicas consideradas "alienadas," e tinha muita vergonha. Mas isso não me impedia de ouvir e gostar da música. Eu comprava os discos, tinha todos os discos e ouvia em casa [com os companheiros que pensavam como eu].

O nível de profunda identificação experienciado por Ana Maria levou-a a sentir-se pessoalmente atacada quando críticas foram feitas, na verdade, aos artistas a quem ela admirava:

> Eu gostava muito do Stanislaw Ponte Preta, e ele lançou um artigo criticando duramente o Caetano, e eu me senti atingida pessoalmente, apesar de gostar muito do Stanislaw aquilo foi um choque para mim. Tenho bastante certeza que, pelo menos na realidade que eu conhecia, Rio e São Paulo, houve uma forte polarização em torno destas questões, e vários amigos dos grupos políticos dos quais eu participava pensavam como eu, estava divididos também.

Uma parte muito importante do depoimento de Ana Maria é a que se segue, na qual ela fala sobre a relação direta do PC do B com Gilberto Gil. Gil, como se sabe, foi líder e co-fundador do movimento musical tropicalista e como tal opôs-se diretamente ao nacionalismo e à esquerda tradicional/ radical. O

trecho seguinte contradiz as noções prevalentes que tentam retratar organizações radicais como o PC do B como sendo homogeneamente e univocamente opostas aos artistas que não estivessem envolvidos com suas ideologias:

> Minha primeira missão dentro do PC do B foi a de ir à Bahia e contatar o Gilberto Gil para pedir apoio para recolher fundos que seriam para ajudar os companheiros que estavam presos. E ele numa boa. Veio e fez o maior showzaço na PUC do Rio. Não sei dizer se a ordem para contatar especificamente o Gil, que era considerado um artista alienado pela esquerda, veio da direção do partido por que [a organização] era muito estanquizada. Eu participava de uma célula de apoio da PUC [e não tinha nenhum conhecimento da organização como um todo]. Eu presumo que tenha sido uma decisão daquele núcleo da PUC do Rio e ela deve ter sido conseqüência das discussões nas quais [outros membros e eu] [defendíamos as posições não-ortodoxas daqueles artistas].

Esta situação bem pouco conhecida em que um partido brasileiro da extrema esquerda promoveu um *show* com um artista tropicalista não deve dar a impressão de que os partidos de esquerda estivessem completamente abertos a tais experiências. É interessante, no entanto, notar o efeito destas contradições na reafirmação de identidades divididas:

> A companheira com quem eu fui pedir ao Gil para que viesse participar do show para levantar fundos para nossos companheiros presos atacou o Gil com base na linha do partido, dizendo o que se esperava dos artistas. Não me lembro mais dos detalhes da discussão, mas me lembro da clareza com a qual ele respondeu pra ela, como ele se colocou, e eu que já era fã dele fiquei mais ainda, né? a partir daí. Como ele se colocou, como ele defendeu a própria posição dele, o que ele achava importante, o que era ser autêntico, ser verdadeiro na manifestação de sentimentos, na maneira de viver, no que ele achava que era melhor para a sociedade, sem se prender a determinados padrões ou a determinadas linhas de pensamento. Achei muito bacana os artistas quebrarem isso e forçarem uma reavaliação e foi isso o que aconteceu naquela época.

Ana Maria também relaciona as perplexidades dos ativistas com respeito às suas linhas de ação com o inesperado potencial crítico e transgressor que os militares sentiram no movimento tropicalista, que levou à prisão e exílio de líderes como Caetano Veloso e Gilberto Gil.

> Era uma época muito difícil, pra todo mundo, pra sociedade em geral; intervenção na universidade de novo, polícia entrando na UFF etc. Acho que o início dos anos 70 colocou mudanças, questionamentos [da ortodoxia]. Acho que o começo dos anos 70 provocou essa mudança, este questionamento. A volta do Caetano e do Gil (do exílio) provocou esse tipo de questionamento. A prisão e exílio deles criou essa perplexidade no meio desse grupo de pessoas [do partido].

É também interessante notar que outros partidos radicais não estavam totalmente fechados à expressão dos controversos comportamentos e estética da Tropicália, o que, mais uma vez, coloca em perspectiva a idéia de partidos "nacionalistas" como monolíticos:

> Logo em seguida eu fui presa [. . .] e isso aumentou os questionamentos que eu tinha em relação à política conservadora e ortodoxa do PC do B: a luta camponesa, a luta operária. Aí eu entrei para o trotskismo: Liga Operária, depois Convergência Socialista, os "morenistas" como éramos chamados. O trotskismo representava uma linha de atuação da esquerda muito mais flexível, eu achava muito mais coerente, que aceitava todas estas manifestações da sociedade.

Conclusões

A trajetória de Ana Maria e a experiência auto-reflexiva do pesquisador, fundamentadas teoricamente pela noção de sujeito em processo de Kristeva, nos proporciona uma perspectiva alternativa e nuançada sobre a cultura brasileira dos anos 1960. Uma configuração cultural peculiar colocou em movimento novas subjetivações, não unitárias mas divididas, capazes de identificações plurais. Um forte compromisso com a luta sem tréguas contra uma violenta ditadura militar não excluía – ao menos para Ana Maria, seus amigos e os estudantes com quem o pesquisador conviveu nos anos 70 – um desejo de conectar-se às identidades mais livres e experimentais associadas com preocupações existenciais e estéticas, valores e práticas partilhadas transnacionalmente pelos estudantes, em um credo intuitivo que se opôs a um nacionalismo estrito. Ana Maria desenvolveu identidades múltiplas e ainda hoje pode fazer conviver um desejo de liberdade pessoal e coletivo com esquerdismo, nacionalismo e transnacionalismo em suas complexas subjetivações, propondo e realizando ações que são coerentes – em sua própria acepção – com suas crenças.

Seguindo linhas que criticam o nacionalismo da MPB ou a "alienação" da Tropicália, os teóricos que pensam o Brasil em termos de oposições binárias terminam por estabelecer fronteiras rígidas que recalcam ocorrências de muito maior fluidez entre as duas instâncias, MPB e Tropicália. Em substituição a tais oposições binárias, sugere-se que, sob o impacto de eventos tão tremendos como a ditadura militar e a revolução comportamental internacional trazida pela década de 1960, a busca de diálogo entre os diversos atores sociais foi expressa musicalmente pela MPB através do diálogo entre os gêneros musicais, cada um deles expressão identitária de um grupo social, regional, cultural.

A ditadura rompeu o crescente diálogo que se vinha estabelecendo entre múltiplos atores da sociedade brasileira, mas a MPB – diálogo de gêneros e estilos produzidos por grupos sociais e culturais em embate, e como tal marcados por classe, cultura e ideologia – encontrou meios para continuar a promover o diálogo entre as classes médias e a população mais ampla, entre a elite e a pobreza, entre o nacional e o transnacional, entre o homem e a mulher.

Assim, ao contrário do pensamento dominante, a fluidez entre fronteiras, tantas vezes apontada como ubíqua na sociedade brasileira, manifestou-se na música popular de maneira complexa, uma maneira que não se conforma a categorizações esquemáticas associadas à MPB e á Tropicália. As discrepâncias evidenciadas nesta comunicação entre tais categorizações e os fatos observados sugerem a necessidade de uma abordagem mais flexível para o estudo da música popular brasileira dos anos 1960.

Referências bibliográficas

Alvesson, M.; Sköldberg, K. **Reflexive methodology**: new vistas for qualitative research. Londres: Sage, 2000.

Araújo, S. **Depoimento ao autor**, 2007.

Breuer, F.; Mruck, K. e Roth, W.-M. "Subjectivity and reflexivity: an introduction". In: **Forum Qualitative Sozialforschung** / Forum: Qualitative Social Research [Revista Acadêmica On-line], 3(3). Disponível em: http://www.qualitativeresearch.net/fqs/fqs-eng.htm [Data de acesso: 04/05/2007], 2002.

Fabian, J. **Time and the Other**. Columbia University Press, 2002.

Kristeva, J. **Julia Kristeva interviews**. Ed. Ross Mitchell Guberman. New York: Columbia UP, 1996.

___. **La révolution du langage poétique**; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

___. **Revolution in poetic language**. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984.

___. "The subject in signifying practice." **Semiotexte** 1 (1975): 19-26, 1975.

Neder, A. O enigma da MPB: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60. In: **Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada 2007**. São Paulo: Anais da ABRALIC 2007, 2007a.

___. Essa moça tá diferente: alteridade na MPB e na pesquisa em música. In: **XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2007. São Paulo: Anais da ANPPOM 2007, 2007b.

___. **O enigma da MPB e a trama das vozes**: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007c.

Nogueira, Ana Maria de Moura. **Depoimento ao autor**, 2005.

Walser, Robert. **Running with the devil**: Power, gender, and madness in heavy metal music. Hanover: University Press of New England, 1993.

Estéticas vocais das cantoras paraibanas: Cátia de França, Elba Ramalho e Marinês

Anne Raelly P. de Figueirêdo
anne-raelly@hotmail.com (UFPB)

Resumo:
Este trabalho discute e analisa as perspectivas epistêmicas e metodológicas de uma de pesquisa que vem sendo realizada no Mestrado em Etnomusicologia do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. O objetivo central do estudo é verificar os aspectos fundamentais que constituem as estéticas vocais das cantoras Cátia de França, Elba Ramalho e Marinês, compreendendo de que forma esses elementos se inter-relacionam na caracterização identitária de suas interpretações. A metodologia de pesquisa está fundamentada em pesquisa bibliográfica, pesquisa sonoro-musical, entrevista semi-estruturada e observação participante. A partir da realização da pesquisa poderemos compreender as dimensões identitárias das estéticas vocais das três cantoras paraibanas, co-relacionado esses parâmetros com dimensões mais abrangentes da prática interpretativa de cada uma delas e com aspectos diversos dos seus contextos socioculturais.

Palavras-chave: Estética vocal, Canto Popular, cantoras da Paraíba.

Abstract:
This work discusses and analyses the epistemic and methodological perspectives of a research that I've been developing on the "Etnomusicology" "master's degree" from "Pos-Graduation" Program in Music of the Federal University of Paraíba. The study objective to verify the fundamentals aspects that constitute the vocals esthetics of the singles Cátia de França, Elba Ramalho and Marinês, understanding as this elements constitute the interpretations of singles studied. The methodology research is based en bibliographical studies, musical sonorous registers, interviews and participant observation. Through of this research, will be able to understand the vocal esthetics of three singles from Paraiba. Thus, are possible make correlations among the principal aspects of general vocal esthetics these singers with parameters that constitute the particular interpretative practice of each one. Moreover would is possible reflect about several aspects of socio-cultural context this musicians.

Keyword: vocal esthetic, popular singing, Paraiba's singers.

A concepção de que a música, enquanto forma de linguagem e manifestação humana, é um fenômeno presente em todas as culturas estende-se ao canto, pois, não se tem registro de nenhum grupo social que não utilize a música e a voz como elemento revelador de sua expressão. Deste modo, onde há comunicação verbal há, conseqüentemente, a prática do canto manifestada de múltiplas formas, de acordo com as características singulares de cada contexto cultural.

Cada sociedade constrói ao longo da história sua forma específica de fazer música e, da mesma forma, seu "jeito" de cantar. Nesse sentido, é possível considerar o canto como uma linguagem plural, que ganha traços particulares em cada universo que acontece. Traços que só podem ser entendidos a partir da compreensão seus códigos particulares, de suas funções, de seus usos e dos seus significados.

A voz, matéria prima da prática do canto, pode ser considerada, então, como um *instrumento musical vivo*, não apenas por estar ligada com as questões físicas e emocionais, mas também, por se caracterizar como um instrumento que se constitui a partir da dinâmica sociocultural de cada lugar.

O cantador, cantor ou intérprete, designações que são atribuídas aos praticantes de canto de acordo com a função dessa expressão musical em cada sociedade, delineia sua trajetória artística de forma inter-relacionada com o processo de personificação identitária da sua "forma" de cantar. Forma essa que está em constante (re)construção "técnica", estética, estilística, cultural, etc. Considerando o foco de estudo deste

trabalho utilizaremos o termo intérprete para designar qualquer pessoa que esteja inserido como músico-participante em uma determina performance musical e utilize a voz como forma de expressão musical.

Em concordância com Lima, Apro e Carvalho (2006, p. 15), entendemos que, na performance, o intérprete desempenha o seu papel integrando "conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura [...]". É nessa perspectiva que realizaremos uma abordagem específica na prática do canto, considerando, sobretudo, características identitárias de intérpretes da Paraíba.

Entre os diversos elementos que constituem uma determinada performance, destaca-se na prática do canto, a estética vocal, elemento definidor da identidade de cada intérprete. De maneira abrangente, podemos definir estética vocal como sendo o conjunto de características presentes na forma como o intérprete utiliza a voz para constituir as dimensões estruturantes da sua identidade musical na performance vocal.

Dessa forma, a estética vocal de um determinado intérprete é caracterizada pelas suas experiências particulares e coletivas vivenciadas dentro de um universo musical e cultural específicos. De acordo com cada contexto, a estética vocal de um cantor é estabelecida, então, por meio de influências diversas, que inclui o aprimoramento da técnica vocal, seja por meio de estudos sistemáticos do canto e/ou por outras experiências adquiridas ao longo da prática de cada intérprete. Como exemplo da diversidade presente no processo de formação do cantor, podemos citar, grosso modo, duas realidades: a dos intérpretes da música erudita que, em sua grande maioria, desenvolveram as características de suas estéticas vocais estudando canto em escolas especializadas ou com professores específicos de práticas vocais dessa natureza; e a de cantores populares que, geralmente, consolidaram os padrões da suas estéticas vocais a partir de experiências vivenciadas na "práxis", em palcos, estúdios, e demais contextos de performance desse tipo de prática, o que não fundamentalmente exclui a possibilidade de terem estudado canto sistematicamente. Assim, de maneira geral, o estilo musical, as atitudes performáticas do cantor e o contexto em que ele está inserido, são fatores imprescindíveis na consolidação da estética vocal.

Tomando com base as perspectivas e definições apresentadas anteriormente, propomos um estudo no contexto cultural da Paraíba, com o objetivo de identificar e compreender os aspectos fundamentais definidores da estética vocal, visando assim, desvelar de que forma esses fatores se inter-relacionam na expressão musical/vocal de três intérpretes representativas do Estado. Assim, a proposta de pesquisa aqui analisado contemplará especificamente a performance vocal das cantoras Cátia de França, Elba Ramalho e Marinês[1].

A pesquisa tem como suporte metodológico um referencial teórico abrangente que visa elucidar questões relacionadas ao canto popular e às estéticas vocais das três cantoras paraibanas. Para tal tarefa, se fez necessário contemplar uma bibliografia que abranja obras do campo da Etnomusicologia e, também, de outras áreas que se inter-relacionam à proposta da investigação. De forma mais específica, será fundamental o levantamento e estudo de trabalhos diversos que tenham como foco: canto popular; aspectos fisiológicos da voz; e elementos relacionados com a fala, sotaque, impostações, entre outros. Na coleta de dados serão utilizadas a análise sonoro-musical através de discos, shows, programas de televisão, etc., a análise do discurso em entrevistas semi-estruturadas e a observação participante em shows, debates, entrevistas e eventos diversos em que as cantoras estejam presentes.

A música paraibana tem se destacado pela diversidade de suas expressões musicais que abrangem desde práticas diversas da cultura popular até expressões mais relacionadas ao campo da música erudita.

Esse trabalho se insere, fundamentalmente, no âmbito da música popular paraibana que, mesclando aspectos dos diferentes sotaques musicais do estado, encontra formas singulares de expressão a partir da identidade caracterizada pelos diferentes praticantes do fenômeno musical da Região. Considerando esse contexto, entendemos que o estudo de três cantoras que, de formas distintas, têm relação direta com esse universo musical, nos revelará aspectos fundamentais que permitirá não só identificar os traços definidores de suas estéticas vocais, mas, também, as dimensões socioculturais do estado presentes na configuração estrutural do canto dessas intérpretes.

As três cantoras selecionadas para este trabalho (Cátia de França, Elba Ramalho e Marinês), desenvolveram, ao longo de suas trajetórias artísticas, formas particulares de cantar e de fazer música e, dessa forma, conquistaram seus espaços e públicos, legitimando, assim, suas identidades e valores fortemente representativos dentro do estado da Paraíba, da região Nordeste e do Brasil.

[1] Marinês é Pernambucana, entretanto, veio morar na cidade de Campina Grande/PB ainda muito nova, aos 4 anos de idade, sendo assim, constituiu sua formação pessoal e musical em território paraibano. Além disso, a própria cantora se autodenominava paraibana.

As três intérpretes, todas com mais de trinta anos de carreira, traçaram caminhos bastante distintos, a partir de suas próprias posturas ideológicas diante do universo musical, cada uma, lida com a música assumindo funções e/ou "missões" diferentes. Isso fica evidenciado ao observarmos mesmo que rapidamente as suas performances. Partindo dessa premissa, averiguaremos através de processos distintos de análise, quais são esses fatores determinantes, e de que forma eles interferem na constituição vocal e interpretativa dessas cantoras.

Na pesquisa, abordaremos a realidade sociocultural das cantoras investigadas, entendendo que as suas interpretações vocais, inter-relacionadas ao universo musical em que atuam, o da música popular, são estabelecidas por um série de parâmetros que no âmbito de expressões musicais dessa natureza precisam ser considerados de forma indissociável. Segundo Tatit (1996) a voz no canto popular tem papel fundamental na inter-relação estabelecida entre a função poética ligada à fala e a função melódica ligada à música, equilibrando esses elementos de forma particular de acordo com a natureza de cada expressão musical.

Diante dessa perspectiva nosso estudo investigará a interpretação vocal das cantoras considerando as estratégias, conscientes ou não, e os recursos que utilizam para a construção de suas estéticas vocais, como sotaques, impostações, variações timbrísticas, entre outros elementos.

A pesquisa tem como base perspectivas da área de Etnomusicologia, que considera os diferentes aspectos relacionados ao fenômeno musical como dimensões fundamentais para a expressão e compreensão da música. Assim, entendemos a música como fenômeno social que inter-relaciona, à prática musical, valores, significados, crenças e demais aspectos estabelecidos por cada contexto cultural em que a manifestação musical ocorra (BLACKING, 1995, LANDA, 2004; MERRIAM, 1964; MYERS, 1992; NETTL, 1983).

Além das perspectivas da área de Etnomusicologia, que constituem o cerne do trabalho, a natureza da pesquisa exigirá, também, definições, conceitos e técnicas de investigação de outros campos, a fim de elucidar questões que exigem uma abordagem interdisciplinar, como a Antropologia (GEERTZ, 1989; TURNER, 1988, 1982; LANGNESS, 1987), a Lingüística (ALBANO, 1990, 2001; JAKOBSON, 1970; MEDEIROS, 2006; SIGNORINI; CAVALCANTI, 1998, MOITA, 2006), a Fonética e a Fonologia (AGUILERA, 1997; CAVALIERE, 2005; CAGLIARI, 1997; ARAGÃO, 1977; MAIA, 1985; SCARPA, 1999) a Fonoaudiologia (RUSSO, 1999; DANESI; PINTO, 1997; PASTORELLO; ROCHA, 2006) e a Semiótica (SANTAELLA, 2002, 2003; GREIMAS, 1975; PEIRCE 1999; TATIT, 1994, 1997, 2001).

Os estudos do canto no âmbito da literatura científica

Apesar de ainda não existir uma bibliografia ampla que abranja os diferentes aspectos que caracterizam as múltiplas formas de expressão vocal utilizadas nas distintas culturais musicais, já há uma produção diretamente relacionada com aspectos técnicos e interpretativos na prática do canto, sobretudo, no âmbito da música ocidental erudita, como por exemplo, os estudos de Costa (2001), Behlau e Rehder (1997), Behlau e Pontes (1993), Coelho (1994), Oiticica (2001). Existem outros trabalhos, como o de Marsola e Bae (2002), que abordam também o canto popular, sendo que, assim como os demais, trata especificamente da Técnica Vocal.

No campo da Fonoaudiologia, que estuda de maneira geral questões fisiológicas ligadas à voz, também já contamos com trabalhos de grande valor para a área de canto, podendo ser citado, como exemplo, o livro de Iêda Chaves Pacheco Russo (1999) que trata sobre a *Acústica e Psicoacústica aplicada à Fonoaudiologia*. Nessa obra a autora aborda temas importantes para o estudo da estética vocal. Um dos pontos mais relevantes dessa publicação, especificamente para nossa pesquisa, é a parte em que ela enfatiza a importância da análise dos parâmetros vocais sob as bases físicas da fonação e da audição.

No que concerne aos estudos relacionados ao canto popular há, ainda, um universo gigantesco a ser explorado, tendo em vista as diversas formas de configuração desse fenômeno. Um dos pioneiros a tratar de questões mais íntimas relacionadas à voz na canção brasileira foi o estudioso que tem se dedicado especialmente à Semiótica, Luiz Tatit (1994, 1996, 1997, 2001, 2004, 2007), que em suas obras têm estudado a relação da estruturação musical/melódica da canção com a gestualidade vocal do cancionista, afirmando que essa relação é indissolúvel.

No âmbito geral dos estudos acerca da música popular, um autor que merece destaque é Philip Tagg (1982) que traça caminhos de análise de músicas dessa natureza, tendo desenvolvido métodos que, fundamentalmente, consistem em associações e comparações, que servem para identificar "unidades"

musicais e paramusicais (além da música), que remetem a um "consenso cultural" de recepção e de entendimento coletivo.

Em se tratando especificamente do estudo da estética vocal no canto popular, há grande escassez de pesquisas relacionadas ao tema. Podemos citar como um dos poucos trabalhos existentes sobre o assunto o estudo realizado por Regina Machado (2008), na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). A pesquisa teve como foco a compreensão dos padrões vocais utilizados pela cantora Ná Ozzetti na interpretação da música "Sua Estupidez" (Roberto Carlos e Erasmo Carlos). A partir da regravação da cantora, Machado analisa a voz na vanguarda paulista e a relação entre a estética vocal e a produção independente. Ao longo do estudo ela trata de questões bem pontuais acerca do constructo vocal relacionado com o aspecto sociocultural, que no caso foi a Vanguarda Paulista.

Relacionando os campos da estética e da fonética, sendo que de modo direcionado para o canto erudito contemporâneo, podemos citar Antunes (2007), que em seu estudo traça inúmeros caminhos (instruções) para o cantor contemporâneo explorar o maior número possível de modos de execução com o uso total da voz, aparelho fonador e de outras partes do corpo. A obra de Antunes será bastante pertinente à descrição das características estéticas vocais de cada uma das intérpretes estudadas, pois o autor ao traçar as instruções técnicas ao cantor elabora uma lista de modos de execução bastante detalhista. Além disso, em seu último capítulo ele faz um estudo do repertório fonético presente nas linguagens faladas.

No campo da Etnomusicologia muitos trabalhos de pesquisa abordam o canto como forma de compreender a manifestação estudada (BOMFIM, 2006; LÜHNING, 2001; SATOMI, 2006; SOUSA, 2006; LOPES e ULHÔA, 2007; TRAVASSOS, 1985). Todavia, a grande maioria desses trabalhos não se dedica a compreensão de aspectos intrínsecos ao canto, que é, então, estudado como um dos elementos expressivos da manifestação e não como o foco principal da pesquisa.

Apesar da escassez de estudos específicos sobre estética vocal, percebemos que existe certo empenho de pesquisadores de áreas como, principalmente, a Etnomusicologia, a Antropologia, as Ciências Sociais, entre outras, em desvelar universos da música mais ligados à expressão vocal e interpretativa. Um exemplo dessa dimensão pode ser encontrado na obra *Ao Encontro da Palavra Cantada*, livro organizado pelas autoras Cláudia N. Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda T. de Medeiros (2001). O trabalho reúne 27 artigos que, por diferentes óticas, estão relacionados ao universo da voz cantada, lidando com aspectos relacionados ao universo estético e cultural do fenômeno.

Quanto mais especificamos o tema, mais restrita fica a produção bibliográfica, como é o caso, por exemplo, dos estudos que tratam da música nordestina. Num panorama mais geral podemos citar os trabalhos de autores como Santos (2004) e Ramalho (2000), ambos estudiosos do campo da sociologia, que não tratam, portanto, de questões mais relacionadas ao universo intrínseco da expressão sonoro-musical.

No que se refere à música popular Paraibana, encontramos apenas um livro intitulado *A Arte e os Artistas da Paraíba* de Elinaldo Rodrigues (2001), que é jornalista e fez uma espécie de catálogo com nomes importantes da cena artística paraibana. O livro tem caráter estritamente biográfico e é bastante resumido, pois aborda não só nomes relacionados ao contexto musical do estado, mas também artistas de outras áreas como das artes visuais, do teatro, do cinema e da fotografia.

Considerando a necessidade de ampliarmos a literatura acerca dos estudos relacionados à música popular, mais especificamente em relação ao universo do canto nesse contexto musical, de compreender dimensões significativas relacionadas à estética vocal e de realizar um estudo contextualizado coma a realidade da música na Paraíba, contemplando, expressões musicais de destaque nesse cenário, formulamos o seguinte problema de pesquisa: quais os principais aspectos definidores das estéticas vocais das cantoras Cátia de França, Elba Ramalho e Marinês, e de que forma esses elementos se inter-relacionam na caracterização identitária de suas interpretações?

Resultados esperados

Considerando a especificidade desta pesquisa e a carência de estudos relacionados à prática do canto, e mais especificamente à estética vocal estudada em âmbito etnomusicológico, esperamos identificar e compreender os aspectos definidores das estéticas vocais de intérpretes da música popular da Paraíba (Cátia de França, Elba Ramalho e Marinês). Também é objetivo da pesquisa verificar se há, na configuração da estética vocal dessas cantoras, uma influência direta dos aspectos socioculturais da Paraíba e da região Nordeste. Por fim, acreditamos que a pesquisa nos permitirá verificar se os fatores definidores das estéticas

vocais das três cantoras paraibanas se inter-relacionam de forma a configurar um padrão vocal comum às três intérpretes.

Referências bibliográficas

AGUILERA, Vanderci de Andrade (org.). Diversidade fonética no Brasil: pesquisas regionais e estudos aplicados ao ensino. Londrina: UEL, 1997.

ALBANO, Eleonora Cavalcante. Da fala à linguagem tocando de ouvido. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

_____. O gesto e suas bordas. Esboço de fonologia acústico-articulatória do português brasileiro. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

ANTUNES, Jorge. Sons novos para a voz. Brasília: Editora Sistrum, 2007.

ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de. Análise fonético-fonológica do falar paraibano. João Pessoa: Ed. Universitária, 1977.

BLACKING, John. How musical is man? 5. ed. London: University of Washington Press, 1995.

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. Higiene vocal: informações básicas. São Paulo: Editora Lovise, 1993.

BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. Higiene vocal para o canto coral. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 1997.

BOMFIM, Camila Carrascoza. O canto transformador: apontamentos sobre a palavra na música de manifestações afro-descendentes. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2006, São Paulo. Anais... São Paulo: ABET, 2006, p. 80-83, 2006.

CAGLIARI, Luiz Carlos. Análise fonológica. Campinas: Ed. do autor, 1997.

CAVALIERE, Ricardo. Pontos essenciais em fonética e fonologia. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

COELHO, Helena Wöhl. Técnica Vocal para Coros. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1994.

COSTA, Edilson. Voz e arte lírica: Técnica Vocal ao alcance de todos. São Paulo: Editora Lovise, 2001.

DAMATTA, Roberto. O que faz o brasil, Brasil? 12. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DANESI, Marlene Canarim; PINTO, Bárbara de Lavra. Fonoaudiologia e linguagem: teoria e prática lado a lado. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

DINIZ, Júlio. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). Ao encontro da palavra cantada. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 207-216.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1970.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

GREIMAS, A. J. Sobre o sentido. Petrópolis: Vozes, 1975.

LIMA, Sônia Albano (Org.). Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LANDA, Henrique Cámara. Etnomusicología. Madri: ICCMU, 2004. (Colección Música Hispana).

LANGNESS, Lewis. L. The study of culture. 2. ed. Novato, California: Chandler & Sharp Publishers, 1987.

LOPES, Marcílio Marques ; ULHÔA, M. T. Amor até o fim com Elis Regina: Em busca de uma metodologia para a análise da performance musical gravada. Cadernos do Colóquio, v. 2004/5, p. 107-117, 2007. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/110/65>. Acesso em: 29 de jun. 2008.

LÜHNING, Angela. Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 22, n. 1/2, p. 105-126, 1991.

MAIA, Eleonora Motta. No reino da fala: a linguagem e seus sons. São Paulo: Ática, 1985.

MACHADO, Regina. A voz na vanguarda paulista: estética vocal e produção independente, um estudo específico sobre a regravação da canção "Sua Estupidez" (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) pela cantora Ná Ozzetti. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/reginamachado.pdf>. Acesso em: 29 de jun. 2008.

MARSOLA, Mônica; BAÊ, Tutti. Canto, uma expressão – Princípios básicos de técnica vocal. São Paulo: Carthago LTDA, 1999.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). Ao encontro da palavra cantada. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MEDEIROS, Beatriz Rapozo de. Em busca do Som Perdido: O que há entre a lingüística e música. In: ILIARI, Beatriz Sonoi (Org). Em busca da mente musical: Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p. 189-227.

MERRIAM, Alan P. The anthropology of music. Evanston: Northwester University Press, 1964.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da . Por uma lingüística aplicada indisciplinar. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MYERS, Helen (Ed.). Ethnomusicology: an introduction. New York: W.W. Norton e Company, 1992.

NETTL, Bruno. The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

OITICICA, Vanda. O Bê-a-bá da Técnica Vocal. Brasília: MUSI MED, 1992.

PASTORELLO, L. M. ; ROCHA, A. C. O. Fonoaudiologia e linguagem oral: os Práticos do Diálogo. 1a. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2006.

RAMALHO, Elba Braga. Cantoria nordestina: Música e Palavra. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RODRIGUES, Elinaldo. A arte a os artistas da Paraíba: Perfis Jornalísticos. João Pessoa: Ed. Universitária, 2001.

RUSSO, I. C. P. Acústica e psicoacústica aplicadas à fonoaudiologia. 2. ed. São Paulo: Lovise, 1999.

SANTOS, José Farias dos. Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste. São Paulo: IBRASA, 2004.

SATOMI, Alice Lumi. A imigração japonesa cantada por okinawanos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2006, São Paulo. Anais... São Paulo: ABET, 2006, p. 37-43.

SCARPA, Ester M. (org.) Estudos de prosódia. Campinas: UNICAMP, 1999.

SOUZA, Ângela Maria de. O rap no movimento hip-hop: pensando novas musicalidades no contexto urbano. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 2006, São Paulo. Anais... São Paulo: ABET, 2006, p. 52-58.

TAGG, Philip. Analysing popular music: theory, method and practice, popular music, 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

TATIT, L. O cancionista: Composição de Canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. Todos entoam: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. NESTROVSKI, A. ; MAMMÌ, L. Três Canções de Tom Jobim. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. Análise semiótica através das Letras. São Paulo: Ateliê das Editorial, 2001.

_____. Musicando a semiótica: Ensaios. São Paulo: AnnaBlume, 1997.

_____. Semiótica da canção: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

TRAVASSOS, Elizabeth. Xamanismo, rituais terapêuticos e modalidades vocais de comunicação com o sobrenatural. Pesquisa e Música, Rio de Janeiro, v. 1, p. 7-26, 1985.

ULHÔA, M. T. A análise da música brasileira popular: in: Cadernos do Colóquio. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1999.

TURNER, Victor. The anthropology of performance. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. From ritual to theatre: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

Long-Term Field Research in the 21st-Century

Anthony Seeger
aseeger@arts.ucla.edu
UCLA

Resumo:
A pesquisa antropológica e etnomusicológica mudaram muito nos últimos cinqüenta anos. Este trabalho examina uma dessas mudanças - a possibilidade de realizar pesquisas de campo de longa duração com uma única comunidade, indivíduo, ou grupo. O modelo famoso de Malinowsi, de ficar alguns anos num lugar remoto e depois sair do campo definitivamente, e o modelo de Evan-Pritchard, de fazer pesquisa num grupo após outro, não são os únicas opções. Este trabalho descreve como mudanças em transporte, comunicação, e os contextos da nossa pesquisa agora facilitam projetos que possam durar ate décadas. Baseado na experiência de 37 anos de pesquisa com os índios Kĩsêdjê (conhecidos na literatura como Suyá), o trabalho generaliza sobre as possíveis vantagens e desvantagens em pesquisas de longa duração. Entre as vantagens são o enriquecimento de entendimento, capacidade de investigar novos campos de conhecimento que surgem na disciplina, observação de mudanças, colaboração com projetos comunitários, conforto e felicidade, e a criação de escolas de pesquisa. Entre as desvantagens potenciais são a falta de crescimento intelectual do pesquisador, a perda da intensidade de pesquisa, a dificuldade de mudar opiniões já publicadas, a dificuldade de escrever onde membros da comunidade não concordam com o que está escrito, e os conflitos pessoais causados pelos pedidos de assistência. O trabalho também faz observações sobre a ética e importância prática do depósito de gravações, fotos, e cadernos de campo em arquivos ou outros instituições apropriadas que servirão tanto a pesquisadores futuros e membros das comunidades pesquisadas.

Palavras-chave: pesquisa de campo, metodologia da pesquisa, ética

Abstract:
Research has changed in many ways during the past fifty years in anthropology and ethnomusicology. This paper examines one of these—the potential for doing long-term field research with a single individual, community, or group. The Malinowski model of doing intensive research and then leaving the field for good, or the Evan-Pritchard model of doing serial research in different groups, are not the only options. This paper describes how changes in transportation, technology, and the contexts of our research facilitate projects that may last for decades. Informed by the author's experience of research spanning 37 years with the Kĩsêdjê (known in the literature as Suyá), this paper makes some generalizations about the potential advantages and disadvantages of long-term research in ethnomusicology. Among the potential advantages are enrichment of understanding through longer experience, ability to address new questions and observe changes, changing researcher perspectives, collaboration and applied projects, comfort and enjoyment, and the creation of field schools. Among the potential disadvantages are the failure of a researcher to grow intellectually, a loss of research intensity, difficulty of challenging earlier opinions, the difficulty of writing things with which members of the community may disagree, and stress over an inability to meet requests for assistance. In addition, the paper makes observations on the ethical and practical importance of properly archiving recordings, photographs, and notes that serve both future researchers and members of the communities researched.

Keywords: fieldwork, research methodology, ethics

In this first decade of the 21st century we can look back on the field research undertaken by both anthropologists and ethnomusicologists in the 20th century and see some profound changes. The weakening of some colonial hierarchies and the strengthening of post-colonial intellectual perspectives, dramatic changes in communications technologies, and changes in the objectives of our fields of knowledge are just a few of these transformations. Other, more local influences on research such as available funding and professional ethics have also had an impact. In this presentation I will focus on the increased possibilities of, and the advantages and disadvantages of, long-term research with members of a single community. Although my paper is informed by my own research among the Kĩsêdjê (known in the literature as the Suyá) that spans 37 years, I make some generalizations about long-term research projects in the contemporary era that apply more generally.

At the end of the 19th and during the early 20th century field research was hardly considered necessary for advancing understanding of musical phenomena. Comparative Musicology was founded upon the analysis transcriptions of performers who came to Europe or of audio recordings made by travelers and local scholars that were sent to centers for research and analysis in Europe. This was similar to the way that Sir James Frazer, Edward Tyler, and Lewis Henry Morgan (all considered anthropologists), developed their studies of human institutions and culture. When early music scholars made their own recordings, they often did so in their homes or laboratories, rather than in the normal performance context of the genres they recorded.

As George Stocking has described in his historical studies of anthropology (STOCKING 1983), first-hand interactions we could call field research date from the beginning of the discipline, but "field research" was turned into an explicit methodology in the writings of Bronislaw Malinowski. Malinowski argued that researchers should learn the local language, live in the communities they are researching, and obtain an in-depth grasp of daily life over extended periods of time. When he was able to return to Europe, he left the Trobriand Islands and (as far as I know) did not return. In the ensuing years he wrote a number of books based on the research he undertook years before (most famously MALINOWSKI 1932).

The Malinowski model, adopted by much of anthropology (and ethnomusicology) in the ensuing decades, typically involved in researchers going to the "field"—however defined, but usually distant from the researcher's residence – for at least one year (and preferably two or more) of intensive research undertaken in the local language(s). After the completion of their field stays, the researchers typically left and did not return. The researchers published their books and articles in a language inaccessible to the community in which the research was done and little effort was made to return knowledge to the committee or involve the community further in the scholarly products based on their teaching. This was typical of the research done in the Xingu when I was a graduate student, but it was also true of researchers who studied "peasant" communities in the Northeast and elsewhere.

There were both understandable and criticizable reasons for this radical separation of research and subsequent scholarly work. The "understandable ones" include the difficulties of transportation and communication, lack of financial support, and problems of language and literacy. Add to these a researcher's change of occupation, the conclusion of a particular topic with a given group, interest in comparative research, or interest in researching other topics, and it is quite understandable why many researchers leave and never return. We can, however, criticize those who departed making promises that were not kept, or implied future assistance that was not given. Many other ethical issues surround publications of research data, recognition of contributions to publications, and income from royalties.

There were some long-term research projects in the 20th Century, however, some of which are discussed briefly in a report on a 1975 Wenner-Gren Symposium "The Theoretical and Methodological Implications of Long-Term Field Research in Social Anthropology" (COLSON et al 1976). All of those attending the conference had done multi-year or longer research and all thought it was valuable. They observed that some social events are multi-year processes—like the 8-year pig feasting cycle in parts of New Guinea, or the generational cycle. The theoretical benefits of long-term research were not clear, and there was a feeling that improved methods were required to manage the large amount of data collected over long periods of time. A different kind of long-term projects were field schools that served as a home for generations of different researchers who visited them. One of the most famous of these was The Chiapas Project, established by Evon Z. Vogt (Harvard University) at Zinacantan, in Chiapas, Mexico (VOGT 1994). George M. Foster briefly describes this in a review. "During the first two decades of the project, 142 graduate and undergraduate students had engaged in research in Chiapas…. By 1992 project participants had published 40 books, over 180 articles, and two novels based on their research in Chiapas [since 1957]" (FOSTER 1998: 229).

In the 21st century, changes in transportation and communications technology have dramatically reduced the isolation of most field research sites. Many researchers also live quite close to their research sites, which further facilitates continuing communication. Most Brazilian researchers can communicate easily with the communities from their home or institution. It is probably difficult for young researchers to imagine how laborious it was to communicate within Brazil even as late as the 1980s. I could write a letter to the Kisêdjê, but no one could read it regardless of what language I might use. I could send an audiocassette to them; but often there was no working cassette player in the village. When there was, there were often no batteries for it. Personal visits were difficult too. It could take months to obtain authorization from FUNAI to visit; access was only possible in planes flown by FAB; there were no telephones in the Xingu and the two-way radios there did not communicate beyond the Xingu region. The collaborative co-produced LP recording and liner notes *A Arte Vocal dos Suyá* (SEEGER e A COMUNIDADE SUYÁ 1982) took five years to complete because at least one year would pass between each stage of the consulting process. I did send them copies of my books, however, since I knew that even if no Kisêdjê could read them someone else might read the book aloud to them. If that didn't happen, the main contribution of my publication would be that the men could roll tobacco in the pages and smoke them.

How my own research became long term

My wife and I made our first visit to the Kisêdjê 37 years ago, in July 1971. Although I had intended to complete my research by the late 1970s and publish everything I had to say about the Kisêdjê by 1984 (10 years after completing my PhD), that is not the way it worked out (although my last new book on them appeared in 1987). Although I prepared a plan for comparative research ethnomusicological research among the Northern Je, I did not visit other indigenous communities partly because the Kisêdjê were active agents in convincing me not to do so and partly because I had moved into other areas of professional research activities, among them audiovisual archiving, record production, and the administration of professional organizations (among them SEM and ICTM). The focus of much of my writing changed from the Kisêdjê to issues of intellectual property, cultural heritage, and related topics.

The Kisêdjê consider themselves to be responsible for our long involvement with them. One of them described a conversation with an upper Xingu Indian about their respective "White" (locally referred to as Kara'í). The Xinguano asked how come up the Kisêdjê White kept returning to visit and helping them while his tribe's White left and never returned. The Kisêdjê man had responded that I kept returning because they treated me so well; if his tribe had treated their White as well as the Kisêdjê treated me, their's would not have gone away. Two things are worth noting here. First, both Indians considered researchers to be their "property" in some form. Second, the Kisêdjê thought themselves to be responsible for my continuing visits (rather than the attributing it to my ethics, political beliefs, access to research funds, laziness, etc.). They acted on their perception of their agency as well. When I had not visited them for over 10 years, they mailed a small package to me in Washington DC containing nothing but an audio cassette. The purpose of the cassette, they later told me, was to make me sad and homesick for their village and their music. Several months later, they sent me a fax saying they were having trouble with invasions in their land and inviting me to visit them consult with them about these problems. When we arrived, they told me that their plan to first make me sad and then invite me down directly had been a great success, as evidenced by our arrival in the village. I think the agency of communities "capturing" or maintaining relationships with researchers needs to be considered analytically. The incorporation of members of other groups through capture or other means is fairly common in South American Indian ethnography. But what about researchers? Are we part of that pattern?

For my part, I left Brazil to take up a teaching position in the United States in late 1982. I thought my 1982 field trip would be my last. I felt that I had no new questions to ask the Kisêdjê, rather that I mostly needed time to devote myself to organizing the large number of research journals and recordings that I had amassed during nearly 24 months in the village. We kept in touch in messages sent through researchers going to the Xingu that occasionally I would receive a collect telephone call. I decided to return in 1994 because of the direct appeal of the Kisêdjê for assistance with a concrete problem of land that I felt it would be unethical to refuse. My return was fairly quick and simple. In the intervening years, authorization from FUNAI had become much easier. The Kisêdjê simply requested FUNAI to grant the authorization. Travel was much easier as well, since we could take a bus to a point where the Kisêdjê could meet us in their own pickup truck and then carry us on the river in their own motorboat. The trip that could take a month or more

in 1970 took only two days in 1994. I also found that I was granted a different role to play in the community in 1994 and that there were some new issues that I could investigate that benefited from the perspective spanning decades. It was of course also nice to see so many old friends again, and have my earlier research prove useful for establishing their right to lands that had been taken from them in the 1950s. We have returned at least 6 times since 1994 for fairly short visits.

My family and I have enjoyed our decades of association with the Kisêdjê. We enjoy visiting them and seeing how well they have coped with the pressures on them posed by the advancing frontier and the passage of generations. We admire the achievements of each other's children and wish them well for the future. Unfortunately, we all age together and their heath is often precarious, requiring extensive treatments with which we are unable to assist, and we are not as able to visit them as we once were. I am particularly happy that they are working with Marcela Souza, with certain local civilian authorities, and with NGOs like the Instituto Socioambiental. The Kisêdjê no longer have or need one Whiteman--they have enlisted the support of many others.

The advantages of long term research

There are some advantages to engaging in long-term research.

1. *Greater time depth enriches researcher's perspective.* Most researchers visiting a community for 12 months witness a very short moment in its history. Our visits are like a still photograph of a full length film. In spite of our best efforts, we capture only a fairly brief moment. Revisiting the same community over a period of decades, or maintaining contact through research assistants or high-speed communications can provide a richer understanding of many phenomena. It is possible to see changes in the community in terms of leadership, languages, and almost anything else during the period of 30 years, which can lead to different insights than those made on the basis of a short visit.
2. *Multiple opportunities to discover answers to an old question.* Sometimes a researcher can resolve an issue that could not be answered years before due to incomprehension or a language barrier. An example of this is my inability to find out whether the Kisêdjê had a word for, or even recognized, the rising pitch (afinação acendente) in their unison songs that described in *Why Kisêdjê Sing* (SEEGER 2004:88-103). On the last day of my 2007 visit to the village I found two of my best research assistants (formerly informants) sitting quietly behind their house without much to do and had the opportunity to take up the question again. I discovered that the Kisêdjê *do* have a word for this phenomenon, and that they have an explanation for why it occurs—two things I had been unable to determine twenty-five years previously. Sometimes, if you wait long enough, you figure out how to ask a question in such a way that it gets an answer—though the long delay in discovering it raises new questions.
3. *As a researcher's field changes over time, new questions emerge to be addressed.* In 1982 I could think of no new questions to ask that I did not correctly predict the response to. By 1994, ethnomusicology and anthropology had changed, and so had the Kisêdjê in some important ways. This opened an opportunity to address topics I had never investigated before. And I could do so without starting an entirely new project, learning a new language, and convincing knowledgeable people to work with me. That part was done already.
4. *As a researcher ages and changes, new perspectives emerge*. Most of the research among indigenous groups has been done by fairly young researchers—and the focus of our interests is probably partly reflected in our age. As we age, so may our insights on certain subjects. I wouldn't make too much of this, but it certainly must occur.
5. *Collaboration and assistance.* Long-term research enables researchers to be of assistance to individuals and communities when requested and when possible. An example of this was useful as of my data in the evaluation of the Kisêdjê claim to be lands on the Wawi River. Relationships may become deeper, and certainly become more complicated when they do not end when the researcher goes home.
6. *It is comfortable and enjoyable.* Returning to a familiar place to visit old friends, watch their children grow, sing with them, and collaborate on publications and other projects can be very enjoyable.

7. *In a number of cases, anthropologists have turned long-term research projects into training and collaborative ventures.* The Harvard University project in Zinacantan, established by Evon Z. Vogt referred to earlier was an example of this, as is the Summer Field School for ethnomusicology at the Catholic University in Lima Peru that documents calendrical rituals in the Andes. In these cases, many different perspectives contribute to a rich, collaborative understanding of an area, and presumably the individuals and communities in the area find the relationship rewarding.

The disadvantages of long term research

There are some potential disadvantages to long-term research. Among them are the following:

1. *A failure to grow intellectually.* Continuing research with a single community may mean that the researcher fails to grow intellectually through research in other areas and communities or on new topics for which the community is not the best place to do required research.
2. *A loss of intensity.* One of the reasons that field researchers learn so much while they are in the field is that they are forced to do so by the strict limitations of time available to them. Field research is always difficult. It is always tempting to put off some of the really difficult topics until later. People who remain in a given community for a long period of time—for example missionaries and government employees—do not necessarily have a deep understanding of the communities in which they live. A longer time for research will not necessarily lead to more profound understanding of anything.
3. *Comfort is not necessarily a good thing for research.* It can be difficult to ask questions that might embarrass old friends, and yet in every community there are differences between what is said of what is done. We are all masses of contradictions, and it is sometimes harder to point those out, to say nothing of publish about them, when one is making repeated friendly visits. However enjoyable it may be to return, that time and those resources could have been used for something else more intense. It can also be difficult to question our own earlier conclusions—I am always wondering what to do when I discover that something important I said about the Kisêdjê is completely wrong. It takes a lot of courage (and sometimes time) before I can bring myself to ask questions that might directly challenge my earlier work—it would be easier for someone else to do it.
4. *Conflict between the researcher's findings and a community's self-image or understanding.* While it is an ideologically satisfying to argue that all publications should be done collaboratively with community members, in some cases this will remove entire subjects from analysis. It is easy to imagine many situations in which it would be difficult to obtain consensus about a publication. If, for example, you would to do research with the high command of the US military, you would probably not want them to have veto power over what you wrote. One of the advantages of being an outsider is that one is not beholden to the values of the people in the studying. This may be changing today, but reducing research to a press release by the community has some implications for our field.
5. *Stress.* It can be very stressful to receive desperate pleas for assistance when one is unable to respond to them. It can be difficult for people we study to understand that much of our apparent wealth stems from our research budgets, and not from disposable income we have readily available to assist them—or to return to visit them. If we do research in several different areas, to what extent can we maintain intense relationships with all the people work with on top of the other demands on our time, our e-mail response, and our income?

Long-Term projects with multiple researchers: guaranteeing future use of unpublished materials

Long-term studies do not necessarily have to be undertaken by a single researcher. Multiple researchers working with a single community or group can also reap the benefits of the long-term perspective without some of the disadvantages.

In Brazilian Indian studies, even when a given researcher does not return after his or her intensive research, other researchers often carry out further studies with the same group, frequently using many of the same research associates (informants) as their predecessors. There is no systematic approach to ensuring that materials collected by one researcher are available to future researchers (or to community members). Most researchers consider their recordings and field notes to be personal property. Relatively few of these find their way into publicly accessible archives. Instead, later researchers are usually only able to consult published materials on the groups they study and the communities are usually unable to consult anything.

There are of course exceptions. Some collections are donated by a collector, such as the Jesco Van Putkammer collection of photographs and recordings at the Catholic University of Goiás. In a more proactive fashion, William Crocker is making arrangements to donate his extensive collection of materials on the Ramkokamekra Canela to a Brazilian University in Maranhão. This would permit access to both indigenous and non-indigenous scholars.

This is an ethical issue as well as a research-related one. Field recordings often document events when the communities themselves did not have the ability to record themselves. Even when they do have recording devices, they often lack a way of archiving and preserving recordings they make. If researchers do not take steps to deposit their field-collected materials in archives, are they acting unprofessionally and unethically? Many researchers would argue that they are reluctant to deposit their materials because some of those materials were collected with the understanding that they were confidential and other community members (and scholars) would not know about them. This does not exonerate the collector, however, since it is perfectly possible to restrict access to some materials while allowing access to the rest, or to remove those materials before depositing them.

In 2003 the Kisêdjê told me that they wanted to create a cultural center where they could centralize all the recordings and photographs made of them so that they could use them for their own educational purposes. In 2006 I returned digital copies of all of the audio recordings I had made of them between 1971 and 1982—79 CD-R with translations of the original English-language lists of contents.

The Suyá also have a new White (anthropologist). Marcela Coelho de Souza is the first anthropologist they have invited to work with them since my research began in 1971. When she began intensive research with the Kisêdjê, I provided her with copies of my typed index/summary of my field notes, and have offered to make those notes available to her as well. She also has copies of all of the recordings. In addition we traveled together to the Kisêdjê in 2007 and made it clear that we were friends and that I fully supported her work. With my notes and recordings, and my endorsement to the Kisêdjê, she is far better able to understand why I wrote what I did. The notes should enable her to better see where I was in error and also to follow up with questions were my data are ambiguous or the situation has apparently changed in some way.

I am not sure where I should deposit copies of my fieldnotes, photographs, and recordings in Brazil other than with the Kisêdjê and with Marcela Coelho de Souza. The established folklore archive in Rio de Janeiro does not acquire recordings of indigenous traditions (copies of my wife's recordings of non-indigenous traditions from Espirito Santo are deposited there). The Museu do Índio has, at various times, made efforts to establish an audiovisual archive, but with different degrees of success. Once the recordings have been digitized and the annotations translated, it would be fairly easy to make a copy—but where should I deposit them? Where will you deposit yours?

Not every researcher or every community will be interested in undertaking or hosting a long-term research project. On the other hand, it seems to me entirely justifiable to expect that future researchers and the communities should be able to access the byproducts of the research process, such as the recordings and the (perhaps edited or restricted in access) field notes. By failing to create and support institutions to acquire and preserve research materials, we undermine both the lives of the people we work with and the work of future researchers.

Conclusions

Changes in transportation and communications technology have transformed the way we do research today on a wide variety of topics. We can study social life that only exists online and we can maintain contact with peoples who were once isolated. I imagine the other papers addressing this theme will reveal how many other things are possible that were inconceivable before.

One of the things that is more conceivable and easier with the new technologies is the establishment of long-term relationships that endure in one form or another for years, or even decades. Such ongoing relationships have both positive and some negative aspects, some of which I have described. I am sure that with thought and self-awareness of the positive ones could be improved and increased, and the negative ones could be avoided or talked through before they became problematic.

In addition to the long-term research we ourselves do as scholars, it is of critical importance to recognize the long-term research that is undertaken when a researcher returns to a place where an earlier researcher has already worked. We need to establish a tradition of preserving recordings, photographs, and field notes of researchers so that future researchers and community members may use them. Long-term research is not only an individual's option. For our discipline it is often a requirement, and in the 21st century we need to address how it can be best accomplished.

References cited

COLSON, Elizabeth, George M. FOSTER, Thayer SCUDDER, and Robert V. KEMPER 1976. Long-Term Field Research in Social Anthropology. *Current Anthropology* 17 (3) 494-496.

FOSTER, George M. 1998. Review of *Fieldwork Among the Maya: Reflections on the Harvard Chiapas Project*. In *American Anthropologist* v. 100 (1):229-230.

MALINOWSKI, Bronislaw, 1932 [1924]. *Argonauts of the western Pacific; an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London : G. Routledge & Sons, Ltd.; New York, E.P. Dutton & Co.

SEEGER, Anthony 2004 [1987]. *Why Suyá Sing, A Musical Anthropology of an Amazonian People.* Urbana: University of Illinois Press, with accompanying audio CD.

SEEGER, Anthony E A COMUNIDADE SUYÁ 1982. *A Arte Vocal dos Suyá.* LP record with liner notes. São João del Rei: Tacape 007.

STOCKING Jr., George W (editor) 1983. *Observers observed : essays on ethnographic fieldwork*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.

VOGT, Evon Z. 1994. *Fieldwork Among the Maya: Reflections on the Harvard Chiapas Project.* Albuquerque: University of New Mexico Press.

Mbya Guarani, cultura e contexto: o ambiente acústico como ferramenta de análise no campo etnomusicológico.

Ary Giordani

Resumo
A partir de aparato analítico inter e multidisciplinar, o trabalho procura estabelecer um diálogo entre as áreas da etnologia, da psicologia analítica e da ecologia acústica, propondo a contextualização de eventos sonoro-musicais extraídos de um fragmento cotidiano de atividades desenvolvidas pela comunidade indígena Mbya Guarani Araçaí. A presente comunicação busca "pinçar" na descrição da prática, aspectos relevantes ao entendimento do sistema musical mbya, valendo-se da participação observante, da análise de registros fonográficos e da compilação de dados de campo, evidenciando-se os processos de apropriação e consubstanciação relativos ao uso do *mbaraka* por este subgrupo guarani.

Palavras-chave: ambiente acústico, mbaraka, mbya guarani.

Abstract
Through an inter and multi-disciplinary approach, this paper aims at establishing a dialogue among ethnology, analytical psychology end the acoustic ecology. It proposes the contextualizing of selected sound-musical events from daily activities of the aboriginal community Mbya Guarani Araçai. The present communication try to pinpoint some relevant aspects to the understanding of the musical system mbya making use of the participation observing , the analysis of audio recording and field data, evidencing the processes of relative appropriation and transformation to the use of mbaraka for this sub-group guarani.

Keywords: acoustic environment, mbaraka, mbya guarani

Cultura e significado

Para Geertz as diferenças teóricas, relativas em quaisquer casos, que surgem nas ciências experimentais ou observacionais entre "descrição" e "explicação" podem ser entendidas como, de forma ainda mais relativa, as diferenças entre "inscrição" ("descrição densa") e "especificação" ("diagnose"); entre anotar o significado das ações sociais particulares para os atores responsáveis por essas ações e afirmar, tão explicitamente quanto nos for possível, o que o conhecimento assim atingido demonstra sobre a sociedade na qual é encontrado e, além disso, sobre a vida social como tal. Para ele as duas principais vertentes do trabalho etnográfico consistem em se descobrir as estruturas conceituais que informam os atos dos nossos sujeitos, o "dito" no discurso social, construindo-se um sistema de análise em cujos termos o que é genérico a essas estruturas, o que pertence a elas porque são o que são, se destacam contra outros determinantes do comportamento humano. Geertz explica (1989, p.19): "Em etnografia, o dever da teoria é fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – isto é, sobre o papel da cultura na vida humana."

O conceito semiótico de cultura defendido por Geertz, onde o homem figura amarrado a teias de significados por ele mesmo tecidas (vinculando-se o conceito a estas teias, e a sua análise), propõe uma ciência interpretativa à procura de significados, rejeitando assim postulados de uma ciência experimental a procura de leis. Para Geertz, a experiência etnográfica reconhece e valoriza relevantemente a posição do pesquisador, levando-se em conta que este vincula seus próprios juízos prévios sobre o que pensa seu

interlocutor, o que pretendia ou o que se imagina que este pretendia enquanto realizava esta ou aquela colocação.

Geertz sugere que a participação em sistemas particulares, como a arte, por exemplo, torna-se possível apenas através da participação no sistema geral de formas simbólicas denominado cultura. O autor afirma que se tivermos a intenção de elaborar uma semiótica da arte, ou de um dado sistema qualquer de indicadores que não seja axiomaticamente independente, "teremos que nos dedicar a uma espécie de história natural de indicadores e de símbolos, uma etnografia dos veículos que transmitem significados" (GEERTZ, 2004, p.179). Neste sentido, o que permite a existência de tais indicadores e símbolos, tais transmissores de significado, é o papel que desempenham na vida de uma sociedade, ou em algum setor desta. Esta perspectiva entende o significado também como uso, ou mais precisamente, o surgimento do significado a partir do uso. Longe de uma defesa ao indutivismo e avesso à mera catalogação de instâncias, ele defende que os poderes analíticos da teoria semiótica sejam destinados a investigações que examinem os indicadores em seu habitat natural, universo cotidiano onde os atores olham, nomeiam, escutam e fazem.

Aspectos inconscientes na nossa percepção da realidade não devem ser suprimidos no desenvolvimento do raciocínio proposto. A psicologia analítica entende que "mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais, as sensações visuais e auditivas, tudo isso, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Assim, toda experiência, contem um número indefinido de fatores desconhecidos." Para Jung uma palavra ou uma imagem podem ser simbólicas quando implicam em conotações especiais, além do seu significado evidente e imediato. Neste caso, entende-se que por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que freqüentemente utilizam-se termos simbólicos como representação de conceitos que não se podem definir ou compreender integralmente, para Jung, "esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens" (JUNG, 2001, p.20-23). Valendo-se do enunciado junguiano, Schafer reconhece um evento sonoro como simbólico, quando este desperta emoções e pensamentos, transpondo sensações mecânicas ou funções sinalizadoras, "quando possui uma numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique". Segundo ele, os sons do ambiente tem significados referenciais, não são meros eventos acústicos abstratos, devendo ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos. (SCHAFER, 2001, p.239).

Análise, som e ambiente

Trabalhos nas áreas de psicolingüística, acústica fisiológica e psico-acústica têm abordado a discriminação de timbres, apontando que a percepção destes pelo sistema auditivo humano é um fenômeno complexo, que envolve grande capacidade de processamento para ser analisado e classificado no cérebro, de acordo com regras não sempre bem compreendidas. O reconhecimento do timbre musical depende de uma série de condições, tais como o contexto em que o sinal é percebido, sua complexidade, a amplitude e a forma como os harmônicos estão distribuídos no espectro de frequência. A forma do ataque do sinal e a variação do espectro de energia nos instantes iniciais são fundamentais na percepção. (PÉREZ et al, 2004 p. 1)

Murray Schafer elucida o fato de que os sons podem ser classificados de muitas maneiras: "de acordo com suas características físicas (acústica) ou com o modo como são percebidos (psico-acústica); de acordo com sua função e significado (semiótica e semântica); ou de acordo com suas qualidades emocionais ou afetivas (estética)." Schafer propõe que os estudos isolados, vinculados ao hábito de se tratar essas classificações separadamente, acarretam limitações, especialmente no que diz respeito ao conceito de paisagem sonora por ele proposto[1]. (SCHAFER, 2001 p. 189)

Schafer enuncia a diferenciação entre objeto sonoro e evento sonoro, demonstrando que o entendimento destes componentes, pode auxiliar o trabalho de classificação e análise de dados:

> Quando se focalizam sons individuais de modo a considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros, proponho chamá-los de *eventos sonoros*, para evitar confusão com *objetos sonoros*, que são espécimes de

[1] "Soundscape", um neologismo introduzido por Schafer análogo a "landscape" (paisagem), consiste no ambiente acústico. "Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a um ambiente real ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente". (SCHAFER, 2001, p. 366).

> laboratório. Isso esta de acordo com a definição de evento no dicionário, como "alguma coisa que ocorre em algum lugar e dura determinado lapso de tempo" – em outras palavras, implica em um contexto. Assim o mesmo som – por exemplo, um sino de igreja – poderia ser considerado objeto sonoro se fosse gravado e utilizado em laboratório, ou como evento sonoro, se fosse identificado e estudado na comunidade. (SCHAFER, 2001, p. 185)

Propondo alternativas ao entendimento tradicional da percepção Gibson considera tanto o percebedor quanto o ambiente como um único sistema mutuamente informacional – abordagem denominada ecológica (GIBSON, 1979). É sobre este mutualismo que é encontrada a informação. "Os sistemas perceptuais realizam ativamente uma busca pela informação através da detecção de *affordances* e invariantes, (categorias ecológicas de alta-ordem[2]). Estas duas noções são aspectos complementares que podem ser entendidas, respectivamente, como *informação-para* um organismo e *informação-sobre* um evento do ambiente." (TOFFOLO, OLIVEIRA e ZAMPRONHA, 2003, p.05)

Comunidade e contexto

O relato que se segue trata de uma breve incursão a comunidade indígena Mbya Guarani - Araçaí,[3] localizada na região metropolitana de Curitiba, cerca de treze quilômetros do município de Piraquara, inserida em uma área de preservação ambiental, recentemente reconhecida como área de utilidade pública junto a prefeitura, em vias de regulamentação federativa. Tal situação política/jurídica inviabiliza práticas extensivas de agricultura, sendo freqüentes as visitas de turistas e grupos escolares, ocasiões propícias para a venda do artesanato e para pequenas apresentações artísticas do coral da comunidade. Em contato com o grupo desde 2001, minha visita foi estimulada pela necessidade de coletar informações sobre afinação instrumental, acompanhar o *jeroky*[4] daquela noite e entregar as a amigos cópias de arquivos de áudio que coletei durante o *Nimongarai*[5] realizado em janeiro de 2007, além de solicitar a um professor bilíngüe, parecer sobre o artigo que recentemente havia publicado (GIORDANI, 2007).

Na minha chegada, situação pouco convencional, era conduzida uma reunião do núcleo regional de educação da Secretaria de Estado da Educação junto aos professores da escola, lideranças e membros da comunidade, das imediações; acompanhei as discussões conclusivas.

Salvo os indígenas remunerados pelo funcionalismo público (professores, merendeiras e agentes comunitários de saúde) ou pela previdência social (aposentadoria rural ou programa bolsa família), destinam-se outros tantos membros da comunidade ao artesanato como principal fonte de renda, fatores aparentemente ignorados no colóquio. Mesmo que o agendamento de práticas participativas tenham sido aventadas, a verticalidade das imposições permeou os encaminhamentos, onde os equívocos de ordem burocrática cometidos pela administração indígena, foram sublinhados insistentemente. São evidentes os impasses relacionados à ineficiência da comunicação, sendo reincidentes ações superficiais de acanhado impacto sobre as comunidades beneficiárias. A este panorama, cabe a reflexão de como tais paradigmas vêm sendo absorvidos e decodificados por estes grupos minoritários, falantes de um "idioma estrangeiro", historicamente subtraídos de seu próprio território, inseridos a "*forceps*" na prática capitalista neoliberal.

---

[2] *Affordances* (lit. 'proporcionantes') são aspectos da informação compatíveis com um determinado percebedor, de acordo com suas características e limites perceptuais e corporais. Esta noção está relacionada diretamente com a relação percepção-ação, informando às possibilidades que um objeto ou evento oferece num determinado contexto. Sendo específica para cada espécie e cada indivíduo, alguns objetos podem gerar *affordances* para um indivíduo e não para outro, com uma constituição corpórea diferente. A invariante é a *informação-sobre* as propriedades estruturais tanto do ambiente quanto do evento mecânico que produz um objeto sonoro, permitindo o reconhecimento da fonte sonora e do ambiente (referencialidade). Invariantes são propriedades perceptuais coerentes sobre o fluxo do tempo, permanecendo estáveis enquanto outros aspectos do objeto sonoro estão se modificando. As características do ambiente (*medium*) e do evento mecânico são ambas especificadas sincronicamente no objeto sonoro através de dois tipos de invariantes: estrutural e transformacional. (TOFFOLO, OLIVEIRA e ZAMPRONHA, 2003, p. 06-07)

[3] Anteriormente denominada de Karuguá. O território indígena está inserido em área de proteção ambiental – Mananciais da Serra.

[4] Atividade musical comunitária cotidianamente realizada no período noturno.

[5] Nimuendaju caracteriza o *nimongarai* (*ni* – se*, mõ* – fazer*, caraí* – magia*)* como a mais importante das danças de pajelança. Esta festividade é realizada uma vez ao ano, no período de janeiro a março relacionada ao amadurecimento dos frutos da lavoura, especialmente o milho. (NIMUENDAJU, 1987, p.89)

Viveiros de Castro indicou o fato de que na etnologia sobre os Guarani de maneira geral, os estudos concentraram-se principalmente na compilação e exegese de textos, relatos míticos, cantos sagrados e demais temas relativos às tradições orais, enquanto que menor atenção vinha sendo dada à sua morfologia e estrutura social. Ele atribuiu esse fato à fisiologia da cultura Guarani, na qual há predominância do discurso sobre o emblema, da representação sobre a instituição, da teologia sobre a sociologia (NIMUENDAJU, 1987, p. XXX). Para Schaden, situações de aparente inferioridade são compensadas por uma superestima dos valores coletivos, chegando a caracterizar certo etnocentrismo, fato mencionado por especialistas como ferramenta para manutenção de práticas tradicionais. (SCHADEN, 1969)

Concluída a reunião, dirigi-me a casa de Gildo onde fui convidado a assistir o filme *Rambo III*. Além de membros da família nuclear, reuniram-se outros interessados na saga do herói norte-americano. Na prateleira, mais de uma dezena de títulos estrangeiros, sobretudo comédias, filmes de ação e luta. A casa de chão batido circundada de refugos de madeira, lâminas de compensados e tábuas de pinus, coberta de eternit, abrigava em seu interior além do que parecia o trivial (camas, uma pequena rede para o bebê, roupas e utensílios domésticos) pequenas quinquilharias, artigos de perfumaria e elevados sobre uma prateleira improvisada, em posição privilegiada, a televisão de 16 polegadas e o aparelho de MP3 *player* / leitor de DVDs, (uma das lamentações de meu interlocutor referia-se à dificuldade de se assistirem títulos em inglês, além da impossibilidade da utilização do modo karaokê do aparelho recentemente adquirido de um parente, em conseqüência da indisponibilidade do controle remoto). Crianças, adultos e demais interessados atentos, não pude conter os risos nas cenas de intenso tiroteio e cauterizações à pólvora; expansionismo cultural de matiz cinematográfica, apropriação petrolífera, hegemonia bélica e certa dose de sadismo. O semblante de meus cúmplices telespectadores, mais transmitia a realização romântica proporcionada pelo *happy end* hollywodiano, que outras preocupações quanto ao conteúdo ideológico da película [6].

Música e comunidade

Em seu estudo junto a comunidades Mbya Guarani, Kilza Setti discorre sobre impressões registradas ao acompanhar as atividades musicais noturnas:

> **...**ao acompanharmos os *porãhey* noturnos (as rezas sagradas) ou as festas anuais do batismo, vemos transparecer sua consciência cultural pelo fervor devotado às práticas mágico-religiosas, alimentadas sobretudo pela música e com a participação de toda a comunidade - dos idosos aos bebês. [...] Parece que o sentido da vida e de sua continuação no paraíso concentra-se nas ocasiões musicais, tal o empenho da comunidade em partilhar delas.[...] Conclui-se portanto que com uma prática musical sacralizada, que recruta toda a aldeia, está assegurada a continuidade da música tradicional entre os Guarani, e sedimentada assim parte importante de sua cultura. Conhecendo-os mais profundamente, sabemos com que artifícios guardam seu "saber esotérico" (CLASTRES, 1990, p.15), com que cuidados reservam seus segredos dentro de uma linguagem metafórica, inacessível a estranhos, com que persistência tentam preservar seu *nhande rekó* (nosso modo de ser Guarani), com que arrebatamento (para usar uma expressão de Schaden) cantam e dançam na busca contínua do *aguidjé* (estado de perfeicão, de plenitude). (SETTI, 1993, p.03)

Encerrada a sessão de vídeo, rapidamente informei Gildo sobre meu interesse em coletar informações sobre a utilização ritual do mbaraka, detalhes sobre sua afinação e possíveis correlações cosmológicas contidas na execução deste instrumento nas atividades musicais cotidianas. Como ele não mantinha um *mbaraka* (violão desprovido da sexta corda) sob seus cuidados, propôs-me que conversássemos com seu pai posteriormente na *Opy* (casa de reza). Antes que tivesse início o *jeroky*, fui questionado por Jerá (vice-cacique, filha do Sr. Marcolino) quanto às gravações que havia realizado em janeiro, dirigimo-nos a casa de seu irmão para que realizássemos uma breve audição do CD, expliquei que se tratava de um fragmento das gravações contendo sete faixas de áudio, sendo informado que se tratavam de dois *tarová*, e cinco *mboraí*. Neste momento, além do interesse sobre o aparelho utilizado nas gravações, um MD portátil, pude recolher uma breve exegese quanto às características classificatórias do *Jeroky,* que segundo Karaí, aponta para três grupos distintos: o *Tarová*, o *Mboraí* e o *Xondaro*.

[6] Sobre estes temas ver (CÃO, 1978 e FIGUEIREDO, 2005).

Sobre meus questionamentos quanto as denominações citadas, Karaí comentou que os *tarová*, apresentam-se como temas que consistem na repetição de vocalizações vogais, entendidos como temas de "inspiração"[7] executados pelos "rezadores" em ocasiões específicas[8], os *mboraei*[9] ou *mborai*, cuja tradução remete objetivamente ao canto, apresenta fórmulas melódicas estruturadas tradicionalmente, sendo suas letras em parte dos casos compostas por membros das comunidades, as letras de maneira geral tratam de temas míticos e religiosos, fazendo alusão a fenômenos naturais, fauna, flora e divindades do panteão cosmológico Guarani. Os *xondaro*, apresentam-se como melodias instrumentais (*mbaraka, rawé, ãguapu e mbaraka-miri*) destinadas ao treinamento bélico, força, atenção e agilidade, sendo reincidentes comentários que atestam estarem estes vinculados aos cantos dos pássaros. Dos *xondaros* que tive a oportunidade de presenciar, reunia-se o grupo de "guerreiros", somente homens (jovens e crianças), posicionados em círculo dançando em sentido anti-horário, seguindo o mestre do *xondaro*, que provido de um *ywyra'i* ou de um *mbaraka-miri* (Gildo, um de meus intrerlocutores, comentou ter participado de *xondaros*, onde se utilizavam bordunas, "como antigamente") conduzia a roda, vez ou outra aferindo golpes contra os demais integrantes da roda, movimentos que deveriam ser desviados, esquivando-se, pulando-se, abaixando-se e assim por diante, sendo os menos atentos atingidos, por vezes tombando ao solo (sempre a estes incidentes seguem-se risos e animados comentários dos espectadores), mesmo tendo presenciado *xondaros* ao final das atividades do *jeroky* dentro da *opy,* são reincidentes exegeses que destinam esta atividade ao período que precede o crepúsculo, dando-se preferência ao ambiente externo que circunda a casa de reza.

Som e movimento

Dirigi-me à *Opy* por volta das 20:00 horas. Próximas ao fogo mulheres e meninas guarneciam os *petyguá* com tabaco, acendendo-os com tições do brasido, lentamente homens (adultos, jovens e crianças indistintamente) aproximavam-se, empunhando seus cachimbos e fumegando-os com determinação, iniciando uma pequena rotina circular em sentido anti-horário, necessariamente destinando sua atenção aos objetos rituais contidos na face leste da edificação, cuidadosamente "tocando" os instrumentos musicais, fumigando-os com a fumaça de seus *petyguá*, depois de realizar uma média de três voltas, os participantes recitavam pequenas frases, saudando os mais velhos e apontando estarem satisfeitos (*rave'i*), entregando seus cachimbos e saindo da roda, recebendo então um copo com água morna destinado a uma espécie de bochecho. Parte dos eventos sonoros coletados na ocasião prosseguiram segundo a seqüência abaixo:[10]

Tempo	Eventos
00'00''	Início da captação[11]
01'16"	Saída de um dos participantes *rave'i*
01'50"	Mbaraka, (breve)
05'00"	Entrada de novo ywyra'i
09'00"	Intensos pigarreios
10'22"	Saída de um dos participantes *rave'i*
11'05"	Comentários Xamoi
11'29"	Resposta dos presentes aos comentários do xamoi (*aguidjé'ete*)
11'59"	Mbaraka – (breve)
12'35"	Mbaraka-miri – (breve)

7 Esta forma de aquisição de "mensagens" ou "palavras" das divindades, ocorre também nas rezas, onde se pode receber conhecimentos diretamente das potencias divinas, negando-se nestes casos a operação onírica. (ver PISSOLATO, 2007 p. 300-324)

8 Tais cânticos não figuram entre os freqüentes materiais de áudio destinados à comercialização, pelo que parece, mantidos propositalmente fora destes meios de divulgação (registros fonográficos de procedência paranaense, paulista e catarinense, dos quais tive acesso, não apresentam este tipo de canto, salvo uma compilação étnica paraguaia onde um pequeno fragmento compõe o disco). (N. A.)

9 "*Mboraei* nome. A forma não-relacional do radical -poraei 'cantar' utilizado em função referencial: Canção. (Pronúncia: Com ditongo decrescente: *mboraéi*. Variantes: *mborai.*)" (SIL, 2006, p. 109)

10 Efeitos de reverberação minimizam-se consideravelmente pela composição estrutural da edificação, podendo-se qualificar a taxa de ruídos ambientes como Hi-Fi, definindo-se com clareza os picos de ataque e decaimento dos objetos sonoros incidentes.

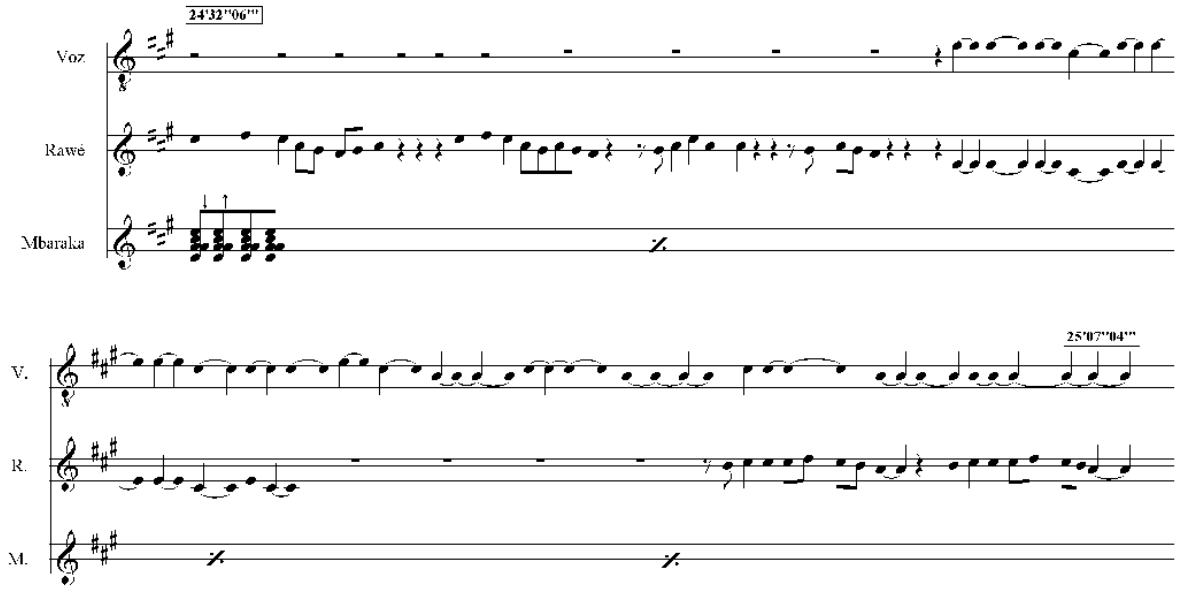
11 NET MD Sony MZ-NF810 / microfone stereo Sony ECM-DS70P.

12’55”	Ywyra’i +ywyra’i + mbaraka-miri (breve)
13’20”	Bochechos com água
14’ 05”	Minha saída da roda – *rave’i*
14’15”	Choro de criança (intenso)
14’30”	Comentários
15’49”	*Mbaraka* – (breve)
15’58”	Choro
16’06”	Entremeio criança, *rave’i* / Mbaraka – (breve)
16’54”	Tosse
17’57”	Entremeio criança *rave’i*
18’35”	*Rave’i*
18’42”	*Rave’i*
20’28”	*Rave’i* (criança)
20’ 52”	Entremeio *rave’i*
21’10”	*Mbaraka* ataque / “afinação” (segue)
21’54”	*Rave’i*
22’06”	Início do *tarová*
22’22”	Entrada do *rawé*
23’03”	*Rave’i* entremeio
23’59”	Inicio do canto, Voz 1ª vez
24’47”	Voz 2ª vez
25’ 30”	Voz 3ª vez
26’08”	Voz +coro (pp)
26’43”	Voz +coro (ff)
34’44”	Saída do *rawé*
36’06”	Comentários
45’58”	Comentários
46’25”	Criança balbuciando (“afinada” com a melodia do coro)
50’45”	Vocalizações complementares ao tema
57’02”	*Mbaraka* (ralentando)
57’14”	*Rave’í* condutor (*mbaraka)*
57’16”	Fim do *tarová*
57’ 20”	Crianças, comentários, *mbaraka* (afinação)
58’00”	Fim da seção

Iniciado o *tarová*, organiza-se nova disposição, parte do contingente feminino alinha-se frontalmente a face leste, os meninos alinham-se perpendicularmente a estas na parte setentrional da casa (sendo variável o número de participantes envolvidos no canto e na dança “coro”), todos dançando em movimentos para frente e para trás, com leve flexão nos joelhos, visivelmente apoiados no pulso continuo marcado pelo *mbaraka*.

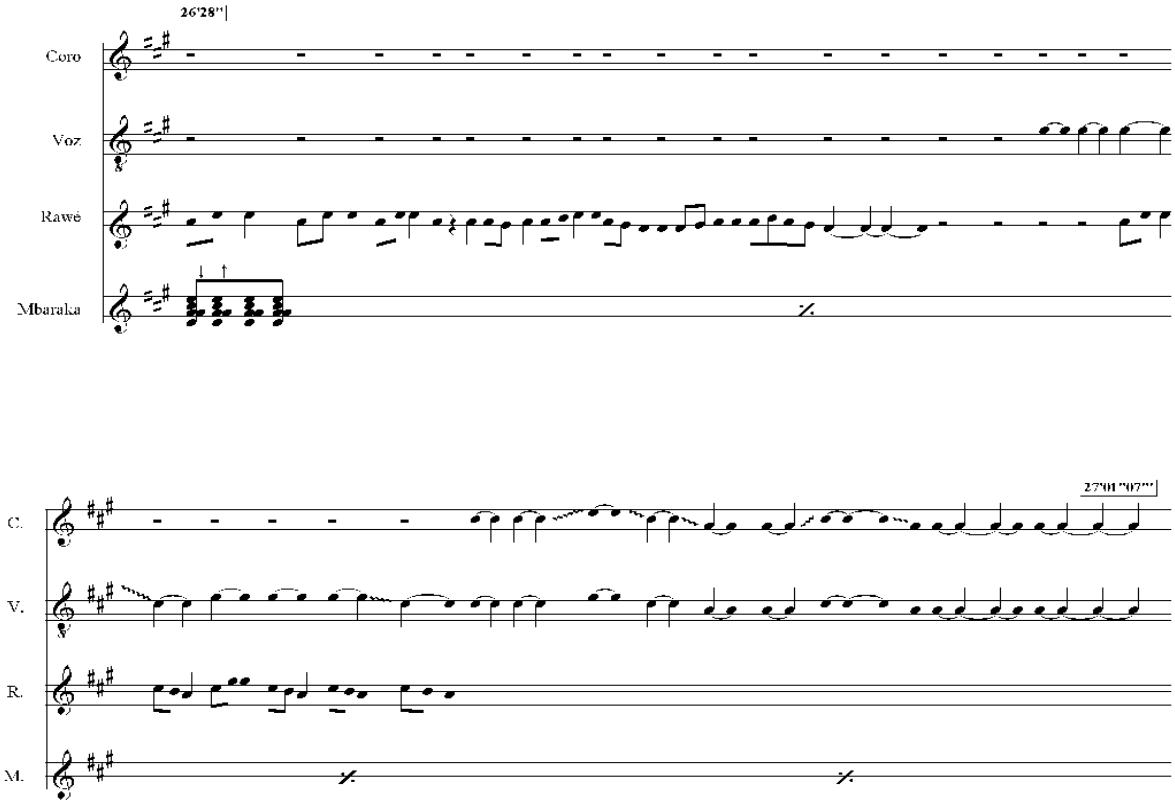
Nota-se na figura abaixo, o momento do ataque do *rawé*, (mesmo parecendo infrutífera uma análise convencional desta pequena fração do todo, tendo em vista que o *tarová* teve a duração de 36’36”), percebe-se a condução improvisada da rabeca, que consolida a figura melódica apenas na entrada da voz, onde a estrutura do canto é apresentada de modo claro. A aleatoriedade conferida aos primeiros ataques, das vozes (cantadas e instrumentais) neste caso apresenta estruturalmente uma característica de interesse, mesmo sendo o pulso o evidente condutor do canto, a partir de sua entrada em 24’32”, a rabeca apresenta padrões rítmicos decrescentes, inicialmente em 9 pulsos, 8 pulsos, 7 pulsos, 6 pulsos, mantendo-se em 8 pulsos após a entrada do canto[12]. Quanto à afinação dos instrumentos, encontramos um centro tonal levemente abaixo dos convencionais 440 hz, relevante o fato da afinação aberta do *mbaraka* apresentar na relação de terças maiores também um leve abaixamento. Apenas um estudo mais aprofundado e comparativo poderia validar tais observações.

[12] Ao trabalho de transcrição e representação gráfica, meus sinceros agradecimentos ao amigo, guitarrista e arranjador Luis Otávio Almeida, cuja sensibilidade e aptidão musical fizeram-se indispensáveis..



A intensa fumaça (do fogo de chão e dos *petyguá*), a sucção do fornilho, os pigarros e tosses, o crepitar do fogo, os risos das crianças, os breves murmúrios, e demais intervenções ao panorama musical propriamente dito, vinculam-se de maneira indissociável ao ambiente acústico do evento ritual. Dos balbucios infantis, por exemplo, pode-se perceber a participação concreta de crianças de "colo", bebês de pouca idade precocemente expostos às atividades musicais em comunidade, estímulos que influenciarão na construção da sua identidade sonora[13]. Nos sistemas abaixo, por ocasião da entrada do coro no canto, pode-se perceber a "grosso modo" o desenho melódico delineado na abertura das vozes em oitavas acima da melodia exposta, além dos glissandos evidenciados durante a execução deste, deve-se acrescentar a esta forma ilustrativa a postura de generosidade das mulheres (jovens e crianças) que formam o coro, de mãos dadas, lado a lado, dançando ininterruptamente, frisando com veemência o canto apresentado pelo "rezador".

[13] Benenzon define o termo identidade sonora, a partir do principio de ISO, que consiste no "Conjunto das energias sonoras, acústicas e de movimento que pertencem a um indivíduo e que o caracteriza". Este princípio é subdividido em quatro estruturas inter-relacionáveis, denominadas: ISO Universal, ISO Gestaltico, ISO Cultural e ISO Grupal (BENENZON,1998, p.64).



Encerrada a sessão, parte dos participantes despediu-se, seguindo para suas casas, dos que se mantiveram no recinto, ainda breves dedilhados ao *mbaraka*, *ka'a* e conversas que se estenderam noite adentro.

Pontos de reflexão

Os relatos descritivos aqui apresentados, destinam-se a exemplificar o ambiente sonoro de um fragmento de atividades rituais cotidianas. Quanto à instrumentação, contrariamente aos inúmeros relatos musicológicos e etomusicológios onde o *mbaraka- miri* e o *takuapu* evidenciam-se com freqüência nas execuções dos cânticos (SETTI, 1993; NIMUENDAJU, 1987; MONTARDO, 2002), de modo excepcional, não estiveram presentes durante o *tarová* nesta ocasião, cabendo exclusivamente ao *mbaraka* a condução do mesmo. Sobre o uso do violão, Setti aponta a relevância desta apropriação pelos Mbya Guarani (muitas vezes considerada como fator de "aculturação"), destinando-lhe sensível interesse, seja a partir dos critérios seletivos adotados pelos indígenas ao "pinçar e adotar" elementos da cultura englobante, seja pelos artifícios utilizados na reinterpretação, na redefinição de usos a artefatos culturais, neste caso do violão[14].

> (Sobre a época de adoção do violão nas rezas, Irma Ruiz supõe ter sido adotado entre 1650 e 1750 entre os Mbya do Paraguai e conforme Strelnikov, transmitida pelos Xiripá cristianizados. Ela lembra também o interesse da sobrevivência entre os Mbya da guitarra de 5 cordas e do rabel de 3 cordas, coexistindo com o popular violão ou guitarra de 6 cordas e com o violino de 4 cordas, Ruiz, 1984, p.76-78) Se dispõem do mbaracá[15] - instrumento sagrado já conhecido do Tupi antes da colonização - por que razão continuariam usando o violão com uso percussivo? Teriam mantido, como resíduo da herança jesuítica, preferência

[14] Segundo o Sr Marcolino, a disposição das cordas do violão *mbaraka*, relaciona-se a divindades Guarani que ocupam regiões especificas na esfera celeste, 1ª corda – Dó # – *Takuá-werá* (divindade feminina), 2ª corda – Lá – *Ñanderu Jakairá* , 3ª corda – Mi – *Ñanderu Karaí,* 4ª corda – Lá – *Ñanderu Tupã* e a 5ª e última corda – Mi – relacionada à divindade primordial *Ñanderu Tenondé*. É singular na nominação Mbya a referência destinada às regiões celestes, sendo seu simbolismo vital a cosmogonia praticada pelo grupo.

[15] Chocalho globular, generalizadamente denominado *mbaracá*, entre os falantes de língua Tupi. Cabe ressaltar que entre os Mbya Guarani, tal instrumento é denominado *mbaraka-miri*. (N.A)

> por instrumentos que levam à conformação de melodias construídas dentro de determinado clima ou ambiente tonal? A firmeza com que mulheres e crianças acompanham as seqüências intervalares entoadas pelo rezador solista leva a crer que se trate de padrões melódicos sempre repetidos, mas quando ocorrem cantos supostamente novos ou inovadores, estes são também facilmente acompanhados pelo grupo coral. É viável pensar-se que isso se dê em virtude do sistema único de afinação dos violões e que possa esse ser visto como nivelador na condução das linhas melódicas dos *porãhey*. O canto assim submetido ao uso sistemático do bordão das cordas tende a limitar o elenco de sons da melodia, e consequentemente, propiciar maior adestramento do grupo coral em acompanhar responsorialmente os cantos na pajelança. (SETTI, 1993, p. 9-10)

Dos comentários de Irma Ruiz, um questionamento: usual no trabalho jesuítico era a utilização da viola, não do violão, pois esse último chega ao Brasil apenas no início do século XIX; mesmo na Europa o violão de seis cordas não surgiu antes do final do século XVIII. Teria sido então a viola de cinco ordens o objeto inicial deste processo, mais tarde substituída pelo violão sem a sexta corda, quando a simbologia referente às cinco cordas já havia sido consolidada? A transformação metonímica do *mbaraka* em *mbaraka miri* e da viola em *mbaraka* vai além da simples apropriação de um objeto cultural, neste caso, dá-se a consubstâncialização do instrumento, que é agregado de significações múltiplas em uma intrincada rede de signos rituais, incluindo-se ai a relação de cada uma das cinco ordens em uma divindade especifica do panteão cosmológico mbya. Do interesse indígena em relação à viola, pode-se citar o relato do Padre Dobrizhofer que após tocar viola para entreter uma liderança indígena nos entremeios de uma audiência com o governador da província de Buenos Aires (onde o indígena reivindicava a libertação de prisioneiros), é convidado insistentemente a acompanhar o cacique a sua redução. Ainda sobre a utilização de instrumentos europeus nos procedimentos de catequização, encontrava-se em curso já nas primeiras décadas do séc. XVII nas reduções jesuíticas no oeste paranaense, leste paraguaio e nordeste argentino a "formação" de indígenas nas artes musicais, como frisa M. Haubert, ao destinar a Jean Vaisseau e a Louis Berger o protagonismo quanto à introdução da "verdadeira música" entre os nativos quando lecionava classes a estes em San Ignácio Guazú. A metonímia proposta pelo autor, converte os missionários músicos em xamãs de poder extraordinário. Seja no entretenimento de Dobrizhoffer ou na "pedagogia musical" de Louis Berger ou ainda nas descrições de Diego de Torres[16], que aponta ordenanças quanto à fabricação de flautas, supostamente utilizadas "a fim de ensinar música aos pequenos estudantes" já nas primeiras décadas do séc XVII, explicitando evidencias de como esta ferramenta auxiliou os missionários em seus trabalhos doutrinários: "Principalmente pela música e pelo canto, os missionários parecem reproduzir os prodígios de Orfeu na América"(HAUBERT, 1990, p. 128 e 129). Se por um lado à música auxilia a empreitada jesuítica, por outro, mantêm pulsantes caracteres da identidade mbya.

Das características vocais, evidencia-se a importância dada à expressão da fala dos lideres religiosos, transmissores das "Belas Palavras" (*Ñe'eng porã*), considerados por especialistas como vestígio do profetismo[17] tupi-guarani. Recitativos iniciais, discursos introdutórios e de entremeio, o coro feminino

---

[16] Das instruções do Padre Diego de Torres Bollo: "de 1609-1610, orientavam os missionários a corrigir e a castigar os religiosos indígenas, pois representavam perigo à redução por defenderem o "antigo modo de ser". Caso os castigos não dessem resultados positivos, os jesuítas eram orientados a efetuar o desterro desses personagens. Em San Carlos, feiticeiros conspiraram com a intenção de matar os padres e, por isso temiam ser castigados. Segundo o relato do Padre Diego de Torres, os feiticeiros, ao fugirem da redução, escaparam dos castigos físicos, mas ficaram sujeitos aos castigos divinos: Temendo que a conspiração fosse conhecida, "*por lo cual se los castigaria como merecian, se escaparon en la noche oscura [...] Pero Dios les seguió [..]. todos cayeron en manos de los lusitanos y fueron llevados a la servidumbre"*. Esse registro favorece a análise da percepção do missionário quanto à ação divina, pois sugere que há uma estreita identificação entre a vontade do missionário e a vontade do próprio Deus."(RAMOS, 2007, p. 6)

[17] "O estudo pioneiro de Curt Nimuendaju (1914) sobre a mitologia e a escatologia Apapocuva-Guarani inaugura o período moderno na etnologia guarani. É ele que vai influenciar Métraux, e vai colocar na atualidade a famosa questão do profetismo Guarani. É com esse trabalho igualmente que o tema do pessimismo histórico Guarani se introduz (...) Ali, além de uma minuciosa reconstrução histórica das migrações Ñandeva em busca da Terra Sem Males, achamos um exame do xamanismo e do profetismo, uma descrição da cosmologia e do ciclo de criação, e dados valiosos sobre a complexa teoria Guarani sobre a alma e a pessoa (que envolve as polaridades palavra / comida, divindade / animalidade, osso / carne, etc.). É com Nimuendaju ainda que se inicia a longa discussão sobre a natureza e o grau da influência jesuítica na cosmologia Guarani." (Viveiros de Castro, 1986, p. 100-1001)

pontuando as melodias 8ª acima, reforçando as exclamações dos discursos e cantos proferidos, parecem ser as principais características encontradas nas atividades musicais da comunidade, que se vale claramente do ambiente musical para disseminar caracteres da tradição oral, exercitando a manutenção da identidade cultural do grupo.

Propondo-se a registrar e contextualizar de maneira sucinta um pequeno fragmento da vida cotidiana, o presente ensaio busca agregar alternativas viáveis ao trabalho de campo. A inexistência de modelos consensuais para recolha, classificação e arquivo da música autóctone (no Brasil e em outras regiões do globo), tem sido convertida em entrave metodológico ao campo da etnomusicologia (NATTIEZ, 2004; RIBEIRO 2002; SETTI,1993; TURINO, 1999; NETTL, 1991 e SEGEER 1977). Como poderiam ser solucionados tais impasses, tendo-se em vista a necessidade crescente de que características êmicas dos eventos sonoros sejam evidenciadas, ao invés de se instaurarem conceituações etnocêntricas (vinculadas à tradição musical do interlocutor / observador) relativas ao entendimento deste ou daquele sistema musical? Parece ainda ser longo o percurso, para que se possa acessar um "discurso social bruto" [18] para que conseqüentemente se entenda de maneira mais inteligível os sistemas musicais inseridos nesses discursos, assim como as teias de significações, apropriações e atualizações, tecidas continuamente com o decorrer do tempo.

Referências bibliográficas

BENENZON, Rolando O. **La Nueva Musicoterapia**. Buenos Aires: Lumen, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: EDUSP, 2007.

CÃO, Diogo. **Os Gigolôs da Pátria e a Besta do Apocalipse**. Macau: Editorial Albuquerque, 1978.

CLASTRES, Pierre. **A Fala Sagrada - Mitos E Cantos Sagrados Dos Índios Guarani.** Campinas: Papirus, 1990.

FIGUEIREDO, Lucas. **Ministério do Silêncio. A história do Serviço Secreto Brasileiro de Washington Luís a Lula 1927-2005.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação da Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. **O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa.** Petrópolis: Vozes, 2004.

GIBSON, J. J. **Ecological Approach to Visual Perception**. Hillsdate: Lawrence Erlbaum, 1979/1986.

GIORDANI, Ary. O Mimby, tradição e atualização na sociabilidade Mbya Guarani. SIMPEMUS 3, SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA 2007 DA UFPR. **Anais**... . Curitiba: DeArtes-UFPR, 2007.

LADEIRA, Maria Inês. O Caminhar Sob a Luz - O território Mbya a beira do oceano. São Paulo, 1992. 199p. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LORTAT-JACOB, Bernard; OLSEN, Miriam Rovsing. Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire. In: **L'Homme,** 171-172, Musique et anthropologie, Paris, 2004

MONTARDO, Deise Luci de Oliveira. Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.10, 2004. p.5-30.

NETTL, Bruno; BOHLMAN, Philip V. **Comparative Musicology and Anthropology of Music: essays on the history of ethnomusicology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

NIMUENDAJU, Curt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião Apapocuva Guarani.** Tradução de Charlotte Emmerich e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987 [1914].

PÉREZ, Marcelo Jará, FORNARI, Jose Eduardo e DAMIANI, Furio. Reconhecimento de timbres musicais através da rede neural auto-organizável de Kohonen. II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE

[18] Como já pontuou Kilza Setti, valendo-se dos termos propostos por Geertz..(SETTI, 1993)

COMPUTAÇÃO E MÚSICA; XV CONGRESSO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE COMPUTAÇÃO. **Anais**... Departamento de Semicondutores, Instrumentos e Fotônica, Faculdade de Engenharia Elétrica-UNICAMP. Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora – UNICAMP, 2004.

PISSOLATO, Elizabeth. **A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)**. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2007.

RAMOS, Antonio Dari. Os jesuítas e a instrumentalização do medo nas reduções de guaranis do século XVII. **História, imagem e narrativas**, v.2, n.4, abril 2007.

RIBEIRO, H. L. A análise musical na etnomusicologia. **Ictus**, Salvador: UFBA, 2002.

RUIZ, Irma. **La Ceremonia Ñemongaraí de los Mbya de la provincia de Misiones**. Temas de Etnomusicologia 1; Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicologia Carlos Vega, p. 51-102. 1984.

SEEGER, Charles. **Studies in Musicology: 1935-1975**. Berkeley: University of California Press, 1977.

SETTI, Kilza. Questões Relativas À Autoctonia Nas Culturas Musicais Indígenas Da Atualidade, Consideradas No Exemplo Mbya-Guarani. **Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira** n.21, 1993. Disponível em http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM21-02.htm

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura guarani**. 3.ed. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974.

_____. **Aculturação Indígena: Ensaio Sobre Fatores E Tendências Da Mudança Cultural De Tribus Indígenas Em Contato Com O Mundo Dos Brancos**. São Paulo, Pioneira Edusp, 1969.

SIL, Robert A. Dooley. **Léxico Guarani, Dialeto Mbya, Guarani-Português**. Versão de 9 de março de 2006, 11:32:00. Disponível em: www.sil.org/americas/BRASIL/PUBLCNS/DICTGRAM/GNDicLex.pdf

TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe e ZAMPRONHA, Edson S. **Paisagem Sonora: uma proposta de análise.** Disponível em: http://cogprints.org/3000/01/TOFFOLO_OLIVEIRA_ZAMPRA2003.pdf , 2003.

TURINO, Thomas. Estrutura, contexto e estratégias na etnografia musical. **Horizontes antropológicos**, v.5, n.11, p 13-28. Porto Alegre: PPGAS, 1999.

VICUÑA, María Ester Grebe. Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica. **Revista musical chilena**, v.45, n.175, enero-junio, 1991.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo**. Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Anponcs: Jorge Zahar, 1986.

A tradição etnomusicológica de John Blacking na pesquisa sobre a música caribenha no Pará

Bernardo Thiago Borges Farias
apostilas2001@yahoo.com.br

Resumo
No presente trabalho procura-se relacionar a visão antropológica de John Blacking ao objeto da pesquisa: *A música caribenha no Pará*. Para tal, ofereço inicialmente um resumo das principais idéias do autor tiradas de minha leitura dos capítulos dos livros *How Musical is a Man* ? e *Music culture and experience*.Em seguida desenvolvo problemas e perguntas que constarão como pontos de apoio em minhas reflexões no decorrer da pesquisa. Seu conceito de música assim como sua visão sócio-cultural sobre os fenômenos musicais, serão abordado dentro das reflexões surgidas na pesquisa.. Este artigo não possui fôlego para resolver todos os problemas levantados. O interesse aqui é tão-só utilizar a base teórica de Blacking para engendrar situações-problema acerca do tema da pesquisa em andamento.

Palavras-chave: John Blacking; música caribenha; etnomusicologia; Pará.

Abstract
In the present work I look forward to relate the anthropologic vision of John Blacking to the object of the research in progress: the Caribbean music in the state of Pará, Brazil. For such, I offer initially a summary of the author's main ideas taken off of from the chapters of the book "How Musical is Man" and "*Music culture and experience"*. After that, I develop some problems and questions that will consist as reference points my reflections in elapsing of the research. His concept of music as well as his social and cultural point of view for the musical phenomenon, will be boarded and will be considered inside of the reflections arose with the research. This article doesn't hold substantial to solve all the problems raised. The main point of its content is to use the presupposed base of John Blacking as a tool of development of problems and doubts about the progress research.

Keywords: john blacking; caribbean music; ethnomusicology; Pará.

Introdução

Quando se pensa em uma pesquisa etnomusicológica sobre a música caribenha no Pará, logo surgem inquietações. Desde seu nascimento nos finais do século XIX e início do séc. XX , a Etnomusicologia – mesmo sendo considerada uma ciência nova –, já proporciona aos seus herdeiros, tradições teóricas diversas e muitas vezes até mesmo antagônicas. Propostas teóricas como as de Simha Arom, Alan Merrian, Mantle Hood e John Blacking, apesar de carregarem em comum a adjetivação "etnomusicológicas", ilustram bem os diversos caminhos possíveis dentro da disciplina.

Este amálgama de idéias está sempre a espera de novos pesquisadores, que, como o autor deste artigo, pretendem levar adiante a disciplina. E uma boa formação na área depende não só dá assimilação deste arcabouço tradicional, mas também de sua revisão crítica constante. Afinal, paradigmas de uma ciência, como nos ensinou Tomas Kuhn em *A estrutura das revoluções científicas*, sempre se impõem de forma incontestável no processo de educação dos futuros pesquisadores e cientistas de uma área.

Neste caso, essa preocupação se dá justamente porque no momento em que se passa pelo processo de assimilação da tradição teórica da Etnomusicologia já surge a necessidade de tomarmos algumas

decisões teóricas. Considerando o fato de que qualquer graduação em Música no Brasil não dá a menor condição de contato com o pensamento etnomusicológico, esta contradição irrompe trazendo consigo dúvidas sobre a conveniência do momento.

Com base no livro *How musical is man?*, buscaremos relacionar a visão antropológica de John Blacking ao objeto da presente pesquisa: a música caribenha no Pará. Para tal, oferecemos inicialmente um resumo das principais idéias do autor, comentando um pouco sobre as reflexões sobre a cultura brasileira assim . Em seguida desenvolvemos problemas e perguntas que constarão como pontos de apoio nas reflexões no decorrer da pesquisa.Para isso ,também considera-se um diálogo com o legado da teoria crítica. Vale lembrar que este artigo não possui fôlego para resolver todos os problemas levantados. O interesse aqui é tão-somente utilizar a base teórica de Blacking como ferramenta de construção de problemas e dúvidas acerca da pesquisa em desenvolvimento.

Alguns conceitos e idéias gerais do pensamento blackniano

How musical is man? é o resultado dos estudos realizados por John Blacking acerca da cultura musical de alguns povos africanos, especialmente os Venda. No prefácio, Blacking explica que o livro expressa seu próprio dilema vivido através da mudança de olhar do músico que se tornou antropólogo. Tal mudança na forma de compreender a música do Homem não foi empresa fácil e só veio por meio do contato estabelecido com a música Venda. A construção teórica blackniana erigiu-se dentro dos nós e perplexidades presentes no decorrer de uma prática ciêntífica- o quê na antropologia chama-se de trabalho de campo-não podendo,portanto, ser avaliada como especulações vazias e desconectadas.

Ainda muito preso às classificações arbitrárias entre música "folclórica" e música "artística", Blacking foi despertado para o fato de que toda música é de alguma forma folclórica[1] e étnica, na medida em que não pode ser transmitida, ou seja, não pode acontecer ou ter significados sem associações entre as pessoas, grupos, comunidades, sociedades. Esta visão parece muito instrutiva no que tange as reflexões sobre cultura brasileira. No afã, desesperados pela busca de uma identidade brasileira, alguns ideólogos de nossa cultura acreditaram que, para se criar uma música nacional, bastaria unir a matéria prima da chamada *música popular*[2] aos esquemas formais de composição sinfônica[3].

Tal mágica nunca ocorreu. Dentro de uma problematização identitária – marcada, amiúde, por uma iconoclastia retumbante – curiosamente não se atentou para o fato de que uma comunidade marcada pela falta de acesso aos bens materiais e imateriais, jamais poderia se reconhecer em uma construção musical artificial e distante do grosso da população. O espelho postiço dessas produções parecia refletir mais os dilemas das elites culturais do que engendrar uma música onde todos se reconhecessem. Não cabe aqui discorrer tanto sobre isso, mas não custa nada aproveitar para dizer que Blacking poderia nos ajudar bastante quando este diz que os valores de uma peça musical são inseparáveis do seu valor enquanto expressão da experiência humana.

O que esteve em falta nas reflexões acadêmicas sobre a cultura no Brasil, e que nesta pesquisa pretende-se contemplar, foi exatamente a relação estreita entre os produtos culturais fertilizados e o solo humano das relações sociais. Ressalto este ponto, pois essa noção é fundamental para o conceito blackniano de música enquanto som humanamente organizado.

---

1 Diante da carga axiomática que o termo "folclore" carrega dentro do debate tradicional sobre cultura brasileira – seja por meio do juízo modernista, seja pelo menosprezo às culturas populares disseminado na sociedade, cujo termo em geral reforça –, vale lembrar que Blacking, ao fazer uso deste termo, propõe uma espécie de neutralidade axiomática em função da raiz antropológica de seu pensamento.

2 A forma dogmática com que a dicotomia entre a chamada *música popular e música erudita* passou a ser encarada no Brasil, foi gerada, em parte, pela idealização modernista da música rural brasileira. O Olhar de José Miguel Wisnik no seu livro *o nacional e o popular na música brasileira* propõe uma forma mais lúcida de abordar tal contradição , pois mesmo considerando a base material , divida em classes, não se eximi de assinalar um trânsito cultural existente entre os salões de concerto e os terreiro de candomblé.

3 Reconhecemos que os lamentos de Mario de andrade ,ante a falta de uma 'tradição brasileira", indicavam-no a força do individualismo moderno como elemento adverso à construção de uma identidade coletiva. Porém, ainda que esse fato tenha levado Mario à uma politização da arte,expressa em suas receitas e sugestões à compositores da época, percebe-se que tal meio demonstrou-se ineficaz.

Para Blacking (p.7) "muitos, senão todos, processos essenciais de música podem ser achados na constituição do corpo humano e nos padrões de interação deste corpo na sociedade". Ele acreditava que os estudos musicais amparados pela Antropologia fizessem mais sentido do que análises de padrões de som enquanto coisas em si mesmas.

Para enfatizar como esses enfoques descontextualizados desembocam, amiúde, em posições etnocêntricas e irrelevantes cientificamente, o autor dá como exemplo o estudo "Measures of musical talents" (p.16). Tal estudo pretendia testar as habilidades musicais de diferentes culturas musicais, mas sem colocar a música em relação viva onde ela é feita. Blacking diz: "Testes de timbre e altura são irrelevantes fora do contexto social … se partirmos do fato de que se o som não for feito pelo Homem, não é música" (p.6). Testes de habilidades musicais são relevantes para as culturas, cujos sistemas são similares aos do pesquisador.

A questão levantada pela pergunta-título – Quão musical é o Homem? – revela em sua abrangência o caráter sociológico e antropológico do pensamento blackniano. Tal pergunta está imbricada em uma ampla gama de questionamentos ontológicos sobre o Homem mesmo. Perguntas como "O que é a natureza humana?", "Que limites existem ao seu desenvolvimento cultural?" estão na raiz filosófica das reflexões e conclusões blacknianas.

Na discussão sobre a validade de testes que mostrem o quão musical é o homem ou o quanto de genialidade musical pode existir no comportamento humano, Blacking nos dá outro comentário, que confirma a filiação sociológica de seu pensamento. Isto acontece quando ele defende o princípio da totalidade, a primazia do todo sobre as partes, do social sobre o individual: "Os impedimentos sociais e culturais que impedem o florescimento do gênio musical são mais significantes do que toda habilidade individual que parecem promover isso".

A chave para entender o pensamento etnomusicológico de Blacking está em seu conhecido conceito de música. Já no primeiro capítulo do livro Blacking diz: "Música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: *é som humanamente organizado*" (p.10). O conceito de música dado por Blacking é importante porque se o admitimos como premissa, então nosso olhar investigativo se voltará não mais exclusivamente aos elementos estruturais da música, tratados antes de forma isolada como entes dados e encerrados em si mesmos, mas agora buscará na forma de organização social seu mais profícuo caminho de compreensão. Nesse sentido Blacking diz:

> A ordem sonora deve ser criada casualmente como um resultado de princípios de organização que são não-musicais ou extramusicais … É possível dar mais do que análises para qualquer peça musical … Mas deve ser possível produzir análises exatas que indiquem onde processos musicais e extramusicais são utilizados e precisamente o que eles são e por que eles são usados. (p.11, 12)

Para Blacking, este tipo de análise considera o comportamento musical estruturado em conexão com o fator biológico, psicológico, sociológico, cultural ou até mesmo puramente musical. Cabe ao etnomusicólogo identificar estas conexões para explicar a música. É interessante notar como Blacking considera fatores biológicos (corporeidade) e psicológicos (cognição) sem no entanto deixar de relacioná-los com outros aspectos socioculturais como economia, política, religião.

Com base em observações da música africana, Blacking comenta um fato interessante sobre a flauta Nande (ou Konjo) tocada no Zaire: se considerarmos a execução do músico Nande em relação à experiência física de tapar os furos da flauta, as relações tonais adquirem um diferente significado. Blacking estava seguro de que a explicação para estes fenômenos poderia ser descoberta por análises sensitivo-contextuais da música dentro da cultura. "Somente pela montagem de informações musicais e extramusicais era possível descobrir o que tinha *dentro das notas*" (p.19).

Problemas levantados: perplexidades e dúvidas a cerca da música caribenha no Pará

Este enfoque sociológico é uma ferramenta valiosa para a reflexão sobre o fenômeno da música caribenha no Pará, já que damos ênfase especial aos desdobramentos de fatos dentro de um processo

modernizante trazido pelo desenvolvimento da região norte enquanto espaço interligado com as transformações no mundo capitalista do séc.XX.

Muito mais do que uma pesquisa unicamente sobre aspectos estruturais da música caribenha no Pará, deve se considerar o ambiente social que possibilitou o processo de transmissão desta música no Pará. Análises funcionais das estruturas musicais não podem ser desvinculadas da análise estrutural de sua função social.

> As funções das tonalidades, em relação uma com a outra, não podem ser explicadas adequadamente como parte de um sistema fechado, sem referência às estruturas do sistema sociocultural do qual o sistema musical é parte, e ao sistema biológico, do qual todo músico pertence. (BLACKING, p.30)

Neste sentido, é através dessa modernidade que devemos estudar o surgimento e desenvolvimento do rádio no Pará considerando que a presença das rádios em Belém e no interior do estado foi decisiva para a mudança do gosto musical da população, trazendo inclusive a música caribenha à região. Por causa da posição geográfica distante, o Pará, no início das primeiras transmissões, permaneceu alheio às radiodifusoras nacionais, situadas sobretudo em São Paulo e Rio de Janeiro. Durante muitos anos as emissões vindas de outros países, cujos sinais de freqüência eram mais fortes que os nacionais, influenciavam bastante a população. Transmissões das Antilhas, Guianas, Caribe chegavam com mais clareza aos aparelhos receptores espalhados pelo interior do estado.

Apesar dessa influência inicial ter se manifestado no ambiente rural, os gêneros que haviam nascido sob a influência da música negra caribenha (em especial o Merengue) tomaram forma mais definida quando passaram a fazer parte do espaço urbano, se enquadrando em um processo de mercantilização proporcionado pela ainda semiprofissional indústria fonográfica local.

Além disso, levando em conta o esteio teórico blackiniano, emergem algumas perguntas que devem nortear nossa investigação:

a) Que fatores musicais, culturais, econômicos e políticos interferiram na delimitação do(s) grupo(s) produtores e consumidores (público) dos gêneros musicais de influência caribenha?

b) Como a indústria cultural local, que nesse momento ainda era semiprofissional e incipiente, influiu nesse gosto?

c) Que (re)significado a musicalidade caribenha teve para a população paraense (membros de uma dada comunidade) no momento de sua chegada na região; ou seja, que novos significados foram dados a essa música quando ela passou a fazer parte do cotidiano das pessoas no contexto de sua absorção nas décadas de 1950 e 1960?

d) Considerando que a música popular no Pará, assim como no Caribe, remonta às manifestações musicais da população negra do séc.XIX, queremos examinar, dialogando com o legado teórico de Blacking, se esse fato demonstra ou não que aspectos desta música em si precedem ao próprio processo industrial da sociedade e qual seria o poder determinante, ou seja, a influência de tais elementos estruturais no desenvolvimento dessa música no Pará.

Em determinado trecho de seu livro, Blacking comenta rapidamente que apesar de Merrian ter defendido o "estudo da música na cultura", melhor seria produzir análises sistemáticas e culturais da música que possam explicar como um sistema musical é parte de outros sistemas de relações com a cultura. Segundo Blacking

> não é suficiente identificar as características do estilo musical em seus próprios termos e ver isso em relação com a sociedade … Nós devemos reconhecer que nenhum estilo musical tem seus "próprios termos": seus termos são os termos de sua sociedade e cultura, assim como dos corpos dos seres humanos que ouvem, criam e executam essa música. (p.30)

Se tivéssemos uma visão simplista do pensamento de Blacking, poderíamos desde já retirar de nossa pesquisa a atenção dada aos elementos puramente musicais, aqueles elementos estruturais supracitados. Ao contrário disso, fazendo justiça à essência da obra de Blacking, não pretendemos

abandonar a tensão gerada entre os pólos *puramente musical* e o *sociológico*. É dever do etnomusicólogo um olhar atento e cuidadoso sobre essa tensão, para evitar qualquer posição dogmática. A presença dos capítulos "A música na sociedade e cultura" e "Cultura e sociedade na música" sinalizam que Blacking refletia sobre essa tensão e buscava o afastamento de uma posição unilateral.

Destaco a seguir duas passagens que poderiam parecer – a quem não conhece a profundidade do pensamento blackniano – ambíguas e contraditórias, mas que, ao contrário, mostram claramente o destaque dado aos elementos musicais: "Analisar a composição e apreciação da música em termos de sua função social e processo cognitivo … de nenhuma forma diminui a importância da música em si mesma" (p.49). Outra passagem bastante esclarecedora, que nos afasta de qualquer simplismo:

> Nós nunca devemos estar dispostos a entender exatamente como uma outra pessoa se sinta com uma peça musical, mas nós podemos talvez entender os fatores estruturais que geram estes sentimentos/sensações. A atenção para com a função da música na sociedade é necessária somente até quando isso nos ajuda explicar as estruturas. Embora discuta os usos e efeitos da música, eu estou preocupado primeiramente com o que é música, e não no que ela é usada. (p.26)

No decorrer de uma leitura desatenta de *How musical is man?* tem-se a impressão de que Blacking desconsidera o entendimento da música e de suas particularidades. Correndo o risco de ter suas idéias tratadas por intérpretes capciosos como um apelo redutor de todo fenômeno musical às esferas sociais, Blacking tenta, por meio de seu olhar antropológico, retirar os estudos musicais da redoma dogmática que isola a música do ambiente de onde surge e se desenvolve.

O próprio intento de estabelecer abordagens e idéias mais sociologizantes dentro dos estudos musicais, é ele mesmo melhor compreendido quando nos damos conta dos debates e inquietações que giravam em torno da Etnomusicologia da época. Evitando-se aprofundar em detalhes do período, a Etnomusicologia encontrava-se em crescente polarização, cuja dinâmica se alimentava sob a influência do pensamento semiótico, que mais tarde se incorporaria com grande vigor na Etnomusicologia.[4]

As divergências entre Alan Merriam e Mantle Hood suscitavam na década de 1960 muitas discussões e controvérsias. As diferenças entre os pólos se apresentavam entre uma abordagem sociocultural do objeto de estudo (Merriam) e uma internalista (Hood). Em suma, entre uma abordagem antropológica e uma musicológica. Portanto, é no contexto de uma disciplina dividida que Blacking surge com seus primeiros trabalhos publicados.

A pergunta *b* esboçada anteriormente, nos apresenta um problema irresoluto e por isso mesmo de grande impulso à nossa investigação. Saber como a música caribenha – tanto os ritmos genuinamente caribenhos, quanto os ritmos engendrados em solo paraense – foi incorporada ao mercado de produção musical local é de muita importância, pois é a partir deste ponto que chegaremos a um limite mais próximo da quebra-de-braços entre as análises puramente musicais e o olhar sociológico dos elementos extramusicais. Nesse sentido a pergunta *d* surge como dúvida constante.

O diferencial da presente pesquisa talvez esteja no fato de que, pela primeira vez, procura-se enfatizar aspectos relativos ao estudo social dos gêneros musicais paraenses associando-os à música caribenha e privilegiando também o debate crítico em torno do que se pode considerar como duas tendências distintas no tratamento dado pela literatura sociológica e agora etnomusicológica. Por um lado, temos a já clássica discussão, pela crítica negativa de Adorno.

Segundo o olhar da teoria crítica para os fenômenos culturais, a música torna-se entretenimento comercializado, padronizado e massificado pela indústria cultural das sociedades modernas que assume uma

[4] Os principais teóricos da Semiótica, tais como Ferdinand de Saussure, Charles Peirce, Leslie White, exerceram considerável influência nos desdobramentos teóricos dentro da Etnomusicologia. A partir da década de 1940 a força da Semiótica se faz sentir, pois além dos pesquisadores que começavam a defender a compreensão da música como sistema de símbolos, as discussões e polarizações empreendidas pelos teóricos clássicos, muitas vezes para impor-se frente a hegemonia musicológica, giravam em torno de como e até que ponto elementos não musicais estudados em contexto ajudariam na compreensão da música. Portanto, se a legitimação da etnomusicologia passava pelos estudos dos elementos não- musicais esta aproximação com a semiótica tornava-se inevitável . Nesse sentido, também acredito que as idéias blacknianas também servem como ponte entre as duas áreas.

postura ideológica estendendo alienação do trabalho para o lazer, para o ócio (ADORNO & HORKHEIMER). Adorno também fala sobre os elementos extramusicais, mas os relaciona somente com a esfera da produção (1977, p.290-1): "A indústria cultural vive, em certo sentido, como parasita sobre a técnica extra-artística da produção de bens materiais, sem se preocupar com a determinação que a objetividade dessas técnicas implica para a forma intra-artística".

Por outro lado, apesar de tais considerações apresentarem grande dose de importância, para alcançarmos a discussão pretendida nesta pesquisa fazem-se necessários outros olhares sobre a realidade cultural considerando a possibilidade de encontrar o valor da música em sua autonomia nas relações de produção existentes. Tendo em Blacking o principal esteio teórico, esperamos encontrar na crítica adorniana um contraponto interessante e frutífero, buscando, nos pontos de dissonâncias e consonâncias entre os dois teóricos, as possíveis resoluções.

A proposta aqui apresentada é trazer à tona a tensão existente entre as formas diferenciadas de ver o fenômeno musical. Como já percebemos, a posição assentada na crítica da indústria cultural nos atira ao colo um problema ainda não resolvido. Sabe-se que a indústria fonográfica em Belém, na década de 1960, ainda estava engatinhando. Isso nos sugere que esta indústria possuía pouca força de manipulação do gosto musical da população. Então, como explicar a absorção da música caribenha no Pará?

Acreditamos, dessa forma, que poderemos problematizar a idéia de que fatores econômicos, em especial os da esfera da indústria cultural, são determinantes rígidos, e que portanto as análises que consideram a bifurcação rígida em toda história das artes, entre artes cultas das classes ricas e artes das massas das classes populares, não estão inteiramente corretas. Se os chamados *elementos não musicais* constituem fator de suma importância dentro de uma pesquisa etnomusicológica atual – e vale dizer que o pouco de respeito que esta idéia carregada foi conquistada a duras penas dentro da área de estudos musicais, graças a esforços de pensadores como Blacking –, também se nota que o termo *elementos não musicais* sugere uma idéia muito vaga se não estiver amparado por uma noção de contextualidade mais elaborada. Há mais coisas em ver o que existe *dentro das notas* musicais do que nosso reducionismo pode supor. A abordagem contextualizada refere-se á especificidades que só podem ser entendidas em seus próprios termos e essa visão não sugere um padrão invariável de situações.Por isso entendemos que

> classes sociais diferentes, na mesma sociedade, podem ser discriminadas como diferentes grupos, mas isso não impede que da mesma forma possam pertencer ao mesmo grupo sonoro, mesmo estando profundamente divididas em outros aspectos. (BLACKING, 1995)

Desse modo, temos outro caminho que apresenta o fenômeno musical não apenas pela importância de suas funções econômicas, mas também pelas suas funções socioculturais e considerando seu caráter multidimensional. Blacking aqui é fundamental. Com efeito, isto deve nos obrigar a pensar a existência de outros elementos constitutivos da estrutura da música ou que, pelo menos, a ela se ligam.

Nesse sentido Blacking ganha grande importância para a presente pesquisa, pois esta tensão – entre *elementos puramente musicais* e *entorno social* donde essa música emerge – é animada por toda sua obra. Blacking parecia decidido em desvendar os mistérios das músicas através de um olhar que liga os elementos puramente musicais ao ambiente social oriundo. A tônica de sua obra foi, sem dúvida, a tentativa de descobrir relações estruturais entre música e vida social.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Ed.Nacional, 1977.

ADORNO, Theodor. Prismas, crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998 .

BLACKING, John. How musical is man? Seattle: University of Washington, 1973.

_____. Music, culture and experience. Chicago/Londres: Univ. of Chicago, 1995.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985 [1947].

KUHN, Thomas. The structure of scientific revolutions. 2 ed., enlarged. Chicago/London: Univ. of Chicago 1970 [1962].

MERRIAM, Alan. The Anthropology of Music.Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

WISNIK, José Miguel.Getúlio da paixão cearense.in: Enio Esqueff e José Miguel Wisnik.O Nacional e o Popular na cultura brasileira. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

Música e sociabilidade na Maré a partir de três estudos de caso recentes

Bruno de Carvalho Reis et alli[1]
carvalhoreis@hotmail.com

Resumo
Apoiado em metodologia participativa inspirada em Paulo Freire, este trabalho reflete sobre pesquisa recente de práticas musicais na Maré, Rio de Janeiro, realizada por equipe constituída por uma maioria de moradores do local. As estratégias utilizadas envolveram a observação participante em eventos musicais, a realização de entrevistas abertas com públicos, músicos e gestores culturais, e o uso de registros depositados em arquivo local. Os focos de investigação foram os locais, os públicos e os músicos em diferentes gêneros e estilos, destacando-se aqui três estudos de caso que ilustram a articulação entre o som em geral, a música e outros aspectos da via cotidiana marcada pela violência e a integração perversa à cidade.

Palavra-Chave: Etnomusicologia - Pesquisa participativa - Comunidades.

Abstract
Based upon participatory methodologies inspired on Paulo Freire's work, this paper reflects upon recent research on musical practices at Maré, Rio de Janeiro, undertaken by a team constituted of a majority of local residents. The employed strategies encompassed participant observation in musical events, open interviews with the public, musicians, and cultural agents, and the use of records deposited in a local archive. The research focus were places, publics and musicians in different styles and genres, highlighting, through three selected study cases, the articulation between sound in general, music and other aspects of a daily life affected by violence and by a perverse integration to the city as a whole.

Keywords: Ethnomusicology - Participatory Research - Communities

A presente comunicação pretende dialogar sobre as questões referentes às praticas musicais dos moradores da Maré, tomando como ponto de partida uma pesquisa que articulou três frentes de trabalho, os músicos, os locais de eventos e público participante. Procuramos, nesse sentido, descrever e analisar de forma comparativa os espaços em que ocorrem as atividades de música no bairro, suas semelhanças e contrastes, bem como discutir a violência local, as dificuldades dos músicos em relação a suas atividades e sustentabilidade, além da estigmatização vivida pelos moradores das favelas.

Este texto é resultado do trabalho coletivo de pesquisa realizado pelo grupo Musicultura. Este grupo é formado por graduandos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e estudantes do ensino médio, moradores do bairro Maré em sua maioria, e provém de uma parceria entre o Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ e o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM).

[1] Co-assinam o trabalho Alexandre Dias da Silva, Ana Paula Chuengue Gonçalves, Caroline Cardim Gonçalves, Daniely Cristina Bispo, Diogo Bezerra do Nascimento, Elvis Galdino Félix, Érika Ramos da Silva, Fabiano Aguila, Felipe Lack da Silva, Geandra Nobre do Nascimento, Igor de Almeida Basílio, Isabel Cristina Dantas dos Santos, Isadora Ribeiro de Souza , Jefferson Silva de Paulo, Jéssica Alves David da Silva, Jéssica Moreira da Conceição, Leandro Custódio de Moura, Luis Antonio Matias da Silva, Marcelo Rubião de Andrade, Mariluci Correia do Nascimento, Samuel Araújo Severino, Schneider Ferreira Reis de Souza, Rudá dos Santos Brauns, Thuanny da Mota Gonçalves e Tuane da Silva Nascimento.

Orientados e provocados, através da pedagogia de Paulo Freire, por um professor de música ligado a este Laboratório, e partindo da visão paulofreireana de educação, os co-autores desta pesquisa desenvolvem um planejamento aberto de ações. Isso significa dizer que o delineamento do objeto e o desenvolver da pesquisa vêm sendo construídos coletivamente, pelo conjunto de seus participantes, em sua maioria, moradores da comunidade pesquisada.

A Maré e as favelas no Rio de Janeiro de hoje

O bairro Maré, também conhecido como Complexo da Maré no jargão policial, é formado por cerca de 132 mil habitantes divididos em 48 mil domicílios, segundo dados do Censo Maré 2000[2]: Quem somos, o que queremos e o que fazemos? Sua localização relaciona-se com as principais vias de acesso à cidade do Rio de Janeiro, já que se situa entre a Av. Brasil, principal porta de entrada da cidade, a Linha Vermelha, via expressa que liga o aeroporto internacional Tom Jobim à Copacabana, e a Linha Amarela, que liga o subúrbio à Zona Oeste, mas especificamente à Barra da Tijuca, local dos novos ricos ou 'emergentes' do Rio. A Maré, segundo o censo citado, compõe-se de um conjunto dezesseis favelas, são elas: Praia de Ramos, Roquete Pinto, Marcílio Dias, Conjunto Esperança, Vila do João, Salsa e Merengue, Conjunto Pinheiros, Vila dos Pinheiros, Marrocos, Conjunto Bento Ribeiro Dantas, Timbau, Baixa do Sapateiro, Parque Rubens Vaz, Parque União, Novo Parque, Portal da Ilha. O grupo identificou cinco comunidades que não foram citadas: Nova Holanda, Nova Maré, Parque Maré, Portelinha e Paraibuna. Estas comunidades, apesar de possuírem formação histórica e sócio-cultural diferentes, foram reunidas em um único bairro através de um decreto da prefeitura do Rio. Tal fato não significa, de forma alguma, que o local tenha recebido por parte da mesma qualquer estrutura ou assistência pública diferente daquela que já possuía, construída pelos próprios moradores ou em intervenções estatais anteriores.

A ocupação do espaço onde hoje se localiza a Maré dar-se-á por volta da década de 30, em virtude do crescimento do centro urbano do Rio e a retirada dos pobres dessas regiões centrais da cidade e dos bairros mais valorizados. Neste contexto, as áreas suburbanas de antigas chácaras e locais alagadiços como mangues, são ocupados por trabalhadores pobres do Rio e outras regiões do país como norte, nordeste e do restante da região sudeste.

Em virtude da ampla variedade de aspectos culturais trançados nesse tecido social, o projeto musicultura encontra instigante diversidade de produção artística e principalmente musical para a pesquisa. Além disso, por se localizar numa região socialmente discriminada da cidade, há características próprias do bairro que interferem na dinâmica cultural do local.

Não é novidade a discussão a respeito do cerceamento do direito de ir e vir sofrido pelos moradores do bairro Maré, que vêem no seu dia a dia usurpado esta garantia básica, prevista na Constituição Brasileira. Contudo, e infelizmente, este tema não recebe a atenção devida da opinião pública, e a imprensa parece apenas se posicionar quando a questão atinge determinadas camadas da sociedade não expostas cotidianamente ao mesmo problema. Exemplo disso foram os recentes casos de mobilização contra as milícias armadas que atuam nas favelas do Rio de Janeiro. A ação desses grupos armados, formados principalmente por policiais, bombeiros e ex-policiais, restringindo a garantia de direitos básicos dos moradores em locais "dominados" por eles, já vinha há muito tempo sendo denunciada por diversos movimentos sociais, mas parecia haver um absoluto silêncio sobre o tema na grande mídia. Esta passou, no entanto, a dar destaque à questão somente depois do fatídico episódio em que repórteres da equipe do jornal *O Dia* foram barbaramente torturados por alguns destes indivíduos. Assim também aconteceu quando, em julho de 2008, os jornais passaram a debater a limitação do direito de ir e vir nas favelas depois que traficantes armados coagiram repórteres que acompanhavam a equipe de um candidato a prefeito na favela Vila Cruzeiro, no Rio de Janeiro.

Como se não bastasse o silêncio da mídia sobre a situação de total suspensão de direitos em que vive a maioria da população das favelas do Rio, ela também ajuda a manter esta situação, ao consolidar determinados valores na sociedade e criar um novo inimigo público, identificado pela cor da pele e local de moradia. O discurso de que "estamos em guerra", traz o pressuposto de que neste estado tudo é permitido, inclusive o desrespeito aos direitos humanos. Além disso, nessa "guerra", o território do "inimigo", onde não existem leis a se respeitar, é a favela. Naturaliza-se, neste sentido, até mesmo a morte, principalmente a daqueles considerados diferentes de um determinado "nós".

[2] Este Censo, publicado em 2002, foi realizado pela ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré em parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Pesquisa musical e ação social

E o que toda essa discussão tem a ver com a pesquisa sobre a música na Maré? Tudo. Em entrevistas realizadas com músicos, público e organizadores de eventos musicais na Maré, repetidas vezes veio à tona a questão da violência causada pela divisão do tráfico de drogas e pela violência policial na região, e a interferência desta nos hábitos dos moradores locais. Dentro deste contexto, já pode se apontar, por exemplo, que parece haver diferentes gradações no usufruto do direito de ir e vir da população local, de acordo com os estilos musicais com os quais mais se identificam. Durante esta fase da pesquisa, observa-se, por exemplo, a existência de uma espécie de *salvo conduto* que pode ser vivenciado por um grupo de roqueiros locais, situação oposta ao que parece não existir em relações aos freqüentadores de eventos associados a outros gêneros, como, por exemplo, pagode. Esta questão tem nos chamado à atenção e mostra que uma pesquisa musical de cunho etnográfico pode ser muito mais rica para entender uma realidade local, pois usando a música como foco, se discutirá temas que estejam mais direcionados à comunidade como um todo, gerando um debate sobre o próprio espaço de moradia, num processo de auto-reflexão. Isso possibilita, no caso de nossa pesquisa, que nos tornemos sujeitos ativos, e, por exemplo, junto a outros moradores, passemos a participar de ações contra a criminalização da pobreza, como foi o caso do último evento público em que o grupo Musicultura participou, o *Ato Pela Vida e Contra o Extermínio*, realizado na Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, quando completou-se um ano da Chacina no Complexo do Alemão, ocasião em que 19 pessoas foram mortas com 78 tiros, sendo que 32 deles disparados pelas costas, além de nove feridos – incluindo crianças – num único dia.

A participação do grupo em atividades como esta, vai ao encontro da "pedagogia libertadora" de Paulo Freire, propondo acima de tudo o diálogo, em que todos são educadores e educandos, como base de uma ação social refletida. Esta pedagogia tem sido empregada em nosso processo de trabalho, que consiste em pesquisar, estudar, arquivar, tornar pública e debater as questões que envolvem a música e as relações sociais, políticas e culturais da comunidade.

O acervo construído ao longo da pesquisa foi montado de forma coletiva por integrantes do grupo e moradores da Maré que contribuíram também com doações. Dentre os materiais disponíveis, encontram-se: imagens de locais onde existem práticas musicais, paisagens sonoras, vinis, CDs, entrevistas realizadas por membros do grupo com músicos da região, dançarinos, produtores e freqüentadores de uma forma geral. Há também, uma pequena biblioteca, com livros obtidos através de doações diversas. O acervo de fotos constitui também a própria história do grupo, registrando as diversas pessoas que já o integraram.

Nesse sentido, articulando a formação teórica e a participação política, esta pesquisa pretende disponibilizar as informações coletadas para os moradores, instituições comunitárias e escolas públicas, assim como elaborar materiais didáticos, construir um mapa cultural e utilizar o banco de dados como recurso na provocação de debates mais gerais de interesse da comunidade, como, por exemplo, questões relativas à cidadania, violência e desemprego.

Por serem em sua maioria moradores da Maré, os participantes do Musicultura se constituem em pesquisadores e pesquisados, e aprendem a se relacionar com sua comunidade de forma diferenciada, entendendo suas relações enquanto faz parte delas. Isto possibilita uma diversidade grande de opiniões sobre a realidade local, o que enriquece a pesquisa como um todo. Além disso, o fato de nossa análise ser desenvolvida por moradores locais nos permite que possamos observar determinadas nuances que podem ser imperceptíveis por outros pesquisadores. Por exemplo, ao pesquisar a respeito do público existente em determinado evento, sem entrevistas, um observador poderia descrever a faixa etária aproximada, suas percepções de gênero, de comportamento ou vestimenta dos participantes. A nós, além de ser possível observar todas estas coisas de um ângulo mais próximo, será permitido saber também se ali existem pessoas de diferentes favelas da região e quais são músicos da região, o que nos é possível pelo fato de sermos nós também, moradores locais e conhecedores de parte do público presente.

Locais, estilos e públicos: três estudos de caso

Tomando como primeiro estudo de caso a Lona Cultural Municipal Herbert Vianna, instalada pela prefeitura municipal no bairro da Maré, comunidade Nova Maré, pode-se discutir, entre outros temas, a questão das dificuldades de acesso ocasionadas pela localização da mesma que fica situada numa região de "fronteira" entre facções rivais, sendo uma área de intensos conflitos armados. Em nossas pesquisas,

baseadas em observação participante e entrevistas, evidenciou-se ser esse um dos principais motivos de os moradores não freqüentarem assiduamente este espaço cultural.

A maneira como o poder público municipal investe na cultura da região dificulta ainda mais a relação entre a lona, os artistas e o público, pois, pressupondo que o espaço pode se auto-sustentar com a arrecadação da bilheteria, a prefeitura desconsidera o fato de a lona se situar num local que desfavorece a freqüência do público. Assim, segundo depoimentos dos próprios gestores, não há retorno financeiro para contratação de shows. Além disso, por não haver segurança para o público nem para os artistas, há uma grande dificuldade em convencer empresários a trazer artistas conhecidos da grande mídia para atividades que acontecem dentro do espaço. Na maioria das vezes, os eventos são feitos com artistas locais, que, mesmo com pouco incentivo financeiro ou logístico, participam dessas atividades.

Contudo, com toda dificuldade de acesso ao local, o público de rock ainda é o que mais freqüenta os eventos na Lona Cultural, segundo os dados constatados não só através de observação participante, mas também em entrevista com o músico e diretor da Lona, Edílson Ernesto. O público desses eventos parece ser constituído, em grande parte, por integrantes e/ou amigos de pessoas que fazem parte de bandas locais, que interagem entre si desde a divulgação dos eventos até a realização dos mesmos.

Os motivos pelos quais determinados grupos parecem poder transitar com mais liberdade, entre as comunidades da Maré, ainda estão sendo pesquisados, mas algumas hipóteses já se levantam: Teria isto a ver com a "atitude" de transgressão do movimento rock? Seria este grupo identificado por toda a população local como "diferentes", portanto não submetidos aos hábitos e receios do resto da população? A vestimenta e/ou comportamento destes indivíduos interferem na relação roqueiros versus demais moradores? Existiria alguma ligação entre determinados estilos musicais e a divisão entre facções do tráfico de drogas, que faça com que determinados grupos possam transitar livremente e outros não?

Ainda no que concerne à questão do estudo de locais onde se desenvolvem práticas musicais na Maré, dedicamos um segundo estudo de caso a outro espaço destinado ao rock e seu público, um determinado bar que serve de referência como espaço dedicado ao rock na região. Trata-se do Bar do Zé Toré, localizado na comunidade do Morro do Timbau, mais precisamente no Largo do IV Centenário. Depois de algumas idas a campo, pôde-se notar uma certa periodicidade de eventos públicos, que atraem um número considerável de pessoas ao local. Algumas entrevistas apontam para a hipótese de que esta diferença no público freqüentador se justifica pelo fato de este bar se encontrar numa comunidade mais distante da "fronteira". Neste local, destaca-se o fato de ser um evento aberto, que acontece na rua, sem construção de palco necessariamente, o que permite uma grande interação e participação do público com os músicos, muitas vezes confundidos uns com os outros. Apesar da existência de um Posto de Policiamento Comunitário (PPC) nos arredores do Largo, e da possível presença de traficantes armados na região, o evento acontece de forma pacífica sem intervenções de nenhuma das partes. É importante ressaltar que a rua permanece aberta ao trânsito de veículos e pedestres, e em nenhum momento é fechada para que se realizem tais acontecimentos musicais, que duram toda a noite, sem que haja interferência dos moradores da rua em questão.

O evento é promovido pelos próprios freqüentadores do local com o incentivo do dono do estabelecimento, que segundo algumas opiniões, seria uma espécie de "mecenas", um fomentador dos eventos. Assim, criou-se uma identidade do local como espaço de referência do estilo musical do rock na região. Por outro lado, outros freqüentadores questionam a benemerência do incentivo, chamando atenção para o lucro financeiro trazido pelo aumento da venda de seus produtos todas as vezes em que "apóia" as atividades locais. A própria Lona Cultural, recentemente promoveu um evento chamado "Palco Móvel" no espaço onde estão vinculados os shows, em frente ao bar. Segundo um dos responsáveis pela atividade, isto aconteceu em função dos impasses causados pela já comentada dificuldade de acesso à própria lona.

A Casa de Cultura da Maré, nosso terceiro estudo de caso selecionado, é outro espaço em que se exercem práticas musicais na região. A sua localização é considerada mais "fácil" pelos moradores das comunidades. Está próxima à Avenida Brasil, e se encontra em uma avenida central de passagem de pessoas e veículos pelo bairro, com destino ao campus universitário da UFRJ e Linhas Vermelha e Amarela. Contudo, ainda assim permanece com um número pequeno de freqüentadores nos eventos musicais que realiza. A falha na divulgação dos eventos da casa e a falta de periodicidade nas realizações dos mesmos foram os principais motivos apontados pelos freqüentadores do local, para a escassez de público nos eventos.

A Casa de Cultura pertence ao Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, ONG criada por moradores e parceira do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ no desenvolvimento da pesquisa aqui enfocada. O CEASM recebe financiamento do Ministério da Cultura, enquanto Ponto de Cultura, para produzir e articular atividades artísticas na Maré. O espaço surgiu de um empréstimo em comodato à ONG,

feito pela proprietária de uma antiga fábrica de peças de navios abandonada. Os principais eventos que ocorrem no local estão ligados à instituição e seus colaboradores, alguns dos quais músicos dedicados a atividades de formação em sua área. A Casa de Cultura é composta hoje de um museu (Museu da Maré) que abriga materiais que são referenciais dos aspectos históricos e culturais das favelas do bairro, também abriga oficinas de teatro, dança e música, porém com pouca articulação com os artistas locais. Suas atividades abertas parecem não atrair tanto o público do bairro. Cabe aqui perguntar: será que essa escassez não se deve ao fato de o referencial de cultura adotado não dialogar com a cultura local? Os organizadores parecem optar por realizar espetáculos e atividades relacionados a uma cultura de cunho mais "universal" ou geral e socialmente mais aceita, muitas vezes desprendida dos aspectos sócio-culturais da região.

O Musicultura também está presente na Casa de Cultura, sede das atividades do grupo, porém as trocas de referenciais entre as duas iniciativas ainda não se deram de forma ampla e satisfatória.

O rock na percepção dos músicos da Maré

Em entrevistas individuais e coletivas com algumas bandas de rock do local (uma delas com três bandas simultaneamente), discutimos a respeito da profissionalização dos músicos da Maré – que, em sua grande maioria, também são compositores –, todos declarando não encontrar na música uma forma de auto-sustento, o que gera a necessidade de recorrer a diversas outras atividades sem qualquer ligação com a música para se manterem. Há entre eles, por exemplo, músicos que exercem a profissão de padeiro, auxiliar de prótese dentária, repositor de supermercado, entre outras.

No que diz respeito à infra-estrutura para a produção musical, percebe-se a falta de investimento em estúdios para ensaios e gravações, por isso, muitas das vezes as bandas ensaiam e fazem suas gravações em espaços improvisados, como cômodos de suas casas, nas lajes, em garagens, etc.

Grande parte dessas bandas que compõem o cenário rock da Maré sofre direta influência de outras bandas estrangeiras, o que é refletido em sua forma de se vestir, cantar e se comportar. Também podemos ver essa ligação através da formação das bandas, que possuem em sua maioria bateria acústica, contrabaixo elétrico, guitarra elétrica e voz. Dentre essas bandas existem vários estilos musicais divididos em *Punk Rock*, *Hardcore, Death Metal, Black Metal, Heavy Metal, New Metal, Hard Rock, Emocore*, entre outros. Contudo, é importante ressaltar que, das bandas que possuem músicas autorais, a maior parte das letras são em português, e falam sobre o dia-a-dia dos moradores e seus problemas e dificuldades cotidianas. Existe também um espaço para bandas de rock que mesclam guitarra, contrabaixo e bateria com cavaquinho e instrumento de percussão, tipicamente brasileiro, o que indica, segundo nossos interlocutores, a presença na Maré de uma vertente chamada samba-rock.

No que se refere ao público das bandas de rock da Maré, podemos destacar que apesar das muitas diferenças e subdivisões entre os estilos existentes, o mesmo permanece unido e é possível reunir num único evento bandas de estilos variados. Segundo Ribeiro, em seu estudo sobre o cenário do rock em Aracaju[3], isto raramente ocorreria em outros países, devido às diferenças ideológicas entre os estilos. O autor afirma que isto ocorre principalmente pela "carência de público e falta de espaços para realização de shows e pessoas dispostas a produzir esses eventos". Este cenário de carência de espaços e de pessoas dispostas a produzir shows é semelhante ao encontrado atualmente na Maré.

Continuidade da pesquisa: fontes, questões e abordagens

No ano de 2006, entre os meses de julho e agosto o grupo de pesquisa aplicou 926 questionários aos moradores da Nova Holanda e Baixa do Sapateiro com o objetivo de coletar dados referentes a gostos musicais, formas de acesso à música em geral, bandas e músicos locais e seu reconhecimento junto ao público da região. Os resultados dos questionários servem, a princípio, como parte do acervo do Musicultura, e o término da análise dos dados fornecerá relevantes informações sobre o tema.

Algumas observações a respeito das respostas fornecidas pelos moradores, apontam para questões interessantes no que se refere ao processo de identidade da favela. Aqui nos referimos a análise de duas perguntas distintas do questionário, a primeira indagava o estilo musical preferido do entrevistado e a

[3] RIBEIRO, Hugo Leonardo (pdf) - Notas Preliminares Sobre o Cenário Rock Underground em Aracaju-SE. Acessado em http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/HugoLeonardoRibeiro.pdf%20 em 15 de julho de 2008.

segunda quais as músicas ele achava que os moradores da Maré mais ouviam. Neste ponto, encontramos respostas que consideramos contraditórias, pois apesar de, na primeira pergunta verificarmos respostas variadas, tais como forró, pagode, gospel, samba e etc, no segundo caso grande parte das respostas citavam apenas o funk.

Nos perguntamos aqui, se esta contradição não se deve ao estereótipo que se criou sobre alguns estilos musicais que caracterizam ou representam para muitas pessoas, a favela em si. Falamos neste momento de determinado estilo, o funk, que a mídia mostra muitas vezes sendo obrigatória e originalmente pertencente às favelas.

Em nossas pesquisas etnográficas, percebemos considerável influência musical e cultural do nordeste, provavelmente devida à origem de grande parte da população residente. Esta influência se reflete em diversos locais e práticas musicais, onde o gênero forró predomina. Nesses espaços, se reúnem grande número de pessoas que se identificam com este estilo musical, trazendo aspectos culturais regionais, como, por exemplo, comidas e danças, o que torna o ambiente familiar com pessoas de todas as idades. A prática musical do forró se dá em espaços geralmente abertos com concentrações de barracas e ambulantes. A área também caracteriza-se pela presença de grandes caixas de som onde o volume permanece em alta intensidade no decorrer da noite. A existência destas práticas ligadas ao forró, assim como as de rock, citadas anteriormente, demonstram que a preferência dos moradores não é limitada somente ao funk, antes, há uma riqueza na diversidade das preferências e processos de produções musicais.

Durante esse trabalho nos foi possível levantar uma série de questões e reflexões a respeito da associação entre espaço de moradia, sociabilidade e estilos musicais. A importância da contemplação em três frentes nos permitiu manter o trabalho do grupo em conjunto, pois são frentes distintas que conseguem unir-se através de sua proximidade na relação com a música. Mantendo a proposta de um trabalho coletivo, pôde-se então utilizar uma dessas frentes como um início para abertura de discussões, conseguindo desenvolver uma mentalidade mais crítica, que observa fatores presentes no mundo musical da Maré e os utiliza como fonte para questionamentos políticos e sociais, conseguindo com isso uma visão mais ampla do objeto pesquisado, do mundo envolvido e também do pesquisador. Assim, com o nosso trabalho, procuramos demonstrar como é possível a democratização da sociedade e do Estado, em particular das universidades públicas, na construção de um conhecimento participativo, e voltado para os interesses dos setores populares da sociedade.

O batuko no mundo do Showbizz: a profissionalização do batuko e a construção de batukadeiras artistas no grupo das batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago - Cabo Verde)[1]

Carla Indira Carvalho Semedo

Resumo:
Viso neste paper discutir as noções de práticas musicais que são trazidas através da experiência das batukadeiras no contexto de showbizz, sendo o batuko uma dança e música cabo-verdiana, realizada basicamente pelas mulheres. Dependendo do contexto e do público, as performers (batukadeiras) constroem um cenário performático diferenciado, que se traduz na forma de construir o "terreru", as distribuições das batukadeiras e o lugar da "cantadeira", sendo que estas noções à la Mauss (1999), seriam técnicas corporais. O ensaio e a apresentação pública são percepcionados diferencialmente, tal como a forma como as batukadeiras percepcionam o lugar do ensaio na construção dum batuko eficaz, cuja avaliação da platéia se traduz em palmas, gritos e num entrosamento muito forte, segundo as falas das batukadeiras. Há também, a questão do instrumento, "tchabeta" que é uma espécie de almofada feita de material sintético, que equivale a uma espécie de tambor coadjuvante na construção do batuko produzindo dois tipos de som consoante a posição do corpo, das mãos: "bam-bam" e "rapicada". Por outro lado, as letras de músicas construídas pelas batukadeiras muito nos falam da sociedade cabo-verdiana, de como os sujeitos sociais são pensados, como e que as relações sociais têm lugar. A discussão que trago neste paper é resultado da pesquisa de campo realizada em finais de 2007 e início de 2008 em Cabo Verde com o grupo de batukadeiras de São Martinho Grande, onde fiz gravações imagéticas e audiovisuais, observação participante e entrevistas.

Palavras-Chave: Batuko, práticas musicais, "tchabeta"

Abstract
I aim at discussing in this paper the notion of musical practice that is brought by the batukadeiras experience in showbizz context, being batuko capeverdean music and dance, done by women. In depending of context and the audience, the batukadeiras perform a differentiate scene, which traduce a different ways to constitute 'terreru', the batukadeiras position and the cantadeira's place, and all of this would be embody technique in Mauss's (1999) point of view. The rehearsal and the public performance have different perceptions ways to be conceived by the batukadeiras, like the way the rehearsal is constitute by them as a place which constitute an effective batuko in which the audience perception traduce in clap, scream, and a feedback very strong, on batukadeiras speech. There is also, the instrument, the "tchabeta" which is a kind of cushion done with a synthetic material that is equivalent to kind of drum which help in doing the batuko and in batukadeiras speech, there are two kind of sound produce by it in consonant of body, hands positions: 'bam-bam' e 'rapicada'. Then, the sounds words done by the batukadeiras speak us a lot of capeverdean society, about the way the people (social actors) is thinking, how and which social relations have place. This discussion that I bring is a result of fieldwork done at the end of 2007 and at the beginning of 2008 in Cape Verde with the São Martinho Grande batukadeiras group, where I did picture and audiovisual recording, participant observation and interview.

Keywords: Batuko, musical practice, tchabeta

[1] A pesquisa está sendo realizada no âmbito do mestrado em Antropologia Social no Grupo de Estudos Musicais (GEM-UFRGS) sob orientação da Prof.ª Maria Elizabeth Lucas e com apoio do CAPES. A autora é mestranda pelo PPGAS/UFRGS.

Texto principal

O grupo de batukadeiras de São Martinho Grande[2] constituído por dezoito mulheres e dois coordenadores, começou a dar mostras de existência em meados de 2006, mas só se constitui enquanto um grupo coeso em 2007, com a vinculação à associação da comunidade: a Associação para o Desenvolvimento de São Martinho Grande (ADSMG). Segundo as minhas colaboradoras, foi a convite do Orlando[3], o então presidente e atual coordenador delas que as incentivou a trabalhar junto com a associação, argumentando que esta precisava ter um grupo de batuko e que estando vinculado à associação, o grupo ganharia um caráter institucional, a fim, de garantir retornos de apoios financeiros de outras instituições governamentais ou não governamentais.

Nesse sentido, o contexto da criação do grupo de batukadeiras, enquanto grupo uno e organizado pressupõe uma demarcação de territorialidade em relação ao meio circundante e como tal um campo de ação política e de construção de sujeitos políticos. Acoplado ao fato da criação do grupo de batuko aparecer associado a um outro grupo político, a ADSMG, conjuntos de conflitos ganham corpo decorrentes dessa vinculação, sendo que esta é personificada na figura do Orlando. Na verdade, este acaba por ser ele mesmo, o elo com o meio externo, as mediações políticas com outros cantores, com outras associações, instituições no sentido de promover o grupo de batukadeiras e de criar possibilidades desse tornar artista tão almejado pelas batukadeiras, como podemos ver nesse dialogo entre uma das batucadeiras, a Solange (30 anos) e o Orlando (35 anos):

> "S - As mulheres estão todas de cabeças viradas!
>
> O – Por quê?
>
> S – Ah, elas estão com cabeças viradas, pois dizem que estão cantando, fazendo batuko sem receber nada em troca, nenhuma gratificação, nem sequer um suco, pior ainda dinheiro. Nada!
>
> O – Mas, as coisas não são assim…
>
> S – Foi desde aquele dia na Assomada[4] que algumas receberam gratificação e outras não e as que não receberam não ficaram contentes e disseram que não iam ensaiar ou participar mais.
>
> O - Mas, elas têm que saber que há muitas batukadeiras que gostariam de estar no lugar delas, de vocês. Elas têm que saber que se quiserem ganhar dinheiro têm que melhorar o batuko tal como as que receberam. Vocês têm sorte em ter coordenadores como eu e o Otávio que corremos e buscamos espaços para fazer shows, cantores que estão precisando de grupos de batuko e para além disso ser artista exige treino e se vocês querem receber dinheiro, ser artista, têm que trabalhar mais. Sabes o que vou fazer? Vou fazer um contrato para que vocês assinem comigo e assim estabelecer uma disciplina. Vocês vão ver!".(Grifos meus).

Nota-se que há todo um discurso no sentido duma profissionalização do batuko e de como nesse grupo, há toda uma questão de poder que prepassa estas mediações politicas, desencadeando agenciamentos, estratégicas dos/nos sujeitos (De Certeau, 2003) no sentido de jogar com as particularidade de cada situação. Para além disso, há presenças imanentes de conflitos e de tensões nessa relação grupo e associação, que transparece na narrativa do Orlando, praticularmente quando ele se refere à presença do Otávio, cantor contratado por este para, no seu dizer: "ensaiar e educar as batucadeiras para o fazer batuko" ou seja: produzir artistas ou corpos artistas. Contudo, ainda que haja uma tensão imanente entre estes sujeitos sociais, apercebe-se que há todo um jogo social das batukadeiras em maximizar suas práticas e realizar o tão almejado projeto social (Velho, 1999): o tornar artista e não uma mera batukadeira, como nos mostra a batukadeira Fátima (62 anos) e da Ana (40 anos):

> "Eles têm nos ajudado muito mas Otávio disse que temos que diminuir o número de batukadeiras, nós somos 18, ele quer que fiquemos somente 6, mas 6 é muito pouco para

[2] São Martinho Grande se localiza no perímetro das regiões rurais da Ilha de Santiago, no arquipélago de Cabo Verde (Continente Africano).

[3] Com intuito de manter o anonimato dos meus colaboradores, farei recurso aos pseudônimos.

[4] Um Municipio que fica no espaço rural-urbano.

> fazer 'tchabeta', tem que ter mais gente. Eu não concordo com isso, nós sempre fomos um grupo grande, agora fazer um grupo pequeno não faz sentido. Aquele grupo de tempo de OMCV nós éramos 13. Agora estamos iniciando, mas precisamos de apoio, o Orlando e o Otávio disseram que iam nos dar farda, mas até agora nada.".

> "Há muito tempo que estamos pedindo farda, disseram que estão (o Orlando e o Otávio) com dinheiro, mas a Solange pede então que lhe dêem o dinheiro já que ela faz costura, para comprar tecido e costurar ela mesma, mas até agora nada. Nós estamos no início, começamos este ano em meados de Setembro, as outras mulheres têm que entender que é pouco a pouco, já que estamos no início, ainda temos muito que fazer" (Ana).

Na verdade, nesse entretempo de se construir esse corpo artista e profissional enfatizado por um tencionamento que perpassa o simples fazer batuko num presente hoje, ao invés, uma posição pragmática das batukadeiras de se constituirem num presente futuro artistas; se apercebe como estas vão lidando com as tensões internas e como há um olhar centrado na figura do Orlando e do Otávio como mediadores politicos a este meio externo onde elas não têm agenciamento, mas como através destes projetam um agenciamento, uma posição nesse campo artistico. Nota-se que, ao mesmo tempo em que, exista polifonias díspares (a necessidade de terem um retorno capital pela prática realizada – a mercantilização do batuko, ou um adiamento do retorno em função dum projeto social: tornar-se artista), internamente, estas que poderiam aparecer como os fracos, acabam tendo um agenciamento, o poder dos fracos (Ortner, 2006; De Certeau, 2003) e inventando formas de se posicionar face a isto, de forma a manter presente a possibilidade de virem a ser profissionais. É bem forte notar isso quando a Nair (32 anos) nos traz a seguinte narrativa:

> "Naquele dia que fizemos reunião, muitas colocaram esta questão de não estar recebendo nenhuma gratificação (dinheiro...) por fazer batuko nos shows e que por isso não iam continuar mais. Eu não concordo, pois estamos aprendendo ainda nos falta muito para ficarmos bons e depois nós precisamos de apoio para aparecer e as pessoas irem nos conhecendo. Por isso mesmo não tendo dinheiro temos de fazer é uma forma de outras pessoas nos irem conhecendo".

Saberes e práticas do fazer batuko

As narrativas das batukadeiras trazem acoplada uma idéia de práticas musicais que traduzem saberes cotidianos, um saber fazer, que tem toda uma transmissão inter/intrageracional e um saber marcado por um mimetismo nos grupos de pares e uma forte oralidade que marca esta aprendizagem/transmissão:

> "Não me lembro bem como fui aprendendo. Minha mãe fazia e eu a via. Também quando brincava com outras crianças, fazíamos batuko e nós íamos aprendendo uma com a outra. Mas ninguém te ensina mesmo. Tu vais aprendendo, vendo as pessoas fazerem. As minhas duas filhas sabem fazer, mas eu nem lhes ensinei, elas vão vendo" (Ana).

Reiterando, há um projeto social da construção desse performer enquanto artista, pensando numa profissionalização enquanto artista, que acaba por as distinguir de outras performers que não são artistas, que não estão no mundo do Showbizz. Isso nos remete para a questão do ensaio e do show: a *espetacularização do batuko*. Mas antes disso, importa situar alguns elementos desse espetáculo: o 'terreru' e 'tchabeta'. O terreru é a configuração da *performance*, de como as batukadeiras estão dispostas, qual o lugar que cada uma ocupa e como se dá a interação. A tchabeta é uma espécie de almofada feita de couro sintético, no qual se colocam por dentro pedaços de jeans velhas e depois é costurada. A idéia é que fique duro o bastante para produzir um som bom quando as mulheres batem, acrescentando o fato de que tem algumas batukadeiras que fazem ou então procuram junto a um alfaiate.

Segundo a Fátima, quando o batuko é feito no palco, a cantadeira fica de pé (geralmente no meio do arco), mesmo se tiver outras pessoas a dar "ku torno" [5] e as que fazem tchabeta ficam sentadas em forma

[5] Ku torno é uma dança que se traduz num forte e/ou frenético requebrar das ancas, dos quadris conseguido por fortes flexões dos joelhos.

de arco, com a tchabeta entre as coxas, tendo as pernas esticadas e cruzadas; quando é ensaio, o terreru é em casa, quintal, ou salas facultadas. A disposição no ensaio seria a mesma se não fosse pela presença dum elemento diferenciado: a cantadeira fica junto com as outras fazendo tchabeta, a não ser que ela mesma vá dar ku torno, ela fica de pé, mas geralmente têm sempre outras pessoas a dar ku torno. Contudo, a alocação das batucadeiras não é por quem ela é, mas pelo tipo de som que ela produz: 'Bam-bam' ou 'rapicada'. Com intuito de produzir um "som compassado" (termo émico), se equilibram os sons alternando-os: bam-bam, rapicada, bam-bam, rapicada, bam-bam, rapicada, para não baixar ou elevar demais o som da tchabeta e se equilibrar com a sonoridade da cantadeira.



Ilustração 1: cenário do ensaio



Ilustração 2: cenário no espetáculo no palco[6]

Mas, qual seria a diferença entre bam-bam e rapicada?

[6] Pelo fato de não ter uma outra foto que sirva de exemplo para o cenário no palco, estou utilizando está, que foi tirada a distancia daí a baixa qualidade. Contudo a idéia dessa imagem é dar uma visão do que é a *performance* no palco.

"Rapicada é mais rápida, as mãos ficam mais juntas e mais próximas do corpo e tu cansa mais e bam-bam, as mãos ficam mais soltas, mais afastadas, no movimento de quando uma sobe a outra desce e é menos forte que rapicada. Tem pessoas que gostam de fazer só rapicada ou só bam-bam, conforme tu gostas mais e tu sabes fazer melhor, aí tu escolhes qual tu vais fazer. Eu, por exemplo, faço só rapicada, já a Solange faz mais bam-bam, ela e a Cláudia, nossos braços chegam a ficar dormentes. Cansa muito" (Ana).

"(...) Tu tens que equilibrar rapicada e bam-bam, tu nunca deves colocar duas ou três pessoas seguidas a fazer rapicada e ou um grupo de três a seguir a fazer bam-bam, tem que ser alternado, uma faz rapicada, a seguinte bam-bam e assim segue. É para equilibrar o som do tchabeta e da cantadeira também" (Nany, 30 anos).



Ilustração 3: Bam-bam e Rapicada

Voltando para a questão da espetacularização do batuko, apercebe-se de como o batuko vai sendo apropriado pelos sujeitos sociais enquanto uma prática musical que garanta ou possa abrir caminho de entrada no mundo artístico e de como o batuko vai sendo apropriado pelo mundo do showbizz por meio da produção do CD e DVD. Um batuko que até anos 90 se restringia ao espaço físico, a partir dos anos 2000 ele passa a circular pelos espaços físicos enquanto uma realidade audiovisual, virtual, ao ponto de para se assistir ou escutar um show deste não ser necessário uma deslocamento físico e social dos sujeitos sociais, dado que o mundo audiovisual, de terceira dimensão acaba por permitir aos sujeitos formas de aprendizagem do batuko em três dimensões. Para além do que, as territorialidades espaciais e temporais que conformariam estes eventos, são jogadas a uma situação de des-territorialidade onde as práticas se circulam num tempo e um espaço diverso e em simultâneo, esta modernidade (circulação de CD/DVD de outros grupos) permite aos sujeitos (re) pensar sua própria *performance*, no sentido de torná-la mais eficiente, mais *performática*. Isso porque, a Su, outra batucadeira (27 anos) me disse que coloca vídeos de batuko de outros grupos na TV e fica dando ku torno, pra ensaiar o ku torno. A Laura (15 anos) tinha me dito também que ela coloca vídeos de batuko de outros grupos e fica dando ku torno para treinar e melhora-lo, que assim também se aprende rápido a dar ku torno.

Permeando estas tensões, há os posicionamentos diferenciados no qual se defende um discurso émico de que há um batuko genuíno e um batuko mercantilizado/comercializado (do showbizz) e como por detrás desse discurso se tem uma certa (des) valorização e um sentido de nostalgia a um retorno ao batuko espontaneo, genuíno. Assim, as narrativas das batukadeiras traduzem um olhar diferenciado sobre o batuko, sobre esta prática musical e sobre como o treinamento, as técnicas corporais à la Mauss (1999) trazidas sob forma do ensaio, é relevante para

esta espetacularização e construção dessa *performance* cativante, aplaudida pelo público e para a feitura desse artista:

> "Nós precisamos ensaiar muito a tchabeta para compassá-la, pois para fazer bom batuko, bom tchabeta precisamos ensaiar, ir conhecendo o compasso de todas, para que no palco possamos fazer bom tchabeta. Algumas batukadeiras do grupo pensam que fazer tchabeta e batuko é de qualquer maneira, que não precisa ensaiar, que só chegar ao palco e começar a fazer batuko. É por isso que acho que devemos ensaiar e fazer isso com seriedade, com compromisso. Nós somos ainda novos, estamos aprendendo e se quisermos ir pra algum lugar, temos que trabalhar, fazer bom batuko, bonito (...) Elas não sabem que se eu estiver fazendo bam-bam baixo e a uma outra a meu lado 'rapicar', o terreiro fico só com rapicada e nesse caso tem que ter concentração, ouvido pra escutar e saber que tenho que fazer bam-bam mais forte para compassar com rapicada. Por exemplo, se eu estou fazendo rapicada e me cansar e quiser te passar para tu fazeres rapicada e eu bam-bam, temos que estar concentrada, tu tens que dar conta pra poderes mudar teu ritmo e eu tenho que saber antes que tu vais aceitar a troca, que tu fazes este ritmo, se não descompassa a tchabeta e a cantadeira. Se a tchabeta estiver descompassada, vai descompassar o ritmo da cantadeira, aí vai ficar tudo ruim. Mas só apercebemos destas coisas se ensaiarmos, se afinarmos nosso ouvido e concentramos mais no batuko" (Nany).

O que as letras nos falam da realidade cabo-verdiana?

Questionando as batucadeiras sobre como se dava o processo de criação das letras de músicas, a Fátima me contou o seguinte:

> "Quando íamos apanhar areia no porto, eu e a Lara íamos sentar à frente das ondas e do mar e pensávamos as letras das cantigas e depois quando já tínhamos terminado, fazíamos um terreiro lá mesmo junto com as outras batucadeiras, sentadas na areia e ensaiávamos a letra, íamos compondo, ver se a letra está compassado com a tchabeta, pois íamos fazendo tchabeta e no momento de rabida, intensificávamos o ritmo. Depois, quando a letra já estava boa, nós continuávamos a trabalhar".

Na verdade, o processo de composição das letras é marcado por uma forte oralidade, o sentido em que não há nem partituras, nem nada que se aproxime da forma de fazer música no Ocidente, nem há registros que são retomados pelo grupo aquando de algum show. Quando questionados sobre a possibilidade de esquecimento da letra por não ser registrada, elas me disseram que não, que basta lembrar do ritmo, a letra vem junta, meio que fluindo. Nesse grupo com quem trabalhei quem cria as letras é a Nair, mas não impossibilita que outras criem isso porque quando a Nair "pensa uma letra, uma cantiga", ela leva ao grupo e juntas elas recriam a letra acrescentando outros itens, ou retirando algo, de forma que o produto final da letra nunca é igual ao trazido pela Nair. As temáticas das letras variam, mas ao mesmo tempo, permanece um elemento recorrente que é a realidade, a vivência, seja delas, seja de terceiros.

Em guisa de finalizar a discussão, trarei duas letras para discutir as noções de corporeidade feminina e masculina que conformam as relações de gênero em Cabo Verde.

> "Ami casadu 15 ano ku nha maridu
> Nha maridu nha pensa na largam só pamodi é dado cotovelada
> Hoji dja bu bai, dja bu matam, dja bu largam/dexam
> Ó nha maridu, amor de nha vida
> Ó nha maridu, segurança dentu casa
> Ó nha maridu, controle de mi cu bó,
> Hoji dja bu bai, dja bu matam, dja bu dexam".[7]

[7] Letra de música em crioulo, dialeto falado em Cabo Verde. Crioulo é uma fusão entre a língua portuguesa trazida pela metrópole e a língua trazida pelos escravos negros africanos que povoaram Cabo Verde.

Tradução:

"Eu, casada 15 anos com meu marido

Meu marido está pensando me abandonar, porque uma mulher está sustentando ele.

Hoje foste embora, me deixaste morta, já me abandonaste.

Ó Meu marido, amor da minha vida,

Ó Meu marido, segurança da minha casa.

Ó Meu marido, nossa cumplicidade.

Hoje foste embora, me deixaste morta, já me abandonaste".

Esta letra retrata uma situação cotidiana das relações de gênero, a questão de "dar cotovelada" que pode ser traduzida como equivalente de sustentar uma pessoa para estar afetivamente ou sexualmente contigo. Essa temática teve seu auge nos inícios de 2000, foi apropriada por outras formas musicais cabo-verdianas, em simultâneo com uma apropriação dos sujeitos sociais nas suas dinâmicas cotidianas, nas suas interações, nas suas falas corriqueiras e jocosas, sendo esta última bastante recorrente no cotidiano cabo-verdiano, como forma particular de (re)construção das relações sociais. O interessante é que esta situação de "dar cotovelada" perpassa, ou melhor, é reapropriada como instrumento de poder e de construção destas corporeidades (masculinas e femininas) por ambos os gêneros, aí não dá para falar só da mulher que recebe, nem só do homem, mas os dois gêneros. Contudo, acaba por não ser também uma prática socialmente aceite, pois, de certa forma está mexendo com outras ordens de valores, particularmente, a questão da prostituição, seja ela feminina, seja masculina.

Na verdade, o que esta narrativa está tensionando através da letra não é nem tanto pensar a questão da prostituição que é desencadeada por esta possível relação mediada por relações de dinheiro entre este homem (que entrou numa relação de cotovelada) com uma mulher, mas mais, como o fato deste ter trocado a companheira por esta outra, em decorrência destas relações, desencadeou uma crise e um repensar de corporeidades, de sujeitos masculinos e femininos. Por exemplo, quando ela fala: "*Ó Meu marido, amor da minha vida / Ó Meu marido, segurança da minha casa / Ó Meu marido, nossa cumplicidade / Hoje foste embora, me deixaste morta, já me abandonaste*".

Usar a expressão "meu marido" provoca um deslocamento das relações afetivas entre uma mulher e um homem, pois, por ser socialmente bem visto na sociedade cabo-verdiana, se torna em um fator de distinção das que têm um "marido" em relação às que não o têm e isso é ostentado pelos sujeitos, mulheres nas suas dinâmicas sociais que vão estabelecendo com as outras. Diferencialmente, esta letra está acionando outras formas sociais de se pensar a relação de gênero, a construção destas corporeidades, pois se na primeira letra, o "marido" é visto como um depositório de segurança, a possibilidade, ou mais, a certeza da vida da "mulher" dar certo e como esta separação traz uma situação de morte social da mulher, dela deixar de ter "marido" e perder este elemento de distinção com as outras e de se vir na situação de ser trocada por outra; na segunda, a mulher decide (re)fazer sua vida, demarcando que fazer sua vida implica este afastamento e ausência deste companheiro, implica ela se pensar em separada deste, o homem. Esta segunda letra:

"Oia, oia, ó mós ami ma mi djan pari 3 filho cu bo

Bu ka dan nada, bu ka registra, ma bu ta torna bem pa fazi 4

Ó mós pó destrançam di pé, pamodi gosi un cré fazé nha vida".

Tradução:

"Ó rapaz, já tive 3 filhos contigo,

Não me ajudaste no sustento das crianças, não as registraste

e agora estás voltando de novo com idéia de fazer 4.

Ó rapaz, saí do meu caminho, porque agora quero fazer minha vida".

Esta letra fala da situação de várias famílias em Cabo Verde, onde não só não temos a ideal duma família nuclear como o modelo vivencial de família, como a figura do pai, a relação pai/filhos é bastante diluída na relação mãe/filhos. Na verdade, o modelo de família seria mais de famílias reconstruídas, que vieram de famílias anteriores, ou então, mais recorrentes, famílias monoparentais, chefiadas por mulheres, nas quais não existe ou quando existe, é bastante tênue, a assumpção da paternidade por parte dos pais/homens. Daí a discussão da Isabel Rodrigues (2007), de como por existir uma plasticidade de configurações parentais na realidade cabo-verdiana, só poder-se-á entender estas relações sociais a partir destas configurações. Se como referi linhas atrás, na sociedade cabo-verdiana, as relações de gênero traduzem relações de poder desiguais entre homens e mulheres, nas quais estas acabam por se colocar numa posição de subordinadas, por outro lado, há uma outra questão que esta letra está tencionando que é como as mulheres vão lidando com esta situação e vão definindo séries de agenciamentos para se contrapor a esta lógica masculina e poder assim repensar a conformação destas relações de gênero.

Uma outra parte boa para pensar nesta letra de música é a forma como é colocada uma determinada fala: "Ó rapaz, saí do meu caminho, porque agora quero fazer minha vida". Nota-se que há todo um posicionamento da mulher em assumir sua vida, em comandá-la e como isso passa pelo deslocamento de construção destas corporeidades, pois não se tem mais uma relação de sujeitos e objetos, mas um deslocamento onde a mulher se pensa e se constrói em e na relação que estabelece com o homem enquanto sujeito (Strathern, 2006) e como a definição desta existência como mulher se vê dissociada do homem.

Na verdade, o interessante de pensar estas letras é relacioná-las com a trajetória de vida das batukadeiras e de pensá-las como um momento *performático* que elas estão trazendo para pensar as relações de gênero em Cabo Verde. Elas são oriundas da classe popular, de baixa renda, de nível instrução baixo e muito baixo, algumas são peixeiras, vendedoras ambulantes, domésticas, outras fazem trabalhos pontuais, todas têm filhos, algumas moram com o marido, outras moram sozinhas, mas todas se vêem na necessidade de partir para a busca da vida, prover o sustento da casa e se verem como únicos alicerces do sustento da família. Alguma delas, os filhos são frutos de relações anteriores, mas estes não são assumidos pelos pais biológicos. Grosso modo, temos presença de mulheres que estão tendo um agenciamento no meio dessa estrutura que tende a confiná-la a um espaço de invisibilidade e onde ser homem constitui uma mais valia em detrimento da mulher. Para além que, estas mulheres estão se pensando fora do espaço doméstico e estão se construindo como mulheres neste espaço público, participando no sustento do rendimento familiar, ao ponto de algumas sustentarem elas mesma a casa, já que esta responsabilidade não é co-partilhada pelo companheiro.

Nesse sentido, o batuko para estas mulheres aparece como um espaço *performático* a partir do qual e no qual elas estão pensando sobre estas estruturas, sobre aquilo que as define enquanto tal, desconstruindo ou mostrando como este modelo, esta estrutura não está espelhando as interações sociais quotidianas entre mulher e homem. Na verdade, eu entendo que estas batukadeiras se apropriam (De Certeau, 2003) da música e da *performance* corporal do ku torno para pensarem a sua identidade de gênero, as relações de gênero (Butler, 2004) e esse pensar tem como referencial estas estruturas que elas estão denunciando, que estão tencionando desconstruir.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith, "Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory", In: BIAL, Henry, *The Performance Studies Reader*, London: Routledge, 2004, pp. 154-165.

DE CERTEAU, Michel, *A invenção do quotidiano: Artes de fazer,* volume I, Editora Vozes, Petrópolis, 2003.

MAUSS, Marcel, *Sociologia e Antropologia*, vol. II, EPU (Editora Pedagógica e Universitária), EDUSP (Editora da Universidade de São Paulo), São Paulo, 1974.

ORTNER, Sherry, *Anthropology and social Theory*, Durham, Duke University Press, 2006.

RODRIGUES, Isabel, "As mães e os seus filhos dentro da plasticidade parental: reconsiderando o patriarcado na teoria e na prática", IN: GRASSI, Marzia & ÉVORA, Iolanda (org), *Gênero e Migrações cabo-verdianas*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, ICS, Lisboa, 2007.

STRATHERN, Marilyn, *O gênero da dádiva*, editora Unicamp, Campinas, 2006.

VELHO, Gilberto, *Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades Complexas*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999.

"Estrella do Mar": a recriação do universo sonoro afro-brasileiro por Jayme Ovalle

Célia Seabra
Marcus Straubel Wolff
UCAM

Resumo:
A análise semiótica da canção "Estrella do Mar" composta por Jayme Ovalle (1894 - 1955) sobre um texto e melodia tradicionais recolhidos pelo autor inspirado num ritual de invocação de Yemanjá, procura demonstrar como se dá a relação intersemiótica entre poesia e música de modo a formar um todo complexo e composto que é a canção. Procura-se também revelar a relação entre os signos verbal e musical e os objetos representados, mostrando como sua interação articula vários níveis de significação. Para isso, ferramentas da semiótica peirceana são aplicadas ao campo musical, na linha de W. Dougherty (1993), R. Hatten (1994) e J. L. Martinez (1997), buscando-se um diálogo com a etnomusicologia. Partindo de uma análise musical intrínseca, entramos no nível da referência musical em que se procura revelar o jogo intersemiótico entre poesia e música, ou seja, o modo como o compositor trabalha diferentes signos que se referem a Yemanjá, ao mar e às tradições afro-brasileiras transmutando esses signos nessa canção. Num outro nível (Dougherty, 1993), essa canção pode ser comparada a outras de seu momento histórico, ligadas à estética nacionalista; e também poderia ser posta ao lado de outros processos culturais que procuraram afirmar a identidade cultural brasileira na primeira metade do séc. XX.

Palavras chave: brasilidade – etnomusicologia – semiótica da música

Abstract:
The semiotics analysis of the song "Estrella do Mar", composed by J. Ovalle (1894 - 1955) written upon a traditional song collected by the author and inspired on a ritual invocation of the orisha Yemanjá, aims to demonstrate how the intersemiotic relation between poetry and music gives birth to a complex and compound whole that is the song. One seeks to unfold the relation among verbal and musical signs and its objects, presenting how their interaction articulates several levels of signification. In order to do it, tools taken from Peircean semiotics are applied to the musical field in the line followed by W. Dougherty (1993), R. Hatten (1994) and J. L. Martinez (1997), seeking a dialogue with ethnomusicology. Departing from an intrinsic musical analysis, one enters in the level of musical reference, in which one seeks to reveal the intersemiotic play between poetry and music, or better, the way how the composer works on different signs referred to Yemanjá, to the sea and other Afro-brazilian traditions transmuting them in this song. At another level (Dougherty, 1993), this song could be compared to others of the same historical moment, linked to nationalist aesthetics; and it also could be placed beside other cultural processes that tried to affirm Brazilian cultural identity at the first half of XXth century.

Key words: brazilian identity – ethnomusicology – music semiotics

Introdução

Natural de Belém, Jayme Ovalle (1894-1955) dedicou-se principalmente à música vocal, sabendo captar e aproveitar as características populares e folclóricas do canto brasileiro. Sua personalidade singular de poeta, músico e boêmio está registrada na memória de muitos de seus amigos intelectuais (Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Dante Milano, Fernando Sabino) com quem

conviveu depois de mudar-se para o Rio de Janeiro, em 1914. Apesar da formação precária, tocava bem violão e piano e sua conversa era pontuada sempre de humor, poesia e religiosidade. Sua obra musical, destacadamente as canções, das quais Azulão, com texto de M. Bandeira, é, sem dúvida, a mais famosa, tendo tido Bidu Sayão como ilustre intérprete, além de muitos outros, Elizeth Cardoso, Nara Leão, só para citar alguns, sempre transitou entre o erudito e o popular, o que levou José M. Neves (1981:70) a afirmar sobre sua últimas canções:

> (...) foram de tal modo assimiladas pelo povo, justamente por estarem construídas dentro dos mesmos princípios que ordenam as canções folclóricas, que passam por um processo que poderia ser chamado de "processo de folclorização" como muitas das canções de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros, estas músicas poderão terminar por desligar-se de seu autor, apenas um veículo para a criação popular, passando ao domínio público e ao patrimônio folclórico brasileiro.

Análise Textual

Estrella do Mar, ponto de santo recolhido por Jayme Ovalle, é o material poético-musical da terceira canção de seu opus 10, *Três Pontos de Santo*. Dedicado a Yemanjá, a senhora de todas as águas salgadas, o texto conciso desta invocação constitui-se de duas linhas poéticas repetidas. No primeiro segmento ("Estrela brilhante, lá do alto mar") a Senhora é nomeada por um dos seus símbolos, a estrela. Nesse símbolo o adjetivo brilhante acentua a ambigüidade dessa estrela, plena de luz, que não é do céu, mas do mar, marinha das profundezas (o alto mar) e cósmica, por ser a Grande Mãe, que abraça o planeta, alimentando-o e energizando-o.

A estrela do mar tem cinco pontas: cinco é o número do homem (dois braços, duas pernas, tronco/ cabeça) em sua materialidade, mas unido ao Divino pela cabeça, que se levanta para o céu. Yemanjá, personificação das águas primordiais e do inconsciente, é a Senhora da Cabeça, aquela que protege a cabeça de seus filhos, banhados em suas águas purificadoras, *brilhantes* por estarem plenos da força de sua Mãe que os guia, Mãe, ela própria, estrela-guia, estável segurança, mesmo para aqueles que se aventuram pelo *alto mar*, o mar profundo e desconhecido que engole, apaga, afoga.

Arquetipicamente, o mar, personificado na Senhora de Muitos Nomes, une em si os sentidos de vida/morte. Ele é o caos primordial, informal e indiferenciado, de onde tudo vem à existência: fonte de vida e grande cemitério, lugar impenetrável e misterioso cujos segredos encontram-se muito além da imaginação. O arquétipo ainda traz em si o dinamismo do eterno fluir, que será expressado musicalmente pelo compositor, constituindo-se a representação do movimento perpétuo que produz a vida e a dissolve. O seu ritmo é o ritmo cósmico, pois é a partir do caos por intermédio do ritmo, que se estabelece a ordem cósmica. Yemanjá, estrela brilhante, é o movimento cíclico que infinitamente se repete (imagem reforçada pela lua, outro dos atributos da Senhora) e o equilíbrio entre as forças opostas que torna possível a criação.

O segundo segmento do texto ("Olha a macumbêbê, olha macumbábá") esclarece sobre a função ritualística do ponto de santo: após ter sido invocada, Yemanjá deverá manifestar-se a seus filhos. O termo macumba, proveniente de um dos dialetos banto, passou a designar genericamente no Brasil o conjunto de rituais afro-brasileiros. No texto aqui estudado, ressaltam principalmente suas qualidades sonoras e rítmicas que sugere a batida dos atabaques na sucessão de fonemas oclusivos; sua ressonância, no uso dos fonemas nasais e as variantes tímbricas (/ê/, /á/).

"Olha macumbebê, olha macumbabá" repetido num ambiente ritual, inúmeras vezes deveria propiciar a entrada no "estado de santo", quando a Senhora dos Mares tomaria conta dos corpos de seus filhos e filhas para dançar com eles e transmitir-lhes a sua força. Isso será traduzido musicalmente pelo compositor Ovalle em sua canção como veremos a seguir.

Análise Musical Intrínseca e Referência Musical

Nesse nível da investigação, seguindo a teoria de semiótica da música elaborada por J. L. Martinez, cumpre averiguar de que modo os signos musicais estão articulados, pois o processo de semiose (interpretação de um signo) ocorre em redes de signos que representam objetos e produzem interpretantes nas mentes dos ouvintes. Portanto, ao tratar da semiose musical intrínseca, vamos considerar as relações

entre esses signos antes de entrar no campo da referência musical, em que tais signos podem representar objetos dinâmicos ou imediatos[1] (tais como a idéia das ondas do mar, ou a de profundidade).

No campo da semiose musical intrínseca não se considera os objetos não acústicos, mas apenas aqueles de natureza propriamente acústica (objetos dinâmicos), representados por signos musicais que possuem qualidades específicas (timbre, textura, duração, etc...). Este é o campo da materialidade musical, no qual as qualidades musicais ou qualisignos (qualidades de timbre, melodia, ritmo, forma, etc.) são analisadas, bem como as individualidades ou sinsignos (que pode ser uma obra instrumental ou vocal) e os legisignos (signos baseados em convenções como os sistemas musicais, certas formas convencionais ou gêneros). Neste campo, os objetos imediatos e dinâmicos são sempre de natureza acústica, pois existe uma identidade entre os relatos. Assim, pode-se dizer que na semiótica musical de matriz peirceana existe sempre a possibilidade de se pensar numa identidade entre o signo musical e seu objeto, o que permite que se conceba uma significação musical intrínseca, ou seja, um pensamento musical que se articula através de signos musicais. Desse modo, essa teoria afirma a existência de um tipo de semiose baseada apenas nas qualidades sonoras dos signos musicais que ocorre, por exemplo, no caso de canções cantadas em idiomas desconhecidos pelos ouvintes e na maior parte da música instrumental considerada "música pura".

No caso das canções todavia, o campo da referência musical é imenso, visto que toda canção resulta da justaposição de signos verbais e musicais que compõem um todo complexo. Quando ocorre tal superposição de signos, há um jogo entre os interpretantes produzidos na mente do ouvinte, podendo os signos musicais representar objetos imediatos ou dinâmicos de natureza não acústica (o mar, as águas, os orixás, o canto dos pássaros, etc.) e ainda estabelecer relações diversas com o signo verbal.

Na bela abertura da canção "Estrella do Mar", nos quatro compassos iniciais realizados ao piano que antecedem a entrada do canto (ex. 1), há um signo musical que coloca o ouvinte no território modal (mi eólio) em que as melodias e harmonias vão se desenvolver. Aparece, então, um desenho melódico que ocupa os dois compassos iniciais em forma de arco na linha melódica inferior da clave de sol que começa no acorde sobre o I grau (Em) atingindo seu cume no 2º compasso, na parte fraca do 1º tempo sobre o VI grau (C 9) e distendendo-se no 2º tempo. Deve-se observar que nesse tipo de textura, a linha melódica parece estar dentro dos acordes, de modo a sugerir as ondulações no fundo do mar. Essas ondulações seriam, portanto, objetos imediatos contidos no próprio signo que se assemelha ao objeto sugerido. Devemos esclarecer que no campo da referência musical, utiliza-se com freqüência signos icônicos que representam seus objetos através da semelhança ou analogia. No caso dessa frase introdutória, colocada como uma voz interna numa escrita a cinco partes, estamos diante de um signo icônico que possui uma semelhança estrutural com seu objeto, presente nas qualidades de seu movimento que alude ao movimento das ondas do mar.

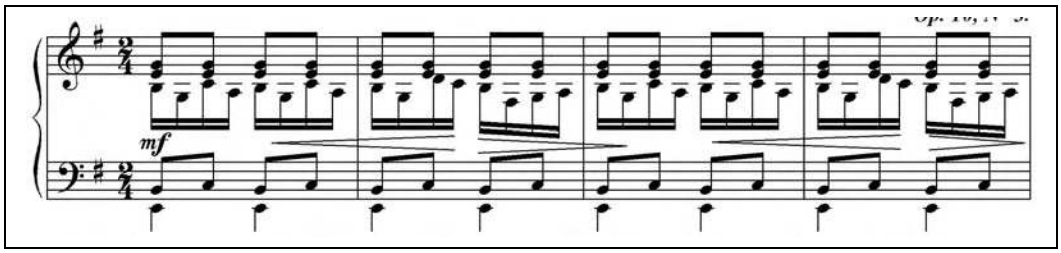
Neste caso, J. L. Martinez (1997) defende a idéia de que esse tipo de signo icônico possui um aspecto de secundidade, ou seja, está além de ser uma mera qualidade por envolver relações diádicas (signo-objeto), que o levam a ser classificado como um diagrama. Segundo ele, "diagramas não se parecem com seus objetos tão diretamente quanto as imagens"[2] (1997:117), sendo a representação diagramática "um tipo de analogia estrutural"(idem, ibidem). Portanto nesse tipo de representação icônica, não há similaridade entre o signo e as qualidades de aparência do objeto (no caso o mar). Ao invés de sons realmente aquáticos, encontramos um movimento melódico executado ao piano, baseado inicialmente em saltos de terças descendentes dentro de um grande arco que representam os movimentos da água do mar, em suas pequenas e grandes ondulações. Assim, as ondas do mar e as oscilações da linha melódica (que entre os comps. 5 e 16 ora se mantém idêntica a apresentada na introdução, ora é variada) possuem movimentos isomórficos, o que nos permite classificar o signo (em relação a seu objeto) como sendo um tipo de ícone designado de diagrama.

---

1 Peirce reconheceu dois tipos de objetos: o imediato e o mediato, real ou dinâmico. Segundo ele, o objeto imediato é o objeto dentro do signo já que se trata de "como o signo mesmo o representa e cujo ser depende, portanto, da representação dele no signo" (CP, 4.536). Pode assim ser considerado uma representação mental quer exista ou não na realidade. Já o objeto dinâmico é o objeto fora do signo, podendo também ser chamado de objeto real, já que constitui um segmento da realidade representado através do signo para um intérprete ou uma comunidade de intérpretes que deve descobri-lo ou decodificá-lo por meio de sua experiência colateral.

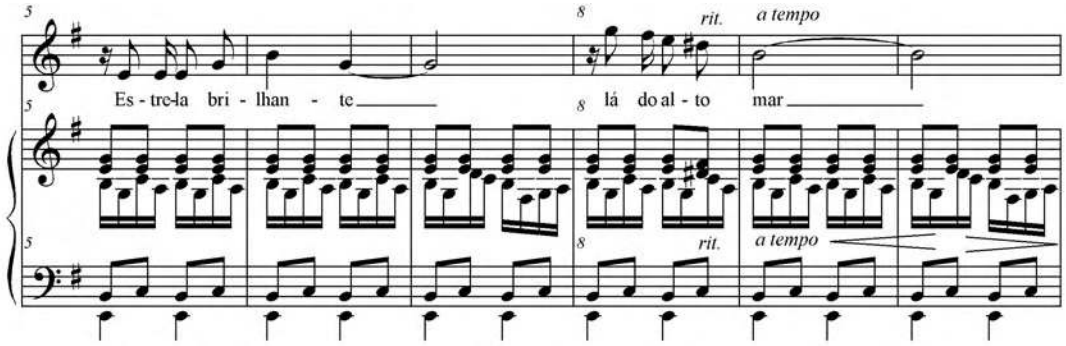
2 Tradução do texto original em inglês realizada por Marcus S. Wolff.

OVALLE, Jayme. *Estrella do Mar* op. 10, n. 3. - ex.1.



Sobre esse signo musical que só será interrompido no compasso 16, sobrepõe-se a frase inicial do cantor sobre o texto "estrela brilhante lá do alto mar". Partindo de um arpejo sobre o acorde do I grau (mi menor) no antecedente, salta oitava acima (ao sol agudo no comp. 8) para descer até o 5º grau (si). Novamente estamos diante de signos musicais já presentes na música ocidental ao menos desde o período renascentista, tendo sido organizados na doutrina barroca das Figuras ("Figurenlehre") de Mattheson. Designados nessa doutrina como anabasis (ascensão melódica) e catabasis (movimento melódico descendente), tais signos novamente constituem diagramas musicais que possuem uma semelhança externa, isto é, em suas qualidade de movimento com as qualidades do objeto representado, a estrela do mar. Portanto, o signo musical parece reforçar um dos sentidos do texto, remetendo a estrela às alturas celestiais para em seguida lançá-la, num movimento descendente e cadencial (ver comp. 8, ex. 2, acorde diminuto invertido sobre o VII grau cadenciando no I) às profundezas do mar, cujas ondulações são ouvidas novamente nos compassos 9 e 10.

OVALLE, Jayme. *Estrella do Mar* op. 10, n. 3. - ex.2.

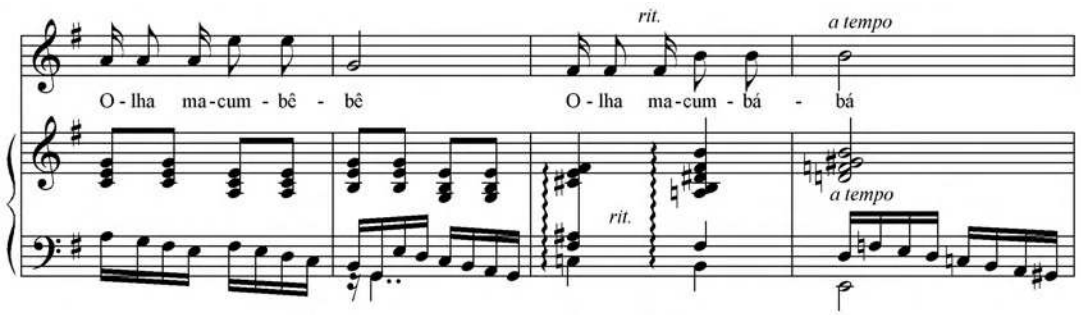


Os mesmos signos musicais reaparecem nos compassos seguintes (11 a 16), acompanhando o texto que se repete, até que no comp. 17 a linha melódica do piano passa para a clave de fá (para a mão esquerda) enquanto a mão direita realiza os acordes numa textura homofônica mais simples. Tal procedimento nos remete ao universo da música popular brasileira, especialmente ao clima interiorano das serestas em que a melodia do cantor é acompanhada pela viola sertaneja. Mas deve-se notar que mesmo aí nessa linha melódica em ziguezague, predominantemente descendente, está presente o caráter ondulatório que representa as ondas do mar. Essa idéia só será interrompida no comp. 19 (ex. 3) quando o compositor coloca uma seqüência de dominantes arpejadas (F# 7 #11 – B7 – E 7) novamente ao estilo das violas seresteiras, acompanhando o texto "olha macumbebê, olha macumbabá", enquanto a melodia do canto realiza saltos de quinta ascendente seguidos de sexta descendente e depois (comp. 19) uma quarta ascendente, cadenciando na

dominante (si). Quando o texto apresenta o momento ritualístico de incorporação do orixá, como registrado também em pontos de Oxossi, orixá filho de Yemanjá, os termos macumbebê e macumbabá aparecem ligados aos caboclos e aos espíritos das florestas, o que pode esclarecer a recorrência ao estilo dos violeiros e a seu mundo interiorano.

A ambigüidade entre os sistemas modal e tonal é outra característica musical que deve ser considerada, pois em diferentes momentos, como nos comps. 19 (ex. 3) e 23 (ex. 4) aparecem seqüências harmônicas tonais, seja no uso das dominantes particulares, seja no uso do cromatismo e das cadências à dominante e perfeita que contrastam com o modalismo estabelecido desde a introdução. Neste caso podemos considerar essa ambigüidade modal/tonal um signo musical cujas qualidades entram em paralelo com as características do objeto representado – o mar com toda a sua ambigüidade e fluidez. Temos aqui o fenômeno que J. L. Martinez chamou de metáfora musical (1997), na medida em que há uma base icônica através da qual o caráter representativo de um signo (no caso um caráter simbólico, relativo aos sistemas tonal/ modal) é posto em relação com outra coisa, evocando certas qualidades do objeto representado (a ambigüidade do mar).

OVALLE, Jayme. *Estrella do Mar* op. 10, n. 3. - ex.3.



Ainda no campo da metalinguagem musical, podemos constatar um outro tipo de metáfora musical quando percebemos que a estrutura da canção é circular, uma vez que sua introdução (comps. 1 a 4, ex.1) e coda (comps 24 a 28) são muito semelhantes, observando-se apenas uma pequena variação melódica no comp. 27 para a obra concluir num acorde sobre o I grau. Assim, a forma circular da estrutura musical entra em paralelo com as características de Yemanjá, que além de rainha do mar, conforme mencionado anteriormente, é aquela que produz a vida e a morte num movimento cíclico.

Análise da Intersemiose poesia/música e conclusões

A música, no candomblé e demais cultos afro-brasileiros, ocupa uma posição chave na articulação dança/mito/rito presente no toque dos atabaques e nas cantigas, aglutinando em um todo coerente e significativo os demais elementos do ritual.

Nesta canção, em que o material recolhido (poesia e melodia principal) da tradição afro-brasileira sofreu uma transposição estética ao ser ambientado pelo compositor, verificamos uma superposição de discursos metafóricos. Sendo assim, os signos verbal e musical foram articulados de modo que seus significados entraram numa relação analógica de paralelismo, podendo então gerar diferentes interpretações, recontextualizando e atualizando os significados míticos originais que passam do campo da experiência religiosa para o campo da experiência artística.

Referências bibliográficas

CENCILLO, Luis. *Mito, semántica y realidad*. Madrid, ed. Católica, 1970.

_____ .The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder. *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis*, M. Haley (ed.), 67-95. Oxford: Berg, 1993.

_____ .The quest for interpretants: Toward a Peircean paradigm for musical semiotics. *Semiótica*. 99(1/2), 163-184, 1994.

HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.

LÜHNING, Ângela. "Música do Candomblé" In *Revista USP*, nº 7, 115 -124. São Paulo, USP, 1990.

MARTINEZ, J. L. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra, International Institute of Semiotics, 1997.

___. *Música e Semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical*. São Paulo, tese não publicada (PUC/COS), 1991.

NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Ridcordi, 1981.

OVALLLE, Jayme. *Estrella do Mar opus 10 n° 2*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1945.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers*, 8 vols. HARTSHORNE, C., WEISS, P. & BURKS, A. (orgs). Cambridge, Harvard University Press, 1938-1956.

___ . *Semiótica*. Perspectiva, 2000.

PINTO, Tiago de Oliveira. "Tradição e Modernidade: Aspectos da Dança Afro-Brasileira" In *Ballet International Tanz Aktuell*, v. 11, n. 2, Berlim:1996.

PRANDI, Reginaldo. *Música de Fé, música de vida: a música sacra do canbomblé e seu transbordamento na cultural popular brasileira*. In www.fflch.usp.br/sociologia/**prandi**/**musica**fe.rtf. site consultado em 20 de julho de 2008.

TURINO, Thomas. *Signs of Imagination, Identity and Experience*. University of Illinois Press, 1988.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo.* S.l., ed. Corrupio, s. d. Trad. Maria Aparecida Nóbrega.

___ e CARIBÉ. *Lendas Africanas dos Orixás*. S. l. Corrupio, s. d.

WOLFF, M. S. "Elementos Não-Europeus na Brasilidade Musical de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri". In: *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro, julho de 2003.

Bezerra da Silva, singular e plural: samba, autoria e função etnográfica[1]

Cláudia Neiva de Matos

Resumo
O cantor e compositor Bezerra da Silva consagrou-se nos anos 80 como intérprete que retomava a linhagem malandra dos sambas votados à crônica do cotidiano das classes populares, cultivando uma dicção marcada pela gíria característica e pelo traço crítico e humorístico. Porém, como nunca se fizera até então, seu canto encenava a realidade crua da periferia social carioca, o mundo violento do tráfico de drogas e outras formas de exclusão e marginalidade, configurando um estilo logo apelidado de "sambandido". Esse aspecto, entre outros, situa sua obra à margem do gênero. Esta comunicação pretende sublinhar e discutir o modo como ela se constrói reunindo uma pletora de autores praticamente desconhecidos, com sambas que o cantor ia garimpar nas "bocadas", de gravador em punho, e nos quais sistematicamente se recusou a assumir a função de parceiro. O trabalho apóia-se na análise de um corpus de aproximadamente 270 sambas, bem como na consideração de dados históricos, contextuais e quantitativos, para discutir a hipótese do alcance *etnográfico* da obra de Bezerra. Na prática produtiva dos discos, bem como no acervo poético-musical aí constituído, há material para conduzir uma reflexão sobre autoria compartilhada, construção plural de um discurso singular, no qual se reconhece a voz de grupos e figuras que protagonizam algumas dos principais conflitos e tensões da urbe contemporânea.

Palavras-chave: Bezerra da Silva, samba, etnografia

Abstract
The singer and songwriter Bezerra da Silva became famous in the 80's as an interpreter related to the *malandro* branch of samba making the chronicle of popular classes dayly life, talking a language marked by characteristic slang, critical and humoristical traits. But, in a way never seen before, his songs brought out the rough reality of social periphery of Rio de Janeiro, the violent world of drugs traffic and other kinds of exclusion and marginality; hence he came to appear as a sort of outsider whose style was surnamed *sambandido*. The main goal of this paper is to stress and discuss the way how his repertory was built, assembling a big number of nearly unknown composers, with sambas that Bezerra used to search and record in the *bocadas*, sambas whose co-authorship he sistematically refused to assume. My analysis deals with a corpus of about 270 sambas, and also with socio-historical and quantitative data, in order to elaborate the hypothesis of an ethnographic dimension in Bezerra's work. Considering his gathering of repertory and his records production process, we get able to discuss about shared authorship and collective building of a particular discourse, where we recognize the voice of groups or individuals involved in some of the main conflicts and tensions of the contemporary urban reality.

Keywords: Bezerra da Silva, samba, ethnography

Quando morreu, em 2005, perto de completar 78 anos, o sambista Bezerra da Silva deixou um volumoso acervo de quase três dezenas de álbuns originais (além das coletâneas). Originais, também, porque neles se apresenta um estilo especial, uma *persona* artística peculiar, quase ímpar. Apesar de operar com alguns dispositivos tradicionais do complexo genérico do samba (poética da malandragem, estrutura do partido alto), o samba de Bezerra não se enquadra bem em nenhuma tendência, desviando-se consideravelmente do *mainstream* de sua época. Esta abrange fundamentalmente o último quartel do século XX, quando grande parte da poética do samba afirma valores como pureza da inspiração, espírito de "resistência" ou "raiz", reportando-os à tradição mais "nobre" e veneranda do gênero. Tais valores são desconsiderados ou permanecem secundários na obra de Bezerra, o qual, embora pertencesse, por faixa

[1] Este trabalho foi elaborado como parte de uma pesquisa apoiada pelo CNPq

etária, à "velha guarda" do seu tempo, não manteve relação consistente com ela. Ao contrário da maioria dos sambistas de sua geração ou das gerações adjacentes, não se ligou a nenhuma escola de samba, e seu único vínculo confesso era com o Morro do Cantagalo, que nunca participou significativamente da geografia do samba carioca. Tampouco se aproximou da turma do pagode dos anos 80, que recolocou em voga o fundo de quintal, o partido alto e o chamado samba de raiz. Não retomava sucessos alheios do passado; não era retomado por outros sambistas; com os colegas intérpretes compartilhou raríssimas canções. Estão ausentes de seu repertório tanto os compositores canônicos de sua geração e anteriores (de Noel Rosa a Nelson Cavaquinho) como os pequenos e grandes ícones do samba contemporâneo (há uma faixa de Zeca Pagodinho, duas de Beto Sem Braço, uma de Wilson Moreira e Ney Lopes).

Assim, no panorama recente, Bezerra permanece de certa forma um *outsider*, condição sublinhada nos últimos anos, quando o acirramento dos conflitos sociais e da violência no Rio de Janeiro fizeram parte do público consumidor deixar de achar graça no seu "sambandido". Esse rótulo, atribuído pela imprensa ao estilo do cantor, destaca-lhe o caráter periférico, a condição marginal e algo solitária . Esta não chegou a ser alterada pelo disco gravado em conjunto com Dicró e Moreira da Silva, ambos considerados representantes da linhagem malandra do samba carioca; nem pela mudança de tom nos últimos discos, um com várias faixas de tema sentimental (*A gíria é a cultura do povo*), outro, editado postumamente, de temática *gospel* (*Caminho de luz*), como resultado de sua conversão à religião evangélica no final da vida. Afinal, o espírito malcriado e até mal-encarado de Bezerra só foi encontrar paralelo e continuidade entre alguns jovens roqueiros e *rappers* (Barão Vermelho, Planet Hemp, Marcelo D2), que nos anos 90 regravaram algumas de suas canções.

O cantor esteve em permanente conflito com suas gravadoras, com as quais mantinha uma relação desconfiada e agressiva. Dava relativamente poucos shows. E, coisa rara entre intérpretes de samba (principalmente aqueles que não são tipicamente "cantores" pela excelência das qualidades vocais), poucas vezes assumiu o papel de compositor em sua numerosa discografia.

Ao longo de 30 anos Bezerra lançou 28 álbuns de carreira, além de fazer eventuais participações em discos alheios e editar coletâneas. Minha proposta de análise opera nessa produção um recorte, privilegiando a longa série de discos que representam consensualmente a linha mestra de sua obra, ou seja, aquela relacionada às linhagens do partido-alto e do samba malandro. Por esse critério, excluem-se os dois primeiros discos (de coco) e os dois últimos (o "romântico" e o religioso), bem como o CD compartilhado com Moreira da Silva e Dicró, e as coletâneas que reutilizam faixas gravadas anteriormente.

Ficamos assim com os 22 discos lançados entre 1977 e 2000. São 270 faixas originais: 63 assinadas por um único autor, 133 por dois autores, 70 por três e 4 faixas assinadas por quatro autores cada uma. O próprio Bezerra assina somente duas dezenas de sambas, sendo três vezes o único autor. Predominam no conjunto as composições em parceria, aproximadamente 77% do total. 254 autores estão implicados na criação desse corpus, com um total de 551 participações autorais. Muitos deles só assinam uma ou duas faixas. Os de maior presença no repertório, como Adelzonilton, Pedro Butina e Edson Show, aparecem em cerca de 15 faixas cada um. Há raríssimos autores conhecidos, cada um com apenas uma ou duas intervenções. Alguns compositores estão também bastante presentes no repertório de Dicró (notadamente Edson Show). Nos últimos discos, a variedade parece estreitar-se um pouco, e Regina do Bezerra, esposa e empresária do cantor, aparece como parceira na composição de 23 faixas.

Apesar da numerosa diversidade de seus criadores, o estilo e temática gerais do conjunto são bastante orgânicos, seguindo geralmente um modelo que combina a estrutura do partido-alto - estrofes soladas e refrão coral - com temas e traços estilísticos associados ao universo social e estético da malandragem. As canções mostram-se como aparentadas, harmoniosamente conjugadas e encarnadas na figura do cantor, ao qual esse repertório de procedência múltipla oferece um substrato coeso e eficaz para a configuração de uma *persona* artística muito original. Essa aparente incongruência entre a pluralidade (e semianonimato, na maioria dos casos) dos autores e a singularidade coerente do intérprete e de sua obra é um aspecto nuclear da arte de Bezerra da Silva e centraliza o interesse de minha pesquisa.

Poucas reflexões acadêmicas foram encetadas sobre esse artista, e apenas uma alcançou divulgação considerável: o excelente *Bezerra da Silva, produto do morro*, de Letícia Vianna (1999), fruto de uma tese de doutoramento em Antropologia Social. Alguns dos aspectos que me interessam na obra de Bezerra são abordados pela autora com bastante competência, particularmente o que ela chama de "tensão entre parceria e autoria" (Vianna, 1999: 29). Na sua perspectiva, ao renunciar deliberada e quase programaticamente ao papel de compositor em sua obra, Bezerra constrói para si um *status* especial de mediador, um personagem privilegiadamente representativo de uma comunidade de excluídos. Segundo a autora, "como intérprete de

compositores anônimos [Bezerra] achou para si, digamos assim, um filão mercadológico e o sentido político para sua arte." (Vianna, 1999: 33)

> "Faz questão de se abster da autoria, pois tem como estratégia aparecer apenas como intérprete – não um intérprete de sambas, simplesmente, mas *o* intérprete, ou "porta-voz", dos favelados. Sua singularidade como artista, tal como ele a constrói, está diretamente relacionada com uma identidade coletiva." (Vianna, 1999: 55-56)

Levando adiante a proposta de Letícia, mas abstraindo a questão das intenções, mais ou menos conscientes, que presidem ao comportamento artístico de Bezerra, eu diria que o caráter profundamente plural de sua obra, sobre o qual ele edifica a própria individualidade artística, projeta uma figura que se poderia chamar de *etnográfica*. Na verdade, é uma espécie de etnografia que essa obra realiza, ao reunir e publicar (tornar públicos) uma multidão de discursos praticamente anônimos, enunciados por compositores – pelo menos no que tange ao volume e reconhecimento de sua produção – de segunda, terceira ou nenhuma categoria. A grande maioria consiste em nomes fugazes, às vezes relacionados a um sucesso da hora, mas logo perdidos de vista na proliferação de parceiros e criadores dos sambas cantados por Bezerra.

O que chamo de valor etnográfico de seu trabalho refere-se aos seguintes fatores:

(a) a extraordinária dimensão quantitativa do elenco de autores;

(b) o anonimato virtual, ou semianonimato, da grande maioria desses criadores;

(c) o fato de eles representarem sistematicamente um determinado estrato sócio-geográfico da cidade, constituído pelas camadas mais carentes, com destaque para o mundo do tráfico de drogas, morros e subúrbios situados à margem da lei e marcados por um cotidiano constantemente tensionado e violento.

(d) o modo como suas criações, suas letras e músicas convergem para coletivamente gerar e dar consistência a um discurso cancional que se desenvolve no interior da obra de Bezerra, configurando uma espécie de subgênero, uma linguagem específica e marginal no mundo do samba;

(e) a maneira particular como se construiu esse repertório, principalmente na primeira fase da carreira do cantor: é sabido que este costumava percorrer morros, subúrbios, favelas, de gravador em punho, recolhendo sambas nas "bocadas".

A originalidade da composição do repertório de Bezerra só pode ser bem avaliada em contraste com certa cultura tradicional do samba que, apesar de enaltecer a inspiração, o dom dos compositores, reserva-lhes lugar subalterno em termos de exposição mediática (é raro, ao apresentar uma canção no rádio, que se mencionem os autores), reconhecimento e remuneração. Esse quadro, ainda vigente em nossos dias, está diretamente relacionado com o processo de mercantilização do samba e profissionalização do sambista, desde os anos 1920-30. O acesso e trânsito no ambiente mediático eram franqueados aos cantores e difíceis para os compositores, verificando-se ainda, nas primeiras décadas da indústria radiofônica e fonográfica, diferenças consistentes de classe social e cor da pele entre as duas categorias. Tudo isso gerava uma hierarquização das funções que está claramente expressa por Moreira da Silva (*apud* Campos *et alii*, 1983: 69) falando de Geraldo Pereira (que aliás lhe cedeu autoria ou parceria em vários sambas): "Tinha ótimas idéias para fazer sambas e chegou a fazer carreira no pedaço, haja visto que chegou como parceiro, passou a compositor e acabou intérprete de seus próprios sucessos."

Práticas de negociação estabelecidas desde os anos 1920 conferiam ao cantor o poder e a prerrogativa de aparecer como parceiro nas canções que gravava. Raros foram os intérpretes até os anos 50 que não assinaram composições, como Orlando Silva e Carlos Galhardo. São famosos casos como o de Francisco Alves e suas falsas parcerias com Ismael Silva. O desnível e o constrangimento dessa situação são representados no samba "Pobre compositor" (Taú Silva e Bezerra da Silva).

(Ó o Cabuçu aí, malandragem!
Salve o Taú!)

Peço aos cantores brasileiros
Se puderem me ajudar
Tenho necessidade de gravar

Ai ai meu Deus
Que tanta dor
Mas como sofre
Um pobre compositor (*bis*)

Como não me dão chance de gravar
Não tenho outra solução
Senhores comprositores musicais
Eu vendo barato minha linda canção

Ai ai meu Deus...

Assim, quando renuncia a participar autoralmente nas canções que grava – inclusive quando, em primeira pessoa, elas desenvolvem um discurso claramente "autobiográfico" –, Bezerra rompe com uma prática tradicional e certamente ainda não extinta. Associada ao princípio de buscar e promover o compositor popular, essa opção assume forte conotação moral, é bandeira de luta e motivo de orgulho para o cantor, que explicita sua posição em depoimentos e entrevistas:

> "Faço muita pesquisa. O Compositor é a base, [...] não é qualquer um que tem esta dádiva divina! Eu mesmo não tenho. [...] Eu não aceito parceria de ninguém! [...] A maioria são favelados, pobres, desempregados e de baixas rendas, quase todos moram na Baixada Fluminense do Grande Rio. Esse pessoal tem um poder de criatividade fora do comum e quase todos são analfabetos. Eles me colocaram numa situação privilegiada." (Bezerra da Silva, 2003)

E também no texto de alguns sambas, como "O rei da cocada preta" (Bezerra da Silva e Délcio Carvalho):

Você pode ser
A maior fortuna do planeta
O rei da cocada preta
O dono do samburá
Sim mas não é a mim
Que você vai subornar
Você não é compositor
Como é que você quer gravar [...]

Quem é você seu desonesto
Pra dizer a mim que é pagodeiro
Você é *comprositor*
Intrujão e trambiqueiro
A verdade só dói no mentiroso
E por esse motivo ela não agrada
Quem tá falando sou eu
Partideiro indigesto da pesada

O processo de constituição de repertório em Bezerra da Silva é um aspecto original e fundamental da sua prática e da sua *persona* artística. Já vimos que, nos primeiros tempos, ia de gravador em punho

percorrer favelas, morros e subúrbios. Depois passou a ouvir as fitas que lhe eram enviadas. Ao longo de toda a carreira, a sua função de mediador da coletividade de vozes subalternas e marginalizadas é tematizada nos sambas por ele gravados, e a afirmação do próprio valor e da auto-estima está articulada e apoiada pelo valor "autêntico" dos compositores que constituem o repertório.

A razão do meu sucesso
Não sou eu nem é minha versatilidade
É que eu gravo com uma pá de pagodeiros
Que são compositores de verdade
("Compositores de verdade". Naval, Romildo e Edson Show)

Os compositores são retratados nas capas e contracapas de alguns álbuns (*Bezerra da Silva e um punhado de bambas*, *Alô malandragem, maloca o flagrante*). Ou podem ter seus nomes, apelidos, lugares de origem, consagrados em letras como "Q.G. do samba" (Regina do Bezerra e Pedro Butina).

Na Baixada Fluminense
Mora um punhado de bambas
É por esse motivo que ela é
O quartel general do samba

Sebastião Miranda e Baiano 7
O talentoso Carnaval e Cláudio Inspiração
Tem Pinga, Guilherme, Eliezer da Ponte
G. Martins e Walmir da Purificação
João do *Aviário*, Menilson, Miltinho
Genilda do Pinga, Rabanada e Bolão
Nascido no berço do samba em Meriti
O nosso grande poeta Bebeto de São João
[*refrão*]

Popular P, Pedro Butina
Zé Luiz, Adelzonilton e Wantué
Uruçu Bombeiro, Adelino da Chatuba
Evandro do Galo e nosso amigo Dedé

Por outro lado, não se pode negar que a forte personalidade interpretativa de Bezerra, sua performance vocal e dicção características, aliadas ao controle que exerce sobre a escolha do repertório, configuram um desempenho funcionalmente *autoral* nos sambas que grava. Neste caso, como em muitos outros, há espaço para se repensar os conceitos de autoria em canção popular. Também cabe apontar, a propósito, que a integração entre atuação vocoperformática, discurso verbal e linguagem musical, típica da arte da canção, constitui por si mesma uma instância exemplar da noção de parceria.

Dentre os vários fatores discursivos que se integram na sua obra, a dimensão musical parece a menos destinada a suscitar comentários, possivelmente porque é a menos inovadora e mais corriqueira, além de bastante recorrente. Predominam extensamente a estrutura do partido-alto e o âmbito estreito do fraseado melódico, aproximado da elocução falada.

É comum, nos processos de produção e transmissão de cancioneiro anteriores ou alheios à cultura escrita, que esquemas melódicos funcionem basicamente como suporte que permite conservar, renovar e pôr em circulação a palavra poética. Ou seja, músicas conhecidas são reaproveitadas para novas letras. Assim também, no modo de produção do partido alto, velhos esquemas melódicos de refrão-estrofe podem ser explorados para criar, retomar ou reformar textos. Nesse quadro, a energia criativa

freqüentemente se aplica mais à produção dos discursos verbais que aos melódicos. No partido alto tradicional, assim se prepara o terreno para o embate virtuosístico dos improvisadores, versadores, partideiros. Na obra de Bezerra, tal embate só é encenado em poucas passagens dos primeiros discos, que ele compartilha com outros partideiros, como Genaro e Rey Jordão. Porém traços dele sobrevivem, por exemplo, no motivo, presente em muitas canções, da jactância do cantador que afirma sua competência e valor.

Mas de modo geral o que conta não é o brilho da invenção, e isso ajuda a explicar por que Nei Lopes, no seu livro *Partido alto: samba de bambas*, praticamente ignora a contribuição de Bezerra. De fato, sua produção não cultiva a genialidade nem persegue os lances magistrais, mas contenta-se em laborar terrenos caseiros com ferramentas cotidianas e rústicas. Assim, Nei Lopes (2005: 184) não deixa de ter razão quando aponta a ausência de "excelência" nos "sambas de estilo aproximado ao do partido-alto" que povoam a obra de Bezerra. Penso entretanto que esta permanece associada ao espírito do gênero pela valorização da criação compartilhada, plural. A conexão está declarada nos títulos dos seus primeiros discos de samba: *Partido alto nota dez* vols. 1, 2 e 3 (1977, 1979, 1980), *Partido muito alto* (1980), *Samba partido e outras comidas* (1981), *Bezerra da Silva e um punhado de bambas* (1982).

Na seqüência da obra, o tópico da gênese coletiva e social do repertório, relacionado à pluralidade dos compositores, manifesta-se também no motivo da representação espacial multiplicada, da eleição das comunidades marginalizadas de morros e subúrbios – principalmente as favelas – como objeto privilegiado de um discurso redentor ou apologético. O samba de Bezerra tira esses espaços do silêncio e da invisibilidade, cuida de dar-lhes voz, mapeá-los e proclamar seus nomes, como em "Saudação às favelas" (Sergio Fernandes e Pedro Butina):

> Voltei pra falar das favelas que eu não falei
> Hoje provo e comprovo que não esqueci de vocês
>
> Morro do Juramento, Jorge Turco, Babilônia e Adeus Cabrito, Fubá,
> Morro Agudo e Cidade de Deus Lagartixa, Coroa, Formiga e Laboriaux Favela do Acari, Timóteo da Costa e o Morro do Amor
> A querida Cruzada São Sebastião Antiga Praia do Pinto
> Que deu o Adílio um grande campeão
> [*refrão*]
>
> Morro da Maravilha, Abacaxi, Alvoroço e Sabão
> Na Garganta nasceu Viradouro, o pentacampeão
> Brasília, Torre, Urubu e Coréia na famosa Engenhoca
> Ordem e Progresso em São Paulo e a saudosa Maloca
> Sei que sou considerado em qualquer bocada
> Peço desculpa a vocês
> Mas não troco meu Morro do Galo por nada

A outra face dessa proliferação de topônimos e antropônimos, nomes de favelas e de compositores, ampliando e socializando o direito à expressão poética e crítica, é o destaque singular conferido à voz central, o intérprete competente e legitimado, o malandro "rife", "consciente" e "considerado". Como no samba malandro tradicional, o valor desse protagonista está conectado com o valor da comunidade à qual pertence, que representa e cujo protocolo respeita. A voz do cantor singular reina soberana, mas é porque nela ecoa uma comunidade de vozes, bem como a voz das comunidades.

Em toda a linha da obra, é da fidelidade ao papel de porta-voz e defensor de morros e favelas que Bezerra tira sua autenticidade e legitimidade. Como observa Letícia Vianna (1999: 153), "o repertório de Bezerra da Silva constitui uma espécie de discurso construído sob a perspectiva do povo que se opõe à elite." Provavelmente mais do que qualquer outro artista, tematiza criticamente a desigualdade social, explicitando a fratura entre asfalto e morro, cidade e colina, favela.

> Sou produto do morro

Por isso do morro
Não fujo e nem corro

Eu sou produto do morro
Sem pedir socorro pra ninguém
Embarquei no asfalto na cruel sociedade
Que esconde os valores que no morro tem
Tenho pouco estudo não fiz faculdade
E atestado de burro não assino também
("Produto do morro", Eliezer da Ponte e Walter Coragem)

Acredito poder afirmar, mesmo sem ainda ter completado uma observação exaustiva do corpus, que a obra de Bezerra, como território frequentado por numerosos e diversos locutores, desenvolve uma dupla vocação, dialógica e pedagógica, que é característica de gêneros fundados na cultura oral. Mas dialogia aqui pouco ou nada tem a ver com o sentido cunhado por Bakhtin. Emprego o termo para designar o sistema de referências intertextuais do repertório, e o papel privilegiado aí desempenhado pela palavra. A transmissão do "recado", do ponto de vista, a exposição crítica, a afirmação do juízo são o principais móveis desse discurso cancional.

O samba torna-se então o espaço de uma interlocução entre esses falantes, interlocução pública que reforça as vozes individuais, conferindo-lhes um peso que jamais poderiam ter quando confinadas ao espaço privado. As canções retomam-se e respondem-se umas às outras.

Não se trata de poetas singulares e individuais procurando atingir, pelo virtuosismo, um patamar de criação superior, mas antes de todos procurando integrar-se a uma fala ou discussão comum, no *forum* mediático aberto, promovido e mediado pelo cantor, o qual opera para registrar, produzir a *grafia* sonora desse segmento etnossocial. O que principalmente está em pauta é a realidade inóspita e a tentativa de sobreviver dentro dela: as queixas, carências e aspirações enunciadas por um coro de descontentes.

Esteticamente, essa vocação coral se manifesta na comunidade da linguagem poético-musical: coesão e similitude para as quais contribui também, de modo decisivo, o papel do intérprete, não só pela sua performance como pela sua atuação de seletor do repertório. Alcança assim realizar e manter, ao longo dos anos, uma fórmula de eficácia constantemente ratificada pelos próprios antigos e novos colaboradores que dela participam e se beneficiam. Tal eficácia procede da consistência política dessa 1ª pessoa do singular-plural, assegurando a conexão entre produtores, intérprete e público, e fortalecendo a palavra empenhada que circula nesse âmbito socialmente desfavorecido:

Meu samba é duro na queda, é
Não é conversa fiada
É uma bandeira de luta
Na vida da rapaziada

Sou porta-voz de poetas
Que ninguém dá chances assim como eu
Uns vêm da favela, outros da Baixada
Com esses talentos o meu samba venceu
Tem aqueles que não gostam
Quando ouvem meus sucessos ficam tiririca
Mas ninguém esconde a verdade
Só quem é bom é que fica
[*refrão*]

Falo a língua de um povo

Que me ajudou a chegar onde estou
Eles compram meus discos e cantam meus versos
E assim vou mantendo o que sou
Porque mostro a realidade
Com dignidade sem demagogia
Cantando tento amenizar
O sofrimento cruel do nosso dia-a-dia

"Meu samba é duro na queda" (Pinga, Guilherme do Ponto Chic e Dafé Amaral)

Referências bibliográficas e discográficas:

BEZERRA DA SILVA. Discografia completa.

_____. Entrevista a Elias Nogueira, 2003. http://aumentasom.blogspot.com/search?q=bezerra+da+silva

VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva, produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

CAMPOS, Alice D. S. *et alii. Um certo Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1983.

LOPES, Nei. *Partido alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

"Frechada Certeira Vence Demanda" – cabocolinhos e articulação política.

Climério de Oliveira Santos[*]
zabumba@hotlink.com.br

Resumo
Os **cabocolinhos** são agremiações constituídas atualmente de homens, mulheres e crianças[1] que usam trajes de índios e outros adereços, portam uma cabeleira postiça, pintam seus corpos e cuja maioria tem pele escura. Os grupos se apresentam acompanhados do som de instrumentos musicais, geralmente, andando e dançando descalços pelas ruas. Agremiação, como o próprio termo indica, agrupa muitas pessoas, o que faz com que a atuação política seja uma característica inerente às mesmas. Os participantes dos cabocolinhos são atores sociais e o intenso exercício político das pessoas se faz presente tanto "internamente" – estabelecem metas e normas, criam seus códigos, promovem lideranças etc. – como "externamente" – no âmbito municipal e estadual, por exemplo. No bojo dessa efervescência política está o carnaval recifense – um dos principais propulsores das tradições populares afins – e a Federação Carnavalesca de Pernambuco (FECAPE). O atual trabalho esteia-se em preceitos da etnomusicologia e – focalizando a *performance* da Tribo Canindé – versa sobre as confluências entre cabocolinhos e política, verificando, com base em trabalho de campo e pesquisa bibliográfica, como alguns elementos não musicais incidem sobre a musicalidade dos grupos e como estes se articulam para viabilizar a tradição.

Palavras-chave: cabocolinhos, música, política.

Abstract
Cabocolinhos are in fact gatherings constituted, nowadays, by men, women and children[2], who use Indians´ costumes and other adornments, wear a false head of hair, and some groups paint their (usually dark) bodies. The groups present themselves accompanied by the sound of instruments, generally walking and dancing through the streets barefoot. The gatherings (as this term suggests) bring together a lot of people, so that political *momentum* becomes inherent. *Cabocolinhos* participants are social actors. The intense political exercise of these people is "internally" present – establishing objectives and norms, creating codes, promoting leaderships, etc. – and "externally" present, in the local and state political structure, for example. Within this bulge of political effervescence we have Recife´s carnival, which is, in this day and age, one of the principal promoters of traditional groups, the *cabocolinhos* taking part in this sector of society, alongside the *Federação Carnavalesca de Pernambuco* (FECAPE). The present work is bases itself on what is offered to us in ethnomusicology – focusing on the Canindé Tribe´s performance – and discusses the merging between *caboclinhos* and politics, verifying, through field work and bibliographical research, how some non-musical elements influence the groups´ musicality and how these groups, in turn, articulate themselves to give their tradition continuity.

Keywords: cabocolinhos, music, politics.

[*] Aluno do Programa de Pós-graduação em Música da UFPB – Mestrando; área: etnomusicologia; Orientador: Prof. Doutor Carlos Sandroni.

[1] Dona Amara Miranda, mãe de santo da comunidade do Canindé, afirma que nos primeiros anos do Século XX não havia participação de mulheres nos grupos.

[2] It is said that until the beginning of the twentieth century, women never participated in the groups.

Introdução

De outubro de 2006 a abril de 2008 foi realizada uma pesquisa de campo com vistas à efetivação do Curso de Mestrado em Música (etnomusicologia) do autor deste trabalho, cuja proposta central é compreender os aspectos musicais da *performance* da Tribo Canindé. O referido trabalho de campo – baseado no qual este estudo foi desenvolvido – envolveu visitações, observação participantiva, entrevistas não estruturadas e semi-estruturadas, registros de áudio, vídeo, fotografia, além das anotações em caderneta. Através da observação participantiva (MALINOWSKI, 1978) o pesquisador iniciou-se, em princípio, na dança, depois nos instrumentos musicais, respeitando a hierarquia e as normas da agremiação quanto ao aprendizado. Ora como espectador, ora como participante ativo nos treinos, aos poucos fui percebendo a comunicação interna, as diferentes **manobras**, a interação entre as lideranças e os demais participantes, enfim, os vários processos permeados pela *auralidade* da Tribo Canindé (NETTL, 2005:186).

A tradição oral de *performance* representa uma das mais importantes fontes para o estudo dos valores, da comunicação e dos significados culturais. O estudo da *performance* requer um olhar abrangente, que vai além da mensuração do som e envolve diversos níveis de análises (BÉHAGUE, 1984:7), podendo incluir preparações, apresentações musicais, teatrais, palestras, rituais, articulações políticas etc. (SCHECHNER, 1985).

Nas perspectivas mencionadas, o atual trabalho aborda os cabocolinhos como um complexo cultural, *ipso facto*, considera a música em sua multi dimensionalidade. Como veremos adiante, a musicalidade dos grupos – longe de ser um fenômeno isolado – amalgama-se à dinâmica do referido complexo cultural.

Sustente o penacho! – participando dos treinos

A partir do mês de julho, os bairros suburbanos de grande parte das cidades de Pernambuco entram numa espécie de ebulição cultural. Os cabocolinhos estão entre as tradições que integram esse turbilhão. No cotidiano de tais comunidades está a difícil empreitada da sobrevivência, a qual requer o enfrentamento das precárias condições materiais e imateriais: fome, desemprego, violência, preconceito, poluições, escassez de infra-estrutura e de serviços essenciais. A Tribo Canindé – sediada à Avenida Bomba do Hemetério, 596, bairro homônimo, zona norte do Recife – compartilha essa agitada dinâmica.

No domingo à noite a referida tribo realiza o seu treino. Pessoas dos bairros vizinhos juntam-se aos moradores do bairro-sede da agremiação, reúnem-se e compartilham "outro" espaço social. São estudantes (crianças e jovens), pedreiros, funcionários públicos, garis, comerciários, vendedores ambulantes, estudantes da rede pública, desempregados, trabalhadores domésticos etc., homens e mulheres, que procuram construir um espaço agradável dentro do cotidiano hostil.

As pessoas começam a chegar à Rua do Rio, local dos treinos, por volta das 19 horas, quando os músicos começam a tocar para **chamar** os moradores participantes. O público vai se formando nas calçadas das casas. O **baque** (conjunto instrumental) do Canindé é composto de três instrumentos: **tarol**, um pequeno tambor tocado por Passarinho (Roberto da Silva), **gaita**, tocada por José Guedes e um par de **caracaxás**, ou **mineiros**, tocados por José Maria.

Por volta das 20 horas, Dado (Edinaldo Santos) começa a organizar o **cordão**[3] dos curumins (crianças): duas fileiras de **caboclos** e **caboclas**[4], lado a lado, formando pares, cada pessoa com uma **flecha** (ou **preaca**) empunhada[5]. Nos caboclinhos, a música tem correspondência com as manobras[6] (dança). Dado – o principal **puxante** (instrutor, liderança) – apita e os tocadores param de tocar; o puxante inicia o **grito de guerra**[7]:

---

[3] Embora haja duas fileiras, os participantes empregam o termo no singular: **cordão**.

[4] Homens e mulheres; podem ser crianças, jovens e adultos, de acordo com o grupo.

[5] Nos treinos, o cordão apresenta entre 30 e 40 pessoas empunhando as flechas. No carnaval, além dos **figurantes** (personagens) os caboclos e caboclas, em número bem maior, empunham flechas, lanças e machadinhas.

[6] Mário de Andrade comenta que os cabocolinhos apresentavam um entrecho dramático. Não constatei dramatização semelhante à colocada por Mário. Juraci Simões, líder da Tribo Canindé, lembrou que antigamente, quando era adolescente, "Canindé era bem diferente, fazia uma dramatização chamada de **traidor**, com encenações longas".

[7] Os versos do grito de guerra são falados tão rapidamente que dificilmente alguém de fora consegue entender à primeira escuta.

Puxante: – Tupiriçá!

Resposta do cordão: – Taquá.

Puxante: – Que tribo são vocês?

Cordão: – Canindé.

Puxante: – Canindé em cima daquela serra pede paz ou guerra?

Cordão: – Guerra.

Puxante: – Vinte e quatro candeias!

Cordão: – Vinte e quatro!

Ouve-se outro silvo longo, o **tarolzeiro** começa o **toque de guerra** (figura 1), sendo seguido pelos demais tocadores. A **manobra inicial** apresenta os caboclos e caboclas. Voltando à posição inicial, Dado puxa uma nova manobra: ele bate a flecha concomitante à pulsação da música, inicia novos passos, as manobras vão se sucedendo, cada uma durando de dois a quatro minutos. Em alguns momentos, o **puxante tira** uma **loa**, versos declamados em *recto tono*, respondido pelo coro. Em seguida, o **toque** muda, é a vez do **perré** (figura 2), cujo andamento é mais lento. Segue-se o toque **baião** (figura 3), e a **macumba** (figura 4)**.** Durante os toques**,** sobretudo guerra e macumba**,** o gaiteiro apresenta variações sobre as melodias de **pontos**[8] **de Jurema**[9]. Retorna-se ao toque inicial, podendo reaparecer o grito de guerra. O treino dos curumins dura cerca de trinta minutos. Em seguida, Dado inicia a formação do cordão dos jovens e adultos e reapresenta as manobras das crianças, além de outras.

Em 2006, fui a muitos treinos do Canindé do Recife. No finalzinho do mesmo ano, fui visitar o 7 Flexas, também no bairro de Água Fria. Foi uma surpresa! Notei que 7 Flexas então apresentava várias diferenças em relação ao Canindé: um atabaque, dois pares de caracaxás, duas gaitas, além de outras manobras. Decidi conhecer o União 7 Flexas, de Goiana (56 km ao norte do Recife). A surpresa foi maior! Nem tanto pelo uso do atabaque, mas pela **sambada, avanço** e **tesoura** que eles tocam e dançam, pelas **manobras** bem diferentes das apresentadas pelos grupos recifenses e, sobretudo, pela **Caçada do Bode**, um rito religioso muito interessante, que **prepara** o carnaval.

[8] Pontos: cânticos com os quais se invoca as entidades.

[9] Jurema: religião de origem ameríndia caracterizada pelo culto aos **caboclos**, **mestres** e **reis**.

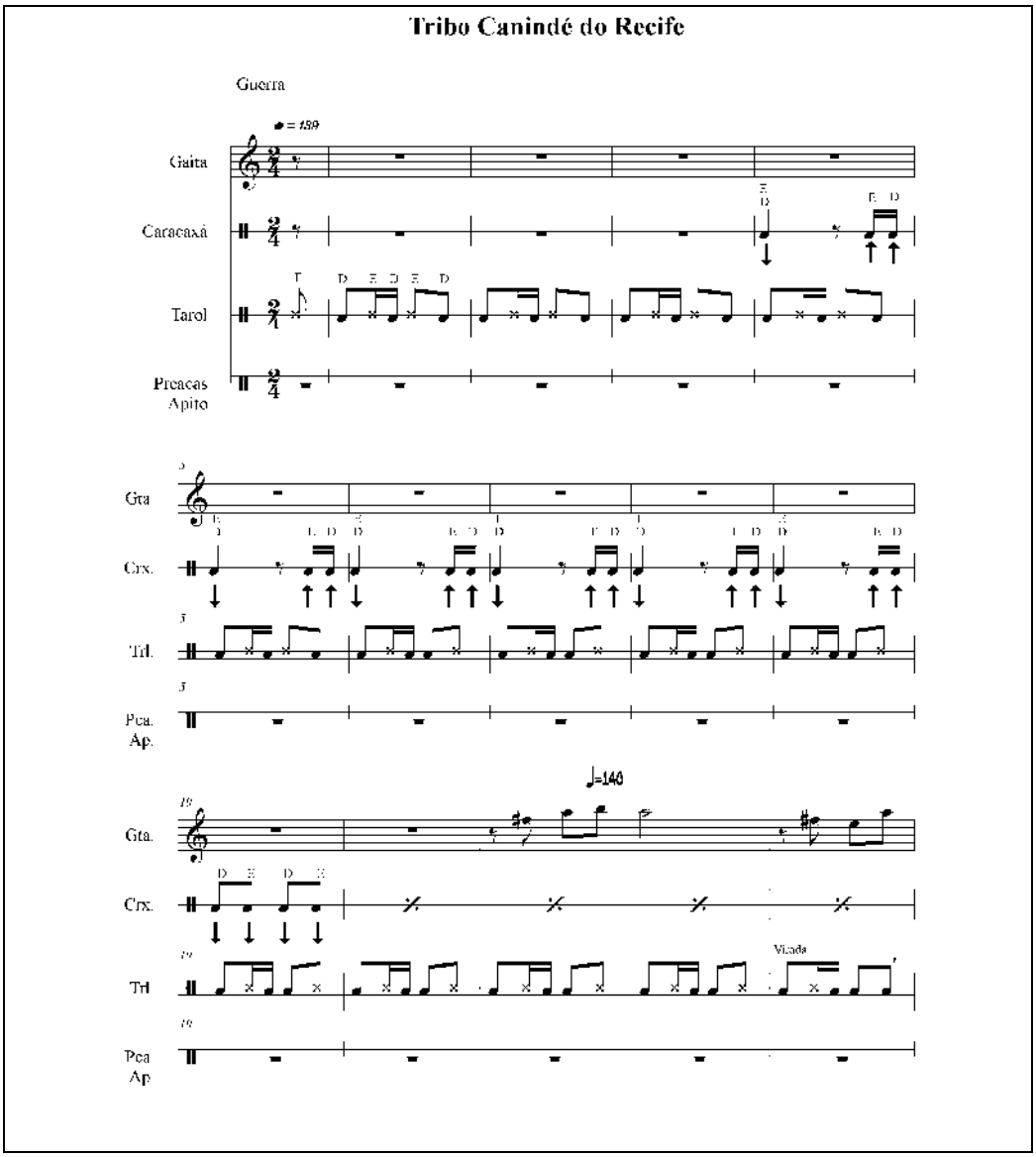


Figura 1. Guerra[10]

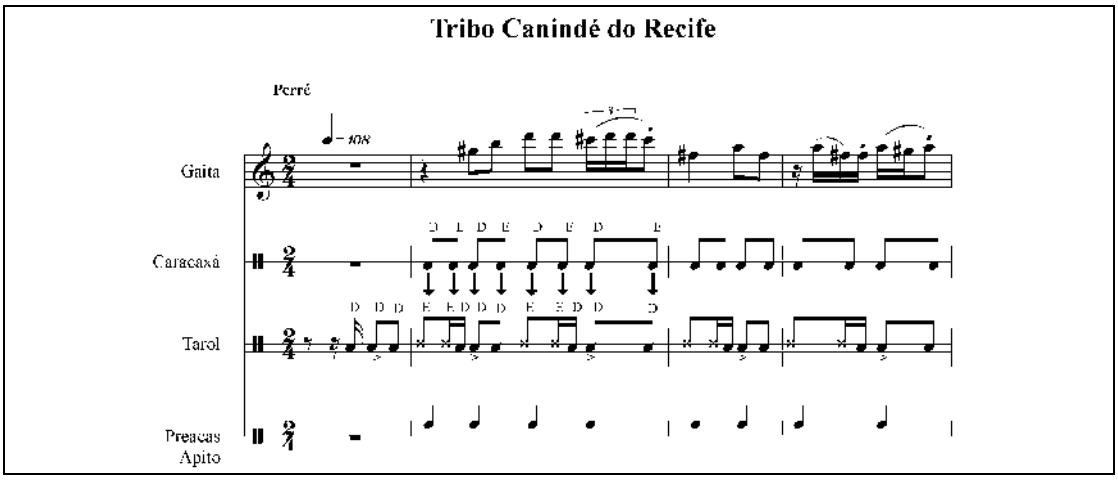


Figura 2. Perré

[10] No atual estudo, optou-se pela partitura de música ocidental, a qual não é aqui empregada como ferramenta de análise (KOLINSKI, 1976; HOOD, 1971; HERNDON, 1974: 219-262; NETTL, 2005: 291; SEEGER, 1958), servindo apenas como representação de gêneros musicais (toques) dos cabocolinhos.

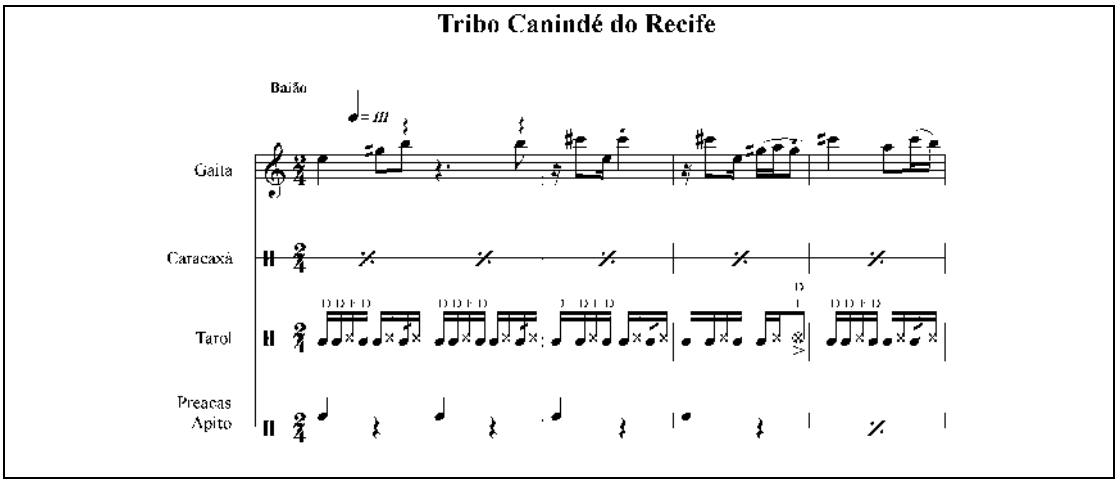


Figura 3. Baião

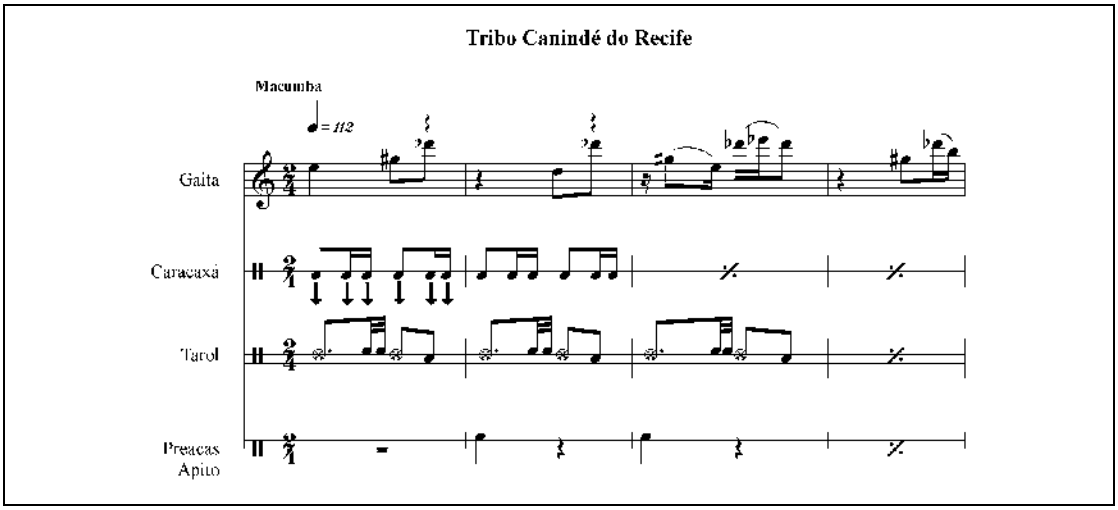


Figura 4. Macumba

Carnaval – beleza e homogeneidade nos cabocolinhos

O Concurso das Agremiações, organizado atualmente pelo Núcleo de Concursos e Formação Cultural (NCFC) da Prefeitura da Cidade do Recife (PCR), assim classificou os cabocolinhos participantes no ano de 2007: Grupo Especial; 1ª Categorias e 2ª Categoria. No dia 19 de fevereiro de 2007, por volta das 18h30min horas, eu estava na Avenida Dantas Barreto, onde assisti o desfile (Concurso das Agremiações) dos cinco cabocolinhos do Grupo Especial. Tupi de Cavaleiro (sediado no Recife) e 7 Flexas foram os primeiros. Depois veio Oxossi Pena-Branca, Canindé e Kapinawá. A homogeneidade marcou o desfile. Todos os grupos apresentaram **guerra**, **perré**, **baião** e – alguns – **macumba.**

Na quinta, fui até o Pátio de São Pedro, onde foram anunciados os resultados do Concurso. Havia muitos componentes dos grupos concorrentes, era grande a expectativa. Alguns componentes da Comissão Julgadora, grupo liderado pelo coordenador do NCFC, Albemar Araújo, aproximaram-se para anunciar os primeiros resultados. Euforia dos vencedores, fúria dos não contemplados. Só lembro da voz de Albemar até o momento em que ele anunciou os cabocolinhos: – "1º lugar: Kapinawá; 2º lugar: Canindé". Os gritos de xingamentos saiam de todos os lados para atingir Albemar que, ao final, saiu escoltado pela polícia.

Passado o carnaval, perguntei a Juraci Simões porque a apresentação dos grupos mudava tanto no Concurso, ao que ela respondeu:

> Você nem imagina o quanto as coisas têm mudado. Hoje acabou tudo... não tem mais **traido**r, o tempo de apresentação é trinta minutos. Até **perré**, que não tinha no Canindé, agora somos obrigados a tocar e dançar.
>
> José Alfaiate, do Caboclinho 7 Flexas também reitera algumas das afirmações de Juraci:
>
> Não dá para apresentar as manobras, o tempo é muito curto. A Federação também tem responsabilidade nisso, porque era quem organizava o carnaval com a Prefeitura do Recife.

O Caboclo precisa comer

Os componentes dos cabocolinhos não vivem dos rendimentos dos trabalhos artísticos da agremiação. Os cachês dos grupos que integram o Grupo Especial e a Primeira Categoria variam em função do potencial do contratante, do evento, da quantidade de figurantes exigida, da liderança do grupo que está negociando etc. Atualmente, o valor dos cachês costuma oscilar entre dois e cinco mil reais. Os contratantes são as prefeituras e o Governo do Estado. Esse elo econômico entre as agremiações e as referidas instâncias públicas é um dos motivos do envolvimento dos grupos com os políticos do âmbito estadual e municipal.

Muitas vezes, as lideranças de agremiações integram associações comunitárias dos bairros onde residem, gerando visibilidade, atraindo para si a atenção de "políticos profissionais". Assim como cada político partidário angaria apoio e consegue "seus grupos", os grupos têm os "seus políticos". Em períodos de campanha eleitoral, os candidatos, ou seus cabos-eleitorais, visitam as comunidades e costumam aliciar eleitores, fazendo diversas promessas: apoio financeiro, saneamento básico, apresentações dos grupos em eventos do calendário municipal e estadual e até cargos públicos. As promessas, em geral, na são cumpridas. Mas as lideranças muitas vezes são agraciadas com vantagens.

Há diversos casos de lideranças que conseguiram cargos públicos através de barganha política. Segundo Juraci Simões, seu tio Manuel Rufino, ex-dirigente do Canindé, era um "eletricista competente", mas usou o prestígio conseguido com o cabocolinho e conseguiu emprego na PCR, bem como possibilitou a entrada de seus dois irmãos, entre eles, Severino Batista da Silva, o Criança (pai de Juraci). Este, por sua vez, conseguiu empregar diversas pessoas na PCR, como José Maria (caracaxeiro) e Marcos Vieira, ambos participantes do Canindé há mais de 45 anos. Sobre seu pai, Juraci Simões recorda: "O pai sempre fazia o possível e o impossível para ajudar as pessoas; ele estava fazendo por Canindé. O Caboclo precisa comer".

Estes são exemplos de como os cabocolinhos se articulam politicamente para viabilizar a sua tradição e sua sobrevivência. Doravante, pretendendo demonstrar como os elementos não musicais influenciam o resultado musical (BÉHAGUE, 1984), vou abordar um caso em que o processo político incide mais diretamente sobre a musicalidade dos cabocolinhos.

Disciplinando a folia – um pouco sobre a FECAPE

Com a finalidade de "disciplinar o carnaval", no dia 3 de janeiro de 1935 foi criada a Federação Carnavalesca de Pernambuco. Entre os fundadores figuravam empresários e intelectuais, como Mário Melo, os irmãos Arnaldo e Oscar Moreira Pinto, Natividade e Rafael Fischer entre outros. A entidade consolida-se a partir constituição da Lei Estadual nº. 212 de 3/12/1936 e da Lei Municipal nº. 7761 de 28/3/1962, através das quais a FECAPE passa a receber verbas do Estado e do Município (Recife) para subvencionar os grupos participantes do Desfile das Agremiações[11]. Todas e quaisquer agremiações que desejassem participar do carnaval do Recife mediante remuneração, era obrigada a se afiliar à FECAPE. Resumindo: uma instituição poderosa frente às agremiações carnavalescas.

Perré – que ele era bom, era!

Partindo de pesquisas da década de 1950, Guerra-Peixe publica anos mais tarde o mais denso trabalho sobre cabocolinhos. Na partitura que representa a percussão dos grupos pesquisados, o autor só fixou o ritmo que hoje é conhecido como **toque de guerra**. Sobre gêneros musicais, o autor se refere ao

[11] A subvenção paga a uma agremiação do Grupo Especial é, atualmente, doze mil reais.

baiano como "o tipo de música dos cabocolinhos" (GUERRA PEIXE, 1988:110). Desse modo, embora tenha fixado na partitura o ritmo do gênero conhecido atualmente como **guerra**, o autor não menciona o nome do mesmo, nem se refere aos demais gêneros tocados pelos cabocolinhos recifenses atualmente, a saber: **baião**, **perré** e **macumba**. Tampouco o autor se refere aos gêneros tocados pelos cabocolinhos de Goiana e de outras cidades. Algumas dúvidas emergem: Exceto **guerra**, os demais gêneros não eram tocados? Ou já existiam e o referido autor não os registrou?

Além de Guerra-Peixe, há autores que apenas aludem à música, mas não chega a abordá-la de fato (BASTIDE, 1945; MELO, 1947; CASCUDO, 1969). Outros abordam, mas não aprofundam, por não ter formação específica ou por não ser foco dos seus trabalhos (BRANDÂO, 1952; MARIZ, 1976; REAL); há aqueles que, em certa medida, buscam a compreensão da música, mas não mencionam os gêneros citados acima (OLIVEIRA, 1957; ALMEIDA, 1961; ANDRADE, 1982).

Madureira (1980) elabora um trabalho com fins pedagógico e menciona os nomes **guerra**, **perré** e **baiano**, mas não os descreve. Num estudo que trata da música no carnaval Pernambucano, Tiago de Oliveira Pinto (1994:28-29) discorre sobre alguns aspectos sociais ligados à musicalidade dos cabocolinhos e menciona três gêneros, baiano, perré e guerra, mas não os discute.

Passei então a refletir sobre aquilo que chamo de "configuração vigente" – **guerra**, **perré**, **baião** e **macumba** – dos gêneros musicais dos cabocolinhos. Tendo compilado alguns dados, concentrei a atenção em um dos gêneros – **perré –** e parti da premissa de que, dada a sapiência de Guerra-Peixe, possivelmente esse gênero foi incluso na referida configuração depois da década de 1950, data da pesquisa desse autor. Outrossim, por trás dessa inclusão devia haver questões políticas. Essas deduções se fortaleceram quando li o estudo de Katarina Real (1990:101-105) sobre **tribos de índios**, uma tradição semelhante aos cabocolinhos. No referido trabalho a autora conta um pouco da história de Seu Perrê e a Tribo Tupi-Guarani:

> Em 1943, Perrê visitou o Recife. Assistiu ao carnaval. "Achei muito bonito". Resolveu: "Vou trazer todo o grupo para brincar". Em 1949 trouxe toda a tribo da Paraíba para o Recife num vagão especial da Great Western [...] "Campeão do Carnavá no Recife". Voltaram a João Pessoa. 1950: Último carnaval em João Pessoa "brincadeira de despedida". "Botei sessenta e seis índios. Tirei outro primeiro lugar" (REAL, 1990:103) [12].

De acordo com Katarina Real, Perrê – a pronúncia atual é Perré – mudou-se para o Recife com vários membros do seu grupo em 1950 e, no ano seguinte, fundou a Tribo Tupi-Guarani. Os demais participantes ficaram em João Pessoa e vinham todos os anos brincar o carnaval. Perré, além de ser um excelente gaiteiro, dominava as mais diversas habilidades na sua tribo e cultuava a religião do **Caboclo**[13].

Tendo vencido o carnaval de 1950, Perré atraiu a admiração do público e dos grupos recifenses. Zé Alfaiate conta que o conheceu: "Ele era fora de série, dançava muito, o grupo era muito bonito e aonde chegava, roubava a cena". Juraci Simões enche a boca quando diz: "Não tinha pra ninguém, o grupo dele era muito arrumado. Ele era bom todo, era um negro bonitão". Perré e sua tribo ganharam fama, sendo aclamado pelos grupos e pelo público constituído, em sua maioria, de agremiados. Mas ele também atraiu a ira das lideranças dos grupos recifenses "derrotados" no Desfile das Agremiações, segundo as palavras de Zé Alfaiate:

> Que ele era bom, era! Isso ninguém podia negar. Mas os outros cabocolinhos deram em cima da Federação. Naquela época eu trabalhava no Tabajara e Manuel Rufino, o presidente, bateu forte; não aceitava que um grupo "de fora" tirasse o troféu de um recifense. Os cabocolinhos se juntaram e fizeram pressão na Federação..

Possivelmente, na década de 1950, o Desfile das Agremiações não distinguia cabocolinhos e tribos de índios. A pesquisa aqui desenvolvida não encontrou regulamentos escritos dessa época. Segundo Manuel Mendes, presidente da FECAPE, "tribo de índios e cabocolinhos eram a mesma coisa e disputavam o mesmo troféu". Provavelmente a atuação política dos grupos recifenses ante a Federação surtiu efeito. Após a mudança de Perré para o Recife, a Tribo Tupi-Guarani não venceu o Desfile nos carnavais seguintes e Perré viu o seu sonho se desvanecer (REAL, 1990:105). Segundo Zé Alfaiate, anos mais tarde, "ele teve um caso com uma mulher casada e teve que sair daqui arribado, tocou fogo no material da tribo, fugiu pro Rio de Janeiro e lá, pouco tempo depois, mataram ele".

[12] As aspas são empregadas pela autora.

[13] Um dos nomes dados ao culto da **Jurema**.

Perré hoje é música e dança. Mas como e quando teria sido o **perré** introduzido nos cabocolinhos, a ponto de passar a ser tocado por praticamente todos os grupos de Pernambuco?

Guerra-Peixe e Katarina Real, cujas pesquisas foram, respectivamente, das décadas de 1950 e 1960, bem como autores anteriores, não trataram desses gêneros musicais em seus textos publicados. Portanto, deduzo que a inclusão do **perré** nos cabocolinhos aconteceu depois de 1960. Cecília Mariz elabora uma monografia e não menciona o **perré** no capítulo que trata da música, mas vai fazê-lo no capítulo sobre a dança:

> Não me disseram os nomes das manobras que assisti, ou melhor, os nomes dos toques, pois eles não utilizam o termo manobra. Os poucos nomes de toques que me deram foram: guerra, traidor (que toca-se na apresentação do rei), perré (toque de índio – esses três seriam os principais), tira fogo, baião e corta tesoura (MARIZ, 1976:17-18)[14].

Pelo que foi exposto, o **perré** – ou pelo menos essa denominação – foi introduzido na tradição dos cabocolinhos depois de 1961 e antes de 1976. Conversando com José Alfaiate, ele conta:

> Os cabocolinhos já tocavam uma macumba parecida, mas não tinha o nome de **Perré** nem a dança era igual à dele. Antes de ele morrer, os caboclos já imitavam ele. Aí, depois que ele morreu, o povo começou a dizer: "olha a dança de Perré". E aquilo foi tomando conta dos cabocolinhos. A Federação e a Prefeitura vai muito pelo que vira moda. Perré se espalhou tanto, até que um dia resolveram botar no desfile da passarela. Aí pronto!

Segundo o depoimento de Zé Alfaiate, os organizadores incluíram o **perré** no Desfile das Agremiações, o que possivelmente consolidou a legitimação do gênero. Cacique Luna, fundador da Tribo Tabajaras, de Camaragibe – Região Metropolitana do Recife (RMR) – tem uma lembrança que pode ser uma pista para identificarmos a oficialização do **perré**:

> Eu vi mais de uma vez a saída[15] de Perré e a tribo dele no carnaval de 1950. Uma coisa linda! Só que os outros começaram a tocar o toque de Perré e imitavam a dança. Quando Gustavo Krause estava na Prefeitura do Recife, fizeram uma homenagem a Perré. E quem tava lá também era o pessoal da Federação, o Criança, do Canindé, e tinha muitos grupos. Foi na frente da EMTUR, no bairro Santo Amaro. E depois dessa homenagem, todo caboclo queria levar perré pra passarela.

A gestão de Gustavo Krause aconteceu de 1979 a 1982, época em que o carnaval era organizado conjuntamente pela Federação Carnavalesca e Secretaria de Turismo da PCR[16]. A EMTUR (Empresa de Turismo) integrava a referida secretaria. Possivelmente, os gestores do carnaval recifense, percebendo a repercussão da música/dança de Seu Perré, promoveram uma homenagem ao mesmo.

Nas eleições municipais do ano de 2000, o presidente da FECAPE, José Manuel Mendes, apóia o candidato da situação, Roberto Magalhães, derrotado pelo petista, João Paulo de Lima. A partir de 2002, a gestão petista passa a pagar cachês cada vez maiores às agremiações populares. Em outubro de 2002, a FCCR-PCR realiza reuniões com as várias modalidades de agremiações com a finalidade de discutir o Regulamento Geral do "Concurso das agremiações Carnavalescas", nome instituído pela referida gestão, em substituição ao antigo Desfile das Agremiações . A reunião com os **cabocolinhos e tribos de índio –** que foi gravada na íntegra e transcrita[17] – aconteceu no dia 16 de outubro do referido ano. Nessa ocasião a PCR desobriga as agremiações de ser afiliadas à FECAPE, institui um prêmio em dinheiro para os dois grupos vencedores de cada modalidade e estabelece itens de julgamento, dentre os quais, os gêneros musicais obrigatórios para os cabocolinhos – **guerra, perré, baião e macumba**, sendo o último opcional. Tal configuração foi contestada pelos grupos de Goiana. No entanto, prevaleceram as exigências dos grupos recifenses, que eram maioria absoluta naquela reunião. Os grupos goianenses, com o objetivo de participar

[14] As palavras sublinhadas, bem como os demais aspectos da citação, são originais.

[15] Uma "saída" quer dizer, uma apresentação.

[16] Nessa época, a Fundação de Cultura da Cidade do Recife (FCCR-PCR) passa a contribuir com a FECAPE na organização do carnaval.

[17] A reunião foi gravada por integrantes do Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural *Casa do Carnaval* - Órgão da PCR, fundado em 2001 - e transcrita pela Copidesque, empresa contratada pelo referido órgão.

do Concurso, passaram a modificar a sua musicalidade, como podemos constatar no depoimento de Seu Nelson, liderança do União 7 Flexas:

> A gente não pode trazer as nossas danças, não pode mostrar a sambada, o avanço e nem tocar caixa. Mas isso também é pressão dos cabocolinhos do Recife. Então eles fizeram força pra colocar no regulamento, aquilo que é só dos grupos do Recife e a gente teve que seguir essa linha. Aqui em Goiana não se tocava perré, nem apresentava esses toques.

Epílogo

Não obstante a necessidade de aprofundar o tema, verificamos algumas confluências entre os processos políticos e a musicalidade dos caboclinhos. Os grupos e seus integrantes, embora pertençam a uma classe social pobre, não são passivos coitadinhos oprimidos pelo Estado e pelas entidades reguladoras, como a FECAPE. Muito pelo contrário, são politicamente atuantes, com objetivos, projetos de vida etc., e vivem com intensidade sua musicalidade, religiosidade e suas emoções; articulam-se politicamente – como podem – para levar adiante a sua tradição e a sua sobrevivência. E como bem coloca uma grande guerreira da Tribo Canindé, Juraci Simões, "para quem pensa que **Caboclo** é trouxa: frechada certeira".

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Renato. *Tablado Folclórico*. São Paulo: Ricordi, 1961.

ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. 3º Tomo. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste Místico em Preto e Branco.* São Paulo: FCCR, 1945.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance pratice: ethnomusicological perspectives*. Connecticut: Greenwood Press, 1984.

BRANDÂO, Theo. "O auto dos cabocolinhos". In: *Revista do Instituto Histórico de Alagoas*. Maceió: IHA, 1952. pp.5-67.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

GUERRA-PEIXE, César. "Os caboclinhos do Recife". In: *Antologia Pernambucana de folclore*. Recife: Massangana, 1988. pp.101-129.

HERNDON, Marcia. "Analysis: the herding of sacred cows?". In: *The Ethnomusicology.* New York: McGraw Hill, 18(2), 1974. pp. 219-262.

HOOD, Mantle. "Transcripción y notación". In: CRUCES, Francisco (Org.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología.* Madrid: Trotta, 2001. pp.79-114.

KOLINSKI, Mieczyslaw. "Herndon's verdict on analysis: tabula rasa". *The Etnomusicology*. New York: McGraw Hill, 1976. pp. 1-22.

MADUREIRA, Antonio José. *Iniciação à música do nordeste através dos seus instrumentos, toques e cantos populares.* Trabalho datilografado, não publicado. Brasília: CNPQ, 1980.

MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. 2 ed., São Paulo:Abril Cultural, 1978.

MARIZ, Cecília. *Caboclinhos.* Trabalho datilografado, não publicado. Recife: 1976.

MELO, Mário. "Subsídios para a povilenda brasileira: os caboclinhos". In: *Revista Contraponto*. Ano I, n. 4, 1947. pp.32-33.

NETTL, Bruno. *The study of etnomusicology: thirty-one issues and concepts.* 2 ed. Illinois: The University of Illinois Press , 2005.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Rio e Recife: últimos redutos do carnaval.* Rio de Janeiro: Visão, 1957.

PINTO, Tiago de Oliveira. “The Pernambuco carnival and its formal organisations: music as expression of hierarchies and power in Brazil”. In: *http://www.jstor.org.* Acessado em 30/04/2006.

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. 2. ed. Recife: Massangana, 1990.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Harrisburg: University of Pennsylvania Press, 1985.

SEEGER, Charles. “Prescriptive and Descriptive Music-Writing”**.** In: *The Musical Quarterly*, Vol. 44, n. 2, 1958. pp. 184-195.

O ensino da guitarra flamenca no 7° Festival Internacional de Flamenco

Cyran Costa[1]
cyrcos@yahoo.com.br

Resumo:
O presente trabalho faz parte de uma pesquisa acerca do 7° Festival Internacional de Flamenco. O que aqui apresentamos tem como foco investigativo o curso de *guitarra* flamenca ministrado durante o festival, objetivando compreender quais as concepções, estratégias e processos metodológicos de ensino/aprendizagem da música/*guitarra* flamenca. Tendo como base instrumentos de coleta e análise de dados que permitirão uma abordagem qualitativa e quantitativa do universo investigado, estruturamos uma metodologia de pesquisa que abarca, entre outros aspectos, estudo bibliográfico na área de educação musical e etnomusicologia, observação participante, entrevistas semi-estruturadas, aplicação de questionário, categorização, descrição e análise das concepções do ensino do instrumento no contexto da arte flamenca. Os resultados obtidos através da pesquisa serão de fundamental importância para compreendermos as particularidades do ensino da *guitarra* flamenca no Brasil.

Palavras-chave: *Guitarra* Flamenca, Educação Musical, Festival Flamenco.

Abstract:
This article makes part of a research concerning 7th International Festival of Flamenco. What we present here in this work has as investigative focus the flamenco guitar course given during the festival, objectifying to understand which the conceptions, strategies and methodological processes of education/learning of flamenco music/guitar. Having as base instruments of collection and analysis of data that will allow a qualitative and quantitative boarding of the investigated universe, we structuralize a research methodlogy that accumulates of stocks, among others aspects, bibliographical study in the area of music education and ethnomusicology, participant comment, half-structuralized interviews, application of questionnaire, categorization, description and analysis of the conceptions of the teaching of the instrument in the context of the flamenco art. The results gotten through the research will be very important to understand the particularities of the education of the flamenco guitar in Brazil.

Keywords: Flamenco Guitar, Music Education, Flamenco Festival.

[1] Mestre em Musica pela UNICAMP e integrante do Grupo de Pesquisa *Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos* da UFPB. Tem se dedicado à pesquisa na área de educação musical, etnomusicologia e musicologia histórica.

Introdução

Os pesquisadores da área da educação musical têm atentado para a diversidade dos contextos e situações de ensino/aprendizagem que se manifestam na atualidade, e o campo de estudo tem se ampliado de forma significativa.

De igual modo, na esfera da etnomusicologia, os estudos dos processos de transmissão dos saberes musicais já estão bastante consolidados. Com efeito, as manifestações musicais de cada cultura aparecem de maneira particular em cada contexto, nos quais são criadas formas específicas de fazer, conceber e se relacionar com a música (QUEIROZ, 2004).

Para o entendimento das bases do sistema musical em uma determinada cultura, estudos da etnomusicologia vêm, ao longo do tempo, demonstrando a importância da compreensão de aspectos caracterizadores da transmissão de música dessa cultura. Essa idéia é enfatizada por Nettl quando ele faz referência à relevância da transmissão para a constituição da música. Nesse sentido, o autor afirma: "eu acredito que a maneira pela qual uma sociedade ensina sua musica é um fator de grande importância para a compreensão daquela música." (Nettl, 1992, p. 3).

Em outra obra, segundo a mesma perspectiva, Nettl (1997) destaca a transmissão musical como aspecto determinante dos caminhos que consolidam a música como manifestação cultural. Para Nettl (1983), na maior parte das culturas, a música é transmitida de forma oral e aural. O conceito de "aural" se entende neste contexto como algo ligado a uma percepção global do ser, no que se refere à apreensão e à assimilação dos elementos musicais transmitidos.

Nesse sentido, entendemos que os processos de ensino/aprendizagem da música se manifestam de formas diferenciadas, e são determinados pelo contexto no qual estão inseridos (MERRIAM, 1964; NETTL, 1983; BLACKING, 1995; MYERS, 1993). Considerando esta perspectiva, Alan Merriam afirma que "[...] cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores." (MERRIAM, 1964, p. 145). Assim, os processos de transmissão musical assumem formas distintas dentro de cada grupo, apresentando idiossincrasias que lhes caracterizam.

Partindo dessa óptica, este trabalho apresenta um recorte de uma pesquisa realizada junto ao 7º Festival Internacional de Flamenco, em São José dos Campos (SP) entre os dias 23 e 31 de Agosto de 2008. A pesquisa abrangeu diversos cursos e *workshops* nacionais e internacionais ministrados diariamente neste período de nove dias, distribuídos nos três turnos, além dos ensaios dos espetáculos montados e apresentados no Festival (em torno de 34 grupos de diferentes lugares do Brasil). Os cursos e *workshops* observados foram na sua maioria de *baile*[2] (técnica, intermediário e avançado) dispostos em diversas categorias de acordo com o *palo*[3] *flamenco,* além de técnica de *baile* com castanholas, com leque (*abanico*), com bastão (*bastón*), com chapéu (*sombrero*) e com manta (*mantón*); o curso de *cante y historia del flamenco;* e, por fim, o de *guitarra*[4] *flamenca.*

O recorte, que aqui apresentamos para o IV Encontro Nacional da ABET, teve como foco investigativo o curso de *guitarra flamenca* ministrado durante o Festival, objetivando compreender quais as concepções, estratégias e processos metodológicos de ensino/aprendizagem da música/*guitarra* flamenca. Tendo como base instrumentos de coleta e análise de dados que permitirão uma abordagem qualitativa e quantitativa do universo investigado, estruturamos uma metodologia de pesquisa que abarca, entre outros aspectos, estudo bibliográfico na área de educação musical e etnomusicologia, observação participante, pesquisa documental, entrevistas semi-estruturadas individuais e coletivas, aplicação de questionário, categorização, descrição e análise das concepções, estratégias e processos de ensino/aprendizagem da música flamenca. Para este trabalho, foram entrevistados diversos guitarristas flamencos, quatro deles brasileiros atuantes no cenário do país e participantes ativos do Festival, e três *guitarristas* espanhóis, dos quais dois ministraram um curso de 4 horas, além dos dez alunos que participaram do mesmo.

Os resultados obtidos a partir da pesquisa foram de fundamental importância para compreendermos não só o ensino/aprendizagem do flamenco no contexto investigado, revelando as idiossincrasias dos processos educacionais desta cultura no cenário atual brasileiro e suas construções simbólicas acerca do

[2] Por envolver e abranger, como um todo, os quatro elementos básicos: o *cante*, a *guitarra,* a percussão através de *palmas* e *cajón,* e, naturalmente, a dança.

[3] *Palo:* cada um dos estilos ou tipos de *cantes* flamencos característicos, por exemplo: *soleá, bulerías, siguiriya, alegrías, fandangos, tango, taranta, granaína, malagueña, farruca,* etc.

[4] Salienta-se que o termo *guitarra*, na tradição musical do flamenco e em diversas outras culturas, refere-se ao violão.

flamenco, como também, para redimensionarmos nossas reflexões para problemas e características de outros contextos e dimensões de ensino da música.

O estudo da música flamenca

A música flamenca tem nas últimas décadas entrado, a passos lentos, no centro das discussões da Etnomusicologia e da Educação Musical. O berço destes estudos ainda se restringe ao âmbito europeu (Espanha, França e Alemanha) ou da América do Norte (Estados Unidos e Canadá). No entanto, a pesar de sua relevância como fenômeno musical, oral e cultural, o flamenco não foi historicamente alvo de um interesse sistemático como objeto de estudo e investigação. Segundo Cristina Cruces Roldán (2002), salvo pouquíssimas exceções, a bibliografia flamenca se nutriu de uma "definição exclusivamente musical do flamenco, tratando-o anedoticamente como um objeto nobre, porém curioso, misterioso, primitivo, privado e inefável, naturalizado e instintivo, alheio definitivamente ao conhecimento". Como um tópico ainda controvertido, por exemplo, a origem da música flamenca e seus modos de manifestar-se, sempre estiveram relacionados ao mistério, ao inexplicável, enfim, ao mito de não poder ser definido.

No que se refere ao aspecto 'didático' da *guitarra* flamenca, há uma generosa quantidade de publicações (livros, manuais e, mais recentemente, vídeo-aula em DVD) destinadas à 'auto-aprendizagem' do instrumento, que abrangem desde aspectos técnico-instrumentais, características e estilo personalizado de cada guitarrista 'consagrado', transcrições musicais, até detalhamentos estilísticos e maneiras de acompanhamento de cada tipo de *cante* ou *baile.* Dentre estes, vale destacar: Worms (2000), Granados (1998, 2001), Graf-Martinez (1994), Herrero (2001), Herrero e Worms (1996), Córdoba (1982), Ege, Jundt e Mauerhofer (1995), Donnier (1996), Fernández Marín (2005). Da mesma forma há algumas publicações referentes ao *baile*, e outras ainda referentes ao *cante* flamenco.

Apesar das diversas publicações nesta direção, importa dizer que as concepções de ensino/aprendizagem da arte flamenca em geral e da *guitarra*, em particular, se dão basicamente por transmissão oral, na qual a observação, a imitação e improvisação são os procedimentos utilizados (SÁNCHEZ et. ali. 2000); (ROLDÁN, 2002); (FERNÁNDEZ MARÍN, 2001).

No que se refere ao ensino coletivo do instrumento e aos aspectos da imitação e observação acima referidos, Tourinho (2007) afirma e acrescenta que:

> A concepção de ensino coletivo está aqui conceituada como transposição inata de comportamento humano de observação e imitação para o aprendizado musical. Professores de ensino coletivo levam em consideração o aprendizado dos autodidatas, que se concentram inicialmente em observar o que desejam imitar. A imitação está focada no resultado sonoro obtido e não na decodificação de símbolos musicais. A partitura no ensino coletivo ou não está presente nas aulas iniciais, onde o trabalho é feito por imitação, ou é apresentada de forma funcional, isto é, serve para um resultado específico e imediato. Junto com musicalizar está implícito o conceito de desenvolver a percepção auditiva mais do que decodificar símbolos musicais (TOURINHO, 2007).

Segundo Roldán (2002), as novas gerações de estudiosos do flamenco "devem ampliar os objetivos de investigação e incluir não só os aspectos históricos e musicais do flamenco, mas também os sociais e culturais". Nesta perspectiva, a autora aponta as lacunas e temas que ainda não foram sistematicamente investigados. Assim, diz Roldán:

> Temas como o mercado de trabalho do flamenco, o papel dos gêneros, as "culturas do trabalho", *os processos de transmissão* e tantos outros, ainda estão por analisar e constituem um campo de inestimável valia não só para a compreensão do flamenco como arte e modo de vida, mas também para o melhor conhecimento da Andaluzia (ROLDÁN, 2002, p.22-23, *grifo nosso*).

De fato, existem carências de estudos sobre o flamenco, principalmente no aspecto da transmissão musical e da sistematização de seus processos de ensino/aprendizagem. E se esta ausência ocorre em terrenos espanhóis onde o flamenco se manifesta em sua plena força, da mesma forma, na realidade brasileira, os estudos sobre o fenômeno se mostram ainda mais escassos.

De um modo geral, ainda existem carências de estudos sobre o flamenco, principalmente no aspecto da transmissão musical e da sistematização de seus processos de ensino/aprendizagem. No Brasil, não existem muitas publicações que se refiram ao flamenco. Tais estudos, cada vez mais crescentes no país, têm abordado o tema em aspectos mais generalizantes (LIBÂNEO, 1999; GUERREIRO, 2002; MORAES FILHO, 2004; DE LA RUA, 2005; CORREIA, 2005, 2006; FERREIRA, 2007; ZANIN, 2007).

Com o estudo que aqui se pretende desenvolver, espera-se alcançar resultados que contribuam para a compreensão dos processos de ensino/aprendizagem do flamenco no cenário atual brasileiro e da *guitarra* flamenca em particular.

O Festival

Os festivais de Flamenco em todo o mundo se constituem como um *locus* importante para o crescimento e difusão da arte flamenca. Neste contexto, os processos de ensino e aprendizagem se remodelam a cada novo encontro de profissionais e estudantes do flamenco, confluindo uma numerosa quantidade de artistas "consagrados", que apresentam novas coreografias, *cantes* e *toques* proporcionando o contato com as mais diversas tendências e estilos que vêm sendo transformados ao longo da história do flamenco.

Nesta perspectiva, a partir de 1985, por exemplo, percebem-se novos ares no cenário flamenco, e com a influência revolucionária da *guitarra* de Paco de Lucia, o flamenco se contagia e se embebe de outras manifestações musicais e passa a incluir novos instrumentos em sua execução, como o piano, o sax, a flauta, o baixo, entre outros (antes dele a estrutura básica para acompanhar o *baile* era: *cante*, *guitarra* e palmas). A partir daí, surgem os grupos Ketama e Pata Negra que, entre outros, trazem todo tipo de inovação e experimentação para o flamenco.

Assim, atualmente, a grande força de divulgação e preservação do flamenco tem sido a realização de festivais. A seguir, enumeramos alguns em Espanha, embora haja muitos de igual relevância em outros países:

- Festival TORRE DEL CANTE, de Alhaurín de la Torre (Málaga);
- CARACOLÁ Lebrijana, de Lebrija (Sevilla);
- FIESTA DE LA GUITARRA, de Marchena (Sevilla);
- Festival de Flamenco de Cádiz;
- Festival DE LA MISTELA, de Los Palacios (Sevilla);
- Festival CRUZ DE LA BARRERA, de Lucena (Córdoba);
- Festival flamenco EL SABINAR, de Berja (Almería);
- Noche flamenca DE SANTA MARÍA, de Antequera (Málaga);
- Festival CASTILLO DEL CANTE, de Ojén (Málaga);
- Reunión de CANTE JONDO, de La Puebla de Cazalla (Sevilla);
- PIPIRRANA flamenca, de Mancha Real (Jaén);
- Festival CIUDAD DE BAEZA, de Baeza (Jaén);
- Festival de Barbate (Cádiz);
- Festival BOTIJO FLAMENCO, de la Rambla (Córdoba);
- Festival nacional DEL CANTE DE LAS MINAS (La Unión-Murcia);
- Festival Flamenco de Moguer (Huelva);
- CATA FLAMENCA de Montilla (Córdoba);
- VOLAERA FLAMENCA de Loja (Granada);
- Festival de Cante Jondo ANTONIO MAIRENA, de Mairena del Alcor (Sevilla).

O Festival Internacional de Flamenco de São José dos Campos foi uma produção e organização da equipe do Centro de Arte e Dança Ana Guerrero & Talita Sánchez, em parceria com o Instituto Cervantes de São Paulo, dentre outros.

Este Centro de Arte fundado em 1996 é o pioneiro na cultura flamenca na região do Cone Leste Paulista e conta com um aspecto fundamental para quem tem como proposta a divulgação das tradições culturais do povo espanhol, além de profissionais experientes.

Segundo Ana Guerrero, organizadora geral do evento, "a proposta de aliar o tradicional com o moderno fez com que o Centro de Arte e Dança Ana Guerrero & Talita Sánchez se tornasse modelo no ensino, na pesquisa e na divulgação do estilo, transformando-se em referência em todo o país".

O Festival Internacional de Flamenco de São José dos Campos vem ao longo dos anos desenvolvendo e buscando cumprir seu papel de promover a cultura flamenca no Brasil, como podemos observar nas palavras de Ana Guerrero:

> O Festival [...] tem como objetivo principal divulgar e incentivar a cultura flamenca, de forma não competitiva, difundida por profissionais brasileiros, nas formas de arte, cultura, música, canto e dança, propiciando intercâmbio entre grupos, bailarinos, músicos e público participante, oferecendo apresentações, workshops nacionais e internacionais, vídeos, exposições fotográficas, palestras, etc., possibilitando assim maior e melhor conhecimento dessa arte. Outro objetivo do Festival é a integração entre artistas brasileiros e espanhóis possibilitando assim melhor conhecimento, e desenvolvendo um maior intercâmbio técnico e cultural do flamenco (GUERRERO, 2008).

Neste sentido, em suas seis edições anteriores, o Festival Internacional de Flamenco reuniu muitos profissionais da cultura flamenca, além de cerca de 6000 pessoas durante as apresentações e eventos programados. Embora os principais eventos ocorram em São José dos Campos, vários espetáculos e workshops internacionais foram apresentados em outras cidades e estados tais como Campinas (SP), Belo Horizonte (MG), Brasília (DF), Porto Alegre (RS), além de São Paulo (SP). Nesse período, o Festival se consolidou como o mais importante incentivador do flamenco no Brasil, reunindo alguns nomes expoentes dessa arte, como Carmen La Talegona, Talegon de Córdoba, Alfonso Losa, La China, Belén Fernandez, Nino de los Reyes e David Paniagua, entre outros.

A 7ª Edição do Festival Internacional de Flamenco cujo tema é *"5 Elementos: A mulher, O baile, O cante, A guitarra e el duende...",* reuniu profissionais de alto nível internacional como a *bailaora* Eli "La Truco", o *cantaor* Talegon De Cordoba, o *guitarrista* Gerardo Nuñez e o percussionista Cepillo (infelizmente, estes dois últimos não puderam vir ao festival, sendo substituídos pelos *guitarristas* Javier Conde e José Antonio Conde), que ministraram, juntamente com profissionais brasileiros, cursos, *workshops*, *masterclass* e atuaram em espetáculos especialmente montados para o Festival. Constou ainda no evento um desfile de moda flamenca, bem como um espaço *'mercado flamenco'* no pátio da Fundação Cultural Cassiano Ricardo onde estavam expostos à venda diversos artigos flamencos para *baile*, etc.

Observamos que a classe sócio-cultural e econômica do público freqüentador deste festival de Flamenco (professoras de dança e educação física, bailarinas profissionais e amadoras, e pessoas aficionadas), enquadra-se num nível médio-alto, com Ensino Superior completo ou em andamento. Esta determinação, econômica, pode ser facilmente depreendida da observância do custo total dos cursos e *workshops* internacionais que, segundo uma aluna, somava um montante de quase R$ 1.500,00. Some-se a isto o alto custo dos sapatos especializados, vestidos, saias, leques, e demais itens da indumentária, necessários para manter-se com uma boa estrutura de trabalho. Vale dizer também que 99% das pessoas que bailam são do sexo feminino, mas no uso da *guitarra* o predomínio é do sexo masculino.

A formação do gosto do público brasileiro acerca do flamenco, segundo diversos depoimentos da platéia presente nas apresentações do Festival, ainda "está muito incipiente, e precisa que haja mais apresentações e festivais desse tipo" e, mencionando a vinda dos artistas internacionais, "é bom pra que o povo conheça esta arte como ela verdadeiramente é". Falar sobre o que é "verdadeiramente" flamenco não cabe no escopo deste trabalho, mas é preciso dizer que há uma grande discussão a respeito do *flamenco puro* e do *nuevo flamenco*; bem como a existência do que Roldán (2002) chama de *flamenco de uso* e *flamenco de cambio*, este se referindo aos espaços 'públicos' de manifestação do flamenco (como os festivais) nos quais as relações de mercado estão diretamente envolvidas, e aquele outro, o de *uso*, relacionado aos espaços privados (como as festas em família, etc.).

Procedimentos metodológicos

Em campo, focou-se a realidade estudada qualitativamente, visando compreender concepções, estratégias e processos de ensino/aprendizagem da música flamenca. No entanto, compreendemos que "o contraste entre evidências quantitativas e qualitativas não diferencia as várias estratégias de pesquisa" (YIN,

2005, p. 34), não sendo determinado o planejamento da coleta de informações, de forma que os resultados foram oriundos tanto de dados quantitativos quanto de dados qualitativos.

Sendo assim, para contemplar os objetivos da pesquisa, estruturamos uma ampla metodologia que se utiliza de instrumentos diversos de análise e coletada de dados. Para a coleta de dados, elegemos os seguintes instrumentos: pesquisa bibliográfica, aplicação de questionários e entrevistas semi-estruturadas, observação participante, gravações de áudio e vídeo e registros fotográficos.

Para a análise: constituição do referencial teórico, a partir da pesquisa bibliográfica e documental; descrição e categorização das principais atividades e recursos utilizados no contexto de ensino/aprendizagem investigado; edição das gravações de áudio e vídeo; seleção das fotografias; realização de transcrições textuais dos relatos e depoimentos orais obtidos a partir das entrevistas; realização de transcrições musicais (registros gráficos das atividades realizadas) com base nos registros sonoros e áudios-visuais; e descrição analítica das concepções, estratégias e processos de ensino/aprendizagem da *guitarra* flamenca que se manifesta tanto no curso ministrado no festival, em particular, quanto na perspectiva das construções simbólicas acerca do flamenco dos profissionais brasileiros ali envolvidos, em geral.

Considerações finais

Entendemos que esta pesquisa será, a partir de seus desdobramentos, de grande relevância para a realidade educacional de ensino e aprendizagem do flamenco no Brasil. A cidade de São José dos Campos/SP abarca atualmente um dos maiores centros de divulgação da cultura flamenca no país, ao lado de cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Salvador.

Objetivando compreender as concepções, estratégias e processos metodológicos de ensino/aprendizagem da música/*guitarra* flamenca no 7° Festival Internacional de Flamenco, a partir das entrevistas e questionários com os participantes, mas principalmente da observação no campo, pudemos elencar alguns considerações.

Não contrariando as determinações de alguns autores já mencionados (SÁNCHEZ et. ali. 2000); (ROLDÁN, 2002); (FERNÁNDEZ MARÍN, 2001); (TOURINHO, 2007), o processo de ensino/aprendizagem da *guitarra* flamenca se deu por transmissão oral, na qual a observação, a imitação e a repetição foram os procedimentos utilizados. Neste sentido, a concepção predominante deste processo, tanto dos alunos quanto dos professores, é que a arte flamenca permanece inefável e de difícil acesso, ou que é preciso "algo mais para *ser* flamenco", segundo um ministrante do curso.

O ensino deste instrumento neste contexto se desdobra em três ramos distintos, mas conexos: a *guitarra* para acompanhar *baile*, a *guitarra* para *cante* e a *guitarra* para concerto. Cada uma destas categorias tem particularidades específicas que se modificam a cada caso, porém, estão todas estruturadas na raiz principal que é o *cante*. O flamenco no Brasil está predominantemente circunscrito ao baile, e as atividades de *cante* ou *guitarra* flamenca de concerto não têm, contudo, expressão significativa. Assim, a atividade da *guitarra* no país está associada diretamente a questões de estrutura de *baile.*

O conteúdo do curso (ministrado por dois espanhóis com perfil de *guitarrista* flamenco de concerto) ficou, todavia, centrado na parte técnica, e abrangeu elementos como ligados, ligados com pestana, polegar, arpejos, trêmulo flamenco, e *picados*[5]. A parte referente aos *palos* não foi mencionada. Interessante notar que um dos elementos mais característicos da *guitarra* flamenca, o *rasgeo*[6] ou *rasgueado*, quase não foi trabalhado, restringindo-se a uma única demonstração.

Os dois ministrantes do curso (pai e filho, este último considerado um menino prodígio da *guitarra*) afirmaram que para se tocar flamenco dessa forma [como o filho dele toca], é preciso estudar "mais de cento e noventa tipos de exercícios técnicos diferentes, todos os dias". Segundo nossas observações, não houve, contudo, uma prevenção, um preparo muscular ou alongamento antes do curso de *guitarra* (diversamente do curso de *baile*); e no contexto geral dos *guitarristas* flamencos brasileiros ou estrangeiros, vale acrescentar que esta prática preventiva não é considerada, o que faz com que o índice de lesões por esforços repetitivos (LER) e de tendinite seja muito alto. A prova deste fato é que todos os profissionais de *guitarra* flamenca, participantes do Festival, confessaram que possuem alguma lesão ou já tiveram tendinite.

[5] Técnica de tocar escalas com a alternância do dedo indicador e médio (ou anular) da mão direita, executada com apoio na corda superior, normalmente de forma rápida.

[6] Técnica de tocar acordes em que os dedos da mão direta executam, de forma seqüenciada, um movimento extensor contínuo (começando do dedo anular até chegar ao polegar, mas há outras combinações).

Segundo informações colhidas, a grande maioria dos alunos gostou muito do curso ministrado, mas numa visão mais crítica e apurada e através de conversas informais, percebe-se que esta afirmação por parte dos participantes derivava mais de um deslumbramento ou admiração pela técnica "perfeita" do guitarrista ministrante (enfatizando a velocidade e desenvoltura dos movimentos), do que pela estratégia metodológica; pois ao serem questionados acerca da metodologia da aula, os alunos fugiam do foco da pergunta e respondiam com frases como: "toca muito!"; "é um monstro na técnica"; "só de ver, já basta!"; e também: "podia ter trabalhado mais a [técnica da] mão direita e os estilos, mas foi tudo bárbaro!"; "eles [os ministrantes] 'puxam' mais pela vertente do flamenco tradicional, e o professor faz no máximo duas vezes pra tu ver, e aí... tu 'tem' que ir atrás sozinho sem perder tempo. Por um lado é bom, por que aí te força a aguçar a percepção". A grande parte dos alunos do curso estuda ou começou a estudar a *guitarra* flamenca sozinho, sem acompanhamento de um professor, ouvindo discos, vendo *tablaturas* e assistindo vídeo-aula, poucos tiveram a oportunidade de ir à Espanha *"mamar de la fuente",* como se costuma dizer.

Concluindo estas breves considerações finais, a concepção geral de ensino e aprendizagem da *guitarra* flamenca que perpassa ao longo dos discursos é que apesar da grande ênfase na parte técnica, o flamenco é aprendido de forma "intuitiva". Notória também é a aparente contradição na afirmativa de que apesar de se "aprender flamenco ouvindo e olhando", no qual o processo de imitação do *maestro*[7] é fundamental, há, contudo, a constante afirmativa de que "para *ser* flamenco é preciso fazer brotar tua própria arte, tua individualidade, não imitando ninguém".

Assim, acreditamos que a partir de uma compreensão particular do contexto sociocultural-educacional de ensino do flamenco neste importante Festival, poderemos refletir sobre dimensões mais amplas da educação musical e do estudo etnomusicológico do país, correlacionando as descobertas e reflexões geradas a partir deste trabalho com resultados de outras realidades já estudadas. Nesse sentido, estruturamos uma proposta de pesquisa que se adéqua às perspectivas da produção científica na atualidade, sendo capaz de abranger problemas e situações específicas do contexto cultural em que está inserido e, também, de ampliar os resultados obtidos para universos mais amplos do conhecimento. Tal fato permitirá uma contribuição mais abrangente tanto para a área etnomusicológica quanto para a ciência em geral.

Por fim, a partir do desdobramento deste estudo, espera-se alcançar resultados que contribuam para o início de um debate acerca da compreensão dos processos de ensino e aprendizagem do flamenco no país, dentro ou fora do contexto dos festivais de música e dança, visando oferecer, num contexto mais geral, fundamentos mais abrangentes para uma atualização metodológica e teórica no campo da Etnomusicologia e da Educação Musical.

Referências

BLACKING, John. *How music is man?* 5. ed. Seatlle na London: University of Washington Press, 1995.

CÓRDOBA, Mariano. *Guitarra Flamenca Tradicional. Vol. 1*. Sunnyvale: s/Ed., 1982.

CORREIA, Éverton, B. A musicalidade flamenca de João Cabral. In: *XXI Encontro Nacional da ANPOLL Domínios do saber: história, instituições, práticas.* 2006, São Paulo. Cadernos de Resumos do XXI Encontro Nacional da ANPOLL Domínios do saber: história, instituições, práticas, 2006.

CORREIA, Éverton, B. O Cante Flamenco por Murilo e Cabral. In: *1°Encontro de Alunos de Pós-graduação de Língua e Literatura italiana e Teoria Literária e Literatura Comparada* (FFLCH – USP), 2005, São Paulo. Programa e Caderno de Resumos do 1° Encontro de Alunos de Pós-graduação de Língua e Literatura italiana FFLCH –USP), 2005.

DE LA RUA, Fernando. *Princípios de la Guitarra Flamenca. Vol.1*. DVD vídeo, São Paulo:Violeiro Andante Produções, Direção: Fernando Deghi. 2005.

DONNIER, Ph. *Flamenco, structures temporelles et processius d'improvisation.* Tesis doctoral Université Paris X. Nanterre, 1996.

EGE, Marcel; JUNDT, Bruno; MAUERHOFER, Michael. *La Guitarra Flamenca*. Encuentro Productions. Meilen, Switzerland: Fotorotar AG. 1995. [Vários volumes].

[7] Professor.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. El Flamenco en las aulas de música: de la transmisión oral a la sistematización de su estudio. *Revista Música y Educación, n°45*, abril. Madrid, 2001.

_____. Flamenco Music Theory. Mel Bay Publications Inc. s/l, Acordes Concert, 2005.

FERREIRA, Tânia. *Dança Flamenca: expressividade e cotidiano*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2007.

GRANADOS, Manuel. *Manual Didactico de la Guitarra Flamenca.* 4 vol. Barcelona: Ventilador Edicions. 1998.

GRANADOS, Manuel. *Estudio Técnico de la Guitarra Flamenca.* vol. 1. Barcelona: Ventilador Music. 2001.

GRAF-MARTINEZ, Gerhard. *Flamenco Guitarrenschule*. Mainz: Schott's Söhne. 1994.

GUERREIRO, Antonio. 2002. *A música cigana no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2002.

GUERRERO, Ana. *Entrevista concedida no dia 30 de Agosto de 2008*. São José dos Campos, SP. 2008.

HERRERO, Oscar. *Guitarra Flamenca Passo a Passo*. 09 DVDs y Libretos de Partituras. Madrid: RGB Arte Visual. 2001.

HERRERO, Oscar; WORMS, Claude. *Traité de Guitare Flamenca*. 02 vol. Paris: Editions COMBE. 1996.

LIBÂNEO, Daniela. *Ensinando dança flamenca*. 1999. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwester University Press, 1964.

MORAES FILHO, Mello. *Os ciganos no Brasil e cancioneiro dos ciganos*. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

MYERS, Helen. *Ethnomusicology*: historical e regional studies. New York/London: W.W. Norton, 1993.

NETTL, Bruno; et. ali. *Excursion in world music*. 2nd ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: Lees, Heath. *Music education*: sharing musics of the world. Seoul: ISME, 1992.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*: twenty-nine issues and concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Os processos de transmissão musical nos ternos de Catopês de Montes Claros-MG. In: *Anais do II Encontro Nacional da ABET*. Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. Salvador, 2004.

ROLDÁN, Cristina Cruces. *Más Allá de la Música. Antropología y Flamenco (I).* Signatura Ediciones de Andalucía, 2002.

SÁNCHEZ, J; et. ali. Reflexiones sobre el aprendizaje de la guitarra em la Educación Musical española. Propuesta de actuación. In: *LEEME- Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación, n°5. Mayo, 2000*. Disponível em: http://musica.rediris.es/leeme/revista/sanchezyotros.htm. Consultado em: 06/11/2006.

TOURINHO, Cristina. Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história. In: *Anais do XVI Encontro Nacional da ABEM e Congresso Regional da ISME, América Latina.* Educação Musical na América Latina: concepções, funções e ações. Campo Grande, 2007.

WORMS, Claude. *La Guitare Gitane & Flamenca.* 03 vol. Paris: PDG Music Publishing. 2000.

YIN, Robert K. *Estudo de Caso*: planejamento e métodos. Tradução de Daniel Grassi. 3.ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ZANIN, Fabiano Carlos. *O violão flamenco e as formas musicais flamencas.* In: I Simpósio de violão da Embap - Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Santa Catarina, 2007. Disponível em: http://www.embap.br/simposio/pdf/fabiano.pdf. Consultado em: 01/04/2008.

Educação musical numa comunidade quilombola: observação e registro das manifestações musicais em agreste

Débora Gonçalves Borburema[1]
Luciano Cândido Sarmento[2]

Resumo
No presente texto dissertamos sobre estudos bibliográficos e de campo, discussões teóricas e resultados parciais alcançados em pesquisa realizada em Agreste, comunidade rural situada no município de São João da Ponte. Os objetivos do trabalho são, observar e registrar as manifestações musicais de Agreste e contribuir para o reconhecimento de sua identidade cultural, buscando principalmente registrar letras, melodias e sistemas musicais ameaçados de cair no esquecimento, acreditando que desta forma, seja possível revitalizar e preservar seu patrimônio musical. Temos ainda como meta, criar bases empíricas para produção de material didático destinado ao desenvolvimento de práticas pedagógicas musicais no ensino fundamental, contextualizadas com a cultura local. A população alvo da pesquisa é constituída de professores e alunos da Escola Municipal Versol de Oliveira Lima e moradores de Agreste. Nessa pesquisa utilizamos referências de cunho teórico de etnomusicologia, educação musical, educação e antropologia, buscando assim, compreender a cultura local e seus valores autóctones a partir de seus próprios códigos e conceitos musicais. Neste trabalho, ainda em andamento, foram feitas entrevistas, oficinas, gravações e transcrições do repertório musical local. Dados preliminares, indicaram rupturas nas manifestações musicais tradicionais, tais manifestações, hipoteticamente desprovidas de registros. Sendo assim, optamos por delimitar manifestações musicais mais antigas como objeto de pesquisa, , contribuindo para a conservação do patrimônio musical da comunidade. O resultado da pesquisa, constituído de relatórios, músicas colhidas em áudio e transcrição das letras, será disponibilizado para uso da escola e servirá como base para produção de material didático em educação musical no ensino regular.

Palavras-chave: Educação musical, etnomusicologia, quilombo.

Abstract
In this text is we argue about bibliographic and field research, theoretical discussing and partial results from a research realized in Agreste, rural community located in the Sao Joao da Ponte district, Minas Gerais. The goals of this work are, watching and recording the musical events in Agreste, intending to collaborate to the recognizing of their cultural identity, making melodical, musical, and lyrics registers, focusing in the musical systems threatened to be totally forgotten, being sure that in this way, there are the possibility to animate and preserve the community musical heritage. This study have other important goal as else, create empiric basis for the production of pedagogics tools, that providing development of music education practices in elementary school, linked with the concepts and values of local culture. The research subjects for this work are teachers and students of the Versol de Oliveira Lima Municipal School and residents from Agreste. In this research, were consulted bibliographics searches from fields like ethnomusicology, musical education, education and anthropology, intending to understand the local culture and their own values about their cultural codes and musical concepts. In this work, still in progress, were made interviews, experimental workshops, recordings and transcripts of local musical repertory. Preliminary datas, denote to us some breaks in traditional musical events, such events, hypothetically unprovided of registers. Then, it was defined as the manly object of our research, the oldest musical events, because the urgency to register the lyrics, melodies and musical systems at risk of extinguishment, believing that we are contributing to the preservation of the musical heritage of the community. The result of this research, consist in reports, audio recordings, production of scores and transcription of lyrics, and will be available for the school musical practice and, as else, will be useful like a support for production of pedagogic material in music education, for elementary schools in general.

[1] Acadêmica do curso de Artes/Música - Unimontes
[2] Professor Mestre do Departamento de Artes/Música - Unimontes, pesquisador Fapemig

Keywords: musical education, ethnomusicology, quilombo.

O presente texto consiste em reflexões acerca do referencial teórico e resultados parciais alcançados em pesquisa realizada em Agreste, comunidade rural situada no município de São João da Ponte. Este estudo é parte integrante do projeto multidisciplinar de pesquisa e extensão "Negros no Norte de Minas: cultura, identidade e educação étnica em uma comunidade Quilombola" da Universidade Estadual de Montes Claros UNIMONTES, o qual é constituído de atividade pedagógica, didática, científica e de extensão, visando a contribuição e intervenção na realidade sócio-cultural e política das populações negras existentes no norte de Minas. A comunidade Agreste foi selecionada devido sua localização geográfica e seus aspectos sociais e culturais que permitem considera-la como parte integrante do Território Negro da Jaíba.

> Há que considerar que esse território, basicamente ocupado pelos negros, se estendia das proximidades da cidade de Montes Claros, em Minas Gerais, até cercania da cidade de Bom Jesus da Lapa no Estado da Bahia, com uma extensão aproximada de quatrocentos e cinqüenta quilômetros (Costa, 2001). Após a publicação deste artigo, durante as sessões do Grupo de Trabalho Terras de Quilombo na V Reunião de Antropólogos do Mercosul, em Florianópolis, em 2003, estudiosos baianos informaram que o mesmo território se estende até às proximidades de Xique-Xique, ampliando a extensão para um mil e seiscentos quilômetros. Essa dimensão territorial propiciou, naquela reunião, afirmar tratar-se do maior território negro fora da África. [3]

Inseridos neste trabalho, desenvolvemos especificamente uma pesquisa que consiste na realização de estudo bibliográfico e de campo na área de artes/educação musical. Os objetivos do trabalho são, observar e registrar as tradições musicais da comunidade Agreste e contribuir para o reconhecimento de sua identidade cultural, buscando registrar letras, melodias e sistemas musicais ameaçados de cair no esquecimento. Acreditando que desta forma, seja possível revitalizar e preservar o patrimônio musical da comunidade. O estudo tem ainda como meta, criar bases empíricas para produção de material didático destinado ao desenvolvimento de práticas pedagógicas musicais no ensino fundamental, contextualizadas com a cultura local.

A população alvo da pesquisa é constituída de professores e alunos da Escola Municipal Versol de Oliveira Lima e moradores de Agreste. Neste trabalho são utilizadas referências de cunho teórico das áreas de etnomusicologia e educação musical, educação e antropologia, buscando assim, compreender a cultura local e seus valores autóctones a partir de seus próprios códigos e conceitos musicais.

Nei Lopes (1988, p. 186), nos fala da desvalorização do negro pelo próprio negro como resultado de uma imposição de aspectos culturais europeus como um modelo imposto pelo colonizador. Em seguida, também considera o racismo como algo resultante do colonialismo, pois a partir do momento em que a cultura do branco é tida como cultura modelo, a cultura do negro passa a ser considerada como errada, inferior, exótica e pitoresca. Este tipo de relação social e cultural contribuiu em grande parte para embutir no comportamento de certos indivíduos e comunidades afro-descendentes, um complexo de inferioridade em relação ao branco, gerando consequentemente, em alguns casos, a negação da própria cor.

O negro é parte importante na constituição da cultura do Brasil, podemos ver isso claramente em nosso vocabulário, na alimentação, na característica física, na religião, na música, dentre outros aspectos. De acordo com Lopes (1988, p.161), na música brasileira podemos exemplificar inúmeros gêneros, ritmos e estilos musicais nacionais que tiveram suas raízes na África. Ritmos, danças religiosas e festejos desta natureza, podem ser observados em todo o Brasil, onde a força da cultura afro permeia profundamente o universo musical, revelando-se nos instrumentos, nas funções da música, no canto e na dança.

> O Brasil – repetimos – é um país de muitas culturas, onde a cultura negra é, sem dúvida, a presença mais forte. Mas a maioria dos negros nem sequer pode perceber este fato. E isso porque, procurando apagar da memória dos brasileiros qualquer ligação com o seu passado africano, a classe dominante faz com que o negro de um modo geral perca sua real

[3] Projeto Negros no norte de Minas: Cultura, Identidade e Educação Étnica em uma comunidade Quilombola. Aprovado pela FAPEMIG em 17/11/2006, proc.1799/06.

> identidade. Assim, muitos poucos afro-brasileiros têm consciência do que são, de onde vieram e para onde vão. E isto é terrível quando se sabe que toda pessoa é um elo vivo entre seus antepassados e sua descendência (LOPES, 1988, p.186).

Ao falar sobre a busca da identidade cultural como um dos objetivos dos países "recém-independentes", Barbosa (1998, p.77) define que no Terceiro Mundo "a identidade cultural é o interesse central e significa necessidade de ser capaz de reconhecer a si próprio, ou, finalmente, uma necessidade básica de sobrevivência e de construção de sua própria realidade". A música tem um papel importante na constituição da identidade cultural de um grupo. Segundo Queiroz (2004, p.100) "numa perspectiva etnomusicológica, a música é, ao mesmo tempo, determinada pela cultura e determinante desta".

> Dado que a compreensão de um sistema musical requer um conhecimento intensivo do mesmo, a etnografia da música requer o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte construtiva (SEEGUER, 1992, p.15).

A educação musical torna-se fundamental no processo de reconhecimento da própria identidade cultural. Segundo Barbosa (1998, p.76), "a educação poderia ser o mais eficiente caminho para estimular a consciência cultural do indivíduo, começando pelo reconhecimento e apreciação da cultura local". De acordo com Queiroz (2004, p. 106), é necessário se compreender que a música além do valor traz em si mesma, traz também outros sentidos e significados que estão inseridos na sociedade, o que possibilita um rico diálogo entre educação musical e cultura.

> Com efeito, afirmamos que a música na e como cultura representa uma forte e complexa fonte de significados, sendo parte intrínseca da experiência de cada sujeito, atuando como um dos fatores essenciais para a expressão do homem em suas interações sociais. Cabe à educação musical o papel de possibilitar caminhos para que a relação entre o homem e a música se efetive de forma significativa, contextualizada com os objetivos de cada indivíduo e com a sua realidade sociocultural (Queiroz, 2004, p.105-106)

Sendo assim, justifica-se a importância de se propiciar o desenvolvimento da consciência étnica, elevação da auto-estima e afirmação da identidade cultural das comunidades remanescentes de quilombos do Norte de Minas através da práxis de educação musical no ensino regular.

Na etnografia da música é essencial o conhecimento musical formal e o conhecimento da cultura da qual a música está sendo estudada, levando em consideração qual a função da música dentro do contexto local, quais as reações ela provoca no executante e no ouvinte, qual a relação entre os membros que a compõem. Considerando que somente um conhecimento prévio de música, em seus aspectos técnicos e formais permite a identificação e registro formal da performance musical, como as tonalidades mais utilizadas, os sistemas melódicos, a técnica usada no canto e na execução de instrumentos, os timbres característicos entre outros fatores que são marcantes na constituição da identidade musical do grupo; justifica-se mais ainda o estudo da música local, de forma sistemática, para se obter um entendimento mais empírico dos componentes da identidade musical da comunidade.

> Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. (SEEGUER, 1992, p.3)

Atualmente no Brasil existem leis que reconhecem o papel do negro e a importância da herança cultural africana, como fundamental na constituição da cultura e história do Brasil, propondo que tais questões sejam valorizadas, conhecidas, discutidas e estudadas. Podemos citar a Lei federal 10.639/03, que altera a LDB 9394/96 em seu artigo 26, tornando obrigatória a inclusão do conteúdo "História e Cultura Afro-brasileira", no currículo oficial da rede de ensino privada e pública. A lei também prevê a inclusão dos estudos sobre a História da África e dos Africanos, cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, temas que serão ministrados em especial nas áreas de educação artística, literatura e histórias brasileiras. Podemos citar também, o artigo 79 da referida lei, que institui o dia 20 de novembro como "Dia Nacional da Consciência Negra". Para Dias (2004), é necessário que no sistema educacional se repense a idéia de um Brasil mestiço cultural e racialmente.

> Não se sustenta mais a permanência no sistema educacional de idéias nas quais o Brasil é tratado como um país de "morenos" que eliminou o racismo, o preconceito e a discriminação. Esse modo de interpretar o Brasil mantém-se, dentro do país, ainda que anacrônico, pois basta a qualquer interessado no tema analisar os índices relativos ao mercado de trabalho, saúde ou educacionais e constatará sem muito esforço que há uma desigualdade social, pautada na origem racial dos cidadãos brasileiros (DIAS, 2004).

Em nosso trabalho, ainda em andamento, foram feitas entrevistas, oficinas, gravações e transcrições do repertório musical tradicional local. Dados preliminares levantados na festa de Santo Antônio e em entrevistas com moradores indicados pela própria comunidade e considerados referências da música local, indicaram rupturas nas manifestações musicais tradicionais, tais manifestações, hipoteticamente desprovidas de registros escritos ou de gravações. Por isso, ao circunscrever nosso campo de pesquisa, optamos por enfocar as manifestações musicais mais antigas, tendo em vista os riscos de uma perda irreversível de informações cruciais de saber coletivo, transmitidas oralmente de geração em geração.

Em entrevista com "Zé Nunes"[4], foram relatadas algumas manifestações musicais que aconteciam antigamente em Agreste. De acordo com "Zé Nunes", as mulheres não tocavam; apenas dançavam e cantavam em algumas músicas. O "jogo de verso" era algo muito comum nas manifestações musicais. Os versos podiam ser improvisados ou não. Podiam ser "jogados" com o intuito de provocação, de chamar atenção ou mesmo como uma disputa para ver quem sabe mais versos. Entre as manifestações detectadas na comunidade podemos citar o "Coco", a "Cana-Verde", o "Batuque" e a "Folia de Reis". O "Coco" era cantado sempre de dois ou quatro onde havia o jogo de verso acompanhado por uma viola. Na "Cana-Verde" fazia-se uma roda somente de mulheres, onde havia o jogo de versos sem acompanhamento de instrumentos musicais. O "Batuque" era dançado por homens e mulheres, muitas vezes homem com homem e mulher com mulher, onde costumeiramente se fazia uma roda. De um por um, quem entrava na roda dançava e tirava outra pessoa para dançar. No "Batuque" os instrumentos usados eram a viola e a caixa. As moças dançavam "Cana-Verde" que era o que os pais deixavam e as mulheres mais velhas, dançavam o "Batuque". Também foram realizadas entrevistas com Aureliano[5], importante representante da Folia de Reis na comunidade. Pelo fato de, o momento das entrevistas estar descontextualizado com o momento propício da manifestação de Folia de Reis que acontece dia 20 de janeiro da casa do músico Aureliano, encontramos grande dificuldades em registrar letras e melodias dessa manifestação, traçando portanto uma estratégia de coleta de dados que coincida com o período da Folia de Reis. Segundo Aureliano, a Folia de Reis é um evento religioso que envolvia a comunidade como um todo onde várias casas eram visitadas, mas devido as brigas entre os integrantes da folia e ao envolvimento desregrado dos mesmos com a bebida, essa manifestação hoje ocorre somente em sua casa no período que vai de dezembro a janeiro.

A relação da comunidade hoje com a música nos faz perceber uma grande influência do rádio e da televisão. Os estilos mais encontrados são o Sertanejo, o Forró, o Axé, o "Funk", o Calipso e músicas de telenovelas de vários estilos. O Sertanejo se encontra a mais tempo na comunidade sendo mais apreciado por pessoas mais velhas. Além do rádio, televisão e aparelhos de som, é muito comum moradores de Agreste que tocam viola e principalmente que tocam violão, sendo que as músicas tocadas além dos estilos citados, são provenientes de cadernos e revistas que trazem letras de música cifradas, com músicas de Rock, Pop-rock, MPB, dentre outros estilos, sendo elas em geral, de bandas e artistas nacionais, como Skank, Jota Quest, Roupa Nova, Cássia Eller, Ana Carolina, etc. Muitos utilizam as revistas também para aprender a tocar violão quando não há um parente ou pessoa mais próxima para ensinar. Ainda nesse contexto, podemos observar que hoje a relação das mulheres com a música além do canto e da dança, inclui também o instrumento musical, onde o mais usado é o violão.

No contexto religioso, há na igreja católica da comunidade o coral infantil, no qual existe a divisão de vozes masculinas e femininas. A música tem a participação de homens e mulheres no canto e nos instrumentos musicais, sendo eles o violão, a guitarra e o pandeiro.

Na etapa de transcrição das letras e melodias[6], fundamentados nos objetivos do projeto, priorizamos o registro das músicas principalmente no que se refere aos aspectos melodia e letra. No entanto,

[4] José Nunes dos Santos, antigo morador de Agreste, referência da música na comunidade, detentor de letras e melodias tradicionais, participou como músico em diversas manifestações musicais antigas de Agreste tocando caixa de folia e cantando.

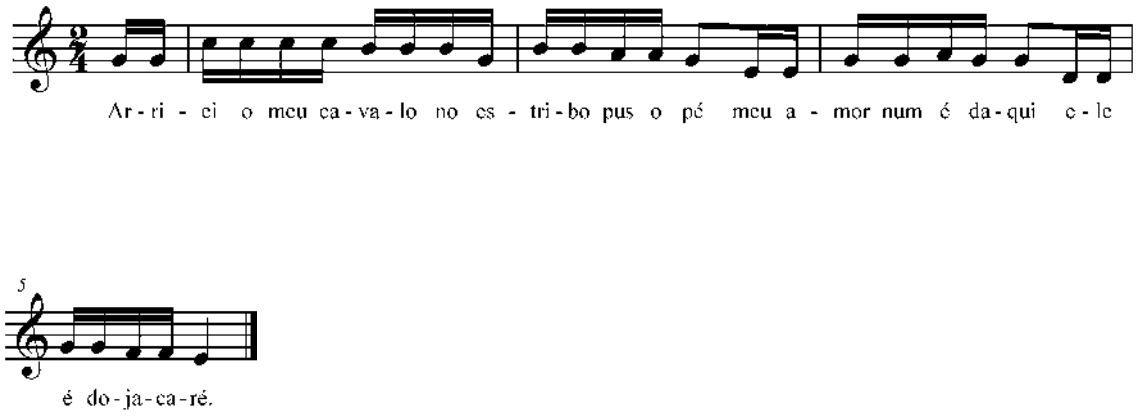
[5] Aureliano Rodrigues Gonçalves, músico da comunidade, toca caixa de folia, viola e é o atual chefe de Folia de Agreste.

[6] Todas as transcrições musicais deste artigo foram realizadas por Débora Gonçalves Borburema.

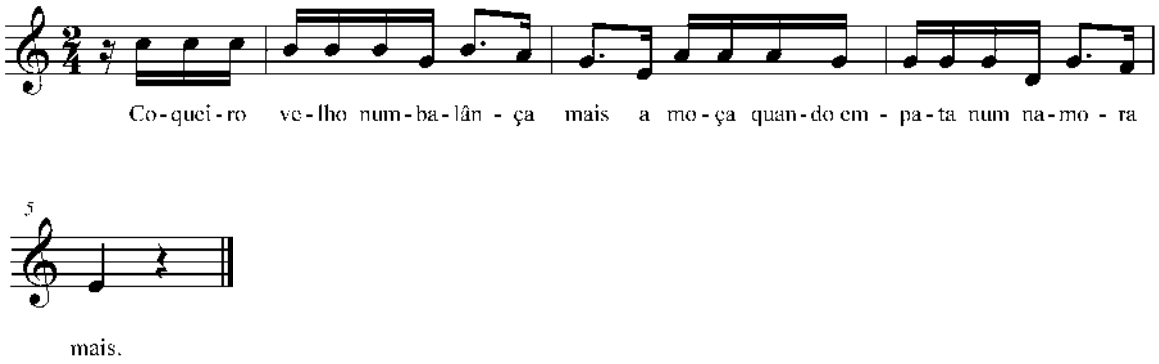
para um melhor entendimento da cultura local, percebemos a necessidade de se realizar uma análise posterior, quanto a função das músicas no contexto social, o conteúdo e significado das letras, o contexto histórico/cultural, os conceitos e valores sociais abordados na letra e a estrutura formal predominante das linhas melódicas.

Em Agreste é também considerado como cantiga de roda o jogo de verso, uma forma de brincadeira cantada, onde são jogados versos já ensaiados ou de improviso.

Exemplo 1- Arriei o meu cavalo – jogo de versos



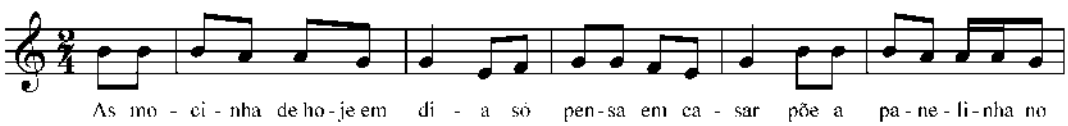
Exemplo 2 – Coqueiro velho – jogo de versos



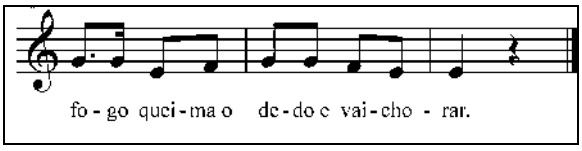
O dois versos acima, quanto aos aspectos formais, possuem pouca variação rítmica e melódica entre eles. Ambos estão na mesma tonalidade, dó maior, tem a mesma fórmula de compasso e começam no contratempo.

O verso do exemplo 1 retrata a questão do casamento dos moradores de Agreste, onde comumente os homens se casam com mulheres de Jacaré, comunidade rural próxima a Agreste.

Exemplo 3 – As mocinha de hoje em dia – música de jogo de versos cantados pelo sanfoneiro José Geraldo[7]

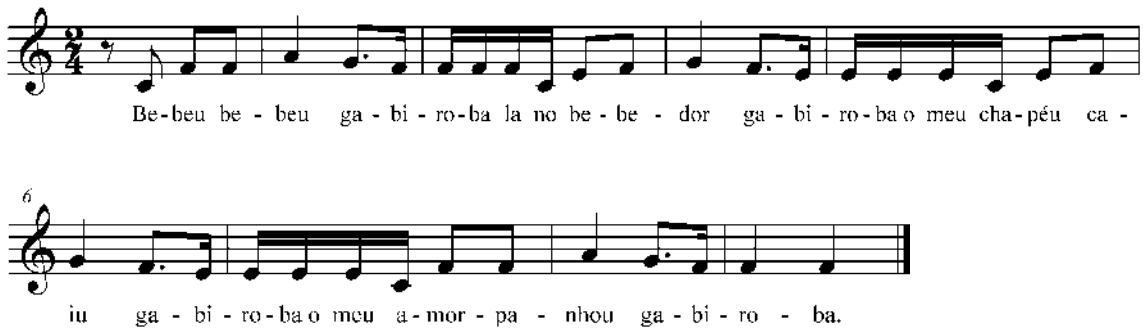


[7] José Geraldo de Jesus, músico da comunidade, toca pandeiro, sanfona, já participou das manifestações musicais mais antigas e ainda hoje participa como músico em festas tradicionais da comunidade e na Folia de Reis.



O verso do exemplo 3, cantado pelo músico José Geraldo de Jesus, retrata segundo ele, a realidade da comunidade em relação ao casamento, onde as moças se casam cada vez mais novas e sem preparo para tal.

Exemplo 4 - Bebeu bebeu gabiroba – música de jogo de versos



Exemplo 5 – Verso introduzido após cantar o exemplo 4

Eu não vou na sua casa,
Gabiroba (*cantado pelo coro)*
Pra você não ir na minha,
Gabiroba (*cantado pelo coro)*
Pois cê tem a boca grande,
Gabiroba (*cantado pelo coro)*
Pra comer minhas galinha.
Gabiroba (*cantado pelo coro)*

Exemplo 6 - Verso introduzido após cantar o exemplo 4

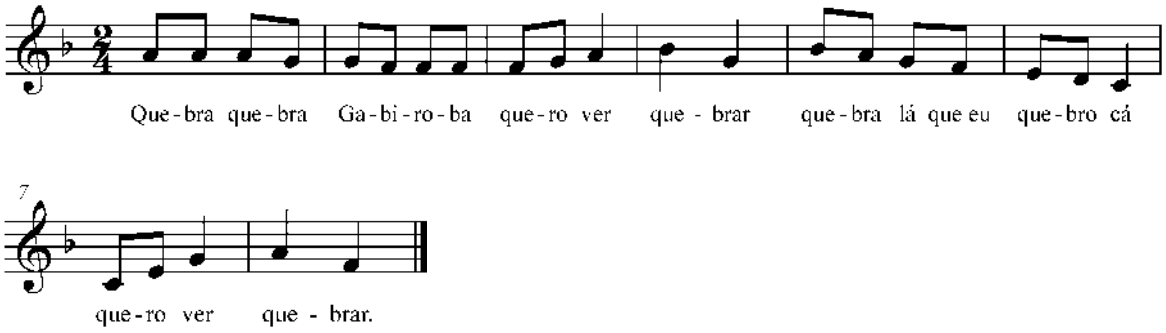
O coqueiro de tão alto,
Gabiroba *(cantado pelo coro)*

Não da sombra na cidade,
Gabiroba *(cantado pelo coro)*

Meu amor aqui tão perto,
Gabiroba (*cantado pelo coro)*

E eu morrendo de saudade.
Gabiroba *(cantado pelo coro)*

Exemplo7 – Quebra quebra gabiroba – música de jogo de versos



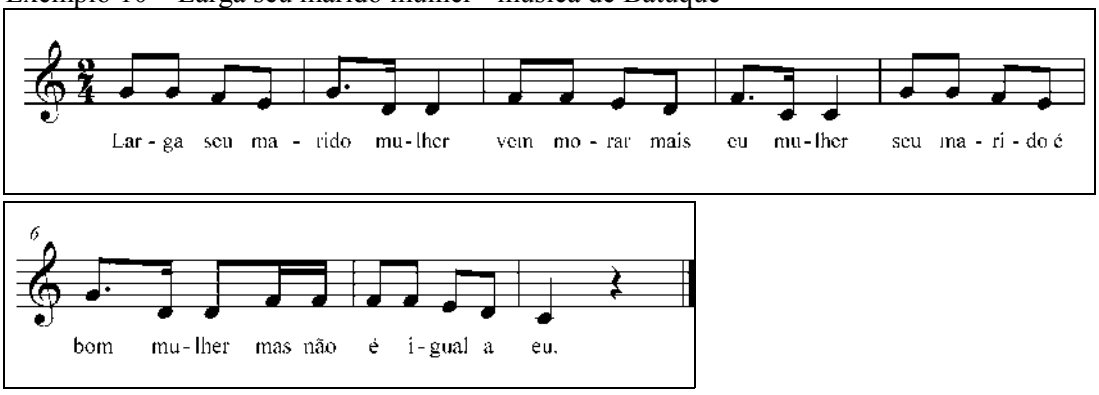
Exemplo 8 – verso introduzido após cantar o exemplo 7

Lá no fundo da minha casa
Tem um taxo de melado
Quem não sabe jogar verso
É melhor ficar calado

Exemplo 9 – verso introduzido após cantar o exemplo 7

Uma velha muito velha
Mais velha que o meu chapéu
Fui pedi-la em casamento
Levantou as mãos pro céu

Exemplo 10 – Larga seu marido mulher - música de Batuque



O Batuque também é feito durante a Folia de Reis, que acontece no dia 20 de janeiro, onde muitas pessoas de outras comunidades, como Vereda Viana[8] também vem a Agreste para participar.

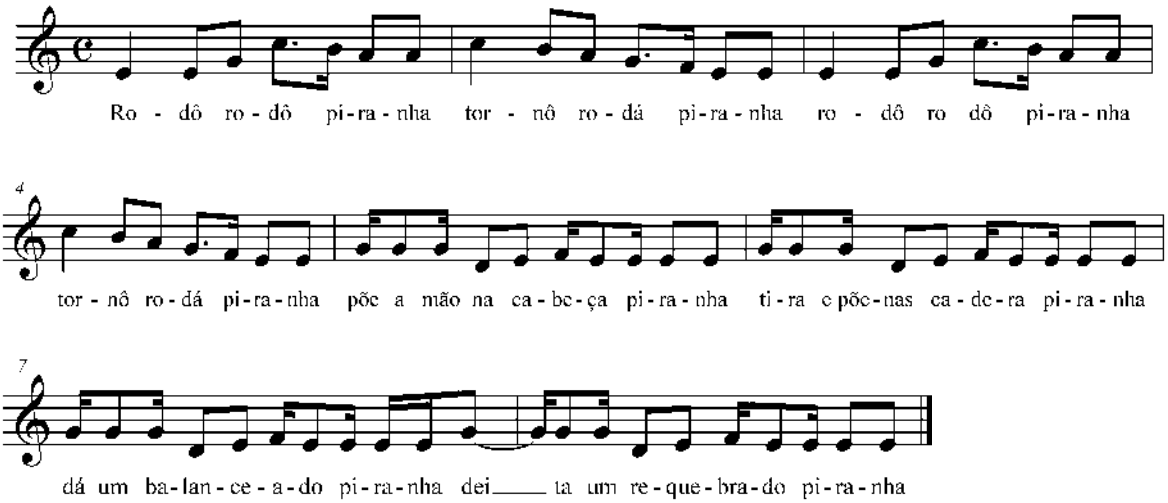
Segundo moradores de Agreste, quando ainda não havia luz elétrica na comunidade à noite acendia-se uma fogueira e as mulheres dançavam as cantigas de roda. O conceito de cantiga de roda na comunidade, muitas vezes se confunde com o jogo de versos ou o batuque. Na Agreste, não existem fórmulas comuns para estes conceitos musicais, estando muitas vezes a mercê de interpretações estritamente pessoais. A aplicação e entendimento destes conceitos no âmbito da comunidade, variam de indivíduo para indivíduo, levando em conta principalmente a vivencia musical e o contato de cada um com as manifestações musicais locais. Estes fatores nos levaram a aguçar ainda mais nosso olhar crítico em relação ao material coletado, para que obtivéssemos em nossa pesquisa, informações a cerca do senso comum da comunidade,

[8] Comunidade rural situada no município de São João da Ponte, a 18 km da Agreste.

que representassem principalmente os valores e conceitos musicais mais antigos e tradicionais, muitos destes, em desuso na atualidade.

No contexto das cantigas de roda, constatamos a função social deste tipo de música no âmbito da comunidade, como entretenimento coletivo. Com letras jocosas que denotam elementos da natureza, formas de trabalho, subsistência e comportamento social, as cantigas de roda proporcionam a interação descontraída entre membros da comunidade.

Exemplo 11 – Rodô rodô piranha – cantiga de roda



A música supracitada possui uma melodia e ritmo simples e repetitivo que pode ser dividido em duas partes, sendo que no sétimo compasso faz uma variação com uma síncope que é ligada ao oitavo compasso dando assim um sentido de finalização tonal. Podemos encontrar essa cantiga de roda na comunidade cantada com algumas variações melódicas, rítmicas ou na letra da música, sendo ela cantada por moradores de Agreste de todas as idades.

A parte transcrita para o exemplo representa o jogo de verso, de modo que, depois de cantado cada refrão, são introduzidos outros versos improvisados ou não.

> Como arte do tempo, a música por si representa um evento. É singular, porque mesmo que se repita uma peça musical, ela nunca se faz ouvir de maneira idêntica a execução anterior. (Oliveira Pinto, 2001, p.231)

Foi possível notar que alguns moradores da comunidade, detêm dados importantes sobre a cultura musical local, por isso é importante ressaltar que caso não seja feito um registro musical a tempo, tais informações como letras e melodias podem cair no esquecimento e se perder completamente. Sem o acesso a estas informações de cunho fundamentalmente musical, torna-se inviável o registro, conhecimento e compreensão da história musical da comunidade e de suas raízes culturais, comprometendo assim a conservação do patrimônio cultural da Agreste.

Diante das observações feitas durante a pesquisa foi possível perceber que há na região próxima à comunidade, manifestações musicais conectadas histórica e culturalmente às de Agreste; algumas delas, aparentemente já não se encontram mais presentes no cotidiano da população. Com base nisso, vimos a necessidade de uma possível coleta de dados em Vereda Viana. Essa comunidade é fortemente ligada à Agreste pela localização geográfica e laços de parentesco. Há em Vereda Viana, ex-moradores de Agreste que no passado, participaram de manifestações musicais tradicionais. De acordo com dados fornecidos pelos moradores da Agreste, uma das tradições musicais ainda mantidas na comunidade vizinha é a Folia de Reis, sendo que em Vereda Viana, ainda existem mestres foliões em atividade.

A partir das reflexões geradas durante o trabalho desenvolvido até o momento, vimos a necessidade de traçar novas estratégias para a coleta de dados, de forma a proporcionar juntamente com a comunidade, uma abordagem lúdica, sendo que muitas vezes nos deparamos com barreiras que dificultam a realização desse trabalho, como a timidez dos entrevistados, a dificuldade em cantar ou revelar letras de música, e até

mesmo um provável pseudo esquecimento de tais informações. Para isso pretendemos fazer uma abordagem acompanhada de instrumentos musicais, para estimular e descontrair o entrevistado através da música, interagindo de forma mais direta e proporcionando maior segurança para o entrevistado. Pretendemos também coletar essas informações na escola, juntamente com os alunos, através de atividades pedagógicas musicais.

Desta forma buscamos obter resultados que apresentem traços e elementos que possibilitem uma visão mais fidedigna da identidade musical e cultural de Agreste.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos.** Belo Horizonte: C/ Arte, 1998. p.76-83.

DIAS, Lucimar Rosa. Questões sobre a educação na África e a educação anti-racista brasileira: reflexões. Revista Espaço Acadêmico. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br> . Acesso em 3 de abr. 2007.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Som e música:** questões de uma Antropologia Sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 44, n. 1, 2001. p. 221-286.

QUEIROZ, Luiz Ricardo S. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, v.10, 2004, Porto Alegre. **Revista da Abem.** 2004. p. 105-106.

SEEGER, Anthony. In; MYERS, Helen. **Ethnomusicoly. An introduction**. Tradução: Giovanni Cirino. Londres: The MacMillan Press, 1992.

Mĩmtaha: o mundo do pica-pau em um ritual maxakali

Douglas Ferreira Gadelha Campelo

Resumo
No presente texto, esboço os primeiros escritos e resultados de minha dissertação de mestrado junto ao PPGAN-UFMG[1] que deverá ser defendida em março do próximo ano. Pretendo nessa empreitada, elaborar um estudo sobre um extenso ritual do povo indígena *Maxakali*[2] denominado por eles como *mõgmõka* (gavião) abordando-o no seu aspecto mítico, ritualístico e musical. Para isso, conto com uma etnografia realizada em abril de 2008 na Aldeia Verde (*Apné iyxux*)[3] e com algumas transcrições musicais realizadas a partir do material áudio-visual coletado pela equipe do "Laboratório de Etnomusicologia da UFMG" sob a coordenação da professora Rosângela de Tugny desde o ano de 2003[4]. Nesta comunicação, apresentarei alguns aspectos gerais do ritual *mõgmõka* como: tempo de duração, motivos para realização, aspectos mitológicos e musicais, para logo em seguida entrar em uma descrição mais detalhada do início do ritual, que me permitirá discutir os seguintes temas: transformações corporais, devires, xamanismo e os limites entre corpo humano e não humano. A partir da descrição, é possível perceber que a realização do ritual permite; a passagem na aldeia e uma abertura ao mundo de seres como: urubu, papa-mel, pica-pau e outros, a partir dos seus cantos, danças e da relação e interação que eles conseguem estabelecer com os humanos.

Palavras-chaves: Devires, Xamanismo, Ritual.

Abstract
In the following article (or text), I will outline some of the major results of my dissertation in the master's program to the PPGAN-UFMG, that will be defended in march of the coming year. In this undertaking, I intend to elaborate a study about the rituals of the indigenous people Maxakali, known by themselves as *mõgmõka* (eagle), focusing specifically on their mythical, ritualistic and musical aspects. In order to reach this particular objective, I will rely on an ethnographic study that was carried out in april, 2008, in the Village Green and counting on some musical transcriptions and audio-visual material collected by the team of the "Laboratory of Ethnomusicology of the Federal University of Minas Gerais", under the coordination of the professor Rosângela de Tugny starting in the year of 2003. In this study, I will present certain general aspects of the ritual *mõgmõka* such as: duration, motives for its realization, mythological and musical aspects, so that I can consequently begin a more detailed description of the emergence of this ritual, that will permit me to discuss the following themes: bodily transformations, *devires*, xamanismo and the limits between the human body and non-human body. From this description, it will be possible to perceive that the realization of this particular ritual permits a sense of mobility within the community itself and an attitude of openness to the world of living beings such as : hawk, papa-mel, wood-pecker and others, that is clearly revealed by their songs, dances and the relationships that they are able to establish with humans.

Keywords: Devires, Shamanism, Ritual.

[1] Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Minas Gerais.

[2] Os Maxakali, grupo pertencente ao tronco lingüístico macro-gê, possuem atualmente aproximadamente 1200 pessoas e estão subdivididos em quatro localidades pelo estado de Minas Gerais. A Terra indígena do Pradinho e Água Boa (800 pessoas) localizam-se próximas ao município de Bertópolis e Santa Helena de Minas. Dois outros grupos menores localizam-se próximos aos municípios de Ladainha e Campanário (300 e 60 pessoas respectivamente). A Aldeia Verde na qual eu me referia acima está localizada próxima ao município de Ladainha.

[3] Localiza próxima ao município de Ladainha a 515 Km de Belo Horizonte.

[4] Parte desse material é utilizado para a elaboração de três livros em parceria com pajés e professores maxakali contendo: traduções, transcrições e ilustrações dos cantos concernentes aos seguintes rituais: *mõgmõka, xunim* (morcego) e *po´op* (macaco).

Aspectos gerais

O ritual do *mõgmõka* começa com o desejo, a necessidade, a saudade que os humanos têm de sua presença na aldeia. O ritual que vos descrevo teve seu início no ano de 2007 quando a filha de Noêmia, uma grande liderança da aldeia adoeceu. Sua mãe solicitou aos pajés a presença desse ser na aldeia, em troca, ela lhe daria uma novilha que seria utilizada no banquete final entre humanos e não humanos.

Digo isto, pois, no passado mítico, *mõgmõka* era um humano que comeu a carne de um bicho que se alimentava dos deliciosos frutos de uma enorme árvore. Após a ingestão dessa carne o homem começou a cambalear "como se estivesse bêbado" e a cantar, cantar, cantar... Sobre o telhado de sua casa, começaram a sair penas de seu corpo transformando-se (*yãy-hã*) no *mõgmõka xeka* (grande gavião). Na tentativa de trazê-lo de volta à humanidade, os humanos arrancam-lhe as penas do corpo, ato, este, que o leva à morte. Do cadáver, saíram as diversas espécies de gaviões atuais: *mõgmõkatex* (gavião-real), *mõgmõkatox* (gavião-pernilongo), *mõgmõkanãg* (gaviãozinho). O rito do *mõgmõka* me parece ser um momento de atualização desse passado mítico aonde os limites entre corpo humano e não humano são experimentados através de intensos devires e metamorfoses[5].

Todos os rituais se inscrevem em um ciclo que começa com a chegada desses seres, denominado pelos *Maxakali* como *yãmiy* (espíritos)[6] e sua partida. A permanência e a partida de alguns *yãmiy* da aldeia, como: *mõgmõka*, *xunim*, *yãmiy*, *kotkuphi* (espírito guerreiro relacionado à colheita da mandioca) e *yãmiyhex* (espírito feminino) é marcada com o fincar de um mastro (*mimanãm*) nos rituais do: *mõgmõka, xunim e yãmiy* , dois mastros no rito do *yãmiyhex* ou vários mastros no *kotkuphi* em frente a uma casa de extrema importância para a sociabilidade *Maxakali*: a *kuxex* (lugar estritamente masculino por onde os *seres* entram na aldeia e por onde vão embora)[7]. Após um longo período de estadia do *yãmiy* na aldeia, faz-se necessário retirar o seu *mimanãm*, culminando assim, na sua partida[8]. O ritual *mõgmõka*, que tive a oportunidade de observar, tinha como finalidade; a retirada do seu *mimanãm* e o fechamento do ciclo de permanência desse ser na aldeia.[9]

Como deixaram transparecer na última viagem que fiz à aldeia, é extremamente importante fechar esse ciclo. A permanência dos *yãmiy* por um tempo longo demais entre os humanos pode ser perigoso, pois,

[5] Tenho como referência e apoio teórico a discussão de Eduardo Viveiros de Castro acerca do perspectivismo ameríndio (2002, 2007) e Deleuze e Guatari sobre os *devires-intensos*, *devires-animais* e *devires imperceptíveis* (1997).

[6] Para uma discussão do estatuto ocupado por essa categoria na cosmologia maxakali ver: Popovich (1976), Álvares (1992), Tugny (2005, 2006, 2007) e Pires Rosse (2007). Pretendo retornar a esse tema mais à frente.

[7] A *kuxex* é um espaço similar ao da 'casa-dos-homens' entre os povos gê do Brasil Central (*Kayapó*, *Xavante*, *Bororo*, *Xerente*, *Apinajé*). Um lugar totalmente interditado às mulheres (em alguns casos até para os brancos do sexo masculino) aonde os meninos são iniciados no mundo dos homens, lá aprendem as artes da pesca, dos cantos, dos mitos, das regras, modos e etiquetas maxakali. É nesse espaço que se tomam importantes decisões na aldeia como: divisão de alimentos, recursos, tempo de duração das festas e também aonde os homens se reúnem para confeccionarem suas armas, pulseiras, colares, contarem piadas, jogarem dominó e baralho. No entanto, um ponto deve ser destacado. A *kuxex* possui uma enorme abertura para o mundo externo, para a floresta, é de lá que chegam os *yãmiy*. É pela *kuxex* que eles chegam na aldeia maxakali e é por ela que eles devem partir. A aldeia tem a forma de um semicírculo em torno da *kuxex*, semelhante à estrutura da aldeia *Xerente* (NIMUENDAJU, 1942, p. 16-19). Se entre os *Maxakali,* a *kuxex* não divide a aldeia em duas metades como a *baitemannageo*, sua similar *Bororo*, intermediando a passagem entre afins e consanguíneos (LÉVI-STRAUSS 1996, p. 205-208), ela, a *kuxex*, intermedia a passagem entre humanos e *yãmiy*, ou seja, entre os afins mais distantes que uma sociedade pode ter: os *afins potenciais.* Como salientou Viveiros de Castro (2002, p. 157): "A afinidade reduz-se aos afins. Do outro lado, a afinidade potencial, coletiva ou genérica, abre a introversão localista do parentesco ao comércio com a exterioridade: no mito e na escatologia, na guerra e no rito funerário, nos mundos imaginários do sexo sem afinidade ou da afinidade sem sexo. Ela se 'reduz' a uma pura relação, que articula termos justamente não-ligados por casamento. O verdadeiro afim é aquele com quem não se trocam mulheres [...]. Nos rituais, os *yãmiy*: dançam e cantam com as mulheres, jogam-nas no chão, elas batem com toda a força nesses seres e no final oferecem a eles carne assada, milho cozido, suco de milho, pamonhas, mandioca... Após participar de um ritual de iniciação no mundo dos *yãmiy* em julho de 2007, o pajé que me convidou a participar desse ritual disse-me as seguintes palavras: "agora só falta você casar com *yãmiyxop*..."

[8] É preciso salientar que nem todos os *yãmiy* trazem *mimanãm*, portanto o fluxo desses outros seres nada tem a ver com a retirada ou não do *mimanãm*.

[9] *Foto dos mimanãm*(s). Do lado esquerdo e direito *mimanãm yãmiyhex*. No centro, em frente ao *kuxex*, *mimanãm* maior (*xunim*), à sua esquerda e direita (*mõgmõka* e *yãmiy* respectivamente). Foto tirada pelo autor do texto.

ao invés de aparecerem nos rituais trazendo alegria, euforia, diversão, saúde, podem levar doenças através dos sonhos. Como salientou Álvares (1992), os *yãmiy* não devem freqüentar o seio doméstico e sim o *hãmxep* (terrreiro, praça pública) e a *kuxex*. Quando saem dessa esfera e entram nas casas é sinal de que alguma coisa está errada. Portanto, é preciso ter muito cuidado para que eles venham até os humanos e que, mais cedo ou mais tarde retornem para as suas moradas.

Infelizmente não pude presenciar o momento em que o *mõgmõka* trouxe o *mimanãm* para a aldeia. Esse momento ocorreu, segundo os *Maxakali*, em maio de 2007, ou seja, aproximadamente um ano atrás da realização da festa para a partida de *mõgmõka* e retirada do seu *mimanãm*.

Tempo, duração e cantos

Para que o leitor tenha uma noção bem geral do tempo de duração do ritual ele começou às 15:00 do dia 20/04/08 e terminou às 14:25 do dia seguinte.

Segundo os *Maxakali*, na tentativa de tornar didática a explicação para os brancos, *mõgmõka* é o cantor principal do ritual, é como se fosse um "chefe", "comandante", um "órgão" poderoso do governo como a FUNAI ou a FUNASA e possui como "ajudante" um pequeno pássaro-xamã conhecido como *kepmîy* (tangarazinho)[10].

O ritual possui grandes conjuntos de cantos que pertencem apenas ao narrador *mõgmõka* nos quais são narradas suas experiências. Estes cantos possuem características peculiares que os diferencia dos cantos em que o *mõgmõka* narra histórias referentes a outros bichos. Denominei o conjunto de cantos do narrador de suíte *mõgmõka*[11], por possuírem semelhanças em sua estrutura formal.

Esses dois *yãmiy* dividem a responsabilidade de entoarem os cantos ao longo do ritual que, juntamente com intensas transformações corporais potencializadas por gestos, danças, e movimentos apresentam o ponto de vista, o modo de agir sobre o mundo e produzir afecções de diversos seres como: a preguiça, a cuíca, o papa-mel, o jacaré, o urubu e um grande número de pássaros.[12]

Por exemplo, os dois xamãs (*mõgmõka* e *kepmîy*) narram os diversos tipos de rios, correntezas e lagoas por onde o sapo (*hoknut*) passou e o sentimento de tristeza e saudade que ele tem de deixar os pajés, os *yãmiy*, os papagaios e as tias ao retornar para a sua aldeia[13].

[10] *Ilicura militaris* (SICK, 2001)

[11] Para uma análise formal dos cantos ver: (CAMPELO, 2005).

[12] É preciso salientar, que o mundo das narrativas e perspectivas nesse ritual é predominantemente de seres que habitam o alto da copa das árvores. Dos 114 cantos do ritual, 88 são dedicados aos pássaros e mesmo os que não são, com raríssimas exceções, apontam para o mundo dos animais que habitam a copa das árvores como: preguiça (*xũ'ũy*), japuçá-de-coleira, *callicebus torquatus* (*Kaptinãg*), várias espécies de cobras (17 mencionadas) e abelhas (48 mencionadas). Além desses, alguns pequenos mamíferos são mencionados, sendo que, quase todos possuem uma relação de predação com o mundo da copa das árvores alimentando-se de ovos e filhotes de pássaros; dentre eles destaco: o quati, *nasua nasua* (*kunãhãn*), a cuíca, marsupiais menores da família *Didelphidae* (*ampex*), o gambá (*xaho*) e o papa-mel ou irara, *eira barbara* (*kupumõg*) que é também um exímio coletor de mel, "sendo possível, procura chegar ao ninho das abelhas, entrando pelas raízes no oco do pau; mas, se de outra forma não puder atingir a cavidade, mete os dentes na madeira e assim, arrancando lascas do tronco, muitas vezes consegue locupletar-se". Todas as citações, nomes científicos e observações encontram-se em (LHERING, 2002, P. 193, 263, 427). Gostaria de deixar registrado como nota, que todos esses animais são presas potenciais do gavião, as conseqüências dessa observação serão discutidas em uma oportunidade futura, para um esclarecimento maior sobre a alimentação dos FALCONIFORMES ver: (SICK, 1997, p. 244,245) para a relação entre presa/predador, caça/caçador, matador/vítima para o pensamento ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

[13] Apresento abaixo uma transcrição e tradução do canto do *hoknut*, trata-se de uma versão preliminar, portanto, não definitiva.

Kukxeka	*tuyũm*
rio grande	no

Mãyãĩ	*Kukxeka*	*tuyũm*
estou	rio grande	no

Por se tratar de um paralelismo, o canto repete a mesma estrutura variando apenas a descrição dos rios. Segue-se a seguinte seqüência: *Kuknokxex* (correnteza), *Kuktapxex* (rio fundo), *Kukopex* (lagoa redonda), *kukyĩxux* (rio verde),

Dito isto, tentarei mostrar, a partir de uma descrição, o mundo do *mãnmãn* (pica-pau) experimentado pelos dois xamãs nos instantes iniciais do ritual.

Mãnmãn: gritos e batidas

Por volta das 15 horas começam os preparativos para o rito. Os homens trazem da floresta uma enorme quantidade de galhos das palmeiras buri (*polyandrocos caudiscens*) e bacuri (*scheelea phalerata*)[14]. Parte desse material foi levado para a *kuxex* e para uma casa ao lado desta, localizada a uns dez passos à direita de quem está de costas para a *kuxex*. Neste momento, as mulheres se reúnem sob o teto desta casa enquanto os homens encontram-se na *kuxex*. Aos poucos, retiram as folhas dos caules e começam a trançar uma indumentária de folhas que fará parte da construção dos corpos-*yãmiy*. Quando esses corpos saem da *kuxex* para cantar, percebemos que esse adereço é a cabeça do *mõgmõka*. (ver foto abaixo[15])



Enquanto homens e mulheres trançam as indumentárias, sentados ao lado de uma longa tora, os pajés distribuem pequenos tocos de madeira a eles. Alguns minutos depois, escuta-se da *kuxex* um canto solitário, e, logo após, um grito agudo em falsete. Era o *manman* (pica-pau), cantando ao mesmo tempo em que batiam na tora os toquinhos de madeira que seguravam nas mãos. O pajé orientava aos *yãmiy* que golpeassem a madeira em tempos distintos, evitando a coincidência de batidas, ele explicou-me que tratava-se do *mĩmtaha* (*mĩm* = pau, *taha* = grito) ou, pau que grita, som produzido pelas bicadas do pica-pau em paus secos, cascas salientes, troncos ocos e até em chapas de aço. Um importante pajé narrou-me que, uma vez observou um *mãnmãn*, voando com seu curso ondulado, "alternando uma série de batidas rápidas com um fechar de asas ganhando e perdendo, respectivamente, altura", (à medida que me explicava, fazia movimentos para cima e para baixo com as mãos) posicionar-se perpendicularmente a um tronco e lá começar a bicar, para me explicar o que era esse som, reproduziu-o com a boca através da onomatopéia "trrrrrr" e bateu com minha caneta sobre uma superfície dura[16].

---

kukmõgnãgtuyũm (riachinho), *kukxmõgnoxtuyũm* (rio comprido), *kukmognixtuyũm* (rio que bifurca). Após a descrição dos rios o canto fala da saudade e tristeza do sapo:

te mõg tu	*xaku*	*xopyãiy*	*mõõh*
fui	tia	saudade	embora

segue-se a mesma lógica do canto anterior, no entanto, com a seguinte seqüência: *xaku* (tia), *yãyã* (pajé), *punu* (abreviação para *punuxop*, papagaio), *mõgmõ* (gavião, forma abreviada de *mõgmõka*), *yãmiy* (espírito) e *xapak* (sem tradução).

[14] A identificação das espécies foi feita a partir do trabalho de Lorenzi (2002, p. 301,302). É preciso notar, que esses galhos são os mesmos que cobrem as partes laterais e superiores das casas. Para evitar que a água da chuva penetre no interior das casas, a parte superior destas (telhado) é coberta por extensas lonas. Atualmente, os *Maxakali* tem adotado formas outras de moradia como: a casa de adobe e de tijolos. Em outro momento, discuti a relação dos materiais dessas 'novas' casas com a música, dança e festas que se experimenta nesses espaços (CAMPELO, 2007).

[15] Foto tirada pelo autor.

Assim que os *yãmiy* terminam de cantar, o pajé sai da *kuxex*, caminha em direção às mulheres. Junto a elas, sopra o mesmo canto entoado pelo *mânmân*. Existe um fio que liga as mulheres à *kuxex*. Ele é tecido pelo caminho do pajé, que traz de lá os cantos dos espíritos que serão entoados pelos corpos das mulheres. Esse fio é percorrido não apenas pelos cantos, mas pelos objetos tecidos por elas que comporão partes dos corpos dos *yãmiy*. Esse movimento de ir ao *kuxex,* trazer novos cantos dos *yãmiy* e levá-los até as mulheres ocorre cinco vezes.[17].

Terminado esse momento, os *yãmiy* se reúnem dentro da *kuxex* e cantam *hok hox, hok hox, yakianani yakianani*, segundo a exegese nativa trata-se de um canto do *mõgmõka* pedindo para os *yãmiyxop* irem caçar (*Mõgmõka tex ham yãg ku mõg tu tu xitxat*). Cessado esse canto, *mãnmãn* canta com uma voz muito aguda *haix ax ax oooh oooh oooh*. Após entoá-lo, pajé parte em direção às mulheres. Ele pega duas redes[18] enormes trançadas por elas, estas, serão utilizadas pelos espíritos pica-paus.

A rede, anteriormente mencionada, é a cabeça do *mãnmãn*. Ela cobre, mistura e se sobrepõe aos fios verdes das indumentárias anteriormente preparadas pelos humanos. Esses fios caem sobre os ombros dos *mãnmãn*[19]. Seus corpos são vermelhos, cor de urucum ou de tinta xadrez. O primeiro *mãnmãn* carrega um arco com algumas flechas em uma mão apoiando-os sobre os ombros, com a outra, segura um chocalho que acompanhará as canções entoadas por eles (ver foto abaixo[20]).



Da *kuxex*, saem dois *mãnmãn*, um atrás do outro; o detrás é guiado pelos passos do primeiro que caminha em direção ao *mimanãm* do *mõgmõka*, onde, andarão em círculos em torno deste. Os pajés se posicionam ao lado do *mimanãm* (centro desse 'círculo') e 'sopram' os cantos aos *mãnmãn*. Aos poucos, as mulheres com seus vestidos coloridos e sua pele rubra como a dos *mãnmãn*, se aproximam e formam um círculo maior em volta deles. Elas somam-se às vozes dos *mãnmãn* cantando trechos dos cantos aproximadamente uma oitava acima sem pronunciar claramente as palavras entoadas por eles.[21]

---

16 Sick (1997: 505-507) salienta que o pica-pau pode nesse 'tamborilar' em árvores atingir de 30 a 40 batidas por segundo.

17 Devo destacar que os cantos diferem entre si, tanto pelo conteúdo das palavras, quanto pelas estruturas, pretendo abordá-los em uma outra oportunidade.

18 Essas redes (*tuhut*, mesmo termo utlizado para as bolsas trançadas com o a fibra da embaúba) são utilizadas pelas mulheres para a pesca.

19 Como disse anteriormente (*infra*. P.7) essa indumentária faz parte da cabeça do *mõgmoka*. Pretendo retomar essa questão nas conclusões.

20 Autora da foto: Marinete *Maxakali*.

21 Esse recurso produz um efeito acústico extremamente interessante. As vozes femininas se amalgamam às vozes masculinas repetindo a mesma melodia, porém, não se misturam completamente, pois não cantam as palavras da mesma maneira dos yãmiy. Parece-me estarmos em uma situação simétrica e inversa aos cantos heterófonos das mulheres *Wayãpi*. Entre eles, as mulheres cantam o mesmo tema musical, as mesmas palavras, mas sem buscar uma coordenação junto aos demais cantores masculinos Beaudet (2005, p.139). Entre os *Maxakali*, as mulheres cantam o mesmo tema musical, no entanto, elas fazem um esforço em não cantar as palavras *como* os *yãmiy*, porém, não percebo um esforço em não buscar uma coordenação junto aos demais cantores, pelo menos no sentido apresentado por Beaudet. Portanto, assim como nos *Wayãpi* há uma espécie de amálgama que não se mistura completamente. Seria esse mais um daqueles momentos em que o pensamento indígena evita a identidade e busca a inserção da diferença como salientou Lévi-Strauss na análise dos mitos que abordam o tema da gemelaridade? Futuramente, o uso de sonogramas e transcrições musicais poderá elucidar melhor essas questões.

A seqüência de cantos "fora da *kuxex*" inicia-se com o mesmo canto entoado pelo *mãnmãn* dentro da *kuxex* mencionado logo acima (*p.*7). Os dois cantos seguintes são variações deste. Dizem-nos que são "cantos vazios", *kutex kopox*, por não possuírem palavras com significados explícitos, mas, que podem estar implícitos em algum mito, na sua relação com o rito, com a dança, com afetos, etc... Na seqüência, os cantos deixam de ser "cantos vazios" para apresentarem o mundo do *mãnmãn* a partir de palavras com valor semântico. Eles nos falam: dos filhotes[22], dos gritos intensos que o *mãnmãn* emite[23], de seu bico listrado[24], de seu modo de andar no pau reto[25] e de seus filhotes que se encontram dentro de um buraco no tronco de uma árvore[26].

Todas as vezes que terminam um canto os *mânmân* saem de onde estão e correm em direção à *kuxex* pronunciando numa voz grave o enunciado: *xukux kana xop te im tu nõa* (as mulheres não querem dançar) pouco depois, retornam para onde estavam reiniciando a dança circular e um novo canto.

Breves observações finais

A partir da descrição dos primeiros minutos do ritual *mõgmõka*, que como vimos, tem como agente principal o pica-pau e da comparação com o *modus vivendi* desse ser; é possível perceber que as seqüências de cantos, atos e gestos no rito apresentam algumas características semelhantes aos modos de agenciamento do pica-pau no mundo[27].



A vida desses pássaros é marcada por um constante ir e vir entre a interioridade de sua casa e o mundo externo. Desde o tempo em que eram filhotes e permaneciam no interior de uma árvore, cuidadosamente elaborada pelos seus pais[28], percebem a separação desse mundo que os circunda, com o mundo externo, "Os filhotes nascem nus e cegos; embora não insensíveis à luz pois levantam a cabeça (esperando a ceva) quando se obstrui a entrada do ninho vedando-se a luz. Mais sensíveis ainda são em relação aos ruídos provocados pelos pais no tronco perto da entrada, anunciando a chegada da comida." (SICK, 1997, P. 509). Na fase adulta, tanto o macho quanto a fêmea dividem a função de alimentarem sua prole, o que aponta para um constante entrar e sair do ninho. O último canto do ritual apresenta esse aspecto do mundo do *mãnmãn*, como citei anteriormente ele fala dos "filhotes que se encontram dentro do buraco da árvore" (ver *infra* p. 10)[29].

---

22 *mãnmãn kutok paxux*

23 *ĩyxata xop ĩyxata xop*

24 *xaxox ãmikamix xop*

25 *mĩmyok potu ĩy mip hãmõõ*

26 *ãg kutok yũ pãy nãg*.

Todos esses cantos são acompanhados de variações musicais que não serão abordadas aqui.

27 Foto extraída do site: http://margotkatz.multiply.com/photos/album/56

28 "O casal elabora com grande dedicação uma cavidade na madeira, em muitos casos, uma a cada período reprodutivo. Procuram sobretudo árvores mortas, p. ex., as que resistiram às queimadas ou cujo cerne foi enfraquecido por fungos; gostam de trabalhar em palmeiras e imbaúbas (*Cecropia*); aproveitam-se de árvores vítimas de um raio. Preferem cavar na face que se inclina para o solo, o que facilita a proteção contra a chuva e a defesa da entrada. A direção da entrada influi decididamente no microclima dentro do ninho; é importante que este micro-hábitat dos filhotes não esquente demais. Trabalham freqüentemente em mais de uma cavidade. A entrada corresponde exatamente ao tamanho de seu corpo, excluindo a entrada de aves e predadores maiores." (SICK, 1997, P.508)

Poderíamos inferir que o mundo do pica-pau é constituído por um círculo interior formado pelo ninho, este, é cercado pela câmara construída por eles dentro do tronco de uma árvore, formando conseqüentemente um segundo círculo. A abertura para o mundo da floresta, que também é um círculo, faz a passagem entre esse mundo interno para o mundo externo. Otto Diniz em seu trabalho acerca da mitologia *yekuana* faz a seguinte observação sobre o pica-pau:

> [...] ao contrário das aves que voam no céu mais alto, como os urubus carniceiros e as aves carnívoras é aquele que fica no tronco da árvore, a meio caminho entre o céu e a terra. Este personagem é tratado nos mitos da moça louca por mel, no "Do mel às cinzas". Ali, Pica-pau é um homem indeciso, um homem que não toma uma direção, fica no meio. Em compensação, penetra no interior das árvores, ele tem um machado no bico[30] é um exímio coletor de mel, que permanece no meio, mas este meio é também meio circundante, no qual fica contido ou perfura, passando de fora para dentro e vice-versa (2004, p.37).

Quando *mãnmãn* passa pelo mundo dos humanos, através do ritual do *mõgmõka*, é o seu mundo que é apresentado e experimentado. A oposição entre mundo interior e mundo exterior é experimentado na medida em que o *mãnmãn* entoa seus cantos dentro e fora da *kuxex*, seja através de seu próprio corpo, seja através dos corpos das mulheres, que, como vimos estão posicionadas fora da *kuxex*.

A sobreposição de círculos presente dentro da casa do *mãnmãn*, (ninho→câmara circundante→entrada/saída circular→mundo externo) me parece se repetir na interação entre *mãnmãn* e as mulheres. Como vimos, quando eles cantam fora da *kuxex* andam em círculos em torno do *mimanãm* do *mõgmõka* e as mulheres os cercam formando um círculo maior. Em suma: o ninho está para o círculo formado pelos *yãmiy* assim como a câmara que o circunda está para as mulheres[31].

Sueli *Maxakali*, uma importante interlocutora, me disse que esses movimentos circulares em torno do *mimanãm*, deve-se ao fato do pica-pau bicar em torno do tronco das árvores à procura de alguma cavidade. Ela lembrou-me de um aspecto importante para reiterar esse aspecto da circularidade no ritual e no mundo do *mãnmãn* que é o fato de que em alguns momentos desse 'andar em círculos', *mãnmãn* para de tocar o chocalho para realizar um movimento circular com as duas mãos fechadas passando uma por cima da outra, em sentido horário, na altura do peito.

Além disso, um outro aspecto que gostaria de ressaltar é o fato de que no mundo do pica-pau o macho e a fêmea revezam na alimentação e choco dos filhotes. Essa 'divisão igualitária' dos sexos, num certo sentido, é repetida no ritual. Tendo em vista que, dentro da *kuxex* o pica-pau grita, cinzela, tamborila; gestos, ações e sons, que são repetidos pelas mulheres. É preciso ressaltar que ao longo do ritual esse é o

---

[29] Gostaria de enfatizar novamente que essas traduções podem sofrer alterações à medida que tomamos um contato maior com a língua.

[30] Os *Mãnmãn* aparecem para os humanos segurando um arco e flechas, vimos anterior mente que seu grito funciona como um chamado para os *yãmiyxop* irem caçar. Seria neste contexto, o bico do *Mãnmãn* visto como uma flecha ao invés de um machado?

[31] Curiosamente, temos algo muito semelhante à estrutura da maloca *Yekuana* ensinada aos humanos pelo seu herói primordial, *Wannadi*, que na terra possui como duplo o pica-pau da espécie (*Campephilus melanoleucos*) Guss (1989, p. 118). *Wannadi* baseou-se em sua própria casa em *Kahuña*, lugar empíreo, sem noite, fome e guerra. Segundo Guss o telhado cônico é como o firmamento do céu, dividido em dois círculos concêntricos, o círculo mais alto é o lago da imortalidade (*Akuena*) onde fica o centro do céu enquanto no círculo mais baixo moram os vários espíritos e mestres dos animais. As vigas que estruturam o telhado são chamadas de "árvores do céu". Nas malocas *yekuana*, como nos foi apresentada por Guss (1989, p.22) uma tora (*ñunudu*) passa no meio do telhado conhecida como poste central do universo, *axis mundi*, conectando o mundo visível ao mundo invisível. A mesma divisão em círculos concêntricos presente no telhado ocorre no chão. No centro, *annaka* têm-se um lugar sagrado separado para cerimônias e rituais. Um lugar proibido para as mulheres aonde os xamãs performam suas curas e os velhos discutem seus sonhos. Circulando o *annaka* estão os seis compartimentos reservados às famílias semelhantes. Este círculo exterior ao *annnaka* mais familiar é conhecido como *atta.* Esse padrão de dois círculos concêntricos com o profano englobando o sagrado e eterno é reproduzido não apenas no mundo invisível do céu, mas, também na imagem que os *Yekuana* fazem do mundo visível na terra. Segundo eles, este mundo é composto de dois círculos: um círculo imenso e interno composto de água *Dama* ou mar e um inabitável externo chamado *Nono.* Da mesma maneira, a casa pode ser vista como o interior sagrado de Dama ou Akuena e o mundo exterior e hostil da floresta como Nono. Em suma, algo muito próximo aos círculos formados pelos *mãnmãn* e pelas mulheres. Ou seja, no centro ficaram os pajés, dialogando através dos cantos com os espíritos, que formavam um círculo em torno destes e em volta dos espíritos, as mulheres.

único momento no qual as mulheres fazem a mesma coisa que os homens (confecção das indumentárias) e repetem isoladamente o canto do *yãmiy*. Nos outros momentos elas cantam apenas a melodia de forma semelhante a que foi apresentada logo acima (p. 9,10). Alguns informantes me salientaram que apenas nesse ritual e no rito do *po'op* (macaco) as mulheres confeccionam junto dos homens as indumentárias dos *yãmiy*.

Portanto, a passagem do *mãmãn* no ritual *mõgmõka* é como um mundo que se abre aos humanos, um mundo circundante, entre mundos, liminar, experimentado por este ser. Esse mundo é experimentado e agenciado pelo *Mõgmõka*, um *yãmiyxop*.

Uma dimensão que essa palavra *yãmiyxop* pode ter, é a de um *saber fazer de fato*, (*mĩy*: fazer, *yã*: palavra que serve como elemento enfático, dentre várias acepções: 'de fato', realmente, (você) sabe, e *xop*: pluralizador)[32]. Mas saber fazer o quê? Imagino eu, diante do que foi mostrado até aqui, saber fazer transformações, saber *ter* a potência do outro. *Yãmiyxop* é ter um mundo, agenciá-lo, conhecê-lo[33].

Ao longo do ritual, o corpo do *mõgmõka* passa por intensas transformações. Ele sofre uma série de sobreposições de outros corpos. Como vimos, o corpo do *mãnmãn* se sobrepõe ao corpo do *mõgmõka.* A cabeça composta de fios entrelaçados do *mãnmãn* cobre a cabeça composta dos fios verdes da indumentária construída pelos humanos. Mas, e o corpo do *mõgmõka*, se sobrepõe a que? A um corpo humano? Como vimos, no mito, *mõgmõka* era um humano que após a ingestão de uma carne começa a cantar, cantar, cantar até se tornar *mõgmõka*.

Viveiros de Castro (2006, p.323) sugere que "a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados heterogêneos, não um processo de mudança (uma transposição extensiva de estados homogêneos)[...] a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo – ela é um devir." Entendo o rito, portanto, como a *passagem* constante de um passado mítico que passa, continua passando e que, portanto, jamais passou, pois, os mitos são e estão nos corpos.

Mogmõka canta, sempre se referindo a um outro. No entanto, esse outro, está em seu corpo, mesmo que seu corpo não tenha deixado de ter um corpo-*mõgmõka*. A mistura corpo-canto possibilita ao *yãmiy* ter o outro sem deixar de ter o seu próprio corpo. Em suma, o outro está em mim, por isso eu falo dele sendo, tendo, um outro corpo que não é só o meu, mas, também não é só o do outro é o meu e o (*d*)outro.

Se os mitos podem ser entendidos como "máquinas de produzir transformações"[34] e expressam qualidades sensíveis nas quais a análise estrutural pretende revelar[35]. Isso nos permite inferir que todas as qualidades sensíveis também são, num certo sentido, máquinas de produzir transformações, os sons, portanto, no contexto maxakali e imagino que no de outras populações indígenas[36], são máquinas transformacionais de extrema potência.

Quando escutamos o tamborilar do *mãnmãn* dentro da *kuxex* e o seu tamborilar nos troncos das árvores, parece-me estarmos numa situação semelhante ao comentário de Deleuze acerca do devir; segundo o filósofo: "Devir nunca é imitar. Quando Hitchcock faz o pássaro ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua[...]" (1997: 107). Algumas vezes cometi o equívoco de lhes perguntar o que *tikmũ' ũm* (os humanos) cantam. Todas as vezes foram enfáticos: "Douglas não são humanos não, são *yãmiyxop*". Curiosamente, no dia seguinte ao ritual, *yãyã* Badu avistou um pica-pau tamborilando em uma árvore seca e me disse: "ele é *yãmiyxop*". Entendo eu, ele tem mundo...

Referências bibliográficas

[32] Popovich (2005, p. XI).

[33] O mundo do *mõgmõka* é predominantemente o das árvores, do céu, do alto. Um mundo diferente de outros *yãmiyxop* como: *amaxux* (anta), *xunim*, *kotkuphi* e imagino que até de outros seres que se aproximam do *mõgmõka* por compartilharem com ele o estatuto de habitarem o alto da copa das árvores como: *putuxop* (papagaio) e *po'op* (macaco). Viveiros de Castro (2008, p. 98) propõe que, para o perspectivismo ameríndio o que varia não é muito bem a 'visão' mas os mundos.

[34] Expressão proposta por Ruben Caixeta parafraseando Lévi-Strauss quando ele diz que mito e música são "máquinas de suprimir o tempo". Texto em fase de publicação.

[35] Lévi-Strauss (1985, p. 237-267, 1993, p. 152-206, 2004, p. 19-52).

[36] Ver por exemplo: Beaudet (1997), Seeger (2004), Viveiros de Castro (2002, p. 265-295), Acácio (2004) e Mello (2005) para a relação entre mito, flautas, cantos, relações de gênero e os *apapaatai*.

ÁLVARES, Myriam Martins. *Yãmiy, os espíritos do canto*: a construção da pessoa na sociedade maxakali.1989. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 1992.

BEAUDET, Jean Michel. *Souffles d' Amazonie*: Les Orchestres *tule* des Wayãpi. Nanterre: Société d'Ethnologie, (Collection de la Société Française D'Ethnomusicologie, III). 1997.

_____. Rir. Um exemplo da Amazônia. In: TUGNY, Rosângela Pereira, de QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (Org.) *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 131-160.

CAMPELO, Douglas. Notas sobre a música e o universo mitológico *Maxakali*. In: XV CONGRESSO DA ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro.

_____. A construção de espaços múltiplos em uma aldeia *Maxakali*: do *kuxex* ao baile de carnaval. In: REA (REUNIÃO EQUATORIAL DE ANTROPOLOGIA), X REUNIÃO DE ANTROPÓLOGOS NORTE E NORDESTE, 2007, Aracajú.

DELEUZE, Gilles; FÉLIX Guatari. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997. 176p.

DINIZ, Renata Otto *Mitologia Yekuana*: a imaginação gemelar. 2006. 171f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) –Programa de Pós Graduação em Antropologia Social: Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1985. 456p.

_____. *Antropologia estrutural dois*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1993. 366p.

_____. *Tristes Trópicos*. 6.ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1996. 400p.

_____. *O cru e o cozido*. São Paulo: Ed. Cosac e Naify, 2004. 442p.

GUSS, David M. *To weave and sing:* art, symbol, and narrative in the South American rain forest. Berkeley: Univ. of Califórnia Press, 1989.

LHERING, Rodolpho Von. *Dicionário dos animais do Brasil*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. 588P.

LORENZI, Harri. *Árvores brasileiras*: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas do Brasil. 4.ed. São Paulo: Ed. Nova Odessa, 2002. Vol.1

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma*: música, mito e ritual entre os wauja do Alto Xingu. 2005. 335f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Florianópolis, 2005.

NIMUENDAJU, Curt. *The Serente*. Los Angeles. 1942. 106p.

PIEDADE, Acácio Tadeu. *O Canto do Kawoká*: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto-Xingu. 2004. 254f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Florianópolis, 2004.

PIRES ROSSI, Eduardo. *A explosão de Xunim*. 2006/2007 Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) - Universidade PARIS 8, Vincennes-Saint-Denis. 2007. XIII, 145P.

POPOVICH, Harold. *Maxakali Supernaturalism* Summer Institute of Linguistics MS 1976

_____. *Dicionário Maxakali-Português. Glossário Português-Maxakali.*. Cuiabá: Edição Online, Summer Linguistic Institute, 2005.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing*: a musical anthropology of an Amazonian People. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SICK, Helmut. *Ornitologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

TUGNY, Rosângela Pereira. Notas sobre a sociedade *Maxakali* e suas práticas musicais. Memorando submetido à FUNASA. 2005. Não publicado.

_____. A misteriosa ciência dos *Maxakali*. In: RICARDO, Beto; RICARDO Fany (Org.). *Povos Indígenas no Brasil*. Ed. São Paulo: Instituto Sócio Ambiental, 2006, v. 10, p. 757-760. 2006.

_____.Um fio para o *imõxa*: Aproximações de uma estética maxakali. Texto de conferência realizada no NUTI/PPGAS, abril de 2007. Em fase de publicação.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify. 2002.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*. São Paulo, v. 14/15, p. 319-338. Jan-Dez. 2006.

_____. *Encontros*. SZTUTUMAN, Renato (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Etnomusicologia e Folclore: O caso do Levantamento Folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje[1]

Edilberto José de Macedo Fonseca
dil.fonseca@gmail.com

Resumo
Em 1960, a recém instituída Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro financiou uma pesquisa de campo conduzida pelo pesquisador Joaquim Ribeiro, no sentido de promover o Levantamento Folclórico de Januária, no município do norte de Minas Gerais. Durante a pesquisa foram filmadas e gravadas em áudio variadas expressões e manifestações musicais. A pesquisa constituiu a primeira iniciativa de uma instância pública criada para tratar especificamente da preservação e divulgação de práticas ligadas às tradições populares. O objetivo dessa comunicação é discutir o contexto sócio-cultural dessa iniciativa, de que forma ela se insere hoje na tradição de registros etnográficos de campo das músicas de populares de tradição oral no Brasil. A reflexão sobre essa iniciativa conduz, ainda, a uma discussão final sobre a maneira como a etnomusicologia brasileira, herdeira dos registros deixados pelos estudos das tradições folclóricas no país, enfrenta a questão de oscilar entre a perspectiva interpretativa e colecionista frente ao crescente volume de registros fonográficos, obtidos a partir da facilidade de acesso aos mecanismos tecnológicos de gravação. Nesse contexto, emergem desafios para a etnografia como prática mediadora na formulação de representações simbólicas e de construção de identidade, em função do surgimento de novos modelos de interação entre pesquisadores e pesquisados.

Palavras-Chave: Registros audiovisuais. Tradições populares. Política Cultural.

Abstract
In 1960, the newly created Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro funded a field research conducted by researcher Joaquim Ribeiro, in order to promote the Levantamento Folclórico de Januária, in the northern city of Minas Gerais. During the search were filmed and recorded on audio varied musical expressions and manifestations. The survey was the first initiative of a public body set up to deal specifically with the preservation and dissemination of practices related to folk traditions. The purpose of this communication is to discuss the socio-cultural context of this initiative, how it fits today in the tradition of ethnographic field records of tradition popular music in Brazil. The reflection on this initiative leads to a final discussion on how the Brazilian ethnomusicology, heir of the records left by the studies of folk traditions in the country, faces the question of swing between the interpretative perspective and just the act of collect front of the growing volume of records sound, obtained from the ease of access to technology for recording. In this context, emerging challenges for the ethnography practice as mediator in the formulation of symbolic representations and construction of identity in the light of new models of interaction between researchers and searched.

Os registros audiovisuais e o campo das tradições populares no Brasil

As transformações vividas pelo país na primeira metade do século XX levaram setores da intelectualidade brasileira na direção de um projeto de busca por modelos de representação que balizassem a constituição de um sentimento de pertencimento à pátria. A busca se coadunava ao ideário modernista, em voga na época, assim como com os objetivos de um projeto político das elites brasileiras que queriam criar e

[1] Gostaria de agradecer às agências de fomento (FAPERJ e CNPq) que, através do Programa de Pós-Graduação em Música do UNIRIO-RJ, financiaram a pesquisa e, também, ao Centro Nacional de Cultura Popular/IPHAN pelo apoio recebido.

estabelecer representações simbólicas que relacionassem povo e nação. A necessidade de constituição da imagem do país no cenário internacional, como uma nação com características e especificidades próprias, passava pela busca dessa legitimidade junto às camadas populares, reconhecendo nelas os perfeitos mediadores dentro do processo de formação dessa idéia de um Brasil "original" e "autêntico". A cultura popular era, talvez, o principal esteio de sustentação dessa visão, sendo o campo das tradições populares aquele que melhor cumpriria esse papel ideológico no projeto de modernidade.

Nesse contexto, as ações de preservação do folclore e da cultura popular no Brasil, que até meados do século passado dependiam de esforços individuais e pontuais de alguns pesquisadores junto à instituições nacionais e estrangeiras, entram na pauta de discussão, tornando-se assunto estratégico das políticas que seriam implementadas a partir daí. De modo geral, as ações governamentais seguiram o ideário modernista tendo como horizonte a noção de consagração de um patrimônio cultural nacional.

Os estudos sobre música, vindos de uma longa tradição no mundo ocidental, passaram por significativas mudanças ao final do século XIX decorrentes da invenção do fonógrafo pelo americano Thomas Edison em 1877. Fazendo um balanço dos principais marcos referenciais que balizaram a constituição da etnomusicologia no Brasil, Tiago de Oliveira Pinto reafirma o que o etnomusicólogo Jaap Kunst já constatara: que a disciplina só ganhou estatuto científico em função da invenção dos processos de gravação sonora (Pinto, 2005: 109). Particularmente no Brasil, cita o ano de 1901 como aquele no qual terá início a utilização de registros fonográficos, através de pesquisadores nacionais e estrangeiros.

Entre 1908 e 1913, Wilhelm Kissenberth e Theodor Koch-Grünberg, já realizavam registros de músicas e cânticos dos índios Kaiapós, Karajás, Makuxi, Taulipan e Yekuanan. Em 1912, Edgard Roquette Pinto fez gravações entre os Parecis e Nhambiquara do Mato Grosso, também com um fonógrafo "Edison". Oliveira Pinto lembra que a utilização do modelo de fonógrafo com cilindro vai até o final da década de 1930, quando aparelhos mais modernos com discos e fitas magnéticas irão substituí-lo.

Nessa mesma década, pesquisadores brasileiros começam a utilizar gravações em trabalhos de campo. Entre 1934 e 1937, Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura da Municipalidade Paulistana, arquiteta uma expedição de coleta folclórica. a "Missão de Pesquisas Folclóricas", que tinha como objetivo coletar manifestações de música e festas populares de tradição oral no Norte e Nordeste do Brasil, gravando, ao final, 293 fonogramas (Lacerda, 2008). Entre 1942 e 1945, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, além de inaugurar o Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música em 1943, realiza gravações pelos estados de Goiás, Ceará, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Alceu Maynard de Araújo desenvolveu, pelo interior paulista, pequenos levantamentos folclóricos ainda na década de 1940, sob os auspícios do Instituto de Administração da Universidade de São Paulo (Vilhena, 1997). Entre 1949 e 1954, o músico César Guerra-Peixe se estabelece no Recife, gravando e estudando expressões musicais populares locais ligadas ao coco, aos maracatus, ao frevo e ao Xangô (Egg, 2004).

Dos estrangeiros que realizaram gravações sonoras no Brasil nesse período, são referenciais aquelas realizadas por Melville e Frances Herskovits de músicas de candomblé na Bahia na década de 1940, e também as do historiador Stanley J. Stein, recém reveladas, que registrou pontos de jongo em Vassouras em 1949 (Lara & Pacheco, 2008).

Em 1947, com a instauração da Comissão Nacional de Folclore, em consonância com recomendações da UNESCO, os estudos de folclore e das tradições populares ganham uma nova dimensão, já que a Comissão se articula às Comissões Estaduais de Folclore, ampliando sua abrangência a vários estados do país. A Comissão, tendo à frente o musicólogo e alto funcionário do Ministério das Relações Exteriores, Renato Almeida, não contava com recursos financeiros, apoiando-se nessa rede de secretários estaduais que atuavam pela "causa do folclore". A falta de recursos fazia com que a Comissão tivesse mais um caráter de indutora, sugerindo e recomendando, do que de executora de ações e pesquisas. Mesmo nessa situação, a Comissão conseguiu - e vem conseguindo - organizar inúmeras ações e atividades ligadas ao folclore[2].

O sonho de uma entidade que agregasse interessados pelo tema era antigo e cultivado por setores da intelectualidade brasileira ligados à pesquisa e coleta das tradições populares. Esse movimento de valorização de práticas e saberes tradicionais se coadunava a uma mobilização que havia se espalhado pela

[2] O folhetim comemorativo *Cinqüentenário da Comissão Nacional de Folclore – IBECC-UNESCO - 1947-1997*, lista várias dessas atividades, tais como: O Ciclo *Antropologia e Folclore*, ministrado pelo casal Strauss (Claude-Levi e Cláudia Judite); 4 Semanas Nacionais de Folclore (1948, 1949, 1950, 1952); 8 Congressos Brasileiros de Folclore (1951, 1953, 1954, 1959, 1963, 1970, 1974, 1995) e 1 Congresso Internacional de Folclore (1953), entre outras ações e publicações.

América Latina após a II Guerra Mundial, com a criação da ONU e a organização da UNESCO. A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, instalada oficialmente em 22 de agosto de 1958, terá o pesquisador Edison Carneiro como seu primeiro diretor, e se constituirá como entidade pública no bojo do movimento fomentado pela Comissão. Resultado da ação histórica de diversos setores da *intelligentsia* brasileira e reunindo pesquisadores, artistas, folcloristas, além de setores e instituições das mais diversas tendências e regiões, a Campanha assume o papel de se estabelecer como um espaço social de "práticas articuladas" (Chartier, 1990: 27).

O Levantamento Folclórico de Januária

Um dos primeiros estudos de campo realizados pela Campanha foi na região de Januária, norte de Minas Gerais, em 1960 pelo historiador, lingüista e folclorista Joaquim Ribeiro[3]. Se por um lado, enquanto ação institucional, a pesquisa se inseria, conforme visto, numa linha de tradição que vinha se formando desde o começo do século, por outro, inaugura um novo modelo de atuação no âmbito das políticas federais voltadas para a área cultural, especialmente àquelas ligadas às manifestações da cultura popular tradicional. Tendo Januária como pólo, a pesquisa tinha o intuito de realizar um inquérito sobre aspectos da cultura popular, folclórica e tradicional dessa porção média do rio São Francisco.

Nos documentos relativos à viagem[4], não constam indicações precisas do porque da escolha de Januária como pólo de pesquisa de campo da Campanha. Em maio de 1959, a Campanha recebeu "um memorandum do Sr. Ministro da Educação [Clóvis Salgado] solicitando uma pesquisa folclórica na cidade de Januária, por ocasião da comemoração de seu centenário" (CDFB, 1959). Em setembro de 1959, parte da 10a. Reunião Ordinária do Conselho Técnico foi dedicada "a discussão da pesquisa folclórica em Januária, com a participação do deputado Manuel de Almeida, o qual fez ligeira exposição, declarando ser essa região um dos maiores repositórios do Folclore do Brasil" (CDFB, 1959). Já em outubro, o Boletim do IBECC anunciava que a Campanha resolvia "realizar um levantamento folclórico do município de Januária, em Minas Gerais, tendo comissionado o prof. Joaquim Ribeiro para visitar a região e estudar in loco os problemas da pesquisa a ser empreendida" (IBEEC, 1959, grifo do autor).

Ele esteve três vezes em Januária: ao final do ano de 1959, em viagem preliminar de observação para implementação do levantamento folclórico, e por duas vezes em março e julho de 1960. A ida envolveu deslocamentos por via aérea, já que não existiam ainda estradas pelas quais se pudesse chegar rapidamente à cidade. Embora tenha estado lá somente três vezes, coordenou uma equipe de 28 membros[5] que realizou o Levantamento ao longo de dez meses de trabalho. O que é interessante notar nesse modelo de pesquisa que a Campanha implementa é a articulação social e política para a formação dessa rede de correspondentes que fariam a "coleta primária dos dados", e que os folcloristas entendiam como fundamental para o trabalho. Na prática, pelas palavras de Renato Almeida, conselheiro da Campanha, o modelo parecia ser novo, já que, como argumentava, "pela primeira vez se tenta êsse esfôrço no Brasil, o recrutamento do pessoal não vai ser fácil e não há cabedal de experiência de que nos valer"[6] (Almeida, 1959: 2).

Como lembra o sociólogo Luís Rodolfo Vilhena, a pesquisa de campo compunha somente uma das pernas do tripé sobre o qual os folcloristas entendiam o conjunto das ações institucionais que a Campanha deveria conduzir. Renato Almeida enumera os três principais elementos que comporiam o trabalho de pesquisa: "a pesquisa, para o levantamento do material, permitindo o seu estudo; a proteção do folclore, evitando a sua regressão; e o aproveitamento do folclore na educação" (Almeida, 1953: 341). Assim, paradoxalmente, a pesquisa, como lembra Vilhena, não implica "uma prioridade; pelo contrário, a necessidade da pesquisa é função da segunda tarefa, a preservação (...) uma ação meramente defensiva em relação ao processo de 'regressão' das tradições populares identificado pelos folcloristas" (Vilhena, 1997: 174).

[3] Além de Januária, no mesmo período, o norte do litoral paulista foi objeto de pesquisa etnográfica por parte da Campanha, conduzida pelo musicólogo Rossini Tavares de Lima. Também Edison Carneiro na mesma época propõe à Campanha um "Plano de Pesquisa do Samba e Danças derivadas do Batuque" (CDFB, 1959).

[4] Documentos depositados na Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

[5] Segundo notas da Campanha, os recursos disponibilizados para o Levantamento Folclórico de Januária foram de CR$ 100.000,00 (livres de despesas de pessoal). Nessa época o salário mínimo girava em torno de CR$ 7.800,00 (Dieese, 2008).

[6] Todas as citações desse trabalho preservam a escrita originalmente encontrada nas edições transcritas.

Desde 1937, quando da criação da Sociedade de Etnografia e Folclore por Mário de Andrade, e mesmo antes com Amadeu Amaral, o tema da constituição de uma rede de colaboradores pela "causa" do folclore se mostrava muito presente. Em 1959, o pesquisador Mozart Araújo já sugeria que "teria um aproveitamento de maior finalidade sob o ponto de vista da preservação e como medida de ordem geral, se obtivesse o apoio das Prefeituras do interior êsse projeto geral, abrangeria e protegeria todos os interêsse (*sic*) da música folclórica" (CDFB, 1959). Apontando nessa direção, o ofício no.281/59, recebido em 1960, anunciava que "o prefeito de Januária dá o seu pleno apoio ao levantamento folclórico daquela região" (CDFB, 1959).

Em setembro de 1959, Renato Almeida sugeria alguns pontos para o Levantamento.

> A fim de facilitar o Conselho na constituição das equipes, não só o prof. Joaquim Ribeiro poderá ver se se pode contar com elementos locais, como ainda indicar a necessidade de especialistas em assuntos correlatos, antropólogo, economista, etnógrafo, sociólogo, cartógrafo, etc. Acredito que um contato com o professorado local possa ser da maior vantagem, pois haverá muitas providências que, orientadas devidamente, podem ser utilizadas com proveito, além de serem pessoas conhecedoras da região, a quem se poderá incumbir de coletar muitos dados de literatura oral, não só infantil, como de ordem geral. Também os alunos devem ser considerados informantes de valor, de que nos devemos utilizar. (Almeida, 1959).

Os registros audiovisuais produzidos pela pesquisa de Ribeiro cobriram variadas manifestações musicais locais, totalizando 7 horas e 35 minutos de gravação de cantorias, poesias, contação de "causos", entrevistas e depoimentos. Foi realizado, também, o filme *Levantamento Folclórico de Januária*[7], que aborda aspectos relacionados ao cotidiano da população, principalmente, as expressões da cultura popular local.

No livro *Folclore de Januária*, onde constam os resultados dessa pesquisa, Ribeiro cita a extinta Sociedade dos Amigos do São Francisco, associação ligada à cultura no município que, por ser composto dos "principais homens cultos da região" (Ribeiro, 2001: 22), seria a entidade ideal para conduzir o levantamento folclórico. O que se vê – e nos interessa aqui - é que, na perspectiva dos folcloristas, o trabalho de campo passava pela articulação de um conjunto de "agentes locais", que ironicamente acabavam por, em circunstâncias específicas, servir tanto como pesquisadores como objetos de estudo dependendo de quem fosse o pesquisador.

Trabalho de campo: coleta e interpretação

A preocupação dos folcloristas com a coleta de dados e o recrutamento de pessoal para essa tarefa era clara, tendo Renato Almeida editado o *Manual de coleta folclórica*, para orientar a pesquisa de campo para aqueles pouco ou não treinados no assunto. Naturalmente que como entidade de caráter público, e ao articular uma rede de colaboradores, a Campanha procurou garantir em seus projetos a participação de pesquisadores que possuíam formação e perspectivas epistemológicas bastante distintas. Se o campo do folclore teve sempre a vocação de congregar a colaboração de pesquisadores das mais diferentes tendências, amadores ou não, a coleta dos dados teve sempre prioridade sobre sua interpretação. Marcada pelo amadorismo diletante de seus colaboradores, fato observado e combatido por Amadeu Amaral[8] e Mário de Andrade, a coleta de tradições populares produzida por colaboradores expunha uma questão metodológica que extrapolava o próprio contexto da Campanha, e residia no fato de haver uma tensão entre duas vertentes quanto a abordagens dos fatos sociais.

O pós-guerra trouxe uma crise paradigmática para as ciências sociais e humanas determinando novos modelos de abordagens do comportamento humano. Rita Segato aponta a sociologia weberiana como

[7] O áudio do filme se perdeu devido às mudanças de sede da Campanha. Não há registro de nenhuma cópia do áudio, que diferentemente de hoje, era gravado separadamente da parte de vídeo.

[8] Amadeu Amaral (1948: 4) lista os três principais problemas relacionados ao folclore brasileiro enquanto disciplina: além do sentimentalismo, "de uma parte, o excesso de teorizações imaginosas e precoces; de outra, excesso de diletantismo erudito". Para ele, o impulso inicial que conduziria os pesquisadores ao estudo das manifestações folclóricas estaria em uma "espécie de admiração romântica de seus conterrâneos" (Amaral, 1948: 5) numa tentativa de exaltação do que haveria de glorioso, alegre e imaginativo nelas.

aquela na qual já se notam "os primeiros sinais premonitórios desta crise" (Segato, 2000: 18) que divisará a prática de pesquisa de sociólogos e antropólogos daquela realizada então pelos folcloristas. A pura coleta de fatos, objetos ou relatos, com finalidade preservacionista, foi substituído pela perspectiva da busca da dimensão interpretativa da cultura, já que "não é da forma dos comportamentos que deriva o interesse sociológico, senão de algo que se encontra fora deles mesmos, no sistema de idéias, valores e intenções que lhes dão sentido e pelo qual eles podem ser explicados" (Segato, 2000: 18). Na perspectiva do folclore, o modelo adotado de coleta de dados era apropriado e conveniente já que a realidade se apresentaria como "fato bruto", como dado objetivo. Porém, pelo novo paradigma, a percepção da realidade é sempre mediada por mecanismos heurísticos que determinarão como se dará o processo cognitivo e, nesse sentido, "o nível não-visível, não fenomêmico da ação, tornou-se central nas análises de antropólogos, lingüístas, psicólogos, etc" (Segato, 2000: 19).

A nova perspectiva epistemológica via com ceticismo as exaustivas, e nem sempre rigorosas, coletas de campo promovidas pelos colaboradores que atuaram durante a Campanha, levantando a questão de como abordar todo esse material. Se o quadro teórico e de hipóteses é que deveria direcionar a pesquisa, delimitando seu recorte, os folcloristas eram acusados de serem meramente descritivos furtando-se à interpretação, havendo assim, uma dicotomia entre as metas e a metodologia de pesquisa.

O debate sobre essa dicotomia não era, contudo, estranho ao ambiente intelectual da Campanha. Se havia a valorização da pesquisa empírica sobre a interpretação, em função da necessidade do cumprimento de uma agenda de preservação que motivava as ações, havia também, aqueles que defendiam essa postura como sendo a mais legítima. O próprio Joaquim Ribeiro não considerava possuir objetivo documental nem científico, a pesquisa que chega "ao campo" cercada de apriorismos teóricos (Vilhena, 1997: 182). Fica a dúvida em saber se a falta de pressupostos teóricos não seria, em si mesmo, um pressuposto.

> O panorama intelectual no qual atuavam folcloristas e sociólogos nesse período era bem mais difuso, tendo vários pesquisadores participado de iniciativas de investigação das tradições populares promovidas tanto dentro do movimento folclórico quanto na área acadêmica. O sociólogo Florestan Fernandes foi um dos que primeiro criticou as aspirações de surgimento da disciplina "Folclore", vendo nesses estudos mais um método de estudo do que propriamente uma ciência (Fernandes, 1945). Apesar dos embates intelectuais travados entre pesquisadores de diferentes linhas de pesquisa[9], na prática, o ambiente intelectual da época os envolveu em iniciativas comuns[10].

Esse período de auge do movimento folclórico coincide com a afirmação, no exterior, de um espaço acadêmico mais definido para a etnomusicologia, fato que só ocorrerá no Brasil a partir da década de 1990 com a implantação dos primeiros programas nas Universidades Federais do Rio e da Bahia (Pinto, 123). Como lembra Elizabeth Travassos, "os etnomusicólogos – que herdam a área temática do Folclore – não elegem [contudo] a busca das origens étnicas de determinados 'traços' culturais-musicais como seu problema mais importante" (Travassos, 2003: 76), o que sugere que o novo paradigma de pensamento sobre cultura se reflete no estabelecimento da disciplina no Brasil.

Perspectivas e questões atuais

Se, como afirma James Clifford, o trabalho de pesquisa etnográfica se insere na luta "incansável [de] alocação de outros num presente-que–está-se-tornando-passado" (Clifford, 2002: 87), é preciso refletir sobre o papel atual dos registros sonoros para a etnomusicologia. A utilização de gravações sonoras se impôs como uma necessidade para o trabalho de campo, evidenciando uma enorme variedade de circunstâncias de produção. Hoje, inúmeras pesquisas etnomusicológicas no Brasil são implementadas tanto como parte de projetos de pesquisa de agências estatais como de organizações privadas.

[9] "Florestan trava uma longa discussão com os folcloristas, veiculada, em especial, em artigos escritos para *O Estado de S. Paulo,* embora ela seja indissociável de seus trabalhos de pesquisa"(Garcia, 2001).

[10] "O trânsito de personagens e assuntos entre essas áreas pode ser atestado também pelas reuniões de antropologia. Da comissão organizadora da I Reunião de Antropologia faziam parte Manuel Diégues Júnior e Édison Carneiro. O temário proposto para II Reunião de Antropologia (art. 2 do regulamento) destaca o folclore como item específico" (Cavalcanti et alli, 1990: 78).

Parece fundamental que seja feita, em cada caso, uma reflexão sobre a profundidade histórica do legado de registros deixado pelos estudos de folclore sobre grupos, regiões e expressões específicas da cultura popular tradicional. Parece que, particularmente em relação aos registros audiovisuais de campo, essa reflexão aponta para, pelo menos, duas direções: uma que diz respeito às abordagens analíticas que podem ser dadas aos acervos produzidos, em diferentes contextos por indivíduos e grupos de pesquisadores; e outra que trata da recente tendência a um certo neocolecionismo, em função da facilidade de acesso às modernas tecnologias. Ambas as questões se relacionam à atual discussão intelectual do lugar da perspectiva interpretativa da cultura num mundo em que a distância entre *etnógrafo* e *nativo* se mostra cada vez mais difusa[11].

No âmbito da moderna antropologia, a identificação entre etnógrafo e antropólogo surge ao final século XIX (Clifford, 2002: 26) quando essa interação ainda não era determinante para a qualidade da coleta de campo. Clifford Geertz chama a atenção para o fato de que a antropologia (o que vale para a etnomusicologia) como forma de conhecimento só poderá ser entendida quando se "compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente o que é a *prática da etnografia*" (Geertz, 1978: 15, grifo nosso). Evidentemente que não se trata de buscar elementos legitimadores da autenticidade do discurso etnográfico entre e por meio de oposições do tipo "*nativo/pesquisador*" ou "*observador/observado*", mas entender que o diálogo entre esses pares se dá mediado sempre por mecanismos de representação transpassados por relações de poder. Abordando a questão dos "nativos", Angela Lühning aponta a importância de um necessário diálogo dentro ambiente intelectual da etnomusicologia brasileira.

> Precisamos de uma nova mentalidade frente a estas convivências entre modos de vida, de criação, atuação e reflexão, tão diferentes bem como de uma maior naturalidade para incluí-los e aceitá-los nas fóruns oficiais e nas rodas, chamadas acadêmicas, revendo as posturas de arrogante superioridade, tantas vezes existentes nos meios apenas intelectuais, e aceitando as de humildade e de aprendiz de tantos outros conhecimentos presentes na roda da vida (Lühning, 2006, 46).

Há atualmente um significativo número de projetos que visam resgatar gravações históricas, com objetivos de restauração, pesquisa ou reavaliação dos efeitos dessas gravações sobre as populações pesquisadas. Um exemplo é o projeto "Responde a roda outra vez" (2004) de Carlos Sandroni, que buscou refazer o roteiro da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade. A etnomusicologia brasileira, herdeira que é do campo do Folclore, precisa refletir sobre o legado histórico deixado por esses pesquisadores como parte importante da produção de conhecimento sobre as músicas de tradição oral, ao mesmo tempo em que vive um momento sem precedentes de produção, coleta e difusão de materiais de campo.

Discutindo o papel das gravações de campo, Anthony Seeger argumenta que "o nosso campo seria mais rico se nossas análises permitissem a posterior reanálise, e debate sobre a natureza das próprias gravações originais, ao invés da nossa simples interpretação gráfica delas (Seeger, 1986: 264)". Nesse sentido, acredito que uma reavaliação e recontextualização histórica das gravações realizadas em 1960 em Januária pela Campanha apontem, entre outros aspectos, para a atualização da discussão do papel dos registros audiovisuais para o campo etnomusicológico. Mostradas aos que participaram da pesquisa de 1960, aquelas gravações permitem construir propostas de avaliação dos inúmeros sentidos relacionados aos diversos fazeres musicais gravados e às próprias gravações. Desse modo, a discussão em torno desses registros deve incluir a análise de seu poder de representação e construção de memória e identidade para os indivíduos, grupos e comunidades pesquisadas, mas, também, para as próprias agências de pesquisa que realizam gravações, segundo interesses e perspectivas historicamente situadas.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

ALMEIDA, Renato. *Essências do folclore brasileiro*. In: Calmon, Pedro *et alli*. Aspectos da formação e evolução do Brasil. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1953.

_____. *Carta à CDFB*. Rio de Janeiro, 1959.

[11] Ver José Jorge de Carvalho (2002).

CARVALHO. José Jorge de. *Poder e silenciamento na representação etnográfica*. Série Antropologia. Brasília, UnB, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura et alli. *Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 75-92.

CDFB. Conselho Técnico de Folclore, Rio de Janeiro. Ata da 10a. Reunião Extraordinária do, em 16 de maio de 1959.

CDFB. *Conselho Técnico de Folclore*, Rio de Janeiro. Ata da 10a. Reunião Extraordinária, em 16 de maio de 1959.

_____. *Conselho Técnico de Folclore*, 8a. Reunião Extraordinária. 25 de abril de 1959.

_____ . *Conselho Técnico de Folclore*, 10a. Reunião Ordinária. 04 de setembro de 1959.

CHARTIER, Roger. *Introdução*. In: A História Cultural entre Práticas e Representações. Lisboa, Difel, 1990.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.* 2ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DIEESE. *Salário Mínimo.* Disponível em: http://www.dieese.org.br/esp/salmin/salmin00.xml (Acessado em julho/2008).

EGG, André Acastro. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

FERNANDES, Florestan. *Sobre o folclore*. Editora USP, São Paulo, n. 9, p. 59-66, set. 1945.

GARCIA, Sylvia Gemignani. *Folclore e sociologia em Florestan Fernandes*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 13 (2): 143-167, novembro de 2001.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1978.

IBECC, *Anais do 1º Congresso Brasileiro de Folclore*, I vol. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações, Ministério das Relações Exteriores, 1951.

LACERDA, Marcos Branda. *Os Registros Musicais da Missão de Pesquisas Folclóricas*. Disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/textos_frameset.html. (Acessado em 07/2008).

LARA, S. H. & PACHECO, G. (Org.). *Memória do Jongo: As gravações históricas de Stanley J. Stein*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LÜHNING, Ângela. *Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: Inquietudes em relação às músicas brasileiras.*In: Músicas africanas e indígenas no Brasil. Org. Rosângela Tugny & Rubem Caixeta de Queiroz. Belo horizonte, Editora UFMG, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Cem anos de Etnomusicologia e a 'Era Fonográfica' da disciplina no Brasil*. In: II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004-Salvador). Anais/ABET/CNPq/ Contexto, 2005.

RIBEIRO, Joaquim. *Folclore de Januária*, Rio de Janeiro: Funarte., 1970.

SEGATO, Rita. *A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular*. In: Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate, 2ª ed., Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.

SEEGER, Anthony. *The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today*, Ann Arbor: Ethnomusicology, Vol. 30, Nº 2, p. 261-276, spring/Summer 1986.

TRAVASSOS, E. *Balanço da Etnomusicologia no Brasil*. Opus, Campinas, v. 9, p. 66-77, 2003.

VILHENA, Luís Rodolfo Paixão. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Funarte: Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1997.

Festa com os espíritos

Eduardo Pires Rosse

Resumo
A categoria de "propriedade" - relegada à periferia do debate etnológico amazonista - tem sido atualmente reproblematizada, e através dela outras categorias fundamentais do pensamento ameríndio como o "igualitarismo" ou a "contrariedade ao Estado". Diante dos maxakali, grupo que estimula hoje um número crescente de pesquisadores, há realmente um sistema sofisticado de propriedade e hereditariedade de espíritos/cantos que contrasta com a negligência de uma profundidade geracional ou a não-funcionalidade social da propriedade de bens materiais. A observação de diversas formas sensíveis através das quais se estabelecem as relações com estes espíritos (canto, dança, alimentação, organização do espaço), principalmente durante momentos festivos centrais na sociocosmologia maxakali permite pensar alguns aspectos deste sistema inicialmente de "propriedade": a convergência que os momentos festivos operam entre as diferentes famílias nucleares e entre estas famílias e os espíritos mostram uma fina reafirmação da divergência ou da multiplicidade. Este gosto estético-sociológico da multiplicidade e da simetria entre os diversos agentes de uma relação vai na direção oposta à analogia da relação assimétrica "mestre/xerimbabo" proposta por Fausto (2008) como marca da linguagem da propriedade amazônica.

Palavras-chave: maxakali, festa, propriedade

Abstract
The category of "property" – left on the periphery of Amazonian's ethnologist discussion – has recently been reconsidered, as well as other Amerindian thought's fundamental categories like "egalitarism" or the "opposition to the State". Within the maxakali, who stimulate today a growing number of researchers, there is actually a sophisticated system of spirits'/songs' property and heritage. This system is in great contrast with the generational profundity negligence or with the non-functionality of material goods property seen in everyday social life. We'll observe here different sensible forms through what one conceives the relations within these spirits, mainly during the party/celebrating moments that are central to the maxakali's sociocosmology. Singing, dancing, eating, organizing space, will allow us think some aspects of what is at the first moment a "property" system: the convergence operated by these party moments among different nuclear families and among these families and the spirits show a fine reaffirmation of divergence or multiplicity. This aesthetical-sociological inclination towards multiplicity and symmetry between the various agents of a relation points to the opposite direction of the asymmetric "master/pet" relation proposed by Fausto (2008) as a trademark of Amazonian property's language.

keywords: maxakali, party, property

Bem recentemente a idéia de "propriedade" diante das sociedades amazônicas tem sido tema de uma interessante reflexão, através da qual se revisitam categorias fundamentais do pensamento ameríndio como a inalienação político-econômica, o igualitarismo social ou a "contrariedade ao Estado" propostas por Clastres (1974, 2005 [1977]).

Segundo Brightman, por exemplo, freqüentemente as sociedades amazônicas são "(…) tratadas como se propriedade fosse para elas uma instituição alienígena" (2008: 1)[1]. O "declínio das abordagens da economia política na antropologia Amazônica resulta da falha de seus proponentes originais em desenvolver uma teoria da propriedade específica à região; ao invés disto, eles importaram idéias de propriedade mais ou menos explicitamente influenciadas pelo Marxismo" (*idem*: 4).

[1] Por uma questão de praticidade preferi traduzir livremente as citações originalmente estrangeiras.

Ao mesmo tempo e quase que paradoxalmente, as etnografias desta mesma área cultural abundam em descrições de casos os mais variados envolvendo idéias de "dono", "chefe", "mestre": "Até onde eu saiba, todas as línguas amazônicas possuem um termo (...) que designa uma posição que envolve controle e/ou proteção, engendramento e/ou posse, e que se aplica a relações entre pessoas (humanas ou não-humanas) e entre pessoas e coisas (tangíveis ou intangíveis)." (Fausto 2008: 8). Fausto esboça a partir daí uma tentativa de sistematização da categoria de "dono" ou de "mestre", "que, na Amazônia, transcende a simples expressão de uma relação específica de propriedade, de autoridade ou de dominação." (*idem*: 7) Mesmo que alheia à esfera da dominação e do domínio privado, Fausto insiste numa analogia do proprietário como um pai-dono-mestre em relação a seus filhos-xerimbabos (animais de estimação). "Para que o mestre apareça como uma singularidade magnificada, o bando deve aparecer como uma coleção-anônima, desagentivizada" (*idem*: 12). "Os donos são, pois, figuras bifaces: aos olhos dos seus filhos-xerimbabos, ele é um pai protetor; aos olhos das outras espécies (em especial dos humanos), ele é um afim predador" (*idem*: 13).

Este debate (ainda jovem e sobre o qual passo muito sumariamente) ressoa em vários pontos com meu trabalho e meu interesse diante dos maxakali, e vou tentar a partir dele construir uma espécie de linha de fuga. Esta linha é fugitiva principalmente em dois aspectos: 1) vou-me dedicar ao movimento inverso do pêndulo entre etnografia e modelo teórico, me atendo ao estudo de um caso bastante específico - ainda que motivado pelas idéias de síntese na reflexão da 'propriedade amazônica'. 2) Se as considerações levantadas neste debate se apóiam ou têm início constantemente em léxicos lingüísticos ("(...) todas as línguas amazônicas possuem um termo (...) que designa"), vou tentar de minha parte refletir a partir de linguagens sensíveis, aquelas que são ditas e pensadas através de outros meios que o falado (Seeger 1979: 374).

O problema é que às vezes suspeito da comodidade em se usar do "narrow sense" da etnosintaxe (para uma definição de "narow" e "broad sense", ver Enfield 2002: 7, Goddard 2002). Quero dizer, nem sempre um etnógrafo pode propor uma codificação direta entre idéias culturais e a semântica da morfosintaxe. Por exemplo, quando um brasileiro diz "minha camiseta" ou "minha mãe" o sentido do pronome possesivo "minha" é completamente diferente (muitas vezes é mais plausível a idéia de que o 'filho' pertença à mãe 'dele'). Os cruzamentos entre língua e cultura são tão importantes quanto delicados.

Mas o problema é também a minha vontade de levar a sério expressões como o canto, a dança, a arquitetura, a alimentação, o desenho, as formas poéticas, etc., não apenas como sendo sempre semióticas, tradutoras ou veiculadoras de um sentido que está constantemente além delas (e que muitas vezes é verbal), mas de tentar justamente ensaiar uma experiência que procura sentidos que só existem em função destas expressões, enquanto elas são articuladas, e nunca fora delas.

***

Os maxakali (povo de língua jê que vive atualmente dividido em quatro grupos no nordeste de MG) são pessoas que desafiam qualquer lógica materialista objetiva, e por vários motivos. O espírito nômade e caçador forte, diante de um território muito limitado e empobrecido - o que talvez muitos já tenham ouvido dizer - é desafiador para o entendimento de um grupo humano. Em traços gerais e materialmente falando, vemos que as formas de propriedade em si mesmas não parecem fundar nenhuma funcionalidade social. Ao contrário, parece haver uma preocupação constante em se esgotar as eventuais acumulações: nada é feito para durar muito tempo, é comum que as casas e os bens de pessoas recém-falecidas ou de inimigos durante uma guerra sejam queimados, o lugar onde se mora é renovado em grande parte em função das alianças e conflitos que são também constantemente renovados, etc. Por trás deste daspojamento/efemeridade espaço-material parece haver um acento na capacidade de produção, de acesso aos meios de produção e de autonomia de cada indivíduo (Sahlins 1976 [1972]). E sobretudo, este constante apagamento espaço-material tem um contraste extremo na perenidade ou acumulação ou ainda na transmição hereditária observada face ao que vamos definir aqui de forma imprecisa como 'bens imateriais': os espíritos/cantos, os *yãmĩy*. Vamos então pouco a pouco tentar visionar que tipo de 'funcionalidade social' esta propriedade de espíritos/cantos pode engendrar.

Os *yãmĩy* são seres que estão no centro da sociocosmologia maxakali. Trata-se de espíritos poderosos, aos quais os humanos também vão-se juntar após a morte. Sem os *yãmĩy* a vida humana seria inviável pois é através deles que se curam as pessoas doentes. Além da razão médica, há ainda uma razão sociológica: as famílias nucleares têm naturalmente tendência a uma vida centrífuga ou refratária umas em relação às outras. Os momentos festivos chamados *yãmĩyxop* - quando uma multidão de espíritos vem visitar

os humanos estabelecendo com eles uma série de trocas e criando bastante euforia – são os maiores responsáveis pela vida comunitária (ou pela força centrípeta) da aldeia.

Os *yãmĩy* são herdados em forma de cantos dentro do núcleo familiar. Pais, tios ou avós dão seus *yãmĩy* aos descendentes à medida em que esses vão-se tornando maduros. Propriedade igualmente está ligada à produção: todo herdeiro deve conhecer intima e antecipadamente os cantos que vai herdar.[2]

Mesmo que todos conheçam não apenas seus próprios cantos mas também os de muitas outras pessoas, a presença do dono é imperativa para a performance de seu repertório na ocasião de um momento festivo. A consistência da rede composta por diferentes proprietários de cantos/espíritos é então diretamente proporcional ao êxito de uma sessão de *yãmĩyxop*, o laço mais forte ou o ponto inaugural da aliança entre diferentes famílias. Neste primeiro momento, a propriedade de cantos/espíritos subentende uma convergência da natureza rarefeita e autônoma dos indivíduos, e aparentemente poderíamo-nos então aproximar de uma certa 'singularidade', mesmo que não se possa falar exatamente da 'singularidade magnificada' citada anteriormente pois existe aqui uma pluralidade de proprietários, além de serem precisamente estes proprietários que compõem o conteúdo da singularidade – e não os "possuídos".

A extrema fineza e sofisticação com a qual os maxakali se apresentam de maneira geral e ainda mais particularmente na relação com os espíritos é o que atira a atenção em primeiro lugar. A beleza dos cantos, a energia dedicada a eles e a freqüência com a qual se canta prometem um território fértil para nossa atenção. A infinidade do repertório (gigantesco e não totalizável) aponta já para uma valorização da multiplicidade e da abertura. Esta sugestão parece realmente encontrar uma grande ressonância quando observamos mais detalhadamente as diferentes formas expressivas que compõem os momentos festivos: cada uma destas formas parece se desdobrar em pequenas multiplicidades, compondo todas juntas uma trama ou uma multiplicidade maior que é realmente radical, estética e sociologicamente falando.

1) Num nível acústico, por exemplo, poderíamos falar da multiplicidade de planos sonoros que podem compor juntos texturas espessas, onde as várias vozes musicais se pensam diferentes (ainda que paralelas, coabitando um mesmo instante).

Os cantos maxakali apresentam uma fina acuidade na sincronia, na coordenação com a qual um grupo de *yãmĩy* e de homens cantam juntos. A rítmica destes cantos é caracterizada por uma dinâmica de unidades aproximativas, uma rítmica respiratória, ou um tempo liso. Neste sentido, há uma maior descentralização entre os vários sujeitos que cantam juntos, mesmo que o dono de cada canto ou ainda um dos homens que se põe previamente como o maior responsável da realização de um determinado *yãmĩyxop* sejam referências a se escutar mais que as outras no momento de se realizar um canto ou de se sincronizar. A mesma fina acuidade da sincronia dos cantores é observada também em outros momentos nos quais no entanto o que está em jogo é justamente "não estar junto", durante os quais a atenção se concentra para que haja autonomia entre diferentes extratos sonoros. Este contraste é garantido principalmente através de uma independência dos tempos musicais e das técnicas vocais, que exploram sobretudo registros sonoros diferentes: um espírito/canto que ocupa um extremo grave, por exemplo, em oposição ao médio-agudo ocupado por um segundo, ou ainda à fala ou aos gritos pontuais de um terceiro.

2) Esta dinâmica polimusical (para uma proposição do termo "polimúsica" ver Martínez et al 2005) é apenas uma dentre outras formas de textura composicional global que podemos encontrar. Em muitos outros momentos, por exemplo, ouve-se de fato um só canto/espírito de cada vez. Existem séries homogêneas de cantos que compartilham uma mesma temática, certos materiais musicais, e que são atribuídos a um mesmo *yãmĩy*. Porém, uma série (esta seqüência de cantos de um determinado espírito) pode ser atravessada ou interpolada por fragmentos de outras séries relacionadas a outros espíritos, numa espécie de macro-polifonia virtual (em contraste com a simultaneidade efetiva dos momentos polimusicais, mas guardando com estes uma pluralidade "ontológica" comum num nível sonoro global).

3) Concentrando nosso foco em cada uma destas vozes e virando a atenção para um plano lingüístico, encontramos múltiplas primeiras pessoas que podem falar paralelamente e a partir de um mesmo nível de enunciação dentro da letra de um único canto.

Os cantos são as palavras dos *yãmĩy*, através das quais eles transmitem aos humanos os conhecimentos culturais. Condensados através do enunciado de poucas palavras que fazem referência a um contexto mítico sempre implícito, estes cantos apresentam um *yãmĩy* específico que por sua vez conta cenas

[2] "Quando estive entre os Achuar (década de 1970) os índios achavam que todo branco podia produzir os bens ocidentais. A divisão do trabalho era incompreensível para eles." (Anne Christine Taylor, comunicação pessoal 14 de janeiro de 2008.)

ou fala dos diferentes sujeitos sociocosmológicos descrevendo com intimidade a forma e o comportamento das espécies, não de uma perspectiva dissecante, mas ao contrário, quase como um diálogo com cada espécie. Quando um *yãmĩy* fala de um determinado sapo (ou de uma borboleta, uma minhoca, da lua, da cachaça, de um pássaro, de uma onça, do homem branco...), fala-se num registro que está no mesmo nível dele, isto quando não se escuta o próprio sapo falando.

Esta metamorfose entre um *yãmĩy* narrador e um sujeito narrado é bastante pronunciada quando existe uma pluralidade enunciativa dentro de um mesmo canto, ou seja, deduzida da voz de um mesmo enunciador original. Por exemplo, a tradução da letra de um canto do *yãmĩy xũnĩm* (morcego)[3], onde vemos na verdade três enunciadores diferentes se alternarem: 1- *xũnĩm*/morcego (o narrador principal), 2 - um pai que quer vingar a morte de dois filhos mortos pela onça, 3 - a onça.

Vêm com a onça pintada - proprietário: Manuel Damazo

[parte sem conteúdo semântico] *Yayax - 'Ak hak hak hak - hak hak hak - hak hak / 'ak hak- 'ak hak hak hak - hak hak hak hak / 'ak hak hak hak hak*

[*xũnĩm*/morcego] *Então a onça grande / no meio da religião / foi engatinhando*

[pai] *Punuxop* não se esqueça! Mõgmõgxop* não se esqueça! / Qualquer hora...*

[onça] *Me mata logo! eu matei o caititu / Me mata logo, tira o couro e leva com a cabeça.*

[parte sem conteúdo semântico] *hax yax ha' / e ok hok hok hok / ho mi'ax ax*

[*xũnĩm*] *Ela vem adornada com algodão. / Ela vem pintada com carvão.*

[onça] *Vou atacar o porco e comer deitada. / Vou atacar o tatu e comer deitada.*

* Espíritos aliados que vão ajudar o pai na caça da onça.

Stolze Lima para os Yudjá (tupi) (2005: 62), e Viveiros de Castro para os cantos xamânicos e os cantos do ritual homicida dos Araweté (tupi-guarani) (1986, 1992, 2002a), nos mostram regimes enunciativos muito semelhantes a estes. "A complexidade essencial do canto dos pajés reside em seu regime enunciativo. A música dos deuses é um solo vocal, mas lingüisticamente é uma polifonia, onde falam diversos personagens, em diversos registros citacionais. Ela é a narração da palavra alheia." (Viveiros de Castro 1992: 141)[4]

4) Pelo menos para o nosso caso maxakali, além das inversões enunciativas, há de se observar que não se trata simplesmente de um diálogo ordenado cujos enunciadores se alternam, mas uma profusão de imagens onde uma fala não depende da outra de maneira funcional. Cada enunciador dirige sua fala a alguém, mas todas estas falas poderiam ser articuladas simultaneamente sem que isso interferisse nos seus sentidos. "a) Então a onça grande foi engatinhando no meio da religião" e "b) *Punuxop*, não se esqueça!, *mõgmõgxop*, não se esqueça! Qualquer hora..." ou "c) Ela vem adornada com algodão. Ela vem pintada com carvão." são orações independentes, que poderiam ser lidas em qualquer outra ordem: c, b, a; b, a, c; ou mesmo simultaneamente, sem que isto interferisse de maneira sensível no sentido do enunciado global.

A construção das sentenças melódicas pode ser pensada em ressonância com este estilo retórico: não há (uni)direcionalidade ou gradação melódica (quadratura, pontos culminantes, evolução ou complexificação a partir de um material inicial constante). Há uma variação de materiais que se suscedem, mas variações sobre "outras variações" - por assim dizer - muito mais que sobre um "tema" (que seria constante e hierarquicamente mais saliente), e que podem-se apresentar em qualquer ordem.

[3] Material integrante dos textos ainda inéditos transcritos e traduzidos dentro das atividades do Laboratório de Etnomusicologia da UFMG, coordenadas por Rosângela de Tugny, gentilmente cedido para estudo.

[4] Para os Suyá (jê), mesmo se não pudermos identificar pluralidades enunciativas tão diretas, há no entanto uma complexidade enunciativa tão importante quanto. "Nos textos do canto em uníssono há uma ambigüidade similar. A pessoa que ensinou os cantos era um sujeito dividido.. Seu espírito vivia com os animais; seu corpo vivia na aldeia (...). Os textos auto-referentes, em primeira pessoa, continham constantemente as palavras do espírito, falando do efeito sobre ele dos eventos descritos no canto. Aqui novamente, a ambigüidade do sujeito é um fator importante da auto-referência." (Seeger 1987: 46-47)

5) Haveria ainda mil coisas a se dizer sobre estas e outras expressões. A falta de espaço me obriga a passar muito rapidamente sobre diferentes aspectos, na intenção de desenhar um quadro que forneça um mínimo de trilhas diferentes que passem por um lugar mais ou menos comum. Gostaria de passar por uma última destas trilhas: as danças que podem ser realizadas durante os momentos festivos – *yãmĩyxop*.

Cada vez que um *yãmĩy* está presente, há uma troca básica entre os cantos que ele oferece aos humanos e a comida que os humanos por sua vez lhe oferecem. Quando em um momento festivo ocorrem movimentos de dança, o percurso aí elaborado pode complexificar bastante esta relação inicialmente básica de troca ou de interação.

O modelo ideal de uma aldeia maxakali é composto por um semi-círculo de casas de um lado, que abrigam cada uma uma família nuclear, com um grande pátio central coletivo e por fim o *kuxex*, uma casa isolada do lado oposto às casas familiares, de acesso exclusivamente masculino e que hospeda os espíritos quando vêm ficar junto aos humanos.

É de lá que os *yãmĩy* aparecem publicamente para as mulheres, principalmente quando vêm dançar e interagir diretamente com elas. Nestes casos, quando os *yãmĩy* se fazem fisicamente presentes, vemos que seus corpos são exuberantes, com peles ou roupas características de cada classe de espírito, com um comportamento (posturas e movimentos corporais) codificado ou formalizado, em contraste com os homens cujas aparências ou corporalidades não subentendem nenhum peso ou investimento simbólico estrutural no desenvolvimento destes momentos festivos.

Durante uma tarde de fevereiro de 2005 em que um par de *xũnĩm* (morcego) e um segundo par de *xũnĩm-andihi* (morcego metamorfoseado em homem branco) estiveram fisicamente presentes na aldeia, a interação com as mulheres se deu exclusiva e intermitentemente através de um movimento entre *kuxex* e casas passando pelo pátio, ao qual vamo-nos ater um instante.

Concentrando-nos apenas no percurso e nos atos principais desta movimentação, temos nesta tarde um par de *yãmĩy* que sai do *kuxex* acompanhado por um grupo de homens cantores e que se dirige até o pátio, onde pára para dançar de frente a frente com meninas e moças, num clima eufórico e eroticamente provocador. Dali, o par de *yãmĩy* (acompanhado pelos homens cantores) volta a se dirigir em direção a uma das casas, onde pára mais uma vez para receber um dom alimentar da dona da casa, uma mulher madura.

A partir de então temos o retorno ao *kuxex*, que pode ainda ser interrompido no meio do pátio, quando uma das meninas ou moças que havia dançado anteriormente resolve vir sorrateiramente roubar o alimento que os *yãmĩy* acabaram de ganhar. Nestes casos o *yãmĩy* roubado tenta alcançar a ladra, não para reaver sua comida mas para ter com ela uma relação amorosa (apenas encenada) à força, causa de um cúmulo de risos e de euforia dos observadores.

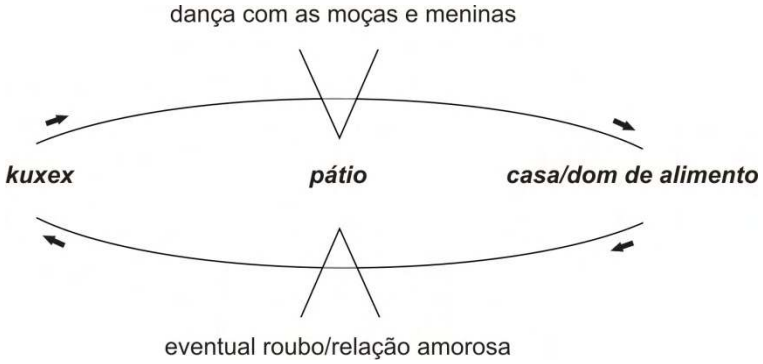


Figura 1, Movimentação dos espíritos durante uma tarde de *yãmĩyxop*.

Muito esquematicamente, vemos uma série de ações que põem em cena pelo menos três classes diferentes de "atores": a) os *yãmĩy* de um lado (cuja aparência física e gestual é codificada - através de suas peles, passos de dança, olhar), b) as mulheres de outro lado (ora jovens solteiras, ora mulheres maduras), que realmente dialogam com os espíritos (dão-lhes alimento, servem-lhe de esposas e recebem seus cantos), e por fim c) os homens, que acompanham os *yãmĩy*, mas cuja presença física ou dramática parece neste momento realmente secundária.

Resta dizer que todo este percurso foi realizado pelos dois pares de morcego (*xũnĩm* e *xũnĩm-andihi*) de maneira independente mas simultânea, numa verdadeira "polidança" - para parafrasear o termo

polimúsica. Como nos momentos polimusicais, há aqui uma extrema atenção e precisão justamente para garantir a independência, por exemplo para que um par de *yãmĩy* não coincida um mesmo trecho do percurso com o outro par num mesmo instante. Esta dinâmica gera realmente mais um nível de descentralização de uma linguagem que põe em jogo construções estéticas ao mesmo tempo que sociais, tão mais diretas quanto as relações entre pessoas (humanas e não humanas) são aqui atualizadas.

Os homens (os principais possuidores de cantos) são diplomatas na aliança cuidadosamente estabelecida com os não parentes e principalmente com os *yãmĩy*, que recebem mulheres - alimentos e esposas - e que mostram a gratidão através das suas palavras (seus cantos).

Há entre vários sujeitos diferentes uma coordenação prescritiva que é delicada e na qual se investe muito (nos momentos polimusicais, por exemplo, os cantores têm uma atenção extrema para garantir a independência dos extratos sonoros). Mas esta coordenação inicial ou prescritiva tem por objetivo justamente garantir uma descoordenação final ou descritiva (a multiplicidade ideal dos diferentes cantos simultâneos).

As diversas plurilinearidades encontradas em diferentes níveis em meio ao texto destes momentos festivos constituem cada uma um obstinado trabalho de afirmação da descentralização, da liqüidação das eventuais acumulações (acumulação de comida, acumulação de pessoas, ênfase em uma primeira pessoa enunciativa em um canto, ênfase em uma única cena principal).

Quer dizer, partimos de uma acumulação inicial – dos espíritos/cantos, cuja quantidade é enorme e que são perenes – mas que leva a mais uma relação generalizada de não-maestria: os espíritos/cantos aqui possuídos nunca serão desagentivizados de forma a compor uma qualquer singularidade magnificada. Ao contrário, eles estabelecem uma relação de extrema pluralidade de agentes. A provisão dos espíritos em alimentos, por exemplo, tem uma contrapartida imediata em seus cantos e vice-versa, e está longe de caracterizar uma relação protetor/protegido, dono/animal de estimação. Muito longe da imagem de xerimbabos, todos aqui são aliados simétricos cujas relações são constantemente atualizadas.

Referências bibliográficas

BRIGHTMAN, Marc. **Creativity and control:** Property in Guianese Amazonia. Paris, 2008. 30 p. Trabalho não publicado.

CLASTRES, Pierre. **La Société Contre l'Etat.** Paris: Les Editions de Minuit, 1974.

_____ **Archéologie de la Violence :** La Guerre dans les Sociétés Primitives. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2005 [1977].

ENFIELD, N. J. **Ethnosyntax:** Introduction. In: ENFIELD, N. J. (ed.). **Ethnosyntax:** explorations in grammar and culture. Oxford: Oxford University Press, 2002, p.3-30.

FAUSTO, Carlos. Donos demais: Maestria e Domínio na Amazônia. Mana, Rio de Janeiro, v.14, n.2, out. 2008, p.7-45.

GODDARD, Cliff. **Ethnosyntax, Ethnopragmatics, Sign-Functions, and Culture.** In: ENFIELD, N. J. (ed.). **Ethnosyntax:** explorations in grammar and culture. Oxford: Oxford University Press, 2002, p.52-73.

MARTÍNEZ, Rosalia, et al. **Groupe «polymusique».** Disponível em: <http://www.crem-cnrs.fr/CREM_Groupes_recherche_full/CREM_groupe_polymusiques.htm>. Acesso em: 03 julho 2008.

SAHLINS, Marshall. **Âge de Pierre Âge d'Abondance :** L'économie des Sociétés Primitives. Tradução de Tina Jolas. Paris: Gallimard, 1976 [1972]. Título original: Stone Age Economics.

SEEGER, Anthony. *What can we learn when they sing? Vocal genres of the Suya Indians of central Brazil.* ***Ethnomusicology,*** *Illinois, vol. 23, n. 3, set. 1979, p. 373-394.*

_____ **Why Suyá sing:** a musical anthropology of an amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, Cambridge studies in ethnomusicology, 1987.

STOLZE LIMA, Tânia. **Um peixe olhou para mim:** o povo Yudjá e a perspectiva. São Paulo: Editora UNESP ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. **Araweté:** os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / ANPOCS, 1986.

_____ **Araweté:** o povo do Ipixuna. São Paulo: CEDI, 1992.

_____ **A Inconstância da Alma Selvagem -** e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a.

Transmissão musical nas bandas escolares da rede municipal de ensino de João Pessoa

Erihuus de Luna Souza
(UFPB)[1]
erihuus@hotmail.com

Resumo:
Este trabalho tem por objetivo apresentar características dos processos de ensino e aprendizagem de conhecimentos musicais, utilizados pelos maestros, "regentes", das Bandas Estudantis da Rede Municipal de Educação da cidade de João Pessoa, na preparação dos integrantes destas corporações musicais para a realização das apresentações. Utilizando-se da perspectiva etnomusicológica no estudo de processos de transmissão musical, atentando para as inter-relações de contexto, colaboradores envolvidos e suas práticas sociais e musicais. O trabalho de pesquisa tem como suporte metodológico uma ampla investigação bibliográfica, que busca construir nexos interpretativos para as situações de ensino-aprendizagem que emergem de forma marcada e recorrente durante os ensaios e apresentações das bandas estudantis, bem como um trabalho sistemático de investigação no campo, contemplando observação participante, captação de relatos orais, na forma de entrevistas e histórias de vida, registros sonoros, fotográficos e em vídeo. A partir dos resultados preliminares, tendo em vista que a pesquisa ainda está em andamento, foi possível descrever, compreender e refletir sobre aspectos que constituem a transmissão de conhecimentos musicais nas bandas estudantis do já citado município, assim como para os procedimentos básicos de ensino e aprendizagem da música nestas corporações musicais: a transmissão oral, a imitação, a improvisação do ensino da música e a relação com a sociedade.

Palavras-chave: Bandas Estudantis. Ensino. Aprendizagem.

Abstract:
This work has for objective to present characteristics of the teaching and learning processes of musical knowledge, used by the conductors, of the Student Bands of the Educational Municipal Net of the João Pessoa city, in the rehearsals of these musical corporations for the accomplishment of the presentations. Being used of the ethnomusicological approach in the study of processes of musical transmission, looking at the interrelations of the context, collaborators involved to their social and musical practices. The research work has as methodological support a wide bibliographical investigation, that it looks for to build interpretative connections for the teaching-learning situations that emerge in a marked way and appealing during the rehearsals and performances of the Student Bands, as well as a systematic work of investigation in the field, contemplating participant observation, reception of oral reports, in the form of interviews and life histories, registrations resonant, photographic and in video. Starting from the preliminary results, tends in view that the research is still in process, it was possible to describe, to understand and to contemplate on aspects that constitute the transmission of musical knowledge in the Student Bands of the already mentioned Municipal district, as well as for the basic procedures of teaching and learning of the music in these musical corporations: the oral transmission, the imitation, the improvisation of the teaching of the music and the relationship with the society.

Keywords: Student bands. Teaching. Learning.

O presente estudo é o resultado de anos de contato com o universo das bandas estudantis de João Pessoa, as quais têm sido acompanhadas pelo pesquisador como participante e espectador ao longo de vinte anos. Essas corporações musicais vêm, há décadas, conduzindo jovens e crianças pelos caminhos da música.

[1] Mestrando do Programa de Pós-graduação em Música (etnomusicologia), orientado por Alice Lumi Satomi

As bandas estudantis no município de João Pessoa caracterizam-se pelo fato de não utilizar uma metodologia clara de ensino da música, em um contexto mais abrangente, não só nas da rede municipal, como também nas da rede estadual e privada. Na grande maioria das bandas estudantis a transmissão do conhecimento musical, tanto teórico como instrumental, se dá de forma oral, fato este que chama a atenção, pois, apesar da aparente precariedade, tem surgido ao passar dos anos um número cada vez maior de instrumentistas profissionais de sopro e percussão, produtos destas formações.

Estudos da etnomusicologia vêm, ao longo do tempo, demonstrando a importância da compreensão de aspectos caracterizadores da transmissão de música, em uma determinada cultura para o entendimento das bases do sistema musical. Essa ótica deixa evidente que uma prática musical tem, em sua constituição, aspectos que transcendem a música em suas dimensões estruturais, fazendo dela, sobretudo, um corpo sonoro que congrega aspectos compartilhados pelos seus praticantes nas distintas experiências culturais que compartilham em seus sistemas sociais. A forte e determinante relação com a cultura estabelece para a música, dentro de cada contexto que ela ocupa, um importante espaço com características simbólicas, usos e funções que a particularizam de acordo com as especificidades do universo sociocultural que a rodeia (Blacking, 1995; Hood, 1971; Nettl, 1983; 1997; Merriam, 1964; Myers, 1992).

Os processos e situações de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas, e são (re)modelados e (re)definidos, fundamentalmente, pelo contexto em que se inserem. Assim, as formas de transmissão musical assumem estratégias distintas dentro de cada grupo, apresentando particularidades que caracterizam a própria prática musical. Nettl[2] (1992), citado por Queiroz e Figueirêdo, no artigo Transmissão musical no contexto urbano de João Pessoa (2006, p. 696) afirmam:

> estudos diversos da educação musical e da etnomusicologia têm enfatizado, ao longo do tempo, a importância da transmissão musical para a caracterização das culturas musicais. As formas pelas quais se ensina e aprende música são aspectos fundamentais para a compreensão dos rumos e das especificidades de um determinado fenômeno musical.

As formas diferenciadas de aprendizagem musical evidenciam que a transmissão musical congrega os aspectos fundamentais que caracterizam a música enquanto fenômeno artístico e cultural, sendo responsável pela sua assimilação, consolidação e transformação no âmbito de cada sociedade (QUEIROZ, 2004).

Sobre o ensino coletivo de música que é praticado pelas bandas estudantis, encontramos diversos educadores musicais que defendem esta prática como nos fala Joel Luis Barbosa, (1996, p.41):

> O ensino coletivo gera um certo entusiasmo no aluno por faze-lo sentir-se parte de um grupo, facilita o aprendizado dos alunos menos talentosos, causa uma competição saudável entre os alunos em buscar sua posição no grupo, desenvolve as habilidades de tocar em conjunto desde o inicio do aprendizado, e proporciona um contato exemplar com as diferentes texturas musicais. A prova da qualidade dessa pedagogia pode ser comprovada através da qualidade dos concertos e gravações das bandas escolares americanas.

A experiência tanto teórica como prática neste caso tem bons resultados, é através destas experiências que os alunos aprendem, e tomam gosto por fazer e ouvir música.

Outra grande característica destas bandas é a relação com as comunidades próximas das sedes, entrelaçamento que acaba interferindo na constituição das bandas estudantis.

O estudo das bandas estudantis da rede municipal de educação da cidade de João Pessoa tem o intuito de compreender o sentido que as bandas hoje assumem em determinados espaços, principalmente nas escolas onde estudam crianças e adolescentes vindas de famílias socialmente desfavoráveis.

Segundo a definição de Lima (2005, p.3): “Denomino bandas estudantis aquelas que, mesmo sediadas em uma só escola (estadual, municipal, particular ou outras), atendem a estudantes de varias instituições de ensino e comunidades”.

Diante do dinamismo da relação entre as bandas estudantis, comunidades e sociedade é que vamos aprofundar nossas reflexões. Há um enorme desconhecimento acerca das transformações ocorridas nestas bandas, até mesmo no que diz respeito ao processo pedagógico musical.

[2] NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. *Music education*: sharing musics of the world. Seoul: ISME, 1992.

A música instrumental, tímida, nasce no século XVI, colocado assim por Fubini (1999, p.202): "forja seu caminho lentamente – quase que entre as dobras e os interstícios do melodrama", assim caminha durante anos a música instrumental. Nos séculos subseqüentes há uma grande evolução da música instrumental, com o surgimento de grupos fixos e pagos.

Já com relação ao Brasil, os grupos musicais surgem com a chegada dos jesuítas, daí inicia-se uma cronologia que vai dar a tônica da bibliografia, bandas de índios, bandas de fazendas, de igrejas, de imigrantes e etc. Conforme pode ser observado nas obras de Luis Heitor (1956), Renato Almeida (1942), Tinhorão (1976) e Maria do Páteo (1997).

Vicente Salles (1985) considera que a palavra Bandos foi aplicada a grupos de pessoas que, no Brasil colônia, portavam tambores e instrumentos, sobretudo de metais, anunciando espetáculos nas ruas, fazendo pedidos, proclamando ordem ou decretos.

Já se sabe que no Brasil as bandas sofreram forte influência dos militares, com grande destaque para o exército, que depois da guerra do Paraguai, com seu prestígio em alta e depois com a consolidação da República, o governo usou os militares para treinarem as bandas das novas escolas republicanas.

É todo este universo musical que põe em foco uma música construída na pluralidade de nossa sociedade e, seguindo o postulado de Merriam (1964), estudando a "musica no seu contexto cultural", busca-se entender as relações que se constroem entre indivíduos, comunidade e sociedade, que se ligam e formam conjuntos dinâmicos. É esta forma única de transmissão do conhecimento musical e a relação, ou melhor, inter-relação dos indivíduos que compõem esta teia, razão pela qual aprofundo nossas reflexões sobre as bandas estudantis da rede municipal de educação de João Pessoa.

Menos do que a evolução histórica, é esse entrelaçar com a vida social e a sua relação com o processo de transmissão do conhecimento musical o motivo do interesse em analisar as bandas estudantis da rede municipal de ensino de João Pessoa. Aqui colocamos, também, que essas bandas são compostas em sua maioria por indivíduos das camadas sociais menos favorecidas e que, diferentemente das orquestras, estas corporações musicais apresentam-se na maioria das vezes na rua, e assim colocando a música em um quadro mais plural e acessível para o grande público.

É esta inter-relação entre sociedade, comunidade e a banda estudantil, que procuro elucidar nesta pesquisa, sempre enfocando os agentes que constituem a banda estudantil. Neste sentido, formulo o seguinte problema de pesquisa como base para essa proposta de estudo: Quais são as inter-relações estabelecidas entre as práticas, agentes e instituições que modelam e interferem na constituição das bandas estudantis e de que forma estas relações têm impactos direto na caracterização musical dessas bandas?

O interesse em estudar a categoria bandas estudantis da rede municipal de João Pessoa surgiu após anos de contato com estas formações musicais, das relações entre as pessoas que fazem parte deste universo único e do surgimento de diversos pontos que exemplifica de maneira precisa a importância das bandas estudantis nesse município. Através desta investigação vamos procurar compreender a transmissão do conhecimento musical e o envolvimento das comunidades nestas corporações musicais.

A escolha temática deu-se para conferir o fato atestado por Barbosa (1996, p.41): "A maioria dos instrumentistas brasileiros de sopros que trabalham profissionalmente em bandas militares, civis, orquestras ou escolas de música recebeu sua formação elementar em bandas". E também é instigante que pela visibilidade deste fenômeno musical no município de João Pessoa, a atuação permanente dessas bandas no âmbito da transmissão musical nunca foi motivo para um estudo mais atencioso sobre este tema.

Outros autores, assim como Barbosa no Brasil, e Swanwick nos EUA, também se dedicaram ao estudo das bandas estudantis, mas sempre com a visão de inserção das bandas escolares como agentes incentivadores para a Educação Musical, poucos se ocupam em pesquisar as bandas estudantis como um movimento cultural musical de nossa sociedade, que há anos vem agindo como núcleos de sociabilização das diversas comunidades envolvidas.

O universo da pesquisa é constituído por espaços formais das Bandas Estudantis da rede municipal de ensino de João Pessoa. A pesquisa é dividida em duas etapas:

1ª Levantamento da bibliografia e de documentos referentes à pesquisa. Levantamento das Bandas Estudantis dentro do Município de João Pessoa. Seleção de cinco casos que representem parcela significativa, focando qualitativamente a realidade particular de cada universo. Será selecionada uma amostragem que delimite quantitativamente, contemple todas as categorias de espaços apontados a partir do levantamento inicial.

2ª Compreensão dos principais processos e situações que constituem a transmissão musical no universo das bandas estudantis no município de João Pessoa, a partir dos dados coletados nas cinco bandas estudantis que representam uma parcela significativa do universo pesquisado.

Em sua pesquisa, o trabalho tem como suporte, uma metodologia que contempla referencial teórico capaz de construir nexos interpretativos para aquelas situações de ensino aprendizagem que emergem de forma marcada e recorrente durante os ensaios e apresentações, utilizando-se da perspectiva etnomusicológica no estudo de processos de transmissão musical, atentando para as inter-relações de contexto, colaboradores envolvidos e suas práticas sociais e musicais. Para colher informações sobre os componentes destas corporações musicais, são feitas entrevistas individuais e em grupo, nas quais relatam suas experiências e como e em que circunstâncias se têm dado a participação destes componentes. São colhidos relatos orais dos regentes "maestros" e dos alunos "músicos" que possibilitam entender as transformações ocorridas ao longo do tempo em relação ao modo de organização, de transmissão do conhecimento musical e das apresentações das bandas estudantis. A pesquisa de campo é realizada através da observação participante, captação de registros sonoros, fotográficos e em vídeo.

Com base nos dados e nos estudos realizados foi possível, mesmo que de forma preliminar, algumas conclusões.

Há um crescente interesse, mesmo que de maneira tímida, em pesquisar as bandas, suas características e suas diversas divisões: estudantis, musicais, marciais e etc. Um levantamento prévio no banco de teses e dissertações da CAPES, nos fornece desde o ano de 1987, correspondendo a um período de vinte anos, um total de dezenove dissertações de mestrado, em um crescente, não de maneira linear, ano a ano, mas é visível o interesse em desvendar este universo que nos é apresentado. Já para o nível de doutorado foram encontradas também ao longo de vinte anos, duas teses, o que nos fornece uma sensação de que há muito a pesquisar sobre esse tema, que é tão envolvente e que tem muito a nos oferecer acerca da transmissão do conhecimento musical e a relação com a sociedade.

A Divisão de Banda Marcial da Secretaria de Educação, Esporte e Cultura (Sedec) do município de João Pessoa (números referentes ao ano de 2007), relata que o projeto de bandas estudantis tem seu início no ano 1992, mas não há uma documentação de acompanhamento deste projeto, só a partir do ano de 2004 é que há um registro. Isso não quer dizer que as bandas estudantis municipais não existissem anteriormente, apenas que, enquanto projeto desenvolvido pela rede municipal de educação, elas só existem a partir do ano de 1992. Hoje existem trinta bandas na rede municipal de educação. Cada banda conta com um regente "maestro" e um coreógrafo. O objetivo é reorganizar e reestruturar esses grupos para promover a ressocialização e educação da criança e do jovem e diminuir a evasão escolar. O projeto possibilita a musicalização e tem despertado o interesse dos estudantes pela profissionalização na área de música. Com um investimento de cerca de R$400 mil reais, no ano de 2007, para a compra de instrumentos musicais que vão equipar bandas escolares da rede municipal de ensino de João Pessoa, beneficiando cerca de 1.500 alunos. Foram adquiridos 153 instrumentos musicais para as bandas escolares, em sua maioria instrumentos de sopro, como trompetes e trombones.

Os resultados preliminares foram obtidos através da pesquisa de campo realizada na Banda Marcial Castro Alves, cuja sede, é a própria escola, situada na Rua Manoel Guerra, nº 179, no bairro Cidade dos Funcionários I. A banda fundada no ano de 1991 sob a regência de Josivaldo Cavalcante e coreografada por Jose Dantas, o coordenador do naipe de percussão –, conta hoje com um total de 97 componentes, que podem ser alunos da escola ou moradores da comunidade, divididos em: sopros, percussão, linha de frente e balizas.

Inicialmente, a pesquisa deteve-se à observação dos ensaios do corpo musical, os sopros e percussão. Os ensaios da percussão aconteceram todos os dias, os dos sopros, às sextas, e o geral, aos sábados. As aulas de teoria e prática dos instrumentos de sopro aconteceram nas quartas-feiras a partir das 11h30min.

Através da observação participante, pude constatar que a idade dos alunos varia entre os nove e os vinte anos. O repertório é bastante variado, inclui desde dobrados militares, passando pelas peças musicais mais "populares" e os "clássicos", todos com arranjos para bandas estudantis. A banda conta com dois quadros de alunos: um deles formados pelos ditos alunos "antigos", tocando há um ou mais anos e, por isso, com certa experiência, podendo também agir como monitores; e o outro por alunos "novatos". Os alunos de sopro passam por um ensino musical, que visa proporcionar noções de teoria da música e prática da linguagem do instrumento. Com aulas teórico-práticas, com turmas divididas por instrumentos, aonde o regente ou um monitor vai transmitindo de maneira oral o conhecimento aos "novatos". Pude observar nas aulas de instrumento que o monitor solfeja com os "novatos", antes de demonstrar como se toca. Em seguida, toca um aluno de cada vez e, quando necessário, o monitor toca junto ao aluno, que acaba aprendendo por imitação.

Nos ensaios de sopro, inicialmente, o regente solfeja, trecho por trecho da partitura com os alunos, dirigindo a atenção mais para a dinâmica, pois como me falou o próprio regente, "eles lêem as 'cabeças' de notas". Isto significa que eles conhecem as figuras musicais, mas não interpretam a dinâmica da partitura. Quando o solfejo chega ao final da partitura, o mesmo processo é repetido com o instrumento. Após a leitura o grupo todo toca a música por diversas vezes, sempre com muita cobrança na dinâmica por parte do regente, que faz questão de justificar o processo: "banda não se faz sem conjunto".

Ainda, no que concerne ao ensaio do naipe de sopros, o regente marca o tempo com uma baqueta, como um metrônomo, e pede atenção ao tempo por ele marcado. No final do ensaio, o regente sempre conversa um pouco com os alunos sobre as dificuldades de cada naipe, pede mais comprometimento dos alunos com a banda e marca o próximo ensaio com dia e hora pré-determinados.

O naipe de percussão tem ensaios diários, pois "os alunos não sabem ler partituras", como me foi dito por seu coordenador José Dantas. No decorrer a semana, os ensaios têm duração media de duas horas, entre 17 e 19 horas, espaço de tempo entre o turno da tarde e o turno da noite na escola. Cada aluno, ao chegar, pega seu instrumento e vai para uma sala, onde o coordenador pede atenção para o ensaio ter início. Primeiramente, ele trabalha oralmente as cadências onde os alunos solfejam cada um a sua parte, depois o grupo passa por diversas vezes cada cadência, o que chama a atenção e o fato dos alunos estarem de pé e marchando durante todo o ensaio, indagando por mim sobre isto o coordenador diz: "Banda estudantil é feita para marchar". Quando existe alguma dificuldade, o coordenador se dirige até o aluno e toca para ele. Em seguida o aluno canta o trecho e, logo, repete com o coordenador para o ensaio prosseguir. Há também uma preocupação com a postura dos alunos, o comportamento e a união do naipe, o coordenador sempre finaliza os ensaios, chamando a atenção para a importância do conjunto na banda estudantil.

Nos ensaios gerais, toda a banda é dirigida pelo regente, desde a ordem unida à seqüência de músicas que irão tocar. Após ter passado todo o repertório, na quadra, a banda se organiza para sair, aonde irão marchar por algumas ruas do bairro, este é um momento de bastante euforia tanto para os alunos como para toda a direção da banda. É na rua que a banda vai testar tudo que foi trabalhado nos ensaios de naipe e na quadra, afinação, conjunto, marcha, sonoridade e a interação com o publico um ponto importantíssimo. Pude constatar o carinho que as pessoas da comunidade têm com a banda. Assim que soam as primeiras batidas dos bombos, as pessoas começam a sair de suas casas e irem acompanhando a banda pelas ruas. Os carros paravam e esperavam a banda passar, algumas pessoa aplaudem e falam com os componentes. Após a volta para a escola avisos são dados e marca-se outro ensaio. Também nos ensaios na quadra sempre tem a presença de moradores da comunidade.

Com base nesse estudo, foi possível concluir, mesmo que de forma preliminar, se percebem que as estratégias de ensino e aprendizagem tinham os gestos, a imitação e a comunicação oral como recursos para a transmissão dos conhecimentos no momento do ensaio. Existem momentos que são dadas apenas informações sobre a música e sua dinâmica, mas o aprendizado realiza-se principalmente de duas formas; com o auxilio do regente, quando ele solfeja a parte com os alunos, ou no momento que um aluno monitor solfeja e toca junto com o aluno, servindo de referência. Na banda há o reconhecimento dos indivíduos e do papel do outro, para a construção da identidade coletiva do grupo. A música na Banda Castro Alves não é resultado isolado e sim, produto da relação existente entre a tradição, aspectos modernos e condições apresentadas, que devem passar pelo crivo de normas, dadas pelo regente, que estabelece o que pode e o que não pode fazer parte da banda.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Renato. *Historia da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp., 1942.

BARBOSA, Joel Luis. *Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de primeiro grau.* Revista da Associação Brasileira de Educação Musical, ABEM, Porto Alegre, n.8, p.36-49, 1996.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.* Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 20002.

BÉHAGUE, Gerard. *A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemáticas.* Anais do 2ª Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Curitiba, 1999.

BLACKING, John. 1995a. *How music is man*? 5. ed. London: University of Washington Press.

DRUNLINE (denominado Ritmo Total na versão brasileira). Direção de Charles Stone. EUA: FOX 2000 Pictures, 2002. 1 DVD (119 min.), son., color

FRANÇA, J. Lessa; VASCONSELOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas.* 7. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FUBINE, Enrico. *Zarlino, veneza e a música instrumental.* Revista ensaios AD HOMINEM – música e literatura. São Paulo, Tomo II. nª 1, p 201 – 211, 1999.

HEITOR, Luis. *150 anos de música no Brasil*. V. 87. Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1956.

HOOD, Mantle. 1971. *The ethnomusicologist*. Nova York: McGraw-Hill.

LIMA, Marcos Aurélio de. *A banda estudantil em um toque além da música. (Tese de Doutorado).* UNICAMP, Campinas/ SP. 2005.

MERRIAM, Allan. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University.

MYERS, Helen (Ed.). 1992. *Ethnomusicology*: historical e regional studies. London: The Macmillan Press.

NETTL, Bruno. 1983. *The study of ethnomusicology*: twenty-nine issues and concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press

NETTL, Bruno et al. 1997. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall.

PÁTEO, Maria L. F. D. *Bandas de música no cotidiano urbano. (Dissertação de Mestrado).* UNICAMP, Campinas/ SP. 1997.

PORTA da CAPES. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/> Acesso em: 01/04/2008.

PORTAL da Prefeitura Municipal de João Pessoa. *PMJP investe R$ 400 mil em instrumentos musicais*. Disponível em: <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/noticias> Acesso em: 01/07/2008.

PORTAL da Prefeitura Municipal de João Pessoa. *PMJP estimula a musicalização investindo nas bandas marciais.* Disponível em: <http://www.paraiba.com.br/noticia.shtml?36490 >Acesso em: 01/07/2008. PORTAL da Prefeitura Municipal de João Pessoa. *Prefeitura equipa bandas escolares com instrumentos.*

Disponível em: < http://www.joaopessoa.pb.gov.br/noticias/?n=6549> Acesso em: 01/07/2008.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. *Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade*

cultural no ensino e aprendizagem da música. Revista da Associação Brasileira de Educação Musical, ABEM, Porto Alegre, n. 10, p.99-107. 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva.; FIGUEIRÊDO, Anne Raelly Pereira de. Práticas musicais urbanas: dimensões do contexto sociocultural de João Pessoa. Disponível em: http://www.pesquisamusicaufpb.com.br/index.html. Acesso em: 28/10/2007.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva,; FIGUEIRÊDO, Anne Raelly Pereira de. *Transmissão musical no contexto urbano de João Pessoa.* Disponível em: <http://www.pesquisamusicaufpb.com.br/index.html> Acesso em: 28/10/2007

REVISTA Magníficas BR Bandas e Orquestras. *Lyra de Mauá: 70 anos de história comemorados em grande estilo.* nª20. 2004.

SALLES, Vicente. *Sociedade de euterpe – as bandas de músicas do grão-pará*. Brasília: edição do autor, 1985.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente.* Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TINHORÃO, Jose R. *Os sons que vêm da rua.* Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

Banda cabaçal São Sebastião e o processo de pifanização

Erivan Silva
eriviolao@uol.com.br (UFPB)

Resumo:
As bandas de pífano, ou *cabaçal*, traduzem um dos escopos culturais mais representativos e genuínos do nordeste brasileiro, cuja expressão musical reflete os traços da pluralidade e miscigenação étnica que caracterizam o seu povo. O presente estudo de caso apresenta algumas reflexões resultantes de uma pesquisa etnomusicológica acerca da banda São Sebastião, do município de São José de Piranhas, no alto sertão paraibano. O objetivo geral dessa pesquisa consiste em buscar as características identitárias que constituem o "território" [1] musical dessa banda cabaçal, a partir da sua *performance* e repertório. O suporte metodológico foi criado com base num amplo estudo bibliográfico, que contemplou a etnomusicologia, antropologia, filosofia e áreas afins que puderam ser corroboradas. Além da pesquisa bibliográfica, a investigação alicerçou-se numa pesquisa de campo com observação participante, onde houve a recolha de registros sonoros, fotografias, vídeos, bem como a aplicação de questionários de entrevistas com os integrantes da banda, que serviram para as análises discursivas. Assim, o que se coloca em relevo é a singularidade etnográfica do momento presente desta banda *cabaçal*. Por conseqüência, esta pesquisa pretende contribuir para a uma reflexão das atividades musicais desenvolvidas durante séculos pelo povo sertanejo.

Palavras-chave: banda cabaçal. sertão nordestino. *pifanização*.

Abstract
The pífano band, also called cabaçal, is one of the principal and genuine cultural marks of Brazilian northeast and of the plural ethnic composition of the people from that region. This research presents some reflections of concerning the cabaçal São Sebastião, from São José de Piranhas, a small city located in the alto sertão paraibano. The general aim of the research, starting from that band´s performance and repertoire, consists of pointing the characteristics which constitute the musical territory of that cabaçal. Therefore, the methodological support contemplated a bibliographical research which approaches areas such as, etnomusicology, anthropology, philosophy. Besides, the investigation was found in a field research with participant observation, where it was possible to collect sounds and images of the performance of the São Sebastião band, as well as to interview its members. All of that material was important to the analyses, through that we could emphasize the etnographic present time of that musical group. As a consequence, this research intends to contribute for a reflection about the musical activities developed during centuries by the country people.

Keyword: cabaçal band, sertão nordestino, *pifanização*.

No mundo, os fenômenos musicais estão presentes nos mais diferentes contextos socioculturais, se manifestando das mais variadas formas de expressão, a partir dos "agenciamentos"[2] intrínsecos e extrínsecos que compõem os seus "territórios" idiossincráticos, num fluxo perene de ressignificações. Pesquisas no campo da música de tradição oral fazem-se necessárias, para entendermos parte da multiplicidade[3] musical brasileira, advinda de fusões étnicas, cujas forças sociais se "conformaram ou resistiram" [4] ao processo histórico da colonização.

---

1 Conceito construindo pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007).
2 Conceito forjado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007).
3 Ibidem.
4 Lembrando os aspectos salientados por CHAUÍ, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

A cultura musical do nordeste brasileiro sempre foi muito sedutora e intrigante para pesquisadores nacionais como Mário de Andrade e Gerard Béhague, bem como de brasilianistas: o antropólogo J. Melville Herskovits e Antony Seeger. Pluralidade rítmica é uma das características mais fortes da cultura musical nordestina que compreende *o coco, baião, xote, ciranda, maracatu, caboclinho, bumba-meu-boi,* dentre outros ritmos. Essa riqueza cultural se expressa ainda numa escala modal[5], peculiar ao nordeste, que gera canções de contornos melódicos distintos e singulares, como o aboio. As bandas de pífanos com seus ritmos "tradicionais" como valsas e marchas, fazem parte desse legado cultural e remonta à época do Brasil Colônia.

Também chamada de "banda de couro", "zabumba", "esquenta mulher", "terno de zabumba", "terno" ou, simplesmente, "*cabaçal*", caracteriza-se por ser um conjunto instrumental constituído de pífanos, pífaros ou pifes e tambores, encontrados no nordeste brasileiro e demais áreas do país. Segundo Figueiredo Filho, o termo cabaçal "é recente e associado" tendo uma origem pejorativa: "o nome (...) foi empregado porque caixa, zabumba e pífaros fazem tal zoada que só podem ter semelhança com cabaças secas a baterem umas nas outras" (FIGUEIREDO FILHO, 1960, p. 87). Nessas bandas, quase sempre os pifeiros são virtuosos apresentando especial agilidade digital na execução de seus instrumentos. Capazes de apresentarem vasto repertório, executando músicas "tradicionais" e músicas populares midiáticas, que aprendem e repassam numa prática educacional informal alimentada pela memória aural que vem mantendo viva, ainda que ressignificada, a dita "tradição" popular do cabaçal.

Uma das perspectivas dos estudos das bandas cabaçais é a sua proximidade com as bandas marciais que aqui chegaram com o colonizador ibérico, bem como as incorporações da cultura indígena, africana e árabe: as intrigantes "origens". Uma vez brasileira, suas características identitárias primordiais vão ser a incorporação criativa de instrumentos fabricados a partir da cultura material nordestina, como o revestimento com pele de bode ou carneiro num de seus mais característicos e sonoros instrumentos: os tambores[6] (caixa e zabumba). Tais membranofones são confeccionados com madeira das plantas nativas do semi-árido como a timbaúba e a macaúba. Já a confecção dos pífanos – flautas transversais com sete orifícios abertos com ferro em brasa – se dá a partir da utilização da taboca ou taquara, sendo que com o tempo, devido a possível escassez e a fragilidade da taboca, passaram a ser confeccionadas com a utilização de outros materiais como ferro, alumínio e tubos de conexões plásticos (PVC). Tudo isso vai particularizar as bandas cabaçais como um fenômeno musical próprio das mudanças culturais que se processaram na sociabilidade brasileira.

O presente estudo apresenta algumas reflexões resultantes de uma pesquisa etnomusicológica acerca da banda São Sebastião, conjunto de pífanos situado no sítio Antas da cidade de São José de Piranhas no alto sertão da Paraiba. O objetivo da pesquisa consiste em apresentar as características identitárias (qualidades expressivas[7]), que constituem o "território" musical da banda cabaçal São Sebastião, a partir da sua manifestação musical e repertório. Para tanto, a perspectiva aqui apresentada tende a uma abordagem mais ampla da etnomusicologia, na vertente da "antropologia musical", apontada por Anthony Seeger (2004).

A história da banda São Sebastião não se estabelece numa linha estruturalista ininterrupta, mas dentro de uma lógica múltipla e singular, visto que seu passado foi, está sendo e sempre será ressignificado por seus músicos que se fazem agentes, efetivamente, participativos de seu tempo histórico. Com isso, saliento a importância de estudos sobre esses grupos, que examinem os seus presentes territórios, respeitando suas individualidades locais.

Nesse sentido, Gerard Béhague (1999, p.55) já alertava que "a compreensão do fazer musical num país tão complexo como o Brasil requer a re-avaliação de vários temas e processos, como as várias concepções brasileiras de tempo, [espaço,] história e eventos musicais". Contudo, não julgo que estudos e observações seminais como: George Gardner (1938), Martim Braunwieser (1946), Guerra-Peixe (1951 e 1970), Aloysio de Alencar Pinto (1978), Raymundo Dall'Agnol (1978), Tenório Rocha (1988) e Larry Crook (1989), estariam desvirtuados, mas reflito sobre os deslocamentos que essas tradições sofrem por serem constantemente móveis e que, conseqüentemente, não estejam amoldadas em descrições rígidas. Dentre alguns estudos mais recentes, que julgo serem mais contextualizados, e que serviram de base também

[5] Escala que possui uma sonoridade singular, configurando-se por vezes com o sétimo grau abaixado em meio tom, e o quarto grau aumentado em meio tom. É certo que outras nuanças também cooperam para a sonoridade dessas escalas, criando-se assim um paradigma construído artificialmente pela própria cultura. (WISNIK, 2005, p. 71).

[6] Estes, por alguns grupos já vêm sendo substituídos por instrumentos industrializados, mas ainda coexistindo com a "cultura do couro" (CAPISTRANO DE ABREU, 1982, p.133), quando possuem peles ambíguas (couro e nylon).

[7] Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007).

para essa pesquisa, quero destacar o de Marco Caneca (1993), Eurides Santos (1998), Oliveira Pinto (1997), Regina Cajazeira (1998), Carlos Pedrasse (2002) e Hugo Pordeus (2005).

Nesse contexto, reconhecendo a devida importância e validade dos estudos anteriores sobre as bandas de pífanos para o entendimento dessa atividade musical nos seus referidos contextos, saliento que, uma importante motivação e diferencial para essa pesquisa foi a utilização do repertório midiático, visto que, a interpelação da modernidade sobre o repertório das bandas de pífanos, também merece ser investigada para melhor entendermos seus territórios idiossincráticos.

A partir das análises sonoras, identifiquei o que considero como principais características identitárias musicais e extra-musicais, e que apresento como "marcas de expressão" responsáveis pela construção idiossincrática do território da banda São Sebastião. O processo de construção de um território, denominado por Deleuze e Guattari de "territorialização", passei a chamar de *pifanização*. Portanto, entendo o termo *pifanização,* como uma forma de "territorializar" o conceito desses filósofos franceses pós-modernos.

A *pifanização* (demarcação do território ou territorialização) da banda São Sebastião, começa por suas escolhas básicas: instrumentação e repertório. Cabendo deixar claro, que estas escolhas não se estabelecem necessariamente nessa ordem, pois tudo pode acontecer de forma até mesmo simultânea.

As características identitárias responsáveis pela delineação do território idiossincrático da banda São Sebastião, se apresentam como qualidades expressivas, adquiridas através dos **meios** [8] que a circundam. Isto se dá através de "intra-agenciamentos" (aquilo que está próximo e conformado num plano consistente da cultura local) [9] e "interagenciamentos" (tudo aquilo que pode ser adquirido por vias externas) [10]. Ambos os termos foram forjados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007). Dessa forma, a banda São Sebastião estabelece seu território, criando assim mais do que uma assinatura, um estilo próprio.

Contudo, os interagenciamentos tendem a *despifanizar* (desterritorializar[11]) o território da banda, pois estas forças externas entram de forma marcante em sua música. Porém, ao passo em que essas linhas de fuga *despifanizantes* operam, um outro processo acontece concomitantemente, a *repifanização* (reterritorialização[12]). Esses movimentos são simultâneos no processo de construção de um território. Essas forças de fluxo e refluxo são perenes. "É que o agenciamento territorial não é separável das linhas ou coeficientes de desterritorialização, das passagens e das alternâncias para outros agenciamentos" (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 146).

Portanto, assim acontece a pifanização, se estabelecendo dentro de um processo concomitante de forças despifanizantes e repifanizantes (fluxo e refluxo), delineando o território idiossincrático da banda São Sebastião, a partir das suas características identitárias. Contudo, o plano de consistência dessas características identitárias ou marcas de expressão, não é rígido, este se apresenta inerentemente aberto as ressignificações. "O agenciamento territorial é um consolidado de meio, um consolidado de espaço-tempo, de coexistência e de sucessão" (*op. cit*, *id.* , P. 141).

Um território jamais será estático, pois "[...] está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que outro agenciamento opere uma reterritorialização [...]" (DELEUZE E GUATTARI, 2007, P. 137).

Dessa forma, coube aqui nesse estudo entender o território específico da banda São Sebastião, sem desmerecer aspectos de seu passado, que deve ser entendido como mais um elemento formador desse território durante o processo de *pifanização* (territorialização).

A banda São Sebastião, vem constantemente absorvendo inserções musicais midiáticas, onde julgo que essas não a descaracterizam enquanto cabaçal, uma vez que recebem um tratamento "estilístico", a partir de inserções das características identitárias que consequentemente lhes legitimam quanto repertório de *música de cabaçal*[13]. Tal processo é a *repifanização*.

---

[8] Estes meios são as *n* possibilidades **sonoras** e **materiais,** que compõem o universo em que a banda se encontra, ou até mesmo venha a se encontrar.

[9] As músicas de cabaçal (ritmo e melodia e suas nuances: portamentos, glissandos, ornamentos, mordentes, articulação, dinâmica, improvisação e etc.), os instrumentos musicais (matéria prima e suas especificações métricas responsáveis pelos timbres e afinações).

[10] Músicas midiáticas com suas marcas de expressões, outros tipos de instrumentos como a caixa de guerra industrializada que eles usam e etc.

[11] Termo criado também por Deleuze a Guattari a (2007) partir do conceito de território

[12] Ibidem

[13] Expressão êmica utilizada pela banda São Sebastião, quando refere ao seu repertório dito "tradicional".

Nesse sentido, o território musical da São Sebastião se *despifaniza* ao enveredar pelo território midiático e concomitantemente se *repifaniza* pelas características identitárias que estão sempre em um plano de consistência flexível, ou seja, suscetível às mudanças. Esse processo concomitante de *despifanização* e *repifanização.*

Portanto, a presença de elementos sonoros provindos do "território midiático", não implica numa perda de identidade da São Sebastião, mas sim um deslocamento desta com relação ao "repertório autêntico tradicional". Pois, sempre haverá um "ritornelo" [14], uma *repifanização*. Saliento ainda, que estas características identitárias ou marcas de expressão não representam simplesmente um passado adquirido, não são "puras", pois nos revelam principalmente um presente que se constrói a partir de um processo perene de ressignificações, que adquirem um plano de consistência através de sucessivas repetições, que podem ser identificadas num tempo específico, como foi o caso dessa pesquisa.

Para tanto, reforço que essa banda se faz cabaçal, a partir dos intra-agenciamentos e interagenciamentos que demarcam o seu território, dentro de uma múltipla "paisagem sonora" [15] do alto sertão paraibano. Uma história que não se molda, unicamente a partir de uma linha arborescente de evolução. O passado aparece como mais um elemento formador desse "presente inquietante", que se faz dia a dia. Suas características identitárias estão em constantes linhas de fuga. Ainda assim, não se trata de um conjunto de expressões verificadas de um estudo comparativo com outras bandas, mas muito mais a partir de um discurso musical singular, adquirido por várias vias de ações aurais intermitentes.

Contudo, quando analiso a transferência dessas características identitárias que perpassam do repertório de *música de cabaçal* para as músicas midiáticas, estou estabelecendo uma perspectiva comparativista, pois se faz necessário uma comparação entre ambos os repertórios para a verificação dos processos de *despifanização* e *repifanização*, que agindo simultaneamente, traduzem o que é a *pifanização*. Com isso, entenderemos melhor como se dá a construção do território da banda São Sebastião. Com relação ao estudo comparativo, comenta Nettl:

> Note-se que, embora o termo comparação não seja empregado com destaque por nenhum dos estudiosos pós-1950, alguma perspectiva comparativa, ainda que permeada por uma postura relativista (as músicas em comparação deverão ter sido estudadas em seus respectivos contextos), persiste (2008, p. 27).

Veremos agora através de algumas características identitárias extra-musicais e musicais, como se estabelece a sonoridade do território da banda São Sebastião. A *pifanização* ou territorialização é algo que começa a partir das escolhas primordiais. O próprio material humano é fator determinante na estruturação do território da banda São Sebastião. Ora, os pifeiros são, em grande parte, responsáveis pelo delineamento dessa estruturação desde as suas escolhas iniciais de repertório, instrumentação e etc. Estes com certeza usam suas marcas de expressão como linhas *repifanizadoras*. Pois, os intra-agenciamentos e interagenciamentos se estabelecem num fluxo e refluxo de escolhas, dentro de uma multiplicidade de meios.

Esses meios, por vezes se apresentam como possibilidades viáveis, como é o caso da escolha do PVC para fabricação dos pífanos, que para os mais puristas, esse interagenciamento pode ter aparecido como um elemento *despifanizador*. De fato ele foi, mas, as linhas de continuidade que apresentarei a seguir, mostram como acontece o concomitantemente processo de *repifanização*, a partir dessas marcas de expressão ou características identitárias, responsáveis por estabelecer um plano de consistência. Eis então na figura 6, as específicas medidas dos pífanos da banda São Sebastião, que se apresentam como uma importante característica identitária extra-musical, responsáveis pela a *repifanização* das flautas, mantendo a afinação do seu território num plano de consistência:

[14] Termo forjado por Deleuze e Guattari (2007).

[15] Termo criado pelo compositor Murray Schafer.

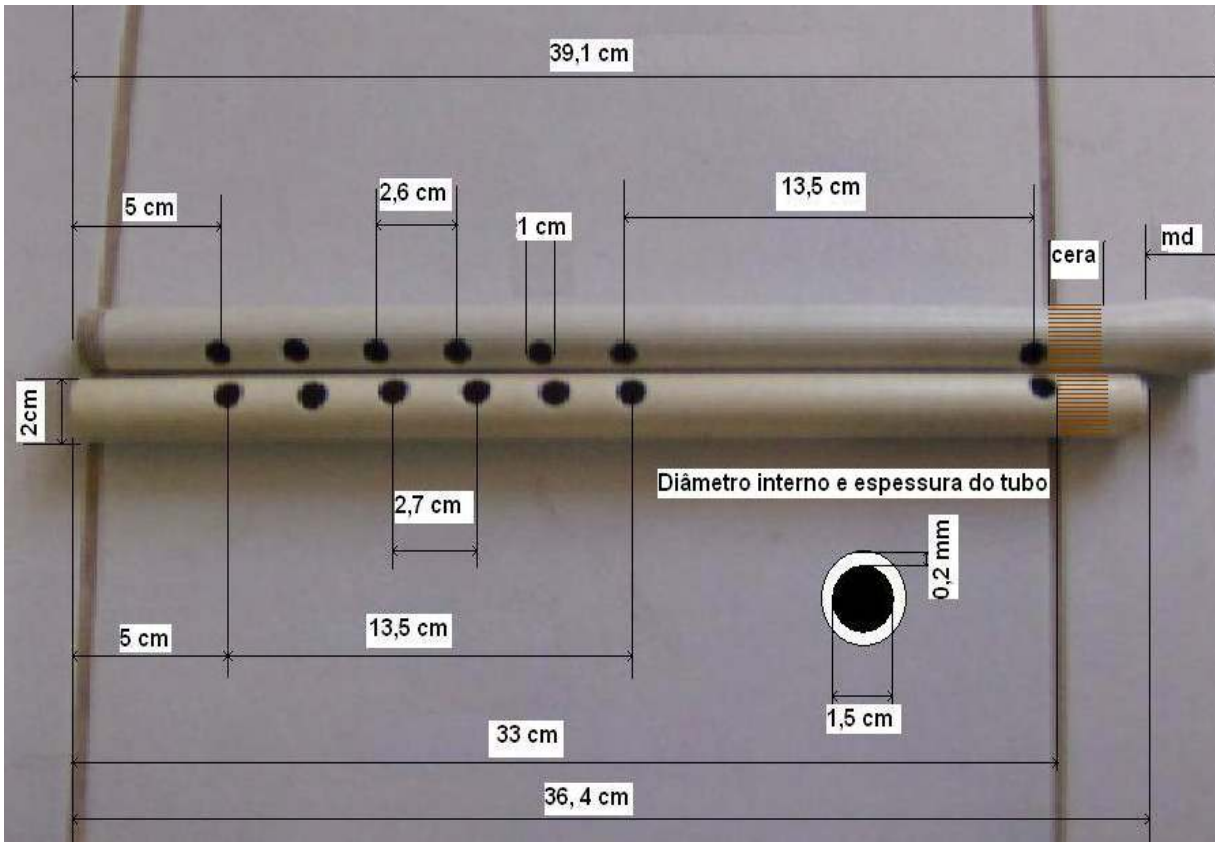


FIGURA 1 – Pífanos da Banda São Sebastião
Fonte: Erivan Silva, 2008

Mesmo assim, para mim o pífano de PVC se apresenta como uma linha de ruptura com um passado, ou pelo ao menos em parte no que diz respeito à "cor" do seu timbre. A figura 2 mostra visualmente a diferença entre o timbre do PVC e da taboca como uma relevante mudança timbrística. O gráfico 1, demonstra um pífano de PVC, feito com as mesmas medidas da banda São Sebastião. O gráfico 2, demonstra um pífano de taboca, também feito com as mesmas medidas. Ambos tocaram a nota *si* 3, que corresponde a fundamental de suas afinações, captados por um microfone multidirecional. Note-se que o pífano de taboca apresentou nitidamente uma quantidade maior de harmônicos, e a freqüência da nota de ambos soou abaixo dos 493 Hz do padrão temperado:



FIGURA 2 – Nota si 3 nos pífanos
Fonte: Erivan Silva, 2007

Abaixo podemos ver que as medidas de comprimento total diferem, mas, no que dizem respeito ao posicionamento dos furos, estes buscam um enfileiramento. Mesmo assim, há pequenas discrepâncias nas distâncias entre os furos de abafar o tubo. No entanto, para os músicos da banda São Sebastião, esta diferença não atrapalha no "casamento" dos pífanos, pois o que se considera válido, como métrica definidora da afinação, é a medida que vai do ponto final da cera de abelha até o fim do tubo, como podemos ver na figura abaixo:

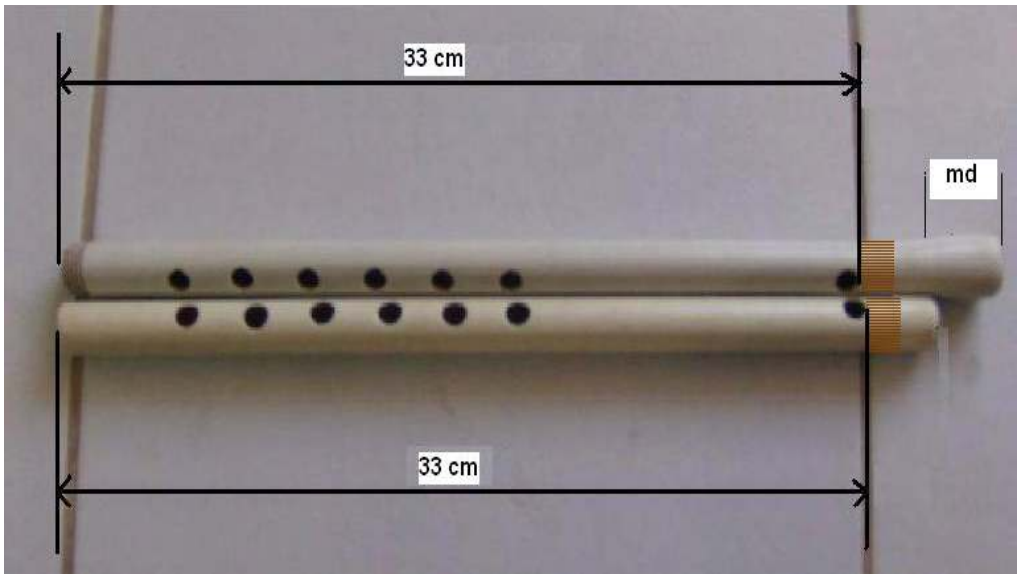


FIGURA 3 – Medida de referência utilizada para "casar" dois pífanos.
Fonte: Erivan Silva, 2008

Segundo os músicos, a diferença no comprimento que passa além dessa dimensão, assinalado como md, é considerada sem importância, medida desprezível. A medida dos furos é uma só, tanto para os de *abafe*, quanto para o de soprar: em média, um centímetro.

Esses pífanos são considerados "meia-regra" ou "meia régua" para a banda cabaçal São Sebastião, coincidindo com as medidas expostas por Guerra-Peixe em sua tabela corrigida *apud* Pires (2005 p. 129).

Uma outra curiosidade notória da banda São Sebastião, é a simplicidade dos seus pífanos. Não possuem nenhum adereço, tão pouco as formas são estritamente iguais do ponto de vista estético. Esses pífanos que aparecem nos exemplos acima, foram herdados, pois esses músicos não são fabricantes de instrumentos.

As escalas: "oitava não justa", a "terça neutra" e a "sétima abaixada".

Essas específicas dimensões demonstradas geram a afinação básica do pífano da banda São Sebastião: "si maior".

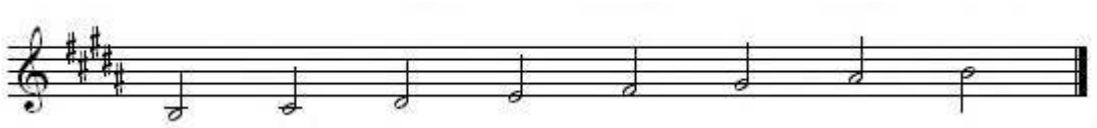


FIGURA 4 – Afinação básica do pífano utilizado na banda São Sebastião
Fonte: Erivan Silva

Mas, ao medir essas afinações com aparelhos eletrônicos, a partir dos testes de **sopros leves** e **sopros forçados**, detectei a seguinte disposição em **cents** da escala do pífano da São Sebastião, comparando-o com a escala temperada:

Escala de Si maior	*Padrão Temperado*	*Pífano da São Sebastião*
Si	200c	-35c = 165c
Dó#	200c	200c
Ré#	100c	-25c = 175c
Mi	200c	200c
Fá#	200c	200c
Sol#	200c	200c
Lá#	200c	200c

FIGURA 5 – Escala do pífano em *cents* escalas de altura.
Fonte: Erivan Silva, 2008

Notadamente, a oitava soou bem mais baixa do que a do padrão temperado. A nota foi soprada por mim, pelos pifeiros da São Sebastião, e mais um amigo flautista, o Cornélio Santana. Primeiramente sopramos sem muito esforço. Em seguida, mesmo forçando o sopro, ninguém conseguiu chegar a freqüência aproximada de 493,8833 Hz, que seria o padrão temperado da nota *si* 3.

A terça também soou abaixo da freqüência de 622, 2537 Hz, que seria o padrão temperado do *ré* # 3. Ainda com relação à terça, esta por vezes soa ambígua, ou melhor, neutra. Quem primeiro apontou essa ocorrência nos pífanos brasileiros foi Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 12). É sabido que o intervalo de terça neutra permeia praticamente toda música nordestina. No entanto, ao soprarmos forçadamente os pífanos da São Sebastião, conseguimos chegar – eu e Cornélio Santana – a várias freqüências, inclusive a de 622 Hz que corresponde ao *ré* # 3. Dessa forma, em acordo com Pires (2005, p. 251), acredito que a terça neutra é gerada pela ação dos executantes, de acordo com as necessidades idiossincráticas dos seus territórios musicais. Portanto, não se apresenta como um intervalo puramente técnico, oriundo tão somente da estrutura física do pífano.

Continuando com os testes de sopro, ficou claro também que a sétima abaixada é um fenômeno puramente cultural, não sendo proveniente, exclusivamente, também da estrutura física do pífano, haja vista que a sétima maior foi alcançada em nossos testes de sopro forçado.

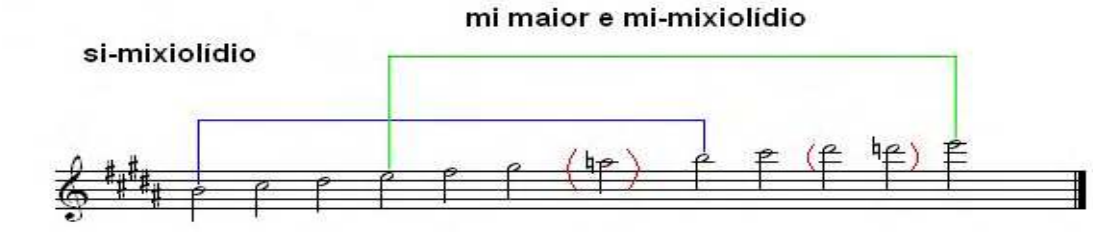
Os testes de Pires (2005) no estado de Pernambuco demonstram que os intervalos musicais, soam em freqüências bastante distintas a partir de quem está tocando o pífano, visto que, trata-se de um instrumento não temperado, executado por distintos personagens, e ainda assim dentro de uma cultura musical possuidora de suas próprias nuances melódicas, que busca suas adequações singulares de acordo com suas necessidades locais.

Essas predominâncias intervalares já foram observadas anteriormente por autores como: Guerra Peixe (1970), Gerard Béhague (1980) e José Siqueira (1981). Em suma, são marcas de expressão do *ethos* musical nordestino. Mas, nesse estudo, não pretendo me alongar nessa discussão paradigmática sobre as origens modais da música nordestina, ficando apenas ciente de que, se quisermos entender um pouco mais sobre a cultura musical do nordeste, é preciso estudar as singularidades que compõem a sua multiplicidade.

Por fim, esses testes nos mostram nada mais do que a riqueza melódica do pífano, a qual será sempre melhor apresentada, a partir dos seus músicos e de suas idiossincrasias musicais, que compõem seus distintos territórios merecedores de investigações particulares.

A ambigüidade modal-tonal

A música da banda São Sebastião por vezes soa **modal**, quando se trata do repertório de música de cabaçal, pois estas peças normalmente aparecem com o sétimo grau abaixado, gerando assim o modo mixolídio[16] ou "Primeiro modo real nordestino"[17]. Mas, quando se trata de uma inserção midiática, esses músicos naturalmente recorrem ao tom de mi maior, vizinho direto de si maior. Contudo, mesmo quando a melodia principal, tocada pelo primeiro pífano é **tonal**, o acompanhamento feito pelo segundo pífano, normalmente também é modal mixolídio. Assim, a música paira numa espécie de ambigüidade **tonal e modal**. A figura abaixo demonstra esse centro ambíguo da banda São Sebastião:



[16] Modo que possui o sétimo grau abaixado.
[17] Termo forjado por José Siqueira em seus estudos sobre: *Sistema modal na música folclórica do Brasil* (1981).

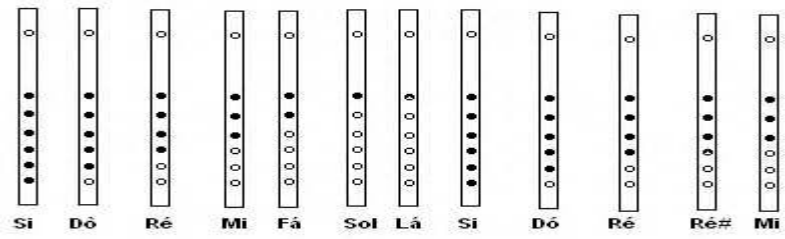


FIGURA 6 – Possibilidades modais do Pífano.
Fonte: Erivan Silva, 2008

Nesse sentido, fica claro que a escala de si maior, ao sofrer o "abaixamento cultural" da sétima, logo se caracteriza como Primeiro modo real nordestino. Já a escala derivada de mi maior, utilizada nas execuções das músicas tonais pelo primeiro pífano, logo também se transforma no I Modo real nordestino, ao ser baixado o seu sétimo grau (do ré sustenido para o ré natural), pelo segundo pífano acompanhante.

A partitura abaixo da canção "Asa branca", de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, demonstra essa ambigüidade tonal-modal, onde o primeiro pífano soa tonal e o segundo modal:

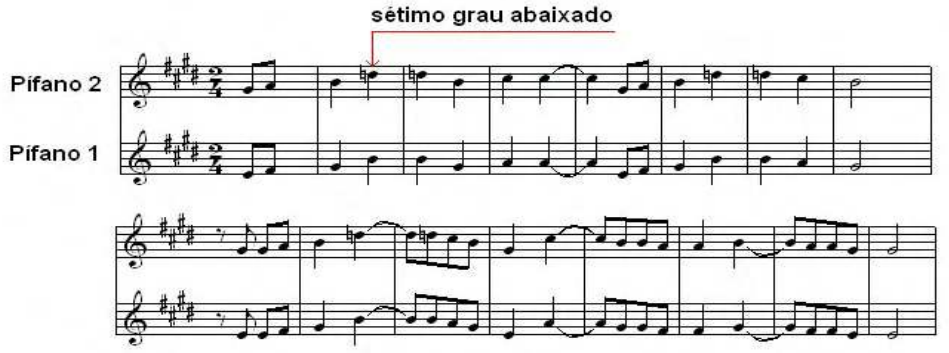


FIGURA 7– Trecho em partitura da canção Asa Branca.
Fonte: Erivan Silva, 2007

Está clara aqui também uma *repifanização*, ou seja, essa música se configura como uma forma de refluxo ao território das cabaçais. Foi desse meio que, certamente, Luiz Gonzaga colheu as informações necessárias para a sua música midiática. Contudo, a "Asa branca", ao se tornar midiática, volta ao campo da música de tradição através do rádio, discos e televisão. Mas, ao chegar à banda cabaçal, recebe um tratamento repifanizante, pois, uma vez que suas linhas de fuga tendem a querer *despifanizar* a banda São Sebastião, suas marcas de expressão (características identitárias), impelidas sobre ela, a *repifanizam* tornado-a também uma música de cabaçal. Tudo isso configura o processo de *pifanização* da banda São Sebastião ou conformação do seu território.

Forma e ritmos apresentados

As formas de compassos das músicas da banda São Sebastião são binárias e ternárias (valsa). Suas estruturas normalmente são divididas em duas partes, caracterizando a forma A B. Identifiquei também que todas começam em anacruse, com exceção das inserções midiáticas que as vezes não obedecem a essa forma.

Agora, veremos os ritmos que a banda São Sebastião me apresentou durante as pesquisas de campo, posto que, por se mostrar aberta a outras absorções, futuramente poderá apresentar um outro quadro que diferirá deste:

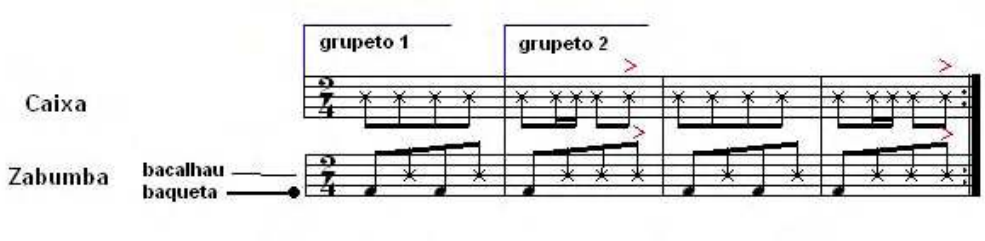


FIGURA 8 - Marcha dos benditos.
Fonte: Erivan Silva, 2008

Para efeito de análise, divide esse ritmo em dois grupetos, pois é assim que ele é executado sucessivamente. Esta marcha normalmente é utilizada para tocar os benditos. Curiosamente, apresenta um acento no último tempo do segundo grupeto dos dois instrumentos, ou seja, uma inversão por contrariar o acento marcial europeu. Isso me levou a questionar se não é uma conseqüência de uma herança africana. Com efeito, é muito comum esse tipo de acentuação em alguns exemplos musicais nordestinos como o maracatu e a ciranda. Contudo, não quero aqui assegurar uma veracidade, mas sim uma proposição.

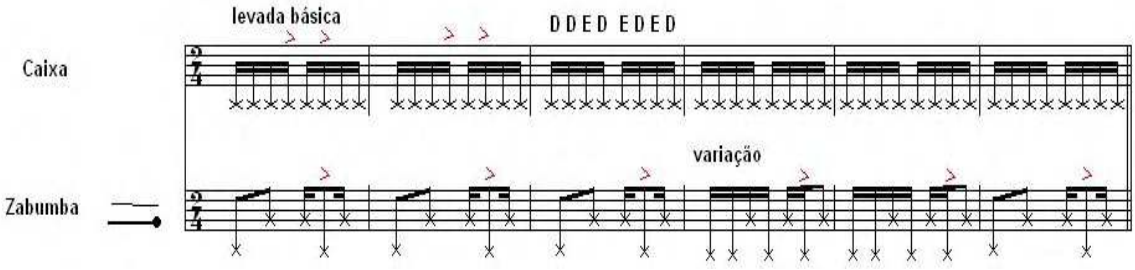


FIGURA 9 – Marcha rebatida
Fonte: Erivan Silva, 2008

Esse ritmo também conhecido como marcha-rebatida, se apresenta como um dos mais significativos das bandas cabaçais, por sua construção bastante singular. É muito utilizado para as músicas de cabaçal profanas como o *caboré* e o *capote*. Como podemos verificar na figura 4, os acentos aparecem sempre no tempo fraco do compasso, se assemelhando, novamente, aos ritmos de descendência africana. Quanto a variação do zabumba, essa ocorre normalmente no tema B das músicas de cabaçal, pois essas composições têm, em grande parte, a forma AB, como veremos em alguns exemplos mais adiante. Outro detalhe importante são as variações de mão do caixeiro, representadas da seguinte forma: mão direita **D**, e mão esquerda **E.** Isso faz uma grande diferença na acentuação, causando uma nuance bastante singular.

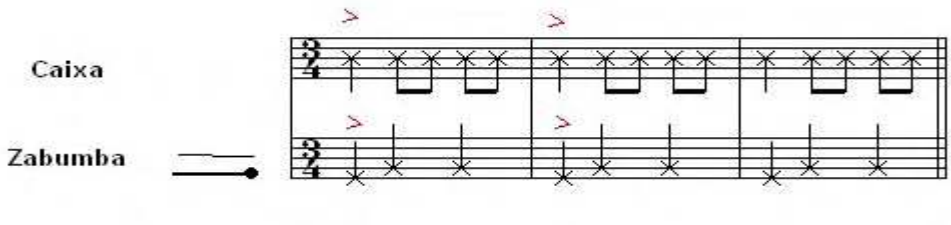


FIGURA 10 – Valsa
Fonte: Erivan Silva, 2008

Esse ritmo soa um pouco ibérico, não aparecendo variações no acompanhamento percussivo. Também é bastante utilizado nos benditos religiosos. A valsa é uma dança européia de salão, ainda muito presente em algumas solenidades no alto sertão paraibano como: festas de formatura, bailes de debutantes e etc. Mas, no território da banda cabaçal São Sebastião, esta não é dançada como nos padrões tradicionais e sim, utilizada apenas nas festividades religiosas.

Outros ritmos como o *baião* e o *xote*, há muito tempo que já fazem parte do legado da São Sebastião, mas quis expor apenas o repertório que eles chamam de música de cabaçal, haja vista que esses irão aparecer nas análises seguintes, como marcas de expressão responsáveis pela repifanização das músicas midiáticas absorvidas.

A seguir, veremos uma análise de uma *música de cabaçal*, identificando algumas de suas marcas de expressão, e logo depois analisaremos uma música provida do meio midiático para identificarmos o processo de repifanização.

Análise da música de cabaçal Passo da pitombeira

Essa música é uma composição de uma antigo pifeiro do alto sertão paraibano, conhecido como Manoel Inácio. Esta se apresenta modal, estando no Primeiro modo real nordestino (si mixolídio). Sua forma é A B começando em anacruse.

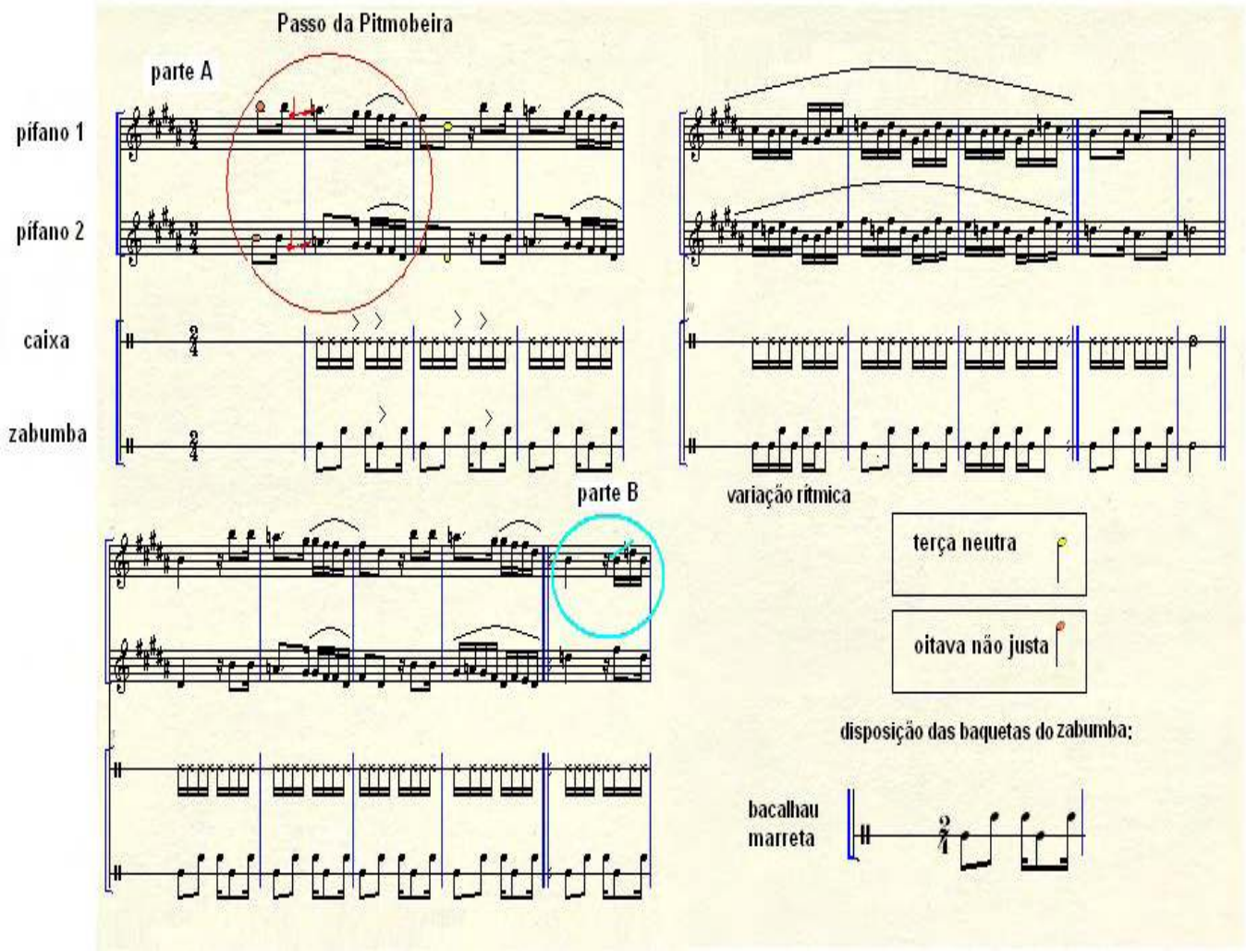


FIGURA 11 – Música Passo da Pitombeira
Fonte: Erivan Silva, 2008

Podemos perceber no detalhe da figura 12, o portamento do sol para a nota lá natural (sétima abaixada), nos dois pífanos. Esse portamento é uma constante, pois é ocorrente nos demais compassos em que se repete a mesma frase, sendo que, a constância é só no primeiro pífano. Com isso, percebi que esse ornamento é uma marca de expressão característica de quem está solando (mostrando o tema) na São Sebastião. Isso não quer dizer que não ocorra mais portamentos no segundo pífano, principalmente durante as improvisações, onde suas nuances aumentam.

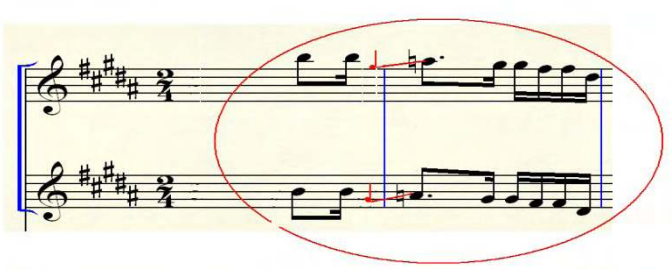


FIGURA 12 – Portamento do sol para o lá
Fonte: Erivan Silva, 2008

Outro tipo de ocorrência ornamental é o glissando, marca de expressão não tão freqüente quanto o portamento:

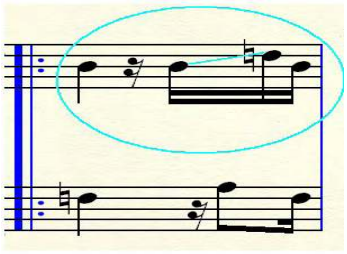


FIGURA 13 – Glissando
Fonte: Erivan Silva, 2008

Na figura 14, podemos rever os acentos da marcha rebatida que segue similar durante toda a música, como também a disposição de mãos do caixeiro, marca de expressão que traz uma nuance singular.

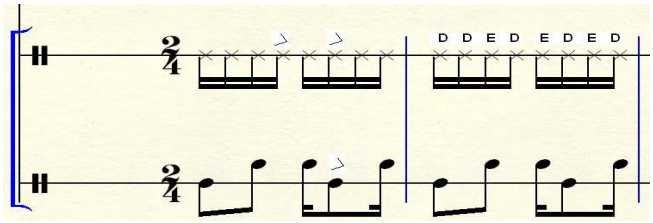


FIGURA 14 – Acentos da marcha rebatida
Fonte: Erivan Silva, 2008

Podemos ver em detalhe na figura seguinte, a variação rítmica do zabumba:

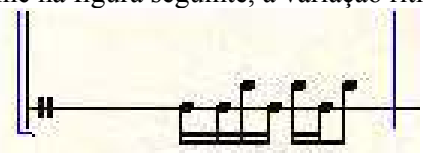


FIGURA 15 – Variação rítmica da zabumba
Fonte: Erivan Silva, 2008

No geral, observe-se na figura 16, que as frases compostas pelos grupos de semi-colcheias são sempre tocadas em **legato**. Por fim, com relação ao segundo pífano, percebe-se que na parte A da música, simplesmente dobra a melodia oitava abaixo, e só na parte B é que abre em intervalos de terça. Isso foi percebido só nessa música. Ainda assim, a identificação de poucos ornamentos do segundo pífano, possivelmente traduza o caráter de acompanhamento.

Análise de música de cabaçal midiática

A música analisada será Assum preto de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que entendo como música de cabaçal midiática, e que inclusive traz características muito próximas do universo das bandas de pífano, uma vez que Luiz Gonzaga, como já foi dito anteriormente, certamente absorveu influencias desse

meio sertanejo onde viveu parte da sua vida. Portanto, essa composição acaba se configurando como uma espécie de refluxo.

Quero salientar que a escolha dessa música para ser analisada, se deu a partir mesmo do momento em que eu pude presenciar os concomitantes processos de *despifanização* e *repifanização*. Pois, esta música não faz parte do repertório da banda. Então, durante as minhas visitas ao sitio Antas, perguntei-lhes se tocavam essa música. Estes me responderam que não, mas que poderiam pegá-la, pois tocavam de tudo, e assim entenderam a minha pergunta como um desafio. Bem, dentre alguns minutos, esses começaram a tocar a música já colocando a segunda voz do pífano. Fiquei impressionado com a facilidade, mas percebi que as primeiras tentativas foram meio toscas até chegarem a executá-la em perfeita ordem. Infelizmente, não tenho esse registro em filmagens, haja vista que isso aconteceu durante as entrevistas não estruturadas, mas em todo caso pude registrar em um caderno de pauta musical. Em seguida, pude anotar os ornamentos ocorridos durante as execuções, pois quando estavam pegando a música, rapidamente eu fui transcrevendo, e quando a executaram bem, eu já podia acompanhar pegando detalhes de portamento, glissando e etc. Abaixo, veremos a transcrição analisada, onde poderemos entender melhor o processo de *repifanização*.

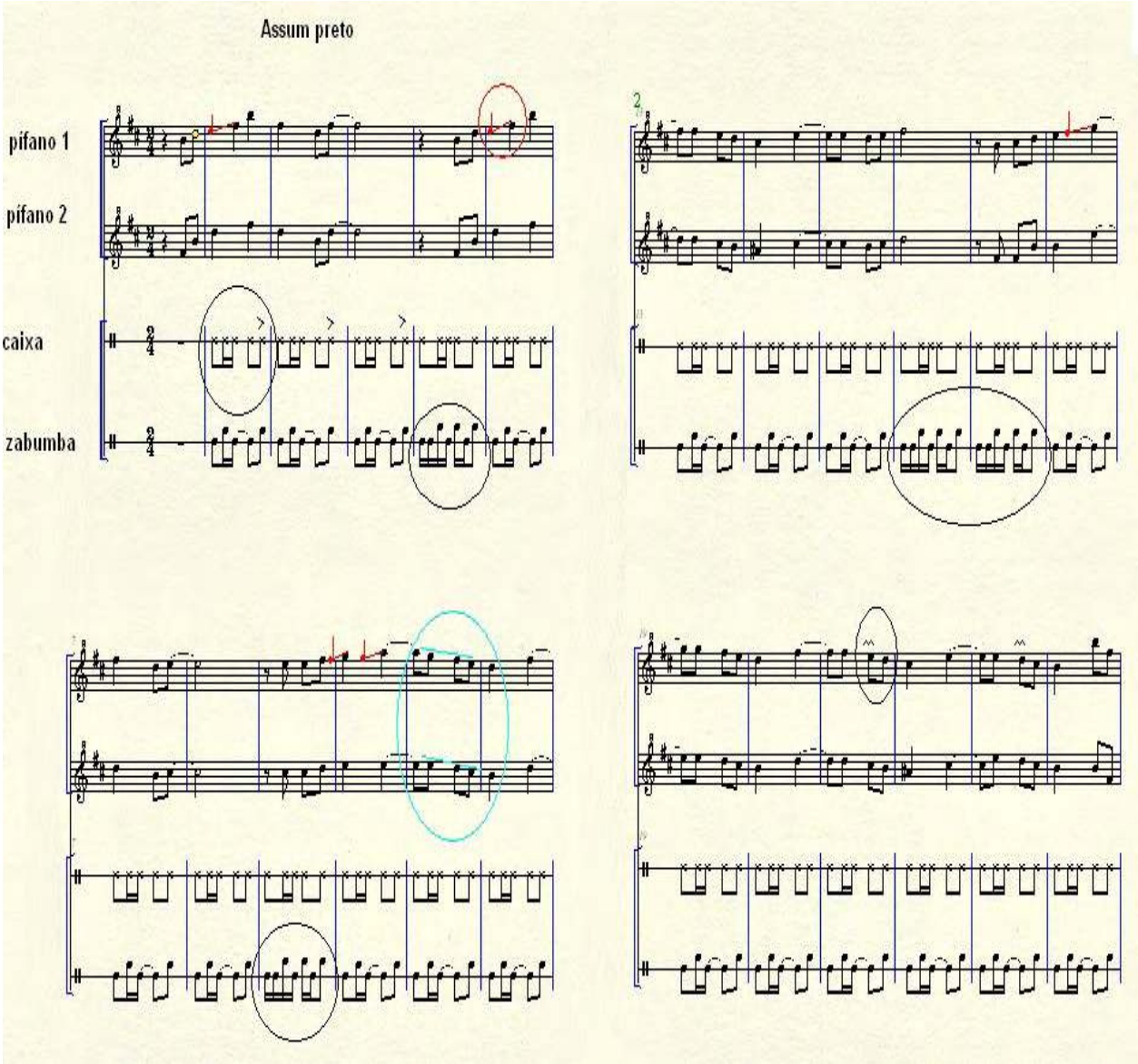


FIGURA 32 – Música Assum Preto
Fonte: Erivan Silva, 2008

Quero destacar primeiramente a terça neutra, uma vez que essa pode nos induzir a uma tonalidade maior ou menor. Nessa música especificamente, percebemos nitidamente a tríade de si menor. Mas, alguns testes que eu fiz tocando a música Asa branca em si maior, com o mesmo pífano da São Sebastião, em essa

terça nos induziu a tríade maior. Portanto, a terça neutra é vigente, mas como já disse, a nota pode ser alcançada com certo esforço do sopro, caracterizando-a muito mais como um fenômeno cultural do que físico. Aqui especificamente, ela entra como uma das marcas de expressão repifanizadoras da música Assum preto.

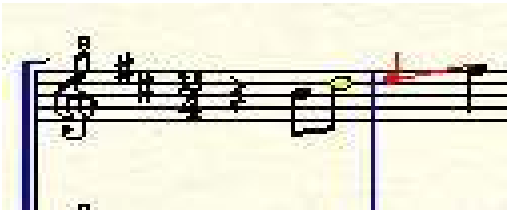


FIGURA 33 – Exemplo da terça neutra.
Fonte: Erivan Silva, 2008

Na mesma figura da tríade, podemos perceber um portamento para alcançar a nota fá natural, ou seja, uma nota que não é proveniente da escala natural do pífano da São Sebastião, sendo alcançada pela técnica de tapar meio buraco. Nesse sentido, podemos refletir que esse tipo de portamento as vezes pode ser proveniente de uma busca, haja vista que esses músicos estavam aprendendo a tocar a música. No entanto, há uma serie de portamentos nessa música como podemos ver na figura anterior, caracterizando-o como mais uma marca de expressão (característica identitária) *repifanizadora*, visto que esse tipo de portamento é próprio do pífano.

Nas figuras abaixo em destaque vemos a presença de portamentos duplos e um trinado, também como elementos *repifanizantes*:

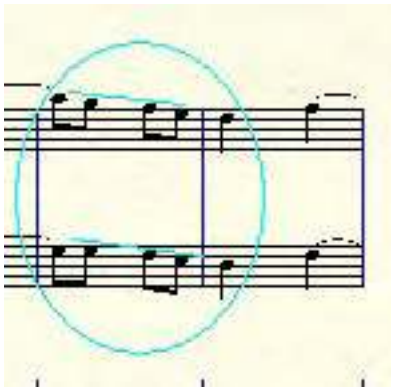


FIGURA 34 - Portamentos
Fonte: Erivan Silva, 2008

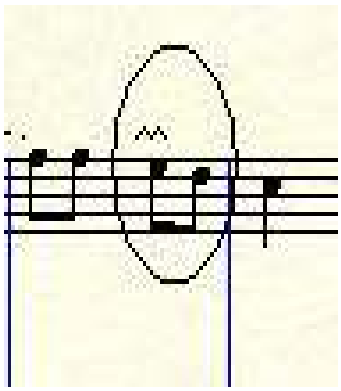


FIGURA 35 – Trinado
Fonte: Erivan Silva, 2008

Agora, atento para esse detalhe rítmico da percussão, pois o ritmo tocado é um baião. Mas, veja a presença da célula rítmica da **marcha** com o acento no mesmo local de costume da cabaçal. Veja também a presença da variação rítmica da **marcha rebatida** no zabumba. São dois fortes elementos *repifanizadores*, pois a música ganha um pulso próprio de banda cabaçal. Em todo caso essa variação do zabumba, por vezes pode se encontrada em alguns grupos que tocam baião. Enfim, trata-se realmente de um fluxo e refluxo, uma confluência de territórios.

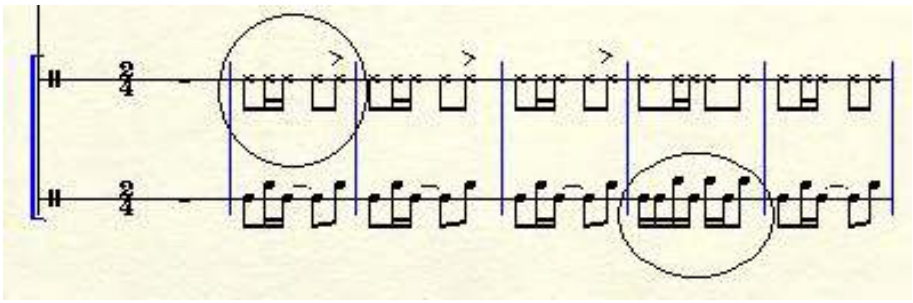
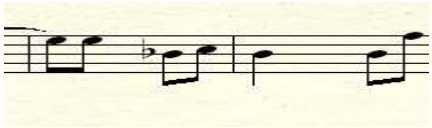


FIGURA 36 – Ritmo da zabumba.
Fonte: Erivan Silva, 2008

Nas figuras abaixo, podemos ver uma mudança fraseológica, que é algo bastante comum nas bandas de pífano.

Frase original



Frase modificada

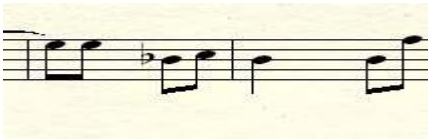


FIGURA 37 – Mudança fraseológica
Fonte: Erivan Silva, 2008

Por fim, abaixo podemos ver em detalhe o final da música que foi tocado em legato e uníssono, possivelmente uma forma de adequação momentânea, pois como disse, a música estava sendo *repifanizada* nesse momento em que eu pude registrar.

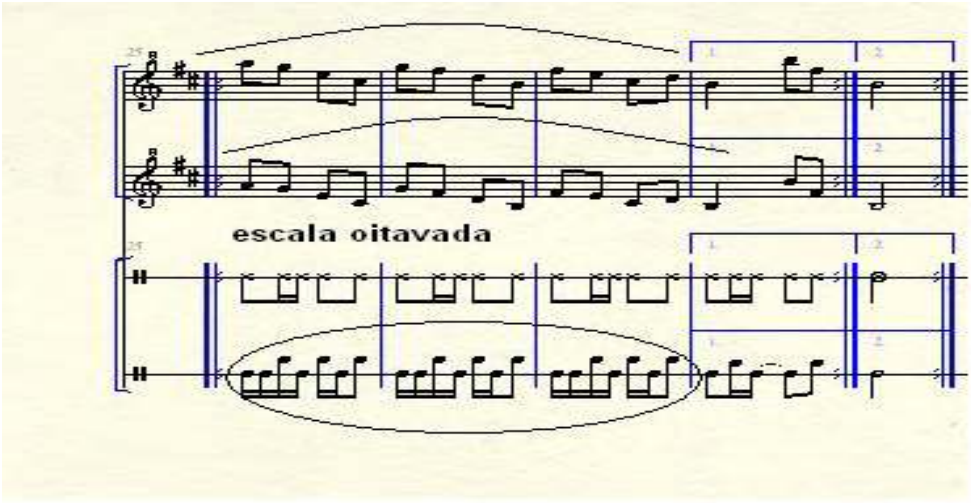


FIGURA 38 – A execução em legato
Fonte: Erivan Silva, 2008

Todas essas marcas de expressões como a estrutura física dos instrumentos, seus timbres singulares, e, principalmente, a forma dos músicos tocarem essas músicas, montam um conjunto de características identitárias responsáveis pelo processo de repifanização, ou seja, trazem para banda São Sebastião uma legitimidade da sua prática musical, montando o seu peculiar território a partir dos agenciamentos (intra e inter), advindos dos meios possíveis que estão ao seu redor. Isto é o que eu chamo de *pifanização*.

É a partir de suas *despifanizações* e *repifanizações* que essa banda ressiginifica o seu território, e respira para suas novas aventuras musicais em *n* territórios. Pois, "quando Boulez se faz historiador da música, é para mostrar como, cada vez de maneira bem diferente, um grande músico inventa e faz passar uma espécie de diagonal entre a vertical harmônica e o horizonte melódico" (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 95). Essa linha vertical é a própria assinatura da banda São Sebastião, que cada vez "é uma outra diagonal, uma outra técnica e uma criação" (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 95). As descaracterizações aconteceriam se

fossemos entender esses homens e suas músicas como fósseis vivos, pois suas atividades traduzem simplesmente uma existência participativa, e assim não representam um passado estagnado.

Referências bibliográficas

ALENCAR PINTO, Aloysio de. *Banda cabaçal/Ceará*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/FUNARTE, 1978. Resenha de: ALENCAR PINTO, Aloysio de. Documento sonoro do folclore brasileiro. n. 23, Rio de Janeiro, 1978.

BÉHAGUE, Gerard. *A etnomusicologia latino americana:* algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. Curitiba, *Anais do II Simpósio Latino* – Americano de Musicologia, Fundação Cultural de Curitiba: 1999.

BRAUNWIESER, Martim. *O cabaçal.* São Paulo: Boletim latino americano de música. VI/6 (abril): 601-602-603, 1946.

CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. *Tradição e modernidade:* o perfil das bandas de pífanos da cidade de Marechal Deodoro, Alagoas. Dissertação de mestrado (Etnomusicologia). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998.

CANECA, Marco Antônio da Silva. *O pífano na Feira de Caruaru:* contexto, características, aspectos educativos. Dissertação de Mestrado (Musicologia). Rio de Janeiro: CBM, 1993.

CAPISTRANO DE ABREU, João. *Capítulos de história colonial:* 1500-1800 & os caminhos antigos e o povoamento do Brasil. Brasília, ed. UNB, 1982.

CASCUDO, Luiz Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* São Paulo: Global, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*: aspectos da cultura popular no Brasil. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense: 1994.

CROOCK, Larry. *O pífano de taboca.* folclore. v. 203 (fev.). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, p. 6-9, 1989.

DALL'AGNOL, Raymundo. *O tocador de pife*. Recife: Comunicação na XI Reunião Brasileira de Antropologia, p. 31-43, 1978.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. v.1, trad. Aurélio G. Neto, Celia Pinto Costa.São Paulo: ed. 34, 1995.

_____. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. v.4, Trad. Suely Rolnik.São Paulo: ed. 34, 1997.

FIGUEIREDO FILHO, José de. *O folclore no Cariri*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960.

GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil.* Trad. Milton Amado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

GUERRA – PEIXE, César. *Zabumba, Orquestra Nordestina.* in Revista brasileira de folclore.Rio de Janeiro, (Abril, nº26, p. 15-38), 1970.

NETTL, Bruno. *Antropologia da música/ Antropologia Musical.* In música em debate: perspectivas interdisciplinares / Samuel Araújo, Gaspar Paz, Vincenzo Cambria, organizadores. – Rio de Janeiro: Mauad X : FAPERJ, 2008.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pífanos de Caruaru*: uma análise musical. Dissertação em artes. Campinas: Unicamp, 2002.

PORDEUS, Hugo. *A malícia do pife* – caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino. Dissertação em Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

PINTO, Tiago de Oliveira. *As banda-de-pífanos no Brasil* – Aspectos de organologia, repertório e função. In: Castelo-Branco, Sawa El-Shawan. *Portugal e o mundo – O encontro de culturas na música.* Lisboa: Dom Quixote, 1997.

ROCHA, José Maria Tenório da. *As bandas de pífanos do nordeste do Brasil.* Folclore, v. 13. p. 33-37. Guarujá: Centro de Folclore do Litoral Paulista, 1988.

_____. *Para uma discografia das Bandas de Pífanos do nordeste do Brasil*. Maceió: Museu Theo Brandão (Trabalho Datilografado), 1991.

SANTOS, Eurides de Sousa, *A música de Canudos.* Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado, EGBA, 1998.

SEEGER, Anthony. *Why suyá sing:* a musical anthropology of an Amazonian people. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo.* São Paulo: Unesp, 2001.

Preservação e Disponibilização de Registros Sonoros: 30 anos do NUPPO/UFPB

Eurides de Souza Santos[1]
UFPB

Resumo:
A preservação e disponibilização de registros de bens culturais têm sido tema recorrente nos encontros acadêmicos das diversas áreas. As IFES, em geral, dispõem de orçamento para a pesquisa e coleta de dados, mas, dificilmente, destinam recursos para o tratamento e manutenção dos produtos, especialmente quando se trata de registros sonoros, cuja existência não pode prescindir da constante atualização dos equipamentos e suportes, seguindo os avanços tecnológicos. Criado em 1978, com a missão de "compreender, preservar, divulgar e promover a cultura popular"[2], o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular-NUPPO, unidade da extensão cultural da Universidade Federal da Paraíba, tornou-se referência para pesquisas multidisciplinares, nos diversos níveis. No entanto, seu acervo arquivístico, especialmente os registros em fitas de rolo, atravessou estas últimas duas décadas sem quaisquer procedimentos que permitissem sua utilização nos dias atuais. Esta realidade aponta para as discrepâncias históricas entre os processos de patrimonialização, conduzidos em diferentes épocas por folcloristas, no afã de impedir a extinção das manifestações culturais, e as ações voltadas para a preservação do patrimônio documentado. Este trabalho apresenta as medidas que têm sido adotadas nestes últimos anos para a atualização e disponibilização do acervo arquivístico do NUPPO, apontando caminhos para a retomada da interlocução universidade-comunidades pesquisadas, a partir de uma perspectiva etnomusicológica.

Palavras-chave: NUPPO/UFPB. Registro sonoro. Cultura popular.

Abstract:
The preservation and availability of cultural property registers have been a recurrent theme during academic meetings from several areas. In general, Higher Education Institutions can afford research and data collection, but rarely do they allocate funds for the treatment and maintenance of the products, particularly those related to sound registers. Their existence depends on a continuous upgrading of equipment and support, keeping pace with the technological development. The Research Department for the Documentation of Popular Culture – NUPPO, at the Universidade Federal da Paraíba, was established in 1978 and aimed to "understand, preserve, disseminate and promote popular culture." The NUPPO became a reference for multidisciplinary researches from all levels. Nevertheless, its archive, especially the magnetic tape registers from 1960 to 1980, went through the last two decades without undergoing any kind of procedure which could allow their use with new technologies. This reality contrasts with the historical discrepancies between the patrimonialization processes. These were carried out in distinct occasions by non-specialists in search of avoiding the extinction of popular traditions and preserving the archive. This paper aims at presenting the procedures adopted by the NUPPO in order to update its archive and make it available. It also proposes ways to restore the dialogue between the university and the communities studied, under an ethnomusicological perspective.

Keywords: NUPPO/UFPB. Sound Register. Popular Culture.

[1] Doutora em Etnomusicologia pela UFBA. Professora do Departamento de Música e Coordenadora de Extensão Cultural da UFPB.

[2] UFPB. Manual do NUPPO, Editora da Universidade Federal da Paraíba, 1999 p. 4.

Introdução

O montante de material de pesquisa - fitas de rolo, fitas cassete, diários de campo, entre muitos outros artefatos - acumulados nos museus das nossas universidades e demais instituições públicas relatam a história da desarticulação e descontinuidade das políticas governamentais voltadas para o patrimônio cultural brasileiro, especialmente, no que diz respeito à sustentabilidade das ações que envolvem manutenção e disponibilização. São registros bibliográficos, sonoros, audiovisuais, fotográficos, na sua maioria, em estado de difícil ou impossível manuseio, que demandam tratamento e atualização urgentes. Ferreira at al, afirma que "o descaso com os acervos arquivísticos está promovendo a destruição de documentos fundamentais tanto para a produção do conhecimento histórico como para a construção da identidade local e exercício da cidadania, que inclui o direito de acesso à informação" (2002, p.1).

No que diz respeito aos registros sonoros, a Etnomusicologia recente vem contribuindo para uma transformação desta realidade a partir de trabalhos, a exemplo de "Responde a roda" (Sandroni, Ayala e Ayala, 2004), "M. de Andrade: missão de pesquisas folclóricas" (SESC-SP, 2006), ambos de grande relevância para o contexto histórico-cultural paraibano, uma vez que parte substancial do conteúdo destas pesquisas refere-se às expressões populares da Paraíba. Nosso propósito neste texto é refletir sobre a contribuição do Núcleo de Pesquisas e Documentação da Cultura Popular, unidade da Extensão Cultural da Universidade Federal da Paraíba, para a construção de uma memória cultural paraibana, e, ao mesmo tempo, discutir as questões envolvendo a preservação do seu acervo. Depois de cerca de duas décadas sem investimento na sua manutenção, o NUPPO passa a visualizar uma luz no fim do túnel, através dos editais que possibilitam o envio de projetos voltados para tratamento, atualização e disponibilização dos acervos. Por outro lado, a atuação de pesquisadores das Letras, Antropologia e Etnomusicologia, como gestores do Núcleo, nestes últimos anos, tem proporcionado um novo olhar sobre o valor histórico do acervo arquivístico, e numa perspectiva multidisciplinar, tem aberto caminhos para o re-estudo, e ao mesmo tempo, meios para o tratamento, atualização e disponibilização, no contexto das atuais políticas públicas voltadas para a preservação do patrimônio cultural brasileiro. Com a implantação recente do mestrado em Etnomusicologia, abrem-se novas perspectivas para as pesquisas, no que diz respeito ao estudo dos repertórios, práticas e processos do fazer musical nos diversos grupos sociais.

30 anos do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular- NUPPO

A pesquisa e registro das expressões populares na Paraíba seguem uma linha ininterrupta desde o início do século XX, tendo seu destaque histórico, de repercussão nacional, no ano de 1938, com as pesquisas das missões folclóricas. São ações que, a princípio, remontam às noções de folclorismo, desenvolvidos a partir do séc. XIX, e que podem ser definidas como um "conjunto de idéias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas que foi adotado por intelectuais, artistas, aristocratas e burgueses" (CASTELO-BRANCO, 2005 p.25). Na UFPB, grande parte das gravações entre os anos 60 a 80 do séc. XX foi realizada por profissionais da extensão cultural através do Museu da Imagem e do Som[3], cujos registros audiovisuais e sonoros, após sua extinção, foram transferidos, respectivamente, para o Núcleo de Documentação Cinematográfica-NUDOC e para o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular-NUPPO.

Criado em 1978, com a missão de "compreender, preservar, divulgar e promover a cultura popular" (UFPB, 1999 p. 4), o NUPPO abraçou a causa do Folclore, na perspectiva da apreensão das totalidades dos fazeres populares e na emergência da sua preservação, realizando coletas de músicas, contos, danças, entre outras expressões nos diversos municípios do Estado. Osvaldo Trigueiro relata[4]que a equipe, da qual fez parte, chamada pela UFPB em 1976, para registrar as expressões populares da Paraíba, tinha a missão emergente de documentar estas manifestações antes que se extinguissem. No entanto, sua experiência de décadas convivendo com as tradições populares, em diferentes lugares, se traduz na afirmação de que, "a cultura popular – o folclore – não é uma coisa engessada, fechada ou simplesmente para ser preservada ou resgatada, [mas] um processo cultural em movimento, no âmbito do campo social" (2005 p. 81). Nesse entendimento, Viana, referindo-se ao romantismo espanhol, afirma que "la impresión alarmante de que las

[3] Criado em 1967 em parceria com o Instituto Histórico e Geográfico Paraibano.

[4] Foi pesquisador do Museu da Imagem e do Som e posteriormente, coordenador do NUPPO.

culturas - o las tradiciones culturales que se relacionan e interconectan dentro de ellas - llegarían a desaparecer es una «impresión de época»" (2002).

O registro das expressões populares realizado pela extensão cultural da UFPB, especialmente a partir do final dos anos de 60 até meados dos anos 80, do século passado, integra um conjunto de ações que retratam uma extensão universitária sintonizada com os movimentos sociais de época, e ao mesmo tempo, atrelada às determinações político-administrativas da ditadura militar, que, de um lado equipava as instituições públicas, dando as condições para o desenvolvimento de atividades entre as comunidades e, de outro lado, reforçava as ações de controle e repressão.

> Se, por um lado, segmentos expressivos da comunidade docente e discente sofreram toda sorte de processos de repressão, (...) por outro, foram criados canais de persuasão e adesão, no meio da comunidade universitária em torno da atuação militar, expressos no Projeto Rondon, no Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária (CRUTAC) e no Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL). Por meio dessas ações, entre outras, objetivou-se o controle político dos movimentos sociais e da integração nacional (FORPROEXT, 2001).

Vale destacar que as atividades junto às comunidades, tanto da capital quanto do interior, caracterizavam-se como uma via de mão dupla que tanto davam acesso a ida dos pesquisadores às comunidades quanto promovia a vinda de mestres e grupos de cultura popular para se apresentarem nos espaços acadêmicos. Esta ação tinha seu desdobramento no convite aos mestres para ministrarem oficinas no ambiente universitário, tendo como público os professores e estudantes[5]. Este tipo de relação de troca, que possibilita a presença de mestres das culturas populares transmitindo seus saberes na e para a academia, vai reaparecer como proposta nas discussões sobre as diretrizes e ações para as culturas populares, durante Seminário Nacional em 2005[6].

O ano de implantação do NUPPO, 1978, já apontava para o início de uma nova conjuntura político-administrativa no Brasil. "Emergem, como expressão de resistência, os movimentos sociais e populares, e as universidades são chamadas a contribuir, ao mesmo tempo em que se sensibilizam com o nascente processo de redemocratização do país" (FORPROEXT, 2001). Este fato traz novas perspectivas para as relações universidade-comunidades, no entanto, os investimentos públicos para os projetos culturais vão ficando para segundo plano.

Nestas duas primeiras décadas de criação do NUPPO, dois importantes acontecimentos em nível internacional e nacional respectivamente marcam o reposicionamento de estudiosos e instituições ao lidar com questões envolvendo as culturas populares e o patrimônio cultural, são eles, a 25ª reunião da Conferência Geral da Unesco, realizada em Paris, em 1989, e a resultante releitura da Carta do Folclore Brasileiro de 1995[7], que vai destacar a equivalência nos conceitos de folclore e cultura popular.

Se por um lado, as atividades de cunho folclorista, empenhadas na missão de "registrar para preservar", esbarraram na complexidade e no dinamismo recriador das culturas populares, os acervos das instituições públicas esbarram na inoperância dos documentos acumulados nas prateleiras, e no obsoletismo dos equipamentos e suportes. Edson Carneiro[8], em 1965, já ressaltava o caráter dinâmico do folclore, em detrimento do recorte documental que o representa. Essa compreensão de que "o património mantem com a cultura uma relação metafórica e metonímica, independentemente das noções que a definem e classificam, [sendo, portanto], uma representação simbólica da cultura, e por isso mesmo, dos processos de selecção, negociação e delimitação dos significados" (2003, p. 3), tem norteado os estudos do Folclore na contemporaneidade.

Nessa perspectiva, a transformação de bens locais em patrimônio nacional, bem como os problemas relacionados à descontextualização, autoria, retorno às origens, entre outros, passam a ocupar a pauta das discussões referentes às culturas populares. Esta realidade coloca o NUPPO/UFPB diante do desafio de manter viva a memória presente em seus acervos, ampliando as discussões que envolvem o

---

[5] Relato constante da fita magnética n. 22 do acervo do NUPPO, transposto para CD através do projeto "fontes para o estudo da memória da cultura popular", coordenado por Maria Ignez Ayala.

[6] Seminário Nacional para as Culturas Populares, Brasília, 2005.

[7] Recomendações da UNESCO sobre Salvaguarda do Folclore, publicada no Boletim nº 13 da Comissão Nacional de Folclore, janeiro/abril de 1993. http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf.

[8] Carneiro, Edson. Dinâmica do Folclore. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

registro e preservação do patrimônio cultural paraibano, e propiciando as oportunidades de interlocução com os grupos pesquisados e/ou descendentes. Reside nestas articulações a relevância da preservação e disponibilização do acervo arquivístico, uma vez que, de outra forma, "projetaríamos na obscuridade uma infinita riqueza e variedade de processos culturais (...) [bem como] toda uma longa história de estudos e atuações em nosso país (CAVALCANTI, 2005, p.28)".

Em 2004, o CNPq aprovou o projeto "Fontes para o Estudo da Memória da Cultura Popular", coordenado pela Profa. Maria Ignez Ayala, que consistiu no processo de restauro, higienização e transposição para CD de um quinto da coleção de fitas áudio, do tipo rolo, de cerca de 220 existentes no NUPPO. Segundo Ayala[9], a organização, indiciamento e catalogação dos CDs foram pensados de acordo com diferentes eixos temáticos, assim classificados:

1. Literatura popular, oral e escrita: poesia cantada ou declamada (poemas, canções, repentes, emboladas e versos da chamada literatura de cordel cantados ou declamados)
   a) Cordel/cantadores de folhetos
   b) Cantoria de viola/repentistas
   c) Embolada
   d) Cantiga de mendigo
2. Canto e dança: versos e acompanhamento musical:
   a) Cocos
   b) Cirandas
   c) Pontões
   d) Banda Cabaçal
   e) Banda de Pife
3. Danças dramáticas com versos declamados, entrechos dramáticos e canções:
   a) Nau Catarineta
   b) Índios Africanos
   c) Lapinhas
   d) Reisado
   e) Cavalo Marinho
   f) Reisado
   g) Cambinda
4. Teatro:
   a) Babau ou Mamulengo
5. Festas:
   a) Festa do Rosário
   b) Ciclo junino
   c) Carnaval
6. Encontros de folclore sobre vários temas

Em 2005, o NUPPO foi contemplado pelo IPHAN, através do edital de Modernização de Museus para a aquisição de equipamentos. Este recurso possibilitou a aquisição de equipamentos, especialmente os de informática. Em 2008, a Petrobrás aprovou o projeto Conservação e Disponibilização do Museu de Cultura Popular[10], cujo aporte tem possibilitado a continuidade do plano de revitalização iniciado com a restauração e transcrição das gravações, em suporte eletrônico, podendo contemplar um outro montante de documentos do acervo do NUPPO, ainda não atualizado (cf.www.ufpb.prac.coex/nuppo).

Propostas para uma Etnomusicologia na Paraíba indissociada da Extensão Cultural.

O recém criado mestrado em Etnomusicologia da UFPB[11] nasce, portanto, neste solo profunda e historicamente cultivado pela dinâmica das pesquisas em torno das expressões populares, fundamentadas, a

[9] Relatório do projeto "Fontes para o estudo da memória da cultura popular", 2008.
[10] Estes dois últimos projetos são coordenados pela atual coordenadora do NUPPO, Alice Lumi Satomi.
[11] Implantado em 2005

princípio no sentimento missionário e nacionalista próprio do folclorismo, mas ampliadas conceitual e metodologicamente ao longo do tempo através das abordagens multidisciplinares dos pesquisadores/gestores.

Partindo da valorização deste conhecimento acumulado ao longo de um século, compreende-se que os fundamentos teórico-metodológicos da Etnomusicologia muito têm para somar à história do NUPPO, com propostas que, focalizando as práticas e processos do fazer musical e seus contextos, otimizem o potencial dos estudos culturais próprio da vocação paraibana.

Esta parceria deve fundamentar-se também nos destaques do Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão para área temática de Cultura quando afirma que,

> um dos desafios da sociedade brasileira hoje é a constituição de um sistema cultural democrático, descentralizado e acessível que fomente, difunda e preserve a produção cultural, respeitando e valorizando a ampla diversidade de manifestações, promovendo a inclusão dos mais diferentes setores da população brasileira. Além da produção de cultura, do estudo crítico e da formação de quadros, as universidades têm responsabilidades no estímulo à criação experimental, na preservação do patrimônio simbólico, na criação de novos espaços e na ampliação e formação do público, de modo que os valores tradicionais e contemporâneos sejam conhecidos e incorporados, sobretudo, pelas novas gerações e os historicamente excluídos (FORPROEXT, 2001)

Converge para este pensamento a idéia de que "os etnomusicólogos devem (...) contribuir para a defesa dos direitos culturais das populações e para a acção social e cultural dentro e fora da academia" (CASTELO-BRANCO, 2004, p.31) partindo da compreensão de cultura, enquanto criação, manutenção e história, construída no conjunto da sociedade, nos seus mais diversos aspectos e ambientes.

Finalmente, os entraves causados pela falta de investimentos para a área da cultura, atingindo profundamente as ações relacionadas ao patrimônio cultural, vêm sendo minorados nos dias atuais, principalmente, pela abertura dos editais, entre outras políticas, tanto advindos de setores diretamente ligados ao governo, quanto dos incentivos deste às parcerias público privadas. Neste último caso, vale ressaltar o edital PROEXT Cultura, lançado em 2007 pelo MINC/MEC/Petrobrás, que se caracteriza como um olhar diferenciado, principalmente por colocar a extensão universitária na posição de interlocutora entre governo e setor privado. Por ocasião do seu lançamento o Ministro da Cultura Gilberto Gil destacou que

> esse é um programa prioritário não só porque representa a integração e a reabertura das universidades ao ambiente social, suas necessidades, interesses e demandas em negociação, mas também porque representa uma nova etapa institucional do governo brasileiro, que vai buscar nos saberes do mundo acadêmico e das comunidades sua maior inspiração para gerir o país. (Gil, 2007)

Mesmo diante dos limites impostos pelos editais, enquanto ferramenta não direta, uma vez que não atendem às inúmeras necessidades nacionais acumuladas ao longo de décadas, portanto não acessíveis a todos, faz-se necessário o reconhecimento das atuais possibilidades que as universidades públicas encontram, no sentido de buscar recursos para desenvolver suas ações de ensino, pesquisa e extensão.

Portanto, vem da experiência historicamente construída pela UFPB e do conjunto de políticas e entendimentos contemporâneos, a pertinência do questionamento aqui proposto.

De que maneira os etnomusicólogos na Paraíba podem contribuir efetivamente para este cenário que se delineia no campo da cultura?

O que já foi iniciado:

- Processos de restauro, transposição e disponibilização do acervo arquivístico do NUPPO;
- Retomada das pesquisas musicais através do mestrado em etnomusicologia, priorizando as abordagens interdisciplinares e articulando estas pesquisas à experiência da extensão cultural da UFPB;
- Reconstituição da Comissão Paraibana de Folclore com participação de etnomusicólogos entre outros profissionais, prevendo a presença de mestres da cultura popular;

O que podemos fazer:

- Programa de retorno da memória documentada às comunidades de origem.
- Promoção de cursos, seminários, entre outros eventos, que promovam o reencontro e a troca de saberes entre a comunidade universitária e os grupos sociais;

– Maior envolvimento da Pós-Graduação em Etnomusicologia da UFPB nas atividades de reflexão, proposição e execução de políticas públicas para a cultura em nível local, regional e nacional.

Referências bibliográficas

AYALA, Maria Ignez Novais. Relatório do projeto fontes para o estudo da memória da cultura popular João Pessoa, 2008. Trabalho não publicado.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Culturas Populares: múltiplas leituras. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES, 1. 2005, Brasília, *Anais.* São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005.p. 28.

COPLAN, David B. Ethnomusicology and the meaning of tradition. In: BLUM, Stephen; BOHLMAN, Philip V.; NEUMAN, Daniel M. (Ed.). *Ethnomusicology and modern music history*. Illinois: University of Illinois Press, 1991. P. 35-47

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra; RODRIGUES, Gloriete Pimentel; MORAIS, Laudereida Marques. Patrimônio arquivístico e capacitação de recursos humanos. I CONGRESSO BRASILEIRO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA. João Pessoa, UFPB, 2002. *Anais...* João Pessoa: UFPB. 2002. 1 CD-ROM.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra; FERNANDES, David. UFPB: 50 anos. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2006. p.55.

FONSECA. Edilberto José de Macedo. O inventário nacional de referências culturais do Instituto do patrimônio histórico artístico nacional – IPHAN: desafios do registro patrimonial de Expressões musicais como bens culturais de natureza Imaterial. In: Encontro Nacional da ABET: Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. 2, 2004. Salvador. *Anais eletrônicos*. Salvador: UFBA. 2004. Pág. 893-904. CD-ROM.

FORPROEX. A extensão e a ação comunitária: contribuição das universidades e IES comunitárias para um Plano Nacional de Extensão. www.uniso.br/forext/docs/cartas/Recife-2001.pdf. Acesso em 08 de julho de 2008-07-09

FORPROEX. *Institucionalização da Extensão nas Universidades Públicas Brasileiras:* estudo comparativo 1993/2004. João Pessoa: Editora Universitária, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

IPHAN. Decreto-Legislativo 22, 08 de março de 2006.

MELO NETO, J. F. *Extensão Universitária*. Uma análise crítica. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001.

PÉREZ, Pereiro, X.: Patrimonialização e transformação das identidades culturais, em Portela, J. e Castro Caldas, J. (coords.): *Portugal Chão*. Oeiras: Celta, 2003. p. 231-247.

RENEX. *Política nacional de extensão - áreas temáticas*: cultura. Disponível em: <http://www.renex.org.br/areas_06.php>. Acesso em: 27 jul 2007.

RENEX. A Política Nacional de Extensão

www.renex.org.br/documentos/COOPMED/02_Politica_Nacional_Extensao_COOPMED.pdf

THE SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY. A manual for documentation fieldwork and preservation for ethnomusicologists. 2 ed. Bloomington: Indiana University, 2001.

UFPB. Manual do NUPPO. Editora Universitária/UFPB, 1999.

VIANA, Luis Díaz G. Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares. Revista Transcultural de Música. 2002. *http://www.sibetrans.com/trans/index.htm*. Acesso em 25 de julho de 2008.

"E o verbo se fez canto": reflexões preliminares sobre música e culto nas igrejas batistas

Euridiana Silva Souza
euridiana@yahoo.com.br
UFMG

Resumo:
A presente comunicação insere-se em um trabalho de mestrado, ainda em andamento, que tem como objetivo estudar as relações entre a música, o culto e as ideologias vigentes em diferentes igrejas batistas, através do ponto de vista da liderança musical destas igrejas. Para tal estudo, foram utilizados o trabalho de campo, entrevistas e análises de alguns produtos e documentos – tais como CDs, DVDs e estatutos – em duas igrejas de Belo Horizonte/MG. As reflexões preliminares aqui, se constroem através da análise de dados em diálogo com bibliografia das áreas de etnomusicologia, sociologia da música, sociologia e antropologia da religião e estudos sobre comunicação e ideologia, que revelam diferentes posturas entre 'batista pentecostal' e 'batista tradicional', dando ênfase aos jogos duais do sagrado e profano e à ampliação desses conceitos através da música.

Palavras-chave: música; igreja batista; culto

Abstract:
This paper is fill in a work in progress of a Master Degree, whose goal is the study of relationships among music, worship, and ideologies of different Baptist churches, through music leader's view point in these ones. For this study, I used the fieldwork, the interviews and product and documental analyses – such as CDs, DVDs and statues – of two different churches in Belo Horizonte/MG. The preliminary reflexions in this paper building their selves through the dialogue between data analysis and bibliography of ethnomusicology, sociology of music, sociology and anthropology of religion, and communications and ideology studies. They reveal different postures between 'Pentecostal Baptist' and 'Traditional Baptist', giving a emphasis to duals games of sacred and profane, and extending this concepts through the music.

Keys words: music; Baptist church; worship.

Contextualizando a pesquisa: objetos, sujeitos e métodos

Tentar compreender, com um pouco mais de profundidade, o caleidoscópio das chamadas 'músicas evangélicas', tem sido, nos últimos dois anos, a força pulsante que move minhas pesquisas. Muito disso por minha criação em um meio evangélico, no qual iniciei minha experiência e formação musical, e muito por desconfiar que nem tudo é como parece ser, ou ainda, que nem tudo é somente o que parece ser.

Como foco da minha pesquisa de mestrado, ainda em andamento, tenho a música evangélica no contexto do culto, seus significados e ideologias que a perpassam. Para tanto, elegi duas igrejas em BH/MG como casos a serem estudados, não somente por elas serem opostas, tanto em seus perfis de membros, quanto em suas práticas e tamanhos, mas também, por serem referências em suas práticas musicais, salvo todas as proporções que isso alcança. Uma delas, igreja grande e engajada no mundo contemporâneo, aberta às mudanças, aos diferentes estilos, à mídia e ao marketing, mesclando emoção, espetáculo e impacto social em busca de seu crescimento. Será chamada no estudo de IBP

(Igreja Batista Pentecostal[1]). A outra, pequena, racional e profundamente comprometida com sua tradição doutrinária e musical, buscando manter-se e crescer na medida em que se afasta de tudo que o mundo[2] proporciona – com especial ênfase aos diversos estilos musicais populares; aqui, IBT (Igreja Batista Tradicional[3]). Ambas, contudo, batistas.

Tamanhas diferenças superficiais parecem apontar, no entanto, para semelhanças que se concentram não apenas no fato de pertencerem a uma mesma denominação[4], semelhanças que podem estar exatamente nas supostas diferenças musicais, e principalmente nos valores atribuídos a essas diferenças.

Trabalhando na busca de um espaço para tais interpretações, reflexões e reinterpretações que surgiram da própria escolha das igrejas a serem estudadas, concordo que "o trabalho de campo pode assumir tantas formas quanto forem os antropólogos, os projetos e as circunstâncias" (CARRITHERS *apud* GIUMBELLI; 2002:93). Contudo, minhas escolhas seguiram as de um trabalho de campo convencional, aquele que propõe MYERS, no capítulo *Fieldwork*, de *Ethnomusicology: an introduction* (1992): observações em notas de campo; gravações de músicas e entrevistas; fotografias, filmes e material de vídeo; juntando-se a isso a análise de alguns documentos, tais como: os estatutos internos das igrejas (em especial o de IBT), e análises de materiais como CDs e DVDs produzidos por IBP. Procurei um equilíbrio do *'pensando e falando sobre música: uma compreensão dialética'* de BLACKING (1995:231), para o qual um entendimento mais completo da experiência musical combina dois modos de discurso: o verbal – "falar de música como analista ou consumidor de música" – e não-verbal – fazer a música, 'performar' como caminho de compreensão da música". Foquei o estudo mais na observação e no verbal – falar da música – restringindo a minha performance ao estudo e análise das músicas em minha casa, tocando para entender melhor os caminhos da música fora de seu contexto.

De março a novembro de 2007 aconteceram as minhas observações de campo. Acompanhei cinco cultos na IBP e quatro na IBT, desde seu preparo – montagem de instrumentos, orações iniciais – até o término, quando os músicos guardavam seus equipamentos e demais materiais. Observei ainda outros ambientes que me forneceriam complementos, tais como: ensaios dos corais da IBT, encontros da banda e gravação da parte instrumental de um CD na IBP, sem, contudo, perder de foco a prática musical nos 'cultos oficiais'.

Cada igreja segue um modelo diferente de estruturação de ministérios e grupos atuantes nesses cultos. Em IBP temos ministérios independentes, criados a partir da escolha e/ou necessidade do líder, que servem à igreja como uma forma de doação. Como eles têm uma carreira profissional artística, independente de atuarem na igreja, eles conduzem os cultos como uma forma de oferta pelo que recebem, de tal forma que a igreja não possui despesa nenhuma com esse grupo, antes, recebe dele essa oferta em forma de culto. Já em IBT, os ministérios são instituídos em votações, feitas em assembléias nas quais pelo menos 70% dos membros votam e dão seu parecer sobre a constituição de cada grupo que atuará. Essas votações ocorrem, geralmente, uma vez por ano. Assim, o Ministério de Música da IBT é constituído de um líder eleito e único contratado da igreja, e de membros voluntários capacitados para atuar com música. Às vezes, um membro exerce mais de uma função atuando como regente e pianista, por exemplo.

Assim temos:

---

1 [Pentecostalismo:] O nome vem de Pentecostes, festa religiosa dos judeus, dia em que o Espírito Santo desceu sobre os apóstolos [...] Por isso o centro do pentecostalismo é o batismo no Espírito Santo, que não é um rito como o batismo com água, e, sim uma presença toda especial do Espírito Santo, que tem como sinal exterior proferir algumas palavras estranhas [glossolalia] (SANTOS; 2002:15).

2 Mundo é um termo corrente na linguagem evangélica usado "para se referir ao espaço que não é o da igreja, dos salvos, daqueles que estão resguardados do mal e do pecado (...)" (CUNHA; 2004:190).

3 Essa igreja se autodenomina 'tradicional', mas aqui, o sentido de tradição está ligado ao chamado protestantismo histórico, e à uma tendência à permanência de posturas frente à mudança da contemporaneidade.

4 "Embora o termo seja historicamente derivado da Reforma Protestante, ele é usado mais geralmente para descrever corpos religiosos ou associações de congregações que estão unidas sob uma mesma proteção histórica e teológica" (YAMANE; 2007;34). Por exemplo: apesar de muitos nomes e práticas diferentes, as igrejas batistas se ligam como denominação (Batista) por princípios doutrinários comuns – principalmente a prática do batismo de imersão. A denominação também poderia ser vista como o conjunto ético que agrega aqueles fiéis: "em todas as religiões se aprecia uma vinculação bastante forte com determinadas normas de conduta. A ética não é mais que o conjunto de comportamento, tanto individual como social, que pode ser muito diferente de acordo com cada caso" (HOUTART; 1994:33).

Formação do Ministério IBP	Formação do Ministério IBP
MÚSICO A[5] – Líder (compõe, tecladista, vocalista e pastor)	**MÚSICO 1 – Líder (pianista, regente, responsável por escalas e ordens de culto)**
MÚSICO B – tecladista	**MÚSICO 2 – regente**
MÚSICO C – baterista	**MÚSICO 3 – regente e pianista**
MÚSICO D – guitarrista	**MÚSICO 4 – pianista**
MÚSICO E – contrabaixista	**MÚSICO 5 – pianista**
MÚSICO F – trombonista	**MÚSICO 6 – regente**
MÚSICO G – trompetista	**MÚSICO 7 – contrabaixista**
MÚSICO H – saxofonista	**Os músicos em realce não foram entrevistados por indisponibilidade, incompatibilidade de horários ou saturação de dados colhidos.**
MÚSICO I – tecladista	

TABELA 1: Formação dos ministérios IBP e IBT

Ao todo, realizei doze entrevistas, algumas no espaço da igreja, outras fora, concentradas entre outubro e dezembro de 2007. Nesses momentos meu objetivo não era mais observar o espaço de culto, mas como as pessoas que o realizam percebem esse espaço. Tenho em mente que, ao lidar com pessoas, não estou falando de um campo ou objeto imutável, mas antes de um campo-objeto-sujeito: *"os sujeitos que constituem o campo-sujeito-objeto são, como os próprios analistas sociais, sujeitos capazes de compreender, de refletir e de agir fundamentados nessa compreensão e reflexão"* (THOMPSON; 1995:359; grifo do autor). Meus campo-sujeito-objetos foram colaboradores não só em adição de dados, mas como fatores multiplicativos de reflexões e compreensões.

Esta comunicação, não apresentará conclusões, mas sim reflexões parciais e preliminares do estudo, a fim de localizá-lo no campo das pesquisas recentes.

Reflexões preliminares sobre 'ser batista'

Desde os primórdios da Reforma, as grandes diferenças que encontraremos nos diversos modos de ser cristão estão explícitas, não somente, mas principalmente, na interpretação das escrituras, concepção da fé e relacionamento com as pessoas da Trindade. Como se sabe, a livre interpretação da Bíblia passa a ser a marca dos protestantes. Juntamente com essa interpretação, a autonomia das comunidades que a interpretavam, isto é, das igrejas, passa a ser uma marca dos batistas, como ressalta MENDONÇA: "os batistas com sua democracia direta e autonomia das congregações locais" (1995:191).

Com relação à crença, temos diferenciações em relação à prática da fé e ao tratamento da Trindade. ESPERANDIO (2005) nos fala:

> Enquanto que no Calvinismo a fé tinha o sentido de re-conhecimento da doutrina da Igreja (sobretudo acerca da predestinação) e também no sentido de obtenção da penitente graça divina, no grupo anabatista e batista ela passa a ter um outro sentido. Nesses grupos, a fé consistia na apropriação interior e individual da obra de redenção, mediante a ação do Espírito Santo.

Assim, o Espírito Santo passa a funcionar como uma força "atuante na vida diária do crente falando diretamente ao indivíduo que quiser ouvir" (WEBER; 1967:133).

Os batistas chegaram ao Brasil no fim do séc. XIX[6], construindo uma história baseada no isolamento e conquista de território, com suas particularidades em relação às denominações anteriores. Como bem localizou CUNHA (2004), os batistas se inserem no chamado Protestantismo de Missão, e é ao caráter desses missionários que se reporta toda uma tradição que aqui foi criada: "nitidamente norte-americana e caracteriza-se por ser uma doutrina a-histórica, acultural e sectária" (TEIXEIRA *apud* ENPERANDIO; 2005).

[5] Esses códigos identificam os músicos, a fim de que suas identidades sejam preservadas.

[6] Ver: MENDONÇA (1995); ESPERANDIO (2005).

Com diferentes personalidades missionárias também vieram diferentes formas de se interpretar o 'ser batista' e de se ser este 'ser'. Assim, a história dos batistas é marcada profundamente por cisões e divisões.

> É importante observar que as cisões nas igrejas batistas, motivadas por divergências de interpretação bíblica, estão presentes desde sua origem e acompanha todo o desenvolvimento de sua história, parecendo representar, desse modo, mais do que um traço que caracteriza esse grupo. A tendência às cisões estabelece-se como elemento que lhe é constitutivo (*Op. cit*) [7].

Destas cisões vieram os ramos pentecostais do 'ser batista'. Como CUNHA relata, o Protestantismo de Renovação ou Carismático "surgiu a partir de expurgos e divisões das chamadas 'igrejas históricas', em especial na década de 60, caracterizado por posturas influenciadas pela doutrina pentecostal" (2004:18). Dessa forma surgiu o 'ser batista renovado', ou 'ser batista pentecostal', em oposição ao 'ser batista tradicional', e, para além de simplesmente palavras, os sentidos contidos nelas transcende a diferenciação da *práxis*, interferindo diretamente na ontologia do ser batista: sua cosmologia e seu ethos.

O 'ser batista tradicional' se apega ao racionalismo, às normas ditadas pelo estatuto da igreja que freqüenta, aos formalismos religiosos e burocráticos (HININGS; 1973), se entregam a uma forma de ser caracterizada pela *obrigação.* O 'ser batista pentecostal', pelo próprio estilo de pentecostalismo adotado pelos batistas, se vê livre de muitas das regras formais e burocráticas, uma vez que, continuando como instituição a igreja terceiriza sua burocracia em nome de um culto que envolva mais os sentimentos. Os membros estão como que enlaçados pela fé e desobrigados com relação a todo resto.

Segundo DAVIE, essas diferenças refletidas na contemporaneidade revelam o caráter moderno das chamadas igrejas históricas (IBT) e uma postura pós-moderna do pentecostalismo atual, negando o 'ou isso, ou aquilo' (ou eu sou realmente batista, cristão e compromissado ou estou no mundo) e vivendo 'e isso, e aquilo' como veremos na IBP (eu sou batista cristão e uso os ritmos musicais chamados 'do mundo' no meu culto e nem por isso estou no mundo).

Religião e Modernidade: uma representação esquemática

Modernidade	Pós-modernidade
Industrialização	Pós-industrialização/ informação e tecnologia
Produção	Consumo
A grande narrativa: religioso ou anti-religiosa	Fragmentação/ descentralização da narrativa religiosa, mas também do secular; i.e. das narrativas científicas, racionais ou anti-religiosas.
Secularização	Um espaço para o sagrado, mas, por vezes, em formas diferentes das quais eram dadas antes
Deus, o Filho	O Espírito Santo
As igrejas institucionais	Variedade de Formas do sagrado
Obrigação	*desobrigação*

TABELA 2: Representação esquemática – Religião e Modernidade (adaptado de DAVIE; 2004:76)

Os realces da 'modernidade' podem ser caracterizados como marcas das igrejas batistas históricas, enquanto os da 'pós-modernidade', como marcas das pentecostais. É, principalmente, sobre a produção, consumo, sobre os pontos de secularização, fragmentação e obrigação que será refletida a prática musical dos

[7] Como confirma CUNHA: "Os missionários que implantaram o Protestantismo Histórico de Missões no Brasil adotaram uma espécie de uniformidade na propagação desses elementos da fé protestante (teologia, costumes, forma de culto), mas ao mesmo tempo mantiveram o espírito divisionista […] a característica cismática e divisionista do protestantismo encontrou espaço no Brasil e provocou muitos conflitos. Havia concorrência entre as denominações, agravada pela passagem de fiéis e pastores de uma para outras e pelas polêmicas […]" (2004:74).

batistas na contemporaneidade, confrontando no espaço musical o 'ser batista racional' e o 'ser batista emocional', numa tentativa de suprir ou repelir as ansiedades e buscas do ser humano, refletida na razão e emoção.

Razão e emoção: reflexões parciais - pensando a música em IBT e IBP

5. IBT:

> *O que vem acontecendo é que a música tem sido utilizada de maneira distorcida nas igrejas e nos ditos meios evangélicos, proporcionando mais "status" àqueles que cantam, tocam, interpretam e deixando de lado àquele a quem estão oferecendo o louvor: DEUS* (MÚSICO 4).
>
> *Tudo aqui na igreja é sempre com partitura. Nunca aqui se usa só cifra não [...].Uma vez eu apresentei um baião com o coro infantil e eles falaram pra não tocar mais. 'Muito bonita a música, mas não cante mais'. Então tem limitações. Palmas, louvor com brados e aleluias, essas coisas também não, porque na igreja, a maioria dos membros optou por não ter esse tipo de coisa. Aqui nós somos mais dos hinos, da música mais séria; bela, mas séria. Nada popular. Entra algum popular através de cânticos que a gente traz, mas sempre muito bem selecionado, o texto é bem selecionado. Guitarra, por exemplo, nós não usamos, o pessoal não gosta. Usa um baixo, mas esse contrabaixo faz a base mesmo, nada de extravagante* (MÚSICO 3).
>
> *A gente também evita determinados estilos, samba, coisas muito assim que chama muito a atenção mundana, que tem relação com o mundo a gente evita. Ritmos que tem correlação com o mundo a gente evita usar. E a gente dá uma atenção especial pra letra, pra num ter nenhum erro teológico [...]. A igreja não comporta a bateria. Existem pessoas que realmente não gostam desses instrumentos de percussão. Existem alguns preconceitos* (MÚSICO 1).
>
> *Sabe quando Deus fala na bíblia:"afasta de mim os estrépitos com seus cânticos". Por quê? Porque é aquele cântico tão barulhento que não está agradando a Deus. Não porque ele seja barulhento. Ainda que ele seja barulhento, maravilhoso, ou uma orquestra, que tem coisas maravilhosas, se ele não for feito de coração ele não está agradando a Deus* (MÚSICO 2) [grifos meus].

As igrejas chamadas 'históricas' ou 'tradicionais' estão ligadas mais diretamente ao pensamento original da Reforma Protestante. Então, voltemos ao que era feito naquela época. Lutero iniciou uma prática de compor e registrar seus hinos; prática essa que seria imposta como padrão aos protestantes, tornando os hinos do protestantismo conhecidos sob o termo 'hinos luteranos'. O centro da discussão aqui, no entanto, não é ainda a forma padrão desses hinos, antes, a ideologia sobre a qual eles foram compostos séculos atrás. Contrafação[8] e imposição são as palavras de ordem. Melodias de canções populares foram fonte primária para as composições de Lutero. Ao que parece, a 'sacralidade' buscada na música nos cultos residia mais na letra que nos sons propriamente ditos. A partir do momento que se colocava uma letra 'sacra' numa melodia conhecida, efetivava-se uma comunicação mais eficaz, uma vez que a melodia já 'estava no ouvido' do povo, e este voltaria sua atenção para a letra. O que foi popular outrora cristalizou-se em partituras e coletâneas, e foi imposto, pelos reformadores e seus sucessores, como o melhor a ser seguido. Desta forma, concordo com MENDONÇA quando ele enfatiza: "Não nos resta, portanto, outro documento que expresse a resposta e a organização da crença por parte do protestante comum a não ser o seu livro de cânticos sagrados [...]" (1995:220).

A crença na racionalidade expressa na ordem, e mais ainda, na cristalização de elementos dessa ordem, pode ser lida, ainda que nas entrelinhas, desde a Reforma; contudo, como mudam as pessoas e o

[8] Legalmente, o princípio de contrafação é determinado como o uso de uma obra completa sem autorização do autor. No entanto, na época de Lutero há de se pensar que autoria de temas folclóricos ou populares não era algo em voga. Dessa forma, o termo entra para a literatura da área como o uso de melodias populares com uma letra 'sacra'.

tempo, mudam as idéias e os valores impostos sobre essa ordem. Ao dizer *"nós somos mais dos hinos, da música séria"* um membro da igreja reflete, nesta fala, a ideologia vigente: 'somos, cremos e cantamos aquela tradição que se impôs como padrão séculos atrás'.

> Essa identidade proposta para a música evangélica, separada do mundo irá referir-se, de início, a não utilização dos instrumentos elétricos e eletrônicos (guitarra e o sintetizador), à bateria e os instrumentos de percussão, pela ênfase rítmica e pela analogia de estilos musicais que traziam à lembrança os padrões comportamentais e de vestuários inerentes ao artista popular (SOUZA, Z.; 2003).

Ao assumir *"nada popular"* pode-se pensar em uma idéia de 'não-criatividade', mas de 'criação', ou seja, abri-se mão de criar coisas novas que fogem aos padrões estabelecidos para se ser criado em uma tradição que se pensa fixa. Lutero usou o popular como inspiração, transformando-o no que hoje é conhecido como parte da música sacra protestante (com caráter mais erudito), IBT usa essa música que tornou-se 'sacra', mas, no entanto, acaba condenado ideologicamente os que se valem desse mesmo princípio de 'contrafação' nos dias atuais, não só com relação a melodias mas também a estilos e ritmos: *"ritmos que tem correlação com o mundo a gente evita usar"*. O que musicalmente entra de *"popular através dos cânticos"* deve possuir um texto tão correto, de forma tal que esse se sobreponha a música, ou seja, à melodia e ritmos que dão suporte a esse texto. Ainda que de forma velada em suas falas, o que a liderança musical de IBT parece passar em sua prática para o restante da igreja é que suas estruturas cultuais, culturais, apoiadas em sua tradição musical são as corretas no que tange a sacralidade, reverência e racionalidade na comunicação igreja-Deus. O julgamento entre duais – certo/errado, sacro/profano, pode/não pode, sim/não, ou isso/ou aquilo – pode ser visto como o centro praxial de IBT, de forma que esta cria seus fiéis em uma tradição que luta contra as adaptações e pressões contemporâneas no que tange a forma de cultuar, cantar e ser evangélico atualmente.

6. IBP:

> *"[...] muitas pessoas em nossa cultura associam música de órgão com cenários de adoração (como resultado da experiência de cenários anteriores envolvendo música de órgão e adoração), mas não associam a música pop; música de órgão parece apresentar em si o 'sacro' e música pop, 'profano' [...]" (SLOBODA; 2000:114).*

A música no culto, para liderança de IBP, está inserida na cultura pop, aquela do *'american way of life'*. Ritmos, estilos, instrumentações e formas se mesclam para construir músicas classificadas pelo mercado como 'gospel', que parece ter se apropriado das 'coisas mundanas' nas visões mais 'tradicionais', dando uma amplitude maior ao conceito de sagrado, ou criando uma nova categoria de sagrado.

> Esta nova categoria é reflexo do movimento crescente do mercado evangélico: os artistas, como qualquer outro, possuem uma carreira, gravam discos, apresentam espetáculos, cobram cachê, recebem prêmios, possuem fãs-clubes e ditam moda. No entanto, para eles e seu público, um aspecto distingue o mercado religioso do secular: esses artistas e suas músicas são mediadores sagrado, ou, na linguagem popularizada no cenário evangélico, são "instrumentos de Deus" (CUNHA; 2004:148).

Um sagrado no qual, musicalmente, se pode tudo:

> *Pode tudo. Porque assim, num existe uma regra. A música está aí para ser feita, cada um expressa os sentimentos que tem da forma que quer. Vamos fazer música, 'música música'. Num é fazer barulho, num é fazer só notas, é fazer música. Música se faz com sentimento. Música é sentimento, é arte, você se expressa através da música* (MÚSICO H).

Musicalmente se pode tudo, pois tudo vem de Deus:

> *O diabo não cria nada, ele não sabe criar nada. Deus é o criador de todas as coisas. O diabo nada mais fez do que roubar. Quando ele se rebelou contra Deus e levou 1/3 dos anjos, ele era o anjo da música, ele levava a música ao trono de Deus, então ele levou algo que Deus criou. A essência da música, a essência das melodias, elas vêm do coração de Deus. Então, não há, na nossa concepção, uma melodia que seja satânica, um som que vem do inferno* (MÚSICO A).

No entanto, essa sacralidade imanente da música e essa liberdade de expressão musical no culto devem estar aliadas ao que o grupo deseja passar e ao que a igreja deseja receber, para que o culto horizontal, a comunhão com os irmãos, e a relação de respeito entre eles não seja quebrada, e para que se atinja o objetivo de levar a igreja a adorar:

> *Hoje você pode tocar tudo, você pode tocar rap, raggae, samba, funk. Antes não, tinha estilos pré-definidos e você num podia mudar, tocar nada diferente daquilo. Você pode usar efeitos, elementos mais fortes, guitarra, rock e tal. Agora, o que a gente sempre comenta no grupo e tenta estabelecer como prioridade é o nosso relacionamento, independente do que cada um gosta de tocar, nós temos que respeitar todos* (MÚSICO B).

Ao enfatizar 'antes', automaticamente o grupo se coloca no 'agora'. O antes equivale a igrejas que, como IBT, escolhem (e zelam para que isso permaneça) estar presas em estilos pré-definidos de culto, de música e de ser batista. O agora, entretanto, se abre, expande seus limites e conceitos para alcançar um público maior, um crescimento e uma visibilidade nos meios de comunicação, numa tradição criativa, que parece entender que a tradição consiste numa permanência na mudança – criação e recriação de conceitos, estruturas e formas que se adaptam conforme as necessidades e desejos das pessoas que a constituem.

Referências bibliográficas

BLACKING, John. *Music, culture and experience.* Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.

CUNHA, Magali do Nascimento. *"Vinho novo em odres velhos".* Um olhar comunicacional sobre a explosão *gospel* no cenário evangélico no Brasil. Orientador: Luiz Roberto Alves. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

DAVIE, Gracie. New approaches in the Sociology of Religion: a Western Perspective. *Social Compass*; 51 (1). Sage Publications: 2004. p. 73-84.

ESPERANDIO, Mary Rute Gomes. A identidade Batista e o "espírito" da Modernidade. Protestantismo em Revista. Núcleo de Estudos e Pesquisa em Protestantismo – NEPP. Ano 04, n. 01, jan/abr. São Leopoldo: EST, 2005.

GIUMBELLI, Emerson. Para além do "trabalho de campo": reflexão supostamente malinowskianas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17 nº48, fev./2002. p. 92-107.

HININGS, C. Robins; FOSTER, Bruce D. The organization structure of churches: a preliminary model. *Sociology*, 7. Sage Publications, 1973. p. 93-106.

HOUTART, François. *Sociologia da Religião*. Mustafa Yasbek (trad.). São Paulo: Ática, 1994.

MENDONÇA, Antonio Gouvêa. *O celeste porvir:* a inserção do protestantismo no Brasil. São Paulo: IMS, 1995.

MYERS, Helen. (ed.) *Ethnomusicology: an introduction.* London: Macmillan Press, 1992.

SANTOS, Valdevino Rodrigues dos. *Tempos de Exaltação:* um estudo sobre a música e a glossolalia na Igreja do Evangelho Quadrangulhar. São Paulo: Annablume, 2005.

SLOBODA, John. Music and Worship: a psychologist's perspective. In: ASTLEY, J; TOMOTHY and SAVAGE, Mark. *Creative Chords*: studies in music, theology and Christian formation. Graceuruy, 2000. p. 110-125.

SOUZA, Zilmar Rodrigues de. A música evangélica e a indústria fonográfica no Brasil: anos 70 e 80. Anais do XIV Congresso da ANPPOM – Porto Alegre: 2003.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna:* teoria social crítica dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo.* M. Irene de Q. F. Szmrecsány e Tamás J. M. K. Szmerecsány (trad.). São Paulo: Pioneira, 1967.

YAMANE, David. Beyond beliefs: religion and the Sociology of Religion in America. *Social Compass*, 54 (1). Sage Publications, 2007. p. 33-48.

Engajamento em Som: Edu Lobo e "Borandá"

Everson Ribeiro Bastos
(PPG-UFG)[1]
everson.bastos@yahoo.com.br
Adriana Fernandes
(PPG-UFG)
fernandesufpb@gmail.com

Resumo:
A partir da relação entre a concepção de arte engajada do início dos anos 1960 e da análise do tratamento musical dado à canção de protesto "Borandá" (1965), de Edu Lobo (1943-), pretende-se apreender como este compositor elaborou a concepção de engajamento do ponto de vista dos procedimentos musicais no início de sua carreira, mais especificamente nesta canção, que destacou-se pela sua inclusão no show "Opinião," que foi um importante musical dos anos 1960. Esta comunicação é um relato de uma pesquisa inicial de dissertação de mestrado que aborda a obra do músico Edu Lobo.

Palavras-chave: Arte Engajada; Edu Lobo; Borandá

Abstract:
This work intends to apprehend the way the composer Edu Lobo (1943-) elaborated the concept of engagement through music with the protest song "Borandá" (1965) in the beginning of his career. This music was included in a very important "engaged" musical: Opinião (Opinion) in the 1960s and this paper's aim is to establish the relation between socially engaged art from the 1960s and music procedures. This is part of an initial master's research that approaches the work of Edu Lobo.

Keywords: Socially Engaged Art; Edu Lobo; Borandá

Arte e política no início dos anos 1960

A década de 1960 é marcada por posições contraditórias e por almejadas mudanças no âmbito político, econômico, social e cultural do Brasil. Segundo RIDENTI (2005), no final dos anos 1950 a dualidade, novo e passado, estava presente na concepção de artistas e intelectuais. Os intelectuais e artistas interessados na questão do engajamento político tinham à sua volta vários meios de contato com estas concepções, destacando-se o PCB (Partido Comunista Brasileiro), o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE. O ISEB era o

> centro permanente de altos estudos políticos e sociais de nível pós-universitário que tem por finalidade o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais (...) para o fim de aplicar categorias e os dados dessas ciências à análise e à compreensão crítica da realidade

[1] Everson Bastos é bolsista do CNPq – Brasil. A professora Adriana Fernandes atualmente integra o corpo docente do departamento de teatro da Universidade Federal da Paraíba e ainda atua no PPG-Música da Universidade Federal de Goiás onde trabalhou até o primeiro semestre deste ano de 2008.

> brasileira, visando a elaboração de instrumentos teóricos que permitam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional. (TOLEDO, 1986 apud SOUZA, 2007, p.28).

No âmbito artístico, a partir da necessidade de desenvolvimento de uma arte nacional-popular, surge o Teatro de Arena, no qual pode-se destacar, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho. Segundo Souza (2007), "a aproximação dos artistas e estudantes com o ISEB, e a ruptura de Vianinha com o Teatro de Arena e, por último, o contato dos idealizadores da peça "Mais-valia vai acabar, Seu Edgar" com a UNE propiciaram a criação do CPC" (p.29).

As linhas estéticas a serem seguidas pelas diferentes artes na temática nacional-popular-política eram heterogêneas e com várias discordâncias sobre como deveria ser esta arte engajada. Em 1962, Carlos Estavan Martins, sociólogo, membro do ISEB escreveu o artigo "Por uma arte popular revolucionária", conhecido como o "Manifesto do CPC", no qual tratou das possibilidades de posicionamento político dos artistas (conformado, inconformado e revolucionário) e conceitos sobre "arte do povo", "arte popular" e "arte revolucionária". Assim definiu: "a arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas (...), nela o artista não se distingue da massa consumidora (...)." Na arte popular "os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle" (p.129-130).

A arte revolucionária era apresentada como a possibilidade de conscientizar o povo e alcançar a revolução, priorizando o conteúdo da mensagem e não a estética artística, desta forma facilitando a comunicação com o povo.

Posteriormente, segundo Contier (1998), "esse *Manifesto* tornou-se o *discurso* oficial de um projeto programático sobre o nacional e o popular na cultura, sob a óptica do marxismo" (p.7). O manifesto gerou uma série de discussões sobre a arte engajada, pois a proposta apresentada não foi bem aceita por todos os artistas envolvidos na questão, entre eles Oduvaldo Vianna Filho: "acreditamos que seremos mais eficazes quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade" (Souza, 2004, p.18).

A canção de protesto de Edu Lobo

Entre os músicos de destaque da segunda geração bossanovista[2] temos Edu Lobo, cujo início da produção de cunho social ocorreu a partir da influência de Sergio Ricardo, João do Vale, Carlos Lyra e Ruy Guerra. Edu Lobo se destacou na era dos festivais, que era marcada pelo nacional-popular, vencendo em 1965 e 1967. E a música para teatro tornou-se uma das vertentes da sua carreira composicional.

Carlos Lyra foi o primeiro bossanovista a se envolver com as causas políticas e com a formação do CPC, abordando o confronto com o estrangeirismo presente na bossa nova e na indústria fonográfica. O parceiro composicional de Lyra, Nelson Lins e Barros, físico envolvido em atividades artístico culturais, teve uma importante influência no desenvolvimento do pensamento engajado da bossa nova, discutiu este assunto em artigos[3], os quais tratavam da influência do jazz e comercialização da bossa nova. A partir da adesão de músicos como Sérgio Ricardo, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Baden Powell e o já citado Carlos Lyra, ao movimento nacionalista, temos o que foi chamado por Barros (1962) de bossa nova nacionalista onde a influência do jazz passaria a um segundo plano. A canção de protesto dos anos 1960 tinha, inicialmente, a intenção de ajudar na construção de uma sociedade mais justa. E entre os vários músicos envolvidos com a causa pode-se destacar Edu Lobo e Carlos Lyra, que

> imbuídos desse imaginário político, aproximaram-se de arranjadores (maestros), de intérpretes, de intelectuais (ligados aos CPCs, ISEB ou Departamentos de Sociologia das Universidades), de instrumentistas, almejando induzir, implícita ou explicitamente, através de suas canções (formas, instrumentos ou ritmos sacralizados como representações de uma

[2] "Numa segunda fase (1962-1966), destacam-se aqueles que podem ser considerados os filhos da Bossa Nova, como os irmãos Marcos e Sérgio Valle, Edu Lobo e Ruy Guerra, os arquitetos Pingarilho e Marcos Vasconcelos, Dori Caymmi e Nelson Motta, Francis Hime, Lula Freire, Wanda Sá, Wilson Simonal, Orlandivo e Sílvio César" (ALBIN, 2002, p.223).

[3] Aos fãs da Velha Guarda (1964); Bossa nova – colônia do jazz (1963); Música popular e suas bossas (1962); Música popular e novas tendências (1965).

> memória genuinamente *brasileira* ou *nacional*: violão, frevo, urucungo, moda viola) algumas práticas revolucionárias, a partir de suas mensagens. (CONTIER, 1998).

Contier (1998), em seu artigo na Revista Brasileira de História (eletrônica)**, apresentou as possibilidades composicionais da canção de protesto utilizada por estes dois músicos, que seriam combinações entre** folclore/ ufanismo/ brasilidade/ realismo socialista/ populismo e o modernismo de Mario de Andrade.

"A música de Edu Lobo por Edu Lobo"

Até 1964, o compositor, instrumentista, cantor e arranjador Edu Lobo, teve diversas influências que marcaram a construção do seu estilo musical, entre elas destaca-se o envolvimento com músicos da bossa-nova (especialmente Vinícius de Moraes, Tom Jobim e Baden Powell), as sonoridades nordestinas (frevo, maracatu, marchas de carnaval, das músicas de Capiba, bumba-meu-boi, bandas de pífano), a aproximação com o teatro e as concepções de engajamento do CPC, anteriormente apresentadas. Já a influência da música "erudita" é mais evidente num momento posterior, principalmente após estudar orquestração em Los Angeles, em 1969,com Albert Harris, e música para cinema com Lalo Schiffrin.

O envolvimento de Edu Lobo com o CPC ocorreu devido aos amigos envolvidos no engajamento, como ele mesmo diz em entrevista a Albuquerque (2006), "eu tinha muitos amigos ligados a isso e eu gostava muito dessas pessoas" (p.183). Nesta mesma entrevista Edu Lobo afirma que a sua preocupação ao compor estava tanto na qualidade literária, quanto na qualidade musical, e que neste período havia composições de protesto com letras politicamente importantes, mas com pouca preocupação musical:

> Tinham umas pessoas, com as quais eu convivia e gostava muito e tal, que adoravam esses compositores. Eu não conseguia entender muito, porque meu mundo... e achavam que o Tom era meio americanizado e que esses caras que eram mais importantes. Eu nunca entendi muito (p.183).

Previamente pode-se dizer que os relatos de Edu Lobo coincidem com a concepção de arte engajada do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, que não abria mão da qualidade artística em prol da comunicação, sendo contrário à concepção apresentada por Carlos Estevan Martins no "manifesto do CPC". No entanto, a análise aqui proposta de "Borandá" revelará outros aspectos.

O primeiro parceiro de renome de Edu Lobo foi Vinícius de Moraes, que conheceu em 1961, o qual fez a letra para música "Só me faz bem". Vinícius de Moraes (1964) relata o momento em que Lobo conhece o cineasta e letrista Ruy Guerra, em 1963, e a sua busca por uma identidade: "Ruy animou-se com as primeiras tentativas de Edu Lobo de "desatomisar" o samba moderno, injetando-lhe um pouco de afro, um pouco de gleba e um pouco de clássico[4]".

O seu primeiro disco com canções de cunho social foi "A música de Edu Lobo por Edu Lobo", lançado em 1965, cuja distribuição foi adiada devido a participação da música "Arrastão" no I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior (1965), que saiu vencedora e divulgou o nome de Edu Lobo nacionalmente. Este LP foi produzido por Aloysio de Oliveira, um dos mais importantes produtores da bossa nova, com a participação do Tamba Trio, que segundo Albin (2002) foi o "primeiro grupo estável de música instrumental na bossa nova" (s/ paginação). A formação do Tamba Trio para esta gravação foi Luiz Eça no piano, Bebeto Castilho na flauta e no contrabaixo, e Rubens Ohana na bateria. Os arranjos foram elaborados por Luiz Eça e o violão gravado por Edu Lobo. Apesar de no encarte do LP constar arranjos de Luiz Eça, Bebeto Castilho declara no documentário do DVD de Edu Lobo (2007) a importância do mesmo no desenvolvimento dos arranjos deste LP:

> (...) quando ele tocou a primeira música, ele tocou tudo pronto. Ele trouxe a música com princípio, meio fim, introdução, ponte de ligação, rítmica certa, andamento certo e com idéias outras né, que não eram as idéias do momento, tanto de melodia, quanto de harmonia e letra[5].

[4]Disponível em <www.edulobo.com.br/biografia>.
[5]Transcrição da fala de Bebeto Castilho (DVD **Vento Bravo**) feita por Everson Bastos.

As canções deste LP foram desenvolvidas em parcerias com Vinícius de Moraes, Ruy Guerra, Oduvaldo Vianna Filho e Lula Freire. Entre elas pode-se destacar "Zambi", a partir da qual originou-se o musical de Gianfrancesco Guarnieri "Arena conta Zumbi"; "Arrastão", vencedora do I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior (1965); e "Borandá," que foi incluída no musical de protesto "Opinião," iniciado em 1964. MELLO (1998) também destaca "*Canção da terra", "Reza"* e "*Aleluia",* como canções representativas de conteúdo social em parceria com Rui Guerra.

Sem um aprofundamento analítico-musical, pode-se perceber que as composições deste LP variam no rebuscamento da letra, da melodia, da harmonia e dos arranjos. As influências de Tom Jobim (preocupação com os arranjos) e Baden Powell (ambientação afro usando melodias modais) são evidentes, já as influências nordestinas ainda não aparecem evidentes, as quais podem ser observadas explicitamente a partir do seu próximo LP "Edu e Bethânia", em canções como, "Cirandeiro," "Lua Nova" e "Veleiro". É interessante ressaltar o comentário de Edu Lobo:

> Não é o número de acordes que define que a música é mais importante, porque tem mais acordes. "Águas de Março" tem poucos acordes, mas tem modulações precisas, tem aquela exatidão do Tom. (ALBUQUERQUE, 2006, p.159-60).

Com o intuito de nos aprofundar na concepção musical de engajamento de Edu Lobo, analisaremos a canção "Borandá", gravada no LP "A música de Edu Lobo por Edu Lobo", lançado em 1965, e que em CD foi relançado em 1991 e 2008.

Análise de "Borandá"

A escolha pela canção "Borandá", foi devido à sua inclusão no show "Opinião" (dez.1964-1965), o qual teve um papel de destaque na questão da arte engajada após a extinção do CPC em 1964, pois "assumiu para si a tarefa de restabelecer o contato da intelectualidade com o povo através de um musical" (SOUZA, 2007, p.51-52). A parte de dramaturgia foi elaborada por Oduvaldo Vianna Filho em parceria com Paulo Pontes e A. Costa, e as composições musicais foram escritas por Zé Ketti, Edu Lobo, Carlos Lyra, João do Valle, Heitor dos Prazeres, Ary Toledo, Sérgio Ricardo, Vinicius de Moraes, entre outros, cujas temáticas envolviam o morro e o sertão. Na atuação estava Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia), João do Valle e Zé Kéti.

Segundo NAPOLITANO (1998), a fragmentação da análise de uma canção ocorre como meio didático, e sua unidade deve ser reiterada na interpretação final. Assim, serão aqui levantados os seguintes aspectos musicais da canção "Borandá" de Edu Lobo: letra, forma (incluindo arranjo), melodia, harmonia e instrumentação, partindo da gravação relançada em CD (2008) do LP "Edu Lobo por Edu Lobo" (1965).

A letra retrata a migração do nordestino, no aspecto da procura de melhores condições de vida nos grandes centros urbanos ou em locais de terras férteis, relacionando-os com a religiosidade popular desta região. O título da canção, "Borandá", representa a fala coloquial, referindo-se a uma compactação da frase: "vamos embora andar." Segundo Contier (1998), a denúncia de miséria e a questão da religiosidade apresentada por esta canção aproximam-se "das idéias estético-políticas esboçadas por Glauber Rocha em seu filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", temática que também foi abordada por Graciliano Ramos em sua obra "Vida Secas," filmada por Nélson Pereira dos Santos em 1963-1964. Abaixo apresentamos a letra de "Borandá:"

Vam'borandá que a terra já secou borandá,
É borandá que a chuva não chegou, borandá
Já fiz mais de mil promessas, rezei tanta oração.
Deve ser que eu rezo baixo, pois meu Deus não ouve não.
Deve ser que eu rezo baixo, pois meu Deus não ouve não.
Vou-me embora, vou chorando.
Vou-me lembrando do meu lugar
Quanto mais eu vou pra longe/*Mais eu penso sem parar*
Que é melhor partir lembrando que ver tudo piorar

Que é melhor partir lembrando que ver tudo piorar

Esta canção apresenta uma formação instrumental característica da bossa nova: piano, violão, baixo acústico, bateria, voz e coro. A harmonia e a melodia foram desenvolvidas em si menor, e intercala entre o modal e o tonal, a estrutura dos acordes usados é variada, podendo conter sétimas, nonas e décimas terceiras e ou alterações na quinta. O arranjo vocal completa as frases da voz principal, ou apenas conduz linhas melódicas usando vocábulos: "*uh"* ou "*ah.*" A divisão das vozes varia entre uníssono, 2 ou 3 vozes. Este coro enfatiza alguns momentos da letra, como por exemplo, na introdução em responsório, em que a voz principal diz: *Deve ser que eu rezo baixo* e o coro completa *Pois meu Deus não ouve não.* Esta frase é desenvolvida sobre um baixo pedal na nota si, e as 3 vozes perfazem a seqüência harmônica Bm, C#(que pode ser analisado como o II do modo si lídio), Am(VII do modo si frígio) e Bm, evidenciando o modal na harmonia e criando um trecho mais dissonante que o anterior. Ainda nesta frase (*Pois meu Deus não ouve não*), na palavra *ouve*, o modalismo é apresentado na melodia com o uso da nota lá, que em si menor deveria ser lá# para caracterizar a tonalidade e ao usar lá natural observa-se a possibilidade de análise no modo de si eólio ou dórico. Os momentos de uso dos vocábulos pelo coro, também colaboram para a idéia do lamento da despedida do sertão e as questões sobre as orações não ouvidas que a letra aborda. A melodia de toda composição é sincopada, com exceção da parte B, baseada em semínimas e colcheias. Abaixo é apresentada a estrutura da composição:

SEÇÕES	**Compassos**	**Escala tonal ou modal**	**Contrastes**
INTRODUÇÃO	8	Modo dórico, lídio e frígio.	s/ritmo padronizado, baixo e bateria em uníssono com a melodia principal.
REFRÃO 1	16	Melodia: pentatônica menor Harmonia: Escala menor melódico, menor harmônica e modo eólio	Ritmo (bossa nova) e vocal usando vocábulo *ah* em segundas menores ascendentes
A	12	Modo eólio, escala menor harmônica e modo dórico	Bateria mais sutil, vocal usando vocábulo *uh* à 3 vozes formando os acordes Bm e A, com o baixo mantendo a nota si.
REFRÃO 2	8	Mesmo do refrão 1	Melodia principal com coro em uníssono
B	8	Modo eólio e escala menor harmônica	Melodia menos movimentada, baterista marca apenas o 2º tempo do compasso, o baixo continua marcando samba, e o piano faz arpejos rápidos. O arranjo e a melodia condizem com a idéia da letra
REFRÃO 3	8	Mesmo do refrão 1, com rápida passagem por Lá#m.	Divisão vocal mais dissonante
IMPROVISO	16	Mantêm-se em si menor e usa escalas variadas e passagens cromáticas.	Instrumental piano, com intervenções vocais repetindo – Borandá.
A'	12	Mesmo que A	Nova letra
CODA	12	Modo dórico	Cadência final: E7(9), D6(9), C6(9) e B.

Considerações finais

A partir da análise de "Borandá", pode-se evidenciar na letra a preocupação em denunciar a situação social do povo nordestino, e ao mesmo tempo um trabalho cuidadoso com os arranjos, pois a cada nova seção foi apresentado algum elemento novo, que devido à sutileza facilmente passa sem ser percebido por uma audição desatenta.

A introdução desta canção é enfática, pois já começa com letra, com o baixo em uníssono com a melodia, e a bateria também fazendo o ritmo da melodia. A letra apresentada é a seguinte:

Deve ser que eu rezo baixo, (coro responde) pois meu Deus não houve não
É melhor partir lembrando, (coro responde) que ver tudo piorar.

As respostas do coro enfatizam a letra, por ser à 3 vozes e apresentar passagens cromáticas e modalismo, destacando os aspectos "ruins" da letra, (...) *pois meu Deus não houve não,*(...) *que ver tudo piorar.*

No primeiro refrão é apresentado um acompanhamento mais padronizado da bateria e do baixo, que apesar de ser "bossanovístico"[6], apresenta convenções rítmicas em contratempo e deixa soar o prato de condução (como os bateristas de jazz). Já os acompanhamentos do violão e do piano não são padronizados, com exceção dos momentos de convenções rítmicas. Quanto ao vocal, obsevou-se a presença vocal do vocábulo "*ah"* em segundas ascendentes.

REFRÃO
Vam'borandá que a terra já secou, borandá, (coro) *borandá*
É borandá que a chuva não chegou, borandá
Vam'borandá que a terra já secou borandá,
É borandá que a chuva não chegou, borandá

Na seção A, a bateria é mais sutil, (agora usando o chimbal ao invés do prato de condução), os outros instrumentos mantém a mesma idéia de acompanhamento do refrão. O que se destaca novamente é o vocal, utilizando o vocábulo *uh* (3 vozes, formando os acordes de Bm e A, ou seja uma condução em segundas, ré para dó#, si para lá e fá# para mi), destacando o sétimo grau do modo eólio e assim ressaltando a idéia de religiosidade da letra. É importante ressaltar que o Tamba Trio sempre trabalhava muito o vocal em seus arranjos de canções.

PARTE A
Já fiz mais de mil promessas, rezei tanta oração.
Deve ser que eu rezo baixo, pois meu Deus não ouve não.
Deve ser que eu rezo baixo, pois meu Deus não ouve não.

O segundo refrão é igual ao primeiro, com exceção do vocal, que é apresentado em uníssono com a voz principal. Enquanto a seção B é a mais contrastante da canção, com a melodia menos movimentada ritmicamente, bateria marcando apenas o 2º tempo do compasso, o baixo mantendo uma "levada" rítmica de samba, e o piano fazendo arpejos rápidos. A letra apresentada evidencia a tristeza de ir embora da terra natal, imersa em um arranjo mais estável, o que dá idéia de reflexão e talvez "tristeza," devido a menor movimentação rítmica em todos os elementos musicais, com exceção dos arpejos do piano. Destaca-se ainda o desenvolvimento da melodia a partir de um movimento ascendente de terças (formando o acorde de Bm7) e o uso de passagens cromáticas.

6

(...) na bossa nova não existe a marcação rítmica de instrumentos de percussão que prevalece em outros estilos de samba. O baixista tem um trabalho rítmico desenvolvido em maior liberdade, mas sempre em conjunto com o baterista"(SYLLOS e MONTANHAUR, 2002, p.41).

PARTE B

Vou-me embora, vou chorando.

Vou-me lembrando do meu lugar

O refrão aparece pela terceira vez, destacando-se dos outros por uma passagem pela região de Lá#m e uma divisão vocal mais dissonante. A mesma letra é apresentada em todos os refrões, mas a cada repetição observa-se uma novidade no arranjo.

Um aspecto que chama a atenção nesta canção é a presença de uma seção improvisada, 16 compassos, que comparada a outras seções é um espaço amplo[7], destacando o piano e a influência do jazz em uma canção engajada com temática nordestina.

Referente aos aspectos musicais, a seção A' é igual a seção A, diferindo na letra.

PARTE A'

Quanto mais eu vou pra longe/*Mais eu penso sem parar*

Que é melhor partir lembrando que ver tudo piorar

Que é melhor partir lembrando que ver tudo piorar

Borandá, Borandá...

A cadência final e o volume ampliado na coda criam um arcabouço sonoro de vitória ou grandiosidade, ou final feliz e tem em seu último acorde um si maior que traz no nosso referencial sonoro geral a idéia de "alegre". Numa visão mais ampla pode-se perceber uma aproximação melódica e harmônica com a bossa nova, talvez mais harmônica devido aos acordes com nona e décima terceira, e menos melódica pelo uso do modalismo, que em geral não é freqüente na bossa nova. Apesar de "Borandá" ser uma obra onde não se encontram vários níveis de sobreposição sígnica musical (o que a tornaria "complexa" estruturalmente na visão do senso comum), esta canção não se enquadra totalmente na concepção do "manifesto do CPC", que valorizava mais o conteúdo da mensagem que a estética, pois observou-se uma grande preocupação com a tratamento musical. Por outro lado a letra é direta, apresentando termos da linguagem informal, como o próprio título da canção "Borandá", e questões cotidianas do nordestino, como orações, promessas, e o sofrimento de ter que buscar melhores condições de vida em outros lugares. Apresenta também um refrão com melodia curta, que se repete com a mesma letra três vezes na canção, sendo que só no primeiro refrão a palavra "Borandá" é mencionada nove vezes. Então no aspecto da letra, poderia se dizer que o refrão condiz com o didatismo em prol da mensagem do "manifesto do CPC" devido ao excesso de repetições. Em contrapartida, esta composição aproxima-se também da visão de um dos parceiros de trabalho e composição de Edu Lobo, Oduvaldo Vianna Filho, que se opôs ao "manifesto do CPC" de Carlos Estevan Martins, não abrindo mão da "qualidade artística" em favor da mensagem política. A análise aqui apresentada revelou um trabalho cuidadosamente planejado do arranjo mesmo em se tratando de um grupo instrumental pequeno, não apresentando cordas ou instrumentos de sopro, mas que busca enfatizar a letra em alguns momentos e o instrumental em outros, como no caso da improvisação. É interessante notar que esta canção fala do rural e do nordestino usando a bossa nova, e não o baião ou outro gênero nordestino, em contrapartida varia entre o modal e o tonal, sendo o modalismo uma das características de muitas composições nordestinas e religiosas. Um outro aspecto a ser observado é a aproximação musical mais condizente com o público de classe média do que com as classes baixas, pela instrumentação distante destas classes, como piano e baixo acústico, e o não uso da percussão de samba, baião ou outros gêneros mais populares.

Pode-se concluir que a concepção estética de Edu Lobo não segue uma vertente definida de engajamento, expressando simultaneamente uma mensagem clara (letra) e uma música (todos elementos musicais) tratada de forma cuidadosa, buscando contrastes através dos arranjos (nos quais o grupo Tamba Trio foi de suma importância) e várias vezes recorrendo a conhecidos recursos da música religiosa como o modalismo e o responsório. A análise de "Borandá" revela apenas alguns aspectos sobre o tratamento da letra, música e arranjo da canção de protesto de Edu Lobo, ressaltando que uma composição é insuficiente para revelar as características de um período da obra musical de um compositor, mas contribui para ampliar o pensamento sobre a canção de protesto além da letra, ou seja, o engajamento em som.

7 Ver tabela.

Referências bibliográficas e discográficas

A Musica de Edu Lobo por Edu Lobo. Gravadora Elenco, 1965/Relançado pela Gravadora Dubas, 2008. 1 CD, estéreo.

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB: A história de nossa música popular da sua origem até hoje.** 2ªed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. 365p.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Tamba Trio**. 2002. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br. Acessado em 20 de jun. de 2008.

ALBUQUERQUE, Mônica Chateaubriand Diniz Pires e. **Edu Lobo: o Terceiro Vértice**. 2006. 355 f. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2006.

BARROS, Nelson Lins e. Música popular e suas bossas. **Movimento**, Rio de Janeiro, n.6, p.22-26, out. 1962.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n.35, 2004, pp. 13-52. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100002&script=sci_arttext&tlng=en. Acessado em 10 maio de 2008.

EDU LOBO: **Vento Bravo**. Direção do Documentário: Regina Zappa e Beatriz Thielmann. Direção do Show: André Buarque. Rio de Janeiro: Sarapui Produções Artísticas Ltda, 2007. 1 DVD (113min), Dolby Digital 2.0 e 5.1; DTS 5.1.color.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970.** São Paulo: Brasiliense, 1980, p.121-144.

MORAES, Vinícius. **Bossa-Nova-Nova: Edu Lobo (2)**. 1964. Disponível em:<http://www.edulobo.com/biografia>. Acesso em 13 de maio de 2008.

NAPOLITANO, Marcos. Pretexto e contexto na análise da canção. In: SILVA, Francisco Carlos Texeira (org). **História e Imagem**. Rio de Janeiro, Programa de História social da UFRJ, 1998, p. 199-205.

NEDER, Álvaro. O enigma da mpb: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60. In: **ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC**, Literaturas, Artes, Saberes, 2007, São Paulo, Universidade Federal de São Paulo.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social Revista de Sociologia da USP**, v. 17, n. 1, p.81-110, jun./2005.

SOUZA, Miliandre Garcia de. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n.47, 2004.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964).** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

SYLLOS, Gilberto; MONTANHAUR, Ramon. **Bateria e contrabaixo na música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.

Imagem fílmica e análise de contorno melódico: dois aportes metodológicos para estudar a relação música, corpo e sacrifício

Ewelter Rocha

Resumo
O presente estudo se propõe a desenvolver uma argumentação acerca da viabilidade da utilização da imagem fílmica e da análise de contorno melódico enquanto instrumentais metodológicos para pesquisas etnomusicológicas que adentrem o domínio da performance. O texto parte da apresentação de um problema empírico cuja hipótese reclama uma abordagem metodológica capaz de revelar elementos da performance não capturáveis pela descrição verbal. Posteriormente, expõe as razões que justificam tomar a imagem fílmica como método possível para estudar o problema a partir de uma abordagem etnomusicológica que relacione música, corpo e sacrifício. Procurando lançar um olhar para os indicadores de sacrifício presentes no *som* do canto, apresenta um estudo preliminar baseado na análise de contorno melódico do bendito "Maria Valei-me", um dos mais significativos do repertório fúnebre do Cariri-CE. A título de suporte teórico, são recuperados os conceitos de *sacrifício* e de *consagração* segundo Mauss e Hubert para se construir a hipótese de um corpo produzido pelo canto no instante da performance. Procura-se, por fim, sugerir pistas iniciais para integrar as duas abordagens no sentido de discutir as inscrições corporais engendradas pelos *ícones* sacrificiais presentes no canto dos benditos.

Palavras-chave: bendito fúnebre; performance; filme.

Abstract
The present study proposes to develop an argument concerning the viability of the utilization of filmic image and melodic contour analysis as methodological instrumentals to ethnomusicological research which enter into the domain of performance. The text parts from the presentation of an empirical problem whose hypothesis claims a methodological support that is able to reveal elements of performance which are not catchable through verbal description. After, it exposes the reasons that justify taking filmic image as possible method to study the problem from an ethnomusicological approach which relates music, body and sacrifice. By trying to look at the indicators of sacrifice present in the sound of the singing, it presents a preliminary study based on the melodic contour analysis of the bendito "Maria Valei-me", one of the most representative in the mourning repertoire of Cariri-Ce. As a matter of theoretical support, we use the concepts of sacrifice and consecration, according to Mauss and Hubert, in order to construct the hypothesis of a body being produced at the moment of the performance, are retrieved. Finally, it attempts to suggest initial means to integrate the two approaches in a sense of discussing the corporal inscriptions engendered by sacrificial icons present in the bendito's singing.

Keywords: mourning rite; performance; film.

Do objeto empírico ao problema teórico

Em pesquisa etnográfica destinada a estudar a relação entre música e penitência no catolicismo popular do sertão do Cariri - CE[1], bem como a função do repertório fúnebre para o êxito da Sentinela – ritual de morte realizado em muitos lugarejos nordestinos, detectou-se um aspecto curioso acerca do confronto entre as músicas utilizadas nos centros urbanos[2] e aquelas que tomam exercício nas práticas devocionais do catolicismo popular, a saber, um declarado repúdio ao repertório tradicional manifestado pelos católicos dos

[1] Região fronteiriça aos Estados do Ceará e de Pernambuco.

centros urbanos. Essa conduta reclama uma discussão sobre os fatores que configuram esta forma diferente de ouvir os benditos tradicionais a qual lhes confere um valor de contra-testemunho religioso, chegando o canto do bendito a prenunciar infortúnios e azar. Diametralmente oposta é a postura notada nas comunidades de penitentes e rezadores, cujo respeito e devoção para com os benditos não encontram par em nenhum outro bem dentro do capital simbólico que toma corpo na religiosidade popular local. O problema empírico que elegemos como caso particular para refletir sobre a aplicação do método fílmico e da análise de contorno melódico em estudos de etnomusicologia deriva dessa postura de resistência à audição dos benditos.

A hipótese concernente a este problema postula uma relação entre música e sacrifício, o que levanta uma questão teórica situada no âmbito da significação musical construída a partir da conjunção operada entre som, corpo e movimento, ou, em outros termos, uma significação construída no instante da performance. A proposta de utilização da imagem fílmica e do estudo de contorno melódico enquanto instrumentais metodológicos parte do pressuposto de que o acesso ao universo da significação dos benditos depende em grande medida do conhecimento dos processos de produção do "sacro", neste caso, situado no campo do sacrifício. Em outras palavras, é imprescindível adentrar os processos simbólicos não narrativos que se instauram no corpo performatizado e conhecer o modo pelo qual este corpo é consagrado pelo canto, ou ainda, através de que particularidades sonoras e gestuais se produzem no corpo marcadores capazes de produzir o caráter sacrificial expressado durante a performance.

Este problema é enfocado por dois ângulos distintos e que acreditamos guardarem conexões sutis. O primeiro deposita no domínio do psico-acústico suas reflexões. Por esse víeis o som do canto do bendito constitui-se como principal universo de pesquisa. Pergunta-se por que o evento sonoro bendito fúnebre engendra significados opostos, ou em outras palavras, que espécies de marcadores sonoros imprimem aos benditos um caráter capaz de ao mesmo tempo constituí-lo enquanto anti-música, abominada e causadora de afronta à simbólica sócio-cultural, musical ou religiosa dos católicos dos centros urbanos. O segundo reside na análise da performance solitária de um corpo sacralizado pelo canto. Investigam-se aqui os processos de constituição de um corpo simbolicamente sacrificado pelo canto.

Música, corpo e sacrifício

Mauss e Hubert (2005) declararam objetivamente a pretensão do ensaio *Sobre o Sacrifício*: definir sua natureza e função social. Ainda que reconheçam as pesquisas anteriores nesse domínio como essenciais para a possibilidade de uma nova abordagem, os autores as criticam na medida em que partem de uma premissa incorreta, a de tomar como postulado a universalidade do totemismo[3]. Na realidade, será sobre o mecanismo do sacrifício que os autores repousarão seu principal argumento sobre a unidade ritual. Dessa reflexão utilizaremos a noção de *consagração*, a partir da qual construímos nossa hipótese acerca da relação entre música e corpo.

Revisitar o conteúdo conceitual que Mauss e Hubert elaboram como suporte para a sua argumentação constitui-se um passo lógico essencial que deve preceder à tarefa que aqui pretendemos realizar. Para tanto, efetuaremos um caminho inverso daquele apresentado no ensaio *Sobre o Sacrifício*. Partiremos da definição de sacrifício para então adentrar as relações por estes engendradas, em particular aquelas relativas às noções de *vítima sacrificial* e *consagração*.

> O sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa. (2005, p. 19)

A partir dessa definição deduzem-se as condições necessárias à existência do sacrifício. É preciso que ocorra uma mudança de estado do sacrificante, pessoa que efetua o sacrifício, ou dos objetos a ele ligados por vínculo de interesse. Essa mudança de estado deve ser conseguida mediante um procedimento de consagração, o qual deverá ser direcionado a uma vítima. Cumpre observar o status de ato religioso,

[2] A oposição urbano\rural não postula em favor de construção de totalidades, apenas servem-nos enquanto distintivos relacionados aos credos religiosos católico, como instituição religiosa e popular, enquanto empreendimento de caráter predominantemente leigo.

[3] Note-se, sobre este ponto, uma corroboração com o pensamento de Levy-Strauss, na medida em que este autor não enquadra o totemismo enquanto religião, mas como sistema classificatório, afastando-se da concepção que atribui ao ritual de repasto do animal totêmico uma gênese no sacrifício. Ao sacrifício atribui a característica de postular contigüidade e de introduzir a divindade.

designação que carrega duas implicações sumárias e objetivas com relação à essência do sacrifício: de um lado, o declarado rompimento com qualquer filiação totêmica; de outro, a sua qualidade de ato, que o sugere enquanto procedimento. A *consagração* é definida como um mecanismo sacrificial que tem por finalidade fornecer à vítima a condição de intermediário entre o sacrificante e a divindade.

A hipótese sobre a relação música-sacrifício parte de uma consideração sobre as cerimônias de auto-flagelação. Entendemos que o canto dos benditos, mesmo quando fora deste contexto de penitência, desempenha a função de *consagrar* o corpo através de um martírio simbólico, de um sacrifício incruento acionado pelo canto. Portanto, afirmamos por hipótese, que o canto dos benditos produz um *corpo-vítima* sacralizado e que a imagem fílmica fornece mecanismos para se adentrar certas dimensões desse processo não narrativo de simbolização, dificilmente acessadas por mecanismos de investigação munidos unicamente de um discurso verbal. Propõe-se que a decifração dos aspectos cênico-simbólicos do canto sacrificial parta da construção de uma visualidade voltada para entender os "diacríticos" do corpo produzido pelo canto e da compreensão das singularidades sonoras que instauram no canto o caráter penitencial.

Etnomusicologia e imagem fílmica

Cumpre ressaltar o estatuto conferido ao som neste estudo. Mais do que epifenômeno do contexto sócio-cultural, o domínio do sonoro constitui-se instância que pode revelar ou esclarecer aspectos da cultura e da visão de mundo não acessíveis através de outros mecanismos de coleta e investigação etnográfica. Segeer (2004), acerca da vida social Suyá, defende que "a transcrição musical cuidadosa pode revelar aspectos da performance que as categorias nativas não iluminam". Esta postura é assumida pelo autor como premissa metodológica e filia-se ao paradigma teórico de uma "antropologia musical" em contraposição a uma antropologia da música[4]. O presente estudo assume a mesma conduta e a ela ajunta um olhar sobre a performance, não uma performance coletiva, mas aquela que na intimidade do canto se realiza no corpo, nos gestos e nas fisionomias dos rezadores, ou acompanhantes, engendrando um modo particular de existência marcado por um processo de consagração propiciado pela música. Um espaço-tempo extra-cotidiano edificado a partir do canto que se irradia para as instâncias moral, religiosa e cognitiva dos presentes.

A produção de conhecimento em Etnomusicologia baseada na utilização da imagem fílmica ainda é incipiente. A aplicação de mecanismos capazes de adentrar e documentar as relevâncias presentes nos contextos de performances é muitas vezes de grande utilidade. Entretanto, a legitimidade científica desta ferramenta ainda carece de muitas reflexões sobre um controle de suas vicissitudes como método etnográfico. A documentação fílmica pode ser um importante instrumento para o estudo de aspectos musicais nos quais existam uma mise-en-scène que deva ser considerada no processo de análise de questões que integram música e contexto significante.

Ainda que os primeiros experimentos de captação e reprodução de imagens animadas tenham focado aspectos da vida cotidiana antecipando a potência documental deste meio, a utilização do mecanismo cinematográfico como ferramenta para pesquisa etnográfica foi encarada com grandes reservas. Margaret Mead, uma das pioneiras na utilização da ferramenta cinematográfica em estudos antropológicos, observou a existência de uma tradição que "aprisionava" o campo investigativo da antropologia aos domínios da escrita. A Etnomusicologia, guardando estreitas conexões com a metodologia antropológica, não escapou às discussões referentes à validade da imagem fílmica como instrumento de documentação e análise em trabalho de campo.

Ícones sacrificiais e contorno melódico

É notória a importância que os estudos etnomusicológicos conferem à dimensão performática dos lamentos fúnebres, havendo sempre uma forte ligação entre música e corpo, sendo quase sempre, assinalada a existência de um limite muito tênue entre música, fala e pranto. A proximidade entre música e choro nos lamentos na tradição báltico-finlandesa é denotada pela existência dos termos itkeä äänellä para designar um tipo particular de expressividade musical que aproxima-se a um "chorar cantando". Nos lamentos funerários

[4] Esta opção do autor recupera uma discussão bem conhecida na Etnomusicologia acionada inicialmente pela antropologia de Merriam (1964) a qual substitui o estudo da "música na cultura" por um estudo da "música como cultura". Ela reflete sobre o próprio método etnomusicológico, que é de fato corolário da relação teórica existente entre música e cultura.

karelianos, ou itkuvirsi, em que o lamentador precisa guiar a alma do extinto até a terra dos mortos – Tuonela e recompor o equilíbrio social e coletivo através da "troca" de mensagens entre os dois mundos, agindo como uma ponte entre eles, necessita dominar todo um código de performance e de som. Segundo Elizabeth Tolbert, afeto e power são transmitidos através da música, da língua, do gesto e dos chamados ícones do choro. Esses e muitos outros estudos reforçam o argumento defendido por este artigo de que o estudo da relação música e sacrifício articulada pelo canto do benditos está intrinsecamente relacionada com as interações entre música (som) e corpo acionadas pelo canto, o que justifica a opção da proposta de utilização da imagem fílmica enquanto instrumento metodológico.

O canto do bendito consagra e sacrifica. O gesto musical é orientado no sentido de constituir uma dimensão sacramental que encontra êxito na medida em que logra produzir um estado de vítima sacrificial no corpo dos presentes e, sobretudo, no do rezador que puxa os benditos. É portanto uma profissão de fé externada através da flagelação simbólica propiciada pelo canto. A música assume as funções da própria flagelação, razão pela qual o corpo se constitui *locus* de observação, uma vez que se torna, em última instância, o depositório das sensibilidades invocadas pelo som penitencial. Por conseguinte, faz-se imprescindível estudar os processos de produção dessa sacralidade que se instala na música, no corpo e na performance.

Kathryn Vaughn (1988) observa que a exceção do estudo sobre os cantos litúrgicos etíopes , as análises de séries de tempo e contorno melódico têm feito uso da notação ocidental. No caso dos benditos tomados neste estudo, uma análise que se baseasse em alturas tomadas enquanto conjunto de valores discretos perderia todo um universo de nuances possuidoras de significados, muitos deles essenciais para o estudo. Os exemplos apresentados abaixo não pretendem compor um banco de dados capaz de resolver o problema de significação musical que motiva este artigo. Antes, de acordo com o propósito deste estudo, servem para ilustrar um segundo viés metodológico para análise de processos não narrativos que operam na produção de uma ambiência sacral, neste caso a partir de propriedades psico-acústicas. Toma-se como pressuposto teórico o entendimento de que a música possui a capacidade de engendrar por meios expressivos, no âmbito sonoro, diversos elementos da simbólica cultural em que toma exercício.

Interessam aqui os processos de percepção e os processos de construção simbólica das estruturas sonoras constituintes dos benditos. O bendito Maria Valei-me foi escolhido para guiar esta análise em função de ele estar presente em todas as cerimônias do catolicismo popular praticado na região do Cariri, dos simples ofícios diários ao rito de exéquias . Por esta razão foram realizados vários registros deste bendito, cantado por vários rezadores e ordem de penitentes diferentes. A partir de um gráfico que exibe a distribuição freqüencial ao longo do tempo apresentaremos algumas considerações gerais acerca do contorno melódico.

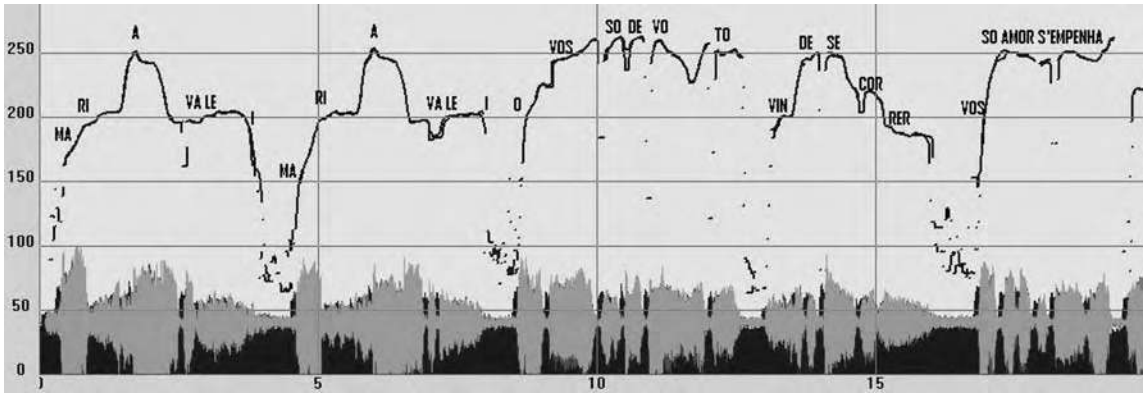


Figura 1: contorno melódico inicial do bendito *Maria Valei-me* interpretado por Dona Edite.

O contorno melódico mostrado acima apresenta a parte inicial do bendito "Maria Valei-me" e situa-se no âmbito de aproximadamente uma oitava com o predomínio de alturas aproximadas a 200 e 250 Hz. As flutuações de freqüência vistas no gráfico transcendem àquelas próprias da entonação vocal e constituem um padrão característico dos exemplos registrados. Outro aspecto singular revelado pela análise de contorno é a presença de intervalos justos[5], com um léxico intervalar exibindo, em certos momentos,

[5] Utilizamos o termo "justo" para designar intervalos reduzíveis a razões de "pequenos" números inteiros. Nem todos os intervalos do sistema temperado se prestam facilmente a essa redução.

relações freqüenciais incomuns à prática musical ocidental, como 7/6 (terça menor temperada acrescida de 1/6 de tom) e 9/7 (terça maior temperada acrescida de 1/6 de tom).

Outro aspecto digno de nota e que aproxima o exemplo em questão do já observado em vários estudos sobre lamentos é que a despeito de apresentar uma gama considerada de variações em sua micro-estrutura, percebe-se a presença de arcadas melódicas[6] que partem de uma região grave fortemente marcada por uma configuração de instabilidade freqüencial compatível com o modo da fala. A esse respeito cumpre observar que distinções prece-hino, reza-louvor, enfim, música-reza, não fazem parte da cosmologia dos rezadores, o que de fato distingue reza de música (bendito) é, em última instância, o uso dado a cada prática, estando os dois termos contidos no campo da oração, sendo o bendito um tipo especial de reza. Observou-se ainda, consideráveis assimetrias em outros planos sonoros - instabilidade de amplitude e de metro - com grande ênfase dada a determinadas sílabas e reforços articulatórios às vogais. São apresentados abaixo alguns contornos melódicos que chamaram atenção por suas recorrências nas diversas interpretações analisadas.

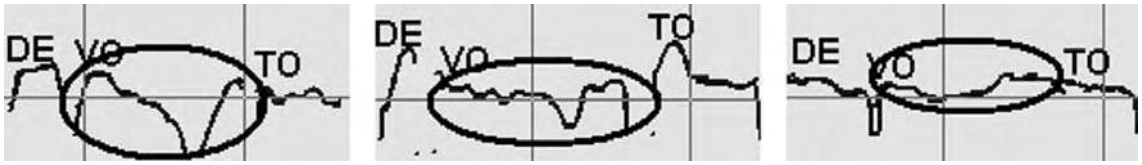


Figura 2: embelezamento da sílaba "vo" nas três versões analisadas do bendito *Maria Valei-me* (na seqüência: Edite, Aves e Nilton).

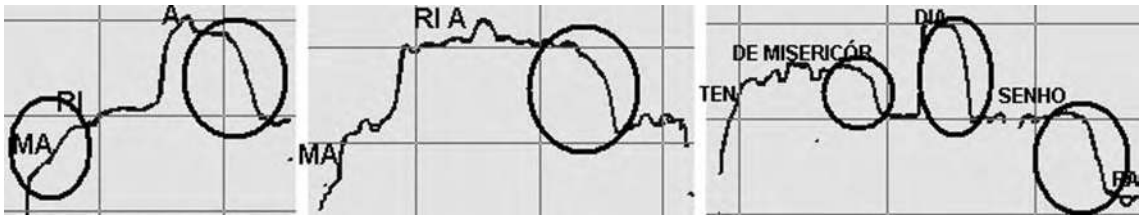


Figura 3: exemplos de portamentos nos benditos *Maria Valei-me* (Edite e Aves) e *Stabat Mater* (Edite).

Considerações finais: conexões possíveis

Apresentaremos duas diretrizes que podem gerenciar a construção do discurso audiovisual, partindo, como já se disse, da hipótese da produção corporal produzida na performance do canto dos benditos. A primeira, refere-se à possibilidade do registro simultâneo da imagem-movimento e do som. Neste caso, a investigação se pauta na sincronização dos elementos *corpo*, *som* e *texto*, o que leva a alguns questionamentos: quais os modos de interação e que tipos de relações sígnicas se operam no processo de conjunção desses elementos; como são cantados (entonação, timbre, respiração, ritmo, etc.) e corporificados certos signos verbais e que tipos de sonoridade e corporalidade os personalizam e lhes conferem sentido; por fim, e mais importante, como o corpo é produzido a partir dessa interação. O design audiovisual será, nesta primeira via, construído a partir da intenção de estudar simultaneidades. Utilizar a imagem fílmica para sincronizar textos ou palavras, legendados ou não, com a performance que os entoa, realçando gestos, posturas e movimentos a partir de recursos relativos a enquadramentos de detalhes que construam eventos de performance enquanto objetos potencialmente significantes que permitam estudar conexões entre esses elementos de corporeidade e o discurso sonoro que, por hipótese, participa da sua produção.

A segunda conduta diz respeito a uma questão motivada por Piault (2000) sobre a capacidade do discurso fílmico de possibilitar a "desconstrução daquilo que geralmente é concebido como uma série unívoca e homogênea de eventos de um sistema integrado". Nesse sentido irrompe a possibilidade de se fracionar o universo contínuo da experiência para se investigar "o latente que está atrás do aparente, o não visível através do visível", nas palavras de Marc Ferro (1981). No caso estudado, a aplicação desta orientação pode revelar certas modificações sutis da performance durante as estrofes cíclicas que mantêm

[6] Um estudo estatístico sobre a presença de arcadas melódicas, e suas configurações, em canções folclóricas européias pode ser visto em Huron (1996).

intactos os textos, mas que, a cada repetição, motivam novos estados emocionais que são desferidos no corpo através de pequenas alterações no *som* que podem ser responsáveis por engendrar novas expressividades corporais. Um procedimento de edição audiovisual que seqüencie sucessivamente momentos distantes temporalmente pode revelar, pela comparação, algum tipo de intensificação expressiva que se opera a cada repetição estrófica mostrando o processo progressivo de envolvimento do corpo na ambiência sacramental propiciada pelo canto. A justaposição de episódios gestuais expressados por sujeitos distintos, a utilização de *inserts* de imagens e sonoridades contrastantes podem também, numa situação específica, se constituir ferramenta importante para, através do contraste, realçar aspectos do objeto estudado.

A imagem produzida vislumbra apresentar um corpo que possui uma aura singular, o que na falta de uma melhor definição chamamos de *forma-sacrifício*[7], a qual encerra uma pletora de signos culturais e religiosos instaurados no corpo durante o ato de cantar, um corpo construído na performance. A imagem procura, por fim, revelar as inscrições corporais que modelam a *forma-sacrifício*, a qual compreende os caracteres fisionômicos, gestuais e posturais inseridos segundo configurações temporais e espaciais próprias cuja apreensão só se faz possível a partir de uma captura orientada pelas hipóteses da pesquisa, uma captura que revele certos elementos do âmbito do sensível apenas acessíveis pelo registro do instantâneo da performance.

Com relação ao estudo de caso proposto, são bem definidas as distinções entre as visões de mundo inerentes aos dois sistemas religiosos: uma expressando uma espécie de "teologia do sofrimento", que perpassa todas as ações da vida dos rezadores, atingindo até a esfera não-religiosa; outra, vivida no contexto urbano, onde o sofrimento é destituído da função de mortificação necessária à salvação da alma, cedendo lugar a um sentimento religioso que vê na "alegria" um testemunho de fé. Orientados por esta postura, reiteramos a importância de se conhecer o *lugar da música*, incluindo, neste espaço, todo o conjunto de posturas, gestos, imagens e sonoridades, a *mise-en-scène* do canto religioso, com seus comportamentos, produtos e conceitos (Merriam, 1964), mas com um olhar apontado também para o *pathos*, que permita penetrar, pela imagem fílmica, na dimensão afetiva mobilizada durante o canto dos benditos.

Música, corpo e movimento compõem o universo significante desta pesquisa. Cada sonoridade, movimento, gesto ou olhar estão ajustados a um testemunho religioso proferido durante a performance. Alterações no plano sonoro como andamento (tempo) musical, inflexões de intensidade sonora, modulações timbrísticas e rítmicas, podem guardar certos níveis de articulação simbólica não revelados por uma análise musical restrita a uma óptica estrutural em que predomina o estudo do fenômeno sonoro-acústico. Inflexões vocais súbitas entre, por exemplo, um caráter piedoso e um "tom" imperativo de advertência podem estar conectadas a determinadas expressões fisionômicas formando uma rede significante cujo desvelo reclama uma abordagem que congregue os estudos do corpo, da performance e do sistema musical.

Em âmbito geral, este estudo defendeu a necessidade de se levar em conta a dimensão afetiva – *pathos* – em análises etnomusicológicas aplicadas a estudos sobre música com finalidade religiosa. Acreditamos, nesse contexto, que o corpo é produzido pelo canto e que qualquer proposta analítica que pretenda estudar a significação musical deve adentrar os processos de produção desse corpo. Procuramos apresentar um problema que exigisse um método capaz de investigar a produção de significação através de processos simbólicos não narrativos e que se constitua como lugar privilegiado para aplicação da imagem fílmica como método de pesquisa. A proposta constitui-se em um primeiro exercício metodológico destinado a contribuir para a produção de conhecimento em Etnomusicologia através da integração do método fílmico e da análise de contorno melódico enquanto mecanismos de compreensão das relações sutis entre música, corpo e emoção acionadas em contextos de performance.

Referências bibliográficas

CABRERA, Julio. *O cinema Pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

HURON, David. "The Melodic Arch in Western Folksongs". *Computing in Musicology*, Vol. 10, (1996).

[7] Expressão cunhada a partir da *forma-riso* desenvolvida por Canevacci (1984), entretanto não se pretende aludir a analogias semânticas entre as duas formas.

FERRO, Mark. Le film, objet culturel et le témoin de l'Histoire. *La Revue du Cinéma*, Image et Son/Écran, n. 364, p. 120-121, sept. 1981.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o Sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MEAD, Margaret. "Visual Anthropology in a Discipline of Words". In: Paul Hockihgs. *Principles of Visual Anthropology*. The Hague: Mouton, 3-10, 1975.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NENOLA, Aili and Susan Sinisalo. "The Units of Comparison in the Study of Baltic-Finnish Laments". *Journal of Folklore Research*, Vol. 23, No. 2/3, Special Double Issue: The Comparative Method in Folklore, (May 1986), pp. 205-220

ROCHA, Ewelter S. *A sagrada obediência de cantar os mortos: um estudo da função do canto fúnebre na sentinela do Cariri*. Dissertação (Mestrado). UFBA, Salvador, 2002.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

TOLBERT, Elizabeth. "Women Cry with Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 22, (1990), pp. 80-105.

VAUGHN, Kathryn. "Exploring emotion in sub-structural aspects of Karelian lament: application of time series analysis to digitized melody". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 22, (1990), pp. 106-122.

VIKÁR, László. "Mordvinian Laments". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 31, Fasc. 1/4, (1989), pp. 405 -420.

As transformações das formas musicais do choro

Luís Fabiano Farias Borges
Universidade de Brasília
fabianoborgesbsb@yahoo.com.br

Resumo:
O presente trabalho visa a aprofundar uma discussão sobre uma possível sistematização das formas musicais de choros, vigentes ou em maior evidência, desde o final do século XIX até o século XX. Propõe que as transformações das formas musicais do choro se consubstanciaram ao longo do século XX sobretudo através da diminuição da forma rondó de três seções (ABACA) das chamadas "danças do choro" para duas seções (ABABA), considerando-se que essas transformações foram intensificadas em um período que coincide com a consolidação do choro como gênero, na década de 1920. Tais padrões de organização formal eram articulados por padrões de condução harmônica, entre as quais a "modulação típica" e o "volteio harmônico". A crescente adoção da forma em duas seções possibilitou inovações harmônicas, entre as quais modulações bruscas ou inusitadas, que vieram a modernizar o choro nas décadas de 1970 e 1980 e a contribuir para a criação de gêneros diversos na música instrumental brasileira.

Palavras-Chave: Choro, gênero, forma musical.

Abstract:
This work aims to deepen a discussion about a possible systematization of musical form of 'choros', current or more evident, since at the end of the 19th century until the 20th century. It proposes that the changes of musical form of 'choros' were consolidated during the 20th century mainly through the decreasing of the rondo form in three sections (ABCA) of 'choro dances" to other constructed by two sections (ABABA), whereas these changes were intensified in a period that corresponds to the consolidation of 'choro' as a genre, in the decade of 1920. This pattern of formal organization was articulated by patterns of harmonic conduction, for instance the 'typical modulation' and the 'turn round'. The increasing adoption of the form in two sections made possible harmonic innovations, like abrupt or unexpected harmonic changes of that eventually lead to the modernization of the 'choro' in the decades of 1970 and 1980, and contributed to the creation of various genres in the Brazilian instrumental music.

Key-Words: Choro, genre, musical form.

O presente trabalho visa a aprofundar uma discussão sobre uma possível sistematização das formas musicais de choros, vigentes ou em maior evidência, desde o final do século XIX até o século XX. Inúmeras transformações no tocante às formas musicais e à harmonia dos choros ocorreram durante o século XX, o que modificou a maneira de interpretar o choro. Tais transformações resultaram de processos de fusão de gêneros musicais que chegaram ao Brasil desde o final do século XIX e cujo detalhamento quanto aos seus aspectos formais torna-se fundamental para uma compreensão do choro como gênero.

A tradição oral, na qual grande parte do choro é fundamentado, traz consigo uma fluidez concernente à realização das formas musicais e dos ritmos, cujas características denotam uma árdua tarefa para se delimitar a fronteira entre subgêneros e estilos musicais resultantes de processos de fusão de gêneros. Segundo Kiefer (1983, p.15-20) as polcas impressas no Rio de Janeiro na década de 1870 já demonstram uma fusão com o lundu, a *habanera* e a polca brasileira[1].

Braga (2004, p.12) salienta que foi através do processo característico de se tocar as danças de procedência européia que as polcas, mazurcas e valsas foram apropriadas aos conjuntos de choro. Devido a

[1] Kiefer (1983, p.15) diz: "a polca, dança de compasso binário e andamento vivo, originou-se, no início do século passado, na Boêmia, fez sucesso na França e difundiu-se daí para outros países, inclusive para o Brasil".

essas referências musicais, Braga cunhou o termo "danças do choro" para denominar músicas que não eram choros, mas eram tocadas por grupos de choro com a formação de violão, flauta e cavaquinho, num estilo abrasileirado. Deveras, até hoje é possível observar músicas que não são choros propriamente ditos, mas são tocadas sem hesitação em uma "roda de choro"[2]. Com efeito, as "danças do choro" constantes no século XIX contribuíram sobremaneira para a consolidação do choro como gênero e são relevantes para se engendrar uma trajetória de como se estabeleceu a forma musical do choro.

Verzoni (2000) estabelece uma dialética do choro como gênero e estilo através depoimentos de vários pesquisadores, tais como Gerard Béhague, Baptista Siqueira e Ary Vasconcelos, a fim de compreender o repertório e o estilo de Ernesto Nazareth[3], Chiquinha Gonzaga[4] e Joaquim Callado[5]. Além disso, Verzoni (2000) discorre sobre a complexa relação entre gênero e estilo e salienta uma posição consagrada na musicologia de que o gênero emerge de funções sócio-culturais[6].

Baseando-se nessa premissa, Verzoni (2000, p.122 e 126) elaborou uma trajetória composicional de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado e constatou que nenhum deles utilizou o subtítulo "choro" em suas peças durante o século XIX. Somente na década de 1920, ainda segundo Verzoni, é que a palavra "choro" apareceu nas partituras impressas, substituindo gradativamente os gêneros "polca", "habanera" e "tango". Destarte, o choro se consolidou como gênero na década de 1920, época em que foram compostas músicas populares que romperam com a forma rondó em três seções que geralmente vigoravam nas "danças do choro".

Faz-se necessária a compreensão de como eram estruturadas as músicas populares do século XIX, sobretudo aquelas compostas por Ernesto Nazareth, pois ele compôs músicas em duas, três e até em quatro seções, que são tocadas por "regionais" como um choro propriamente dito. Observa-se que muitos tangos e polcas de Nazareth, assim subtitulados nas edições originais para piano, aparecem com o subtítulo "choro" nas edições recentes para outros instrumentos[7], o que denota um processo de consolidação do choro através da fusão de gêneros do século XIX ("danças do choro")[8], tais como as polcas, mazurcas, *schottisches* e tangos.

Dentre as formas musicais das músicas populares do século XIX, destaca-se a forma rondó, uma estrutura bastante comum dentre os contemporâneos de Nazareth, sendo que a de três seções, ABACA, era a mais tocada pelos compositores das "danças do choro". Contudo, também havia algumas músicas compostas em quatro seções (ABACADA), como os tangos[9] de Nazareth[10]: "Digo" (Fetin de Vasconcelos, Morand & Cia., Casa Arthur Napoleão, 1902), "Batuque" (1901; Casa Artur Napoleão, 1906), "Desengonçado" (Casa Bevilacqua, 1926[11]) e "Ramirinho" (Casa Arthur Napoleão, 1896)[12]. Além dessas composições pouco usuais em quatro seções, Nazareth também compôs alguns tangos brasileiros em duas seções (ABABA), tais como: "Brejeiro" (Irmãos Vitale, 1893) e o "Beija-Flor" (Casa Arthur Napoleão, 1884)[13].

Os choros tradicionais possuem várias modulações na forma rondó de três seções. Um satisfatório entendimento de como são dispostas as tonalidades dos choros constitui um alicerce fundamental para os músicos que pretendem tocar o choro tradicional da maneira concebida pela comunidade, sem o auxílio de partituras. Parte-se da premissa que o "chorão"[14] deva compreender ao menos tais estruturas ao escutar um choro, sem o auxílio do instrumento, a fim de lograr alguns subsídios básicos para integrar um grupo de choro sem dificuldades de adaptação.

---

2 Nome atribuído às reuniões informais de grupos de choro.

3 Ernesto Júlio Nazareth (RJ 20/03/1863- id.. 4/2/ 1934).

4 Francisca Edwiges Neves Gonzaga (RJ 17/10/1847 - id.. 28/02/ 1935).

5 Joaquim Antônio Callado da Silva Júnior (RJ 11/07/1848 - id.. 20/03/1880).

6 FABBRI, Franco. "A theory of musical genres: two applications". In *Popular musical perspectives.* Amsterdam: Göteborg & Exeter, 1982.

7 Ver "O Melhor do Choro Brasileiro" (VITALE, 1997).

8 Essa nos parece uma razão plausível para explicar a consolidação do choro não obstante existir controvérsias que se fundamentam na hipótese de que a palavra "choro" como gênero teria surgido por razões comerciais a fim de se estabelecer no mercado fonográfico.

9 Segundo Cazes (1998, p.36), os tangos brasileiros são resultados "da fusão de melodias de polca com acompanhamentos de habanera estilizada, via lundu".

10 As Informações acerca das datas de composições de Nazareth estão disponíveis em <http://www.chiquinhagonzaga.com/nazareth>, a partir de pesquisa do biógrafo Luiz Antonio de Almeida.

11 A edição da Casa Bevilacqua está sem data, porém, Almeida (2008) identifica que a primeira edição é de 1926.

12 Considerada uma das obras raras de Nazareth porque não foi gravada comercialmente nem editada (Dias, 2008a).

13 Verbete Ernesto Nazaré (MARCONDES, 1998).

14 Nome atribuído ao músico que toca o choro.

Uma das modulações mais comuns é justamente chamada de "modulação típica"[15], que ocorre em tonalidades maiores e menores. Na tonalidade maior, tal modulação concerne aos choros que possuem a seguinte estrutura modulatória referente à forma rondó ABACA: A (tonalidade maior), B (mudança do modo maior para o relativo menor), C (modulação para a subdominante maior). Na tonalidade menor, as músicas possuem a seguinte estrutura: A (tonalidade menor), B (relativo maior), C (mudança do modo menor para o relativo maior). Grande parte dos choros mencionados a seguir é bastante tocada por grupos de choro considerados tradicionais, portanto, pertencem ao repertório concernente aos choros típicos[16].

A tabela abaixo exemplifica alguns choros tradicionais e gêneros afins (samba-choro, valsa, etc) que possuem a forma rondó em três seções, separados em tonalidades maiores e menores, através da "modulação típica":

Tabela 2 Exemplos de choros tradicionais em três seções, forma rondó.

"Modulação típica" em forma rondó (ABACA): choros tradicionais e gêneros afins	
Tom maior	**Tom menor**
Apanhei-te cavaquinho (Ernesto Nazareth), Escovado (Ernesto Nazareth), Atlântico (Ernesto Nazareth), Devagar e sempre (Pixinguinha), Segura Ele (Pixinguinha), Paciente (Pixinguinha), Camundongo (Waldir Azevedo), Numa Seresta (Luis Americano), Boêmio (Anacleto de Medeiros), Flamengo (Bonfiglio de Oliveira), Flor Amorosa (Joaquim da Silva Callado), Agüenta seu Fulgêncio (Lourenço Lamartine), Diabinho Maluco (Jacob do Bandolim, Simplicidade (Jacob do Bandolim), Mistura e Manda (Nelson Alves), Picadinho à Baiana (Luperce Miranda), Flor do Abacate (Álvaro Sandim), Espinha de Bacalhau (Severino Araújo), Primeiro amor (Patápio Silva), Rosa (Pixinguinha).	Meu avô (Raphael Rabello), Reminiscências (Jacob do Bandolim), Bola preta (Jacob do Bandolim), Quebrando o galho (Jacob do Bandolim), Sonoroso (K. Ximbinho), Saxofone por que Choras? (Ratinho), Abraçando Jacaré (Pixinguinha) Oscarina (Pixinguinha), Pagão (Pixinguinha), Regra Três (Pixinguinha), Cochichando (Pixinguinha), Pretensioso (Pixinguinha), Naquele Tempo (Pixinguinha), Chorinho na Praia (Jacob o Bandolim), Desvairada (Garoto).

Há que se ressaltar, em relação à tabela exposta, que a valsa "Rosa" (1917), de Pixinguinha, foi composta originalmente[17] em três seções e posteriormente[18], apenas as seções A e B passaram a ser tocadas. Inexplicavelmente foi suprimida a seção C, e até hoje não há o costume de tocar tal parte da música. Não obstante ter sido retirada a seção C, a versão original da valsa possui a estrutura da "modulação típica" mencionada na tabela.

Na década de 1920, após o choro ter se consolidado como gênero, houve compositores contemporâneos ou de gerações posteriores à de Nazareth que compuseram choro típico em duas seções, como é o caso de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha[19]. Este compôs inúmeros choros na forma rondó de três seções, mas escreveu também alguns em duas seções, como os famosos choros "Lamento" (1928)[20] e "Carinhoso" (1923)[21]. Sua música "Carinhoso" foi guardada durante anos antes de ser mostrada ao público por receio de não ser aceita devido à forma escrita em duas seções, conforme depoimento que

[15] "Modulação típica" é um termo adotado para este trabalho a fim de demonstrar uma modulação bastante ocorrente em choros; exemplificada na tabela de choros em forma rondó de três seções. A "modulação típica" é intitulada "choro clássico" pelo violonista José Paulo Becker (BECKER *apud* CARNEIRO, Uni-Rio, 2001, p.12). Não obstante o termo "choro clássico" ser utilizado por alguns músicos da comunidade, a palavra "clássico" carrega uma semântica densa que pode trazer outros significados. Para se evitar contradições quanto ao uso do referido termo, optamos por utilizar a terminologia "modulação típica" para designar os choros que possuem modulação característica e recorrente nos choros tradicionais.

[16] Músicos da comunidade do choro reconhecem a terminologia "choro típico" para se referir ao ritmo tradicional de choro através da figura rítmica: semicolcheia, colcheia e semicolcheia nos dois tempos do compasso binário. A terminologia choro típico também é encontrada no subtítulo da música "Choros Nº 1" (1920), de Heitor Villa-Lobos, dedicada a Ernesto Nazareth e composta para violão solo.

[17] Gravações de 1915 e 1918 (Odeon, 78rpm 121365) disponíveis no sítio *online* do Instituto Moreira Salles. A partitura da versão original com três seções consta no livro "O Melhor de Pixinguinha" (VITALE, 1997, p. 118 e 119).

[18] Vide gravação de Orlando Silva (1937) a qual foi estruturada em duas seções.

[19] (RJ 23/04/1897 id.. 17/02/1973).

[20] Cazes (1998, p.71) salienta que o lançamento dos choros que mudaram a história ocorreu em 1928, em um disco que continha "Lamento", de Pixinguinha, e uma composição de Donga intitulada "Amigo do Povo".

Pixinguinha proferiu ao Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro em 1968, em Fernandes (1970, p.36).[22] Cazes (1998, p.72) aprofunda tal depoimento ao salientar que "Lamento" e "Carinhoso" causaram estranheza na época porque se distanciavam claramente da forma musical dos choros que eram compostos geralmente em três seções. A despeito de haver algumas músicas compostas em duas seções antes da década de 1920, ainda havia um forte comprometimento com a forma musical em três seções, o que poderia levar a hesitação de compositores em mostrarem músicas que não seguissem tal forma musical estabelecida.

Mesmo em períodos anteriores a Pixinguinha havia "danças do choro" e choros propriamente ditos bastante apreciados pelo público que possuíam apenas duas seções. Por exemplo, "Brejeiro", de Ernesto Nazareth, possui somente duas partes, e mesmo sem o comprometimento com a forma em três seções, obteve êxito nacional no final do século XIX, persistindo até os dias atuais no repertório freqüentemente tocado pelos "regionais" de choro[23]. No entanto, a referida música não surgiu no período em que o subtítulo "choro" aparecia nas partituras impressas (década de 1920); mas sim em um período de consagração das "danças do choro". Por isso, consideramos que Pixinguinha foi um compositor que acelerou o processo de transformação do choro propriamente dito no que tange à forma musical.

Além de Pixinguinha, Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto[24], foi um músico que contribuiu significativamente para o choro. O instrumentista compôs grande parte de sua obra mais significativa na década de 1940, período em que já não havia tamanha preocupação com a forma musical em três seções. Desse modo, Garoto pôde trabalhar de forma mais livre, mormente na referida década, devido ao grau de liberdade composicional viabilizado pelo crescente desapego à organização formal em três seções. Tal conjuntura contribuiu para que Garoto ampliasse os recursos estilísticos do choro, assunto que tem sido objeto de estudos acadêmicos[25] e não-acadêmicos.[26]

Com a contribuição musical de Garoto, ampliaram-se as possibilidades musicais do choro, sobretudo no tocante à forma musical e à harmonia. As inovações estilísticas do choro, ainda na primeira metade do século XX, contribuíram sobremaneira para a consolidação de novos estilos[27]. Sève (1999, p.19), a exemplo dessas inovações chorísticas, salienta: "é uma tendência moderna os choros diminuírem o número de partes, ou até mesmo partirem para modulações mais bruscas".

Há que se ressaltar, entretanto, que os choros escritos em duas seções podem ser inovadores do ponto de vista formal, mas ainda assim integrar o acervo de choros tradicionais, tais como: "Carinhoso" (1923), de Pixinguinha; "Brasileirinho" (1947), de Waldir Azevedo[28]; e "Assanhado" (1961), de Jacob do

---

21 Diniz (2003, p.53) diz que Pixinguinha compôs a melodia de "Carinhoso" quando tinha 26 anos e somente a gravou em 1928.

22 Cazes (1999, p.72) menciona críticas que as músicas de Pixinguinha receberam de Cruz Cordeiro na revista Phono-Arte (novembro de 1928), entre elas a de que "Carinhoso" possuía um *fox-trot* na introdução, e ressalta que Cordeiro estava equivocado quanto às críticas devido ao desconhecimento sobre a forma musical, pois Cordeiro teria confundido o tema principal de "Carinhoso" ("meu coração não sei porque...") com a introdução da música. Tais críticas e depoimentos de Pixinguinha foram os principais motivadores para essa pesquisa, que visa a identificar até que ponto houve transformações significativas na forma musical, que foram iniciadas com maior expressividade na década de 1920, e propostas em grande medida por Pixinguinha. Além das composições de Pixinguinha, apontamos para várias composições de violonistas que se destacaram nos anos 20, tais como João Pernambuco com suas músicas estruturadas em duas seções: "Sonho de Magia" (1920), "Sons de Carrilhões" (1926) e "Brasileirinho" (1928). Algumas obras de Américo Jacomino, o "Canhoto", a exemplo do choro "Olhos Feiticeiros" (1927). Algumas composições de Glauco Vianna, parceiro de Noel Rosa e Lamartine Babo, como as valsas seresteiras com fortes referências chorísticas: "Encantadora" (1928) e "Deliciosa" (1929).

23 A princípio, parece haver uma incoerência em relação à mudança da forma musical no choro ao considerarmos que já havia músicas em duas seções que obtiveram êxito antes de 1920. No entanto, não havia um número expressivo de choros compostos em duas seções, o que foi intensificado na década de 1920 e em décadas posteriores.

24 (SP 28/6/1915.. id 3/5/1955 RJ).

25 Ver MERHY, Sílvio. Oscilações do Centro Tonal nos Choros de Garoto". Dissertação de mestrado defendida na UFRJ. 1995.

26 Como por exemplo, a obra solo para violão de Garoto, transcrita pelo violonista Paulo Bellinati e gravada em 1991 pelo selo norte-americano GSP.

27 Vale ressaltar que a forma em duas seções possibilitou inovações em vários aspectos, inclusive no âmbito da harmonia. Destacamos que a excessiva preocupação com a forma musical cerceava práticas improvisatórias de alguns compositores, aspecto corroborado pela seguinte consideração de Cazes (1998, p.45): "uma audição atenta das gravações de Choro da fase mecânica surpreende por aspectos como a quase total falta de improvisação".

28 (RJ 27/01/1923 id.. DF 21/11/1980).

Bandolim[29]. Tais choros são considerados tradicionais porque são bastante tocados por grupos de formação tradicional de "regional" de choro e não possuem características estilísticas que os descaracterizem de um choro tradicional, segundo padrões estabelecidos pela comunidade.

Cumpre destacar que a diminuição da forma musical em duas seções não foi repentina; mas ocorreu por meio de uma adaptação gradativa que foi sendo percebida ao longo de décadas ulteriores à de 1920, com a contribuição de "chorões" sobretudo aqueles da década de 1970 em diante. Destacamos que isso se deve, em parte, à aparente mudança do tratamento da improvisação[30] que ficou cada vez mais livre, o que tornou mais conveniente utilizar formas musicais cada vez menores, tais como a de duas seções. Além disso, utilizam-se caminhos harmônicos que fogem de práticas reiteradas (clichês), os quais estão aliados ao vocabulário improvisatório. Destacamos que tais caminhos inusitados constituídos em duas seções[31] podem ter contribuído para a modernização do choro[32].

No repertório mais recente, há choros em duas seções que denotam sofisticação através de modulações bastante inusitadas entre seções, como é o caso de "Chorinho para Ele" (1977)[33] e "Rebuliço" (1987)[34], ambas compostas por Hermeto Pascoal[35]. A primeira peça se encontra na tonalidade de Sol maior e modula para Ré bemol maior na seção B, o que corresponde a uma modulação de uma quinta diminuta (ou trítono) acima. "Rebuliço", por sua vez, encontra-se na tonalidade de Sol menor e modula para Mi menor na seção B, o que corresponde a uma sexta maior acima do tom principal. Ambas as modulações são atípicas nos choros considerados tradicionais[36].

Além da forma musical resultante da relação entre tonalidades e seções, há também um recurso musical que concorre para a articulação das seções, constituindo um subsídio para o entendimento da forma musical. Tal recurso é denominado *turn round* ou "volteio harmônico"[37], realizado no término de uma seção e servindo como uma ponte para retornar a uma mesma seção ou para preparar uma nova. O "volteio harmônico" deve ser realizado com atenção para a linha melódica principal para que não haja choque entre as notas dos acordes, sobretudo aquelas referentes às terças.

---

29 (RJ 14/02/1918 id.. RJ 13/08/1969).

30 Korman ressalta que no choro, o solista trabalha a melodia sob virtuosas variações enquanto outros músicos improvisam o acompanhamento. Por outro lado, no *jazz,* o solista usa uma estrutura fixa a fim de gerar melodias novas. O músico ainda salienta que o vocabulário de improvisação aparentemente está mudando, pois muitos músicos que têm conhecimento da tradição mostram-se interessados em inovar o gênero por meio de improvisações mais livres, o que inclui a familiaridade com o *jazz* (KORMAN, 2004).

31 Exemplos de choros em duas seções que possuem caminhos harmônicos não-reiterados para a época, compostos na primeira metade do século XX: "Quanto Dói uma Saudade" (1942), de Garoto, "Ingênuo", de Pixinguinha (1946), "Ainda me Recordo" (1947), Lamentos do Morro (composta no final da década de 1940).

32 Essa modernização mencionada pode ser também observada no Festival de Choro do Estado de Rio de Janeiro - Chorando no Rio -, evento ocorrido em 2001 (Fundação Museu da Imagem e do Som). Tal evento selecionou 36 choros de compositores de todo o Brasil. Destacamos que a maior parte dos choros, sobretudo aqueles que possuem características menos tradicionais, eram estruturados em duas seções e continham uma introdução e/ou um coda. Dentre os choros em duas seções que apresentam tais características, destacam-se: "Balançadinho", de Jorge Cardoso; "Avenida Central", de Alexandre de la Peña; e "Tânia Silva", de Leandro Braga.

33 LP Missa dos Escravos, WEA, 1977. Nova História da Música Popular Brasileira - Hermeto Pascoal / Djalma Correia / Walter Franco / Tom Zé. (1979) Abril Cultural HMPB 70.

34 LP **S**ó não Toca Quem não Quer - Hermeto Pascoal & Grupo (Som da Gente, 1987).

35 (AL 22/06/1936).

36 As músicas de Hermeto Pascoal não se restringem à forma musical em duas seções na medida em que há também algumas músicas de quatro seções (NETO, 2001), tais como: "Bebê" (1970), "Campinas" (2001) e "Santo Antônio" (1979). No entanto, as músicas que possuem formas maiores apresentam um material temático pequeno, o que as fazem aproximar da forma em duas seções. Ademais, destacamos que a forma em duas seções é bastante usual em música com características improvisatórias predominantes, como gêneros influenciados pelo *jazz*, o que corrobora a hipótese de que as modulações abruptas e formas musicais menores são tendências à modernização do choro.

37 Os autores que escrevem sobre improvisação, a exemplo de Nelson Faria (1991, p.94), utilizam o termo "retorno harmônico" em vez de "volteio harmônico". Entretanto optamos por utilizar a terminologia "volteio harmônico" porque essa progressão pode conter a melodia da música ou ser usada simplesmente para voltar ao tema. No primeiro caso, a cadência só faz sentido executando o *turn round* devido à exigência da melodia e no segundo, o *turn round* é usado apenas para preparar a volta ao tema, sendo opcional nesse caso. Desse modo, a terminologia "volteio harmônico" parece-nos mais conveniente por não se referir apenas à volta ao tema, mas por fazer "rodeios" na harmonia sem preocupações melódicas.

O "volteio harmônico" pode ser entendido como uma extensão da relação tônica/dominante, que é elaborada geralmente sobre os seguintes graus: I - VI- II- V[38]. Tais graus se alternam entre maiores, menores e os chamados sub V^7 (dominantes substitutos)[39], considerando-se que tais dominantes podem contribuir para a inserção de um elemento "moderno"[40] ao "volteio harmônico".

O *turn round* é utilizado de várias formas no choro tal como ocorre em outros gêneros musicais relacionados à improvisação, conforme demonstrado pelo quadro a seguir e exemplificado por passagens em Dó (maior e menor):

Tabela 3 Exemplos de choros com a utilização do "volteio harmônico".

Passagens dos "volteios harmônicos"	**Análise dos graus da escala**	**Exemplo na tonalidade de Dó**	**Exemplo de música**
1) Passagem simples através da dominante do tom principal.	I V^7/I	C G7	Comum em qualquer gênero musical e podem ser encontrados em qualquer parte da música: início, meio ou final de seção.
2) Passagem pelo relativo menor seguido da subdominante relativa.	I VIm IIm V^7/I	C Am Dm G7	Vou Vivendo (Pixinguinha) seção A.
3) Passagem pela dominante individual da subdominante relativa.	I V^7/IIm V^7/I	C A7 Dm G7	Naquele Tempo (Pixinguinha) seção B.
4) Passagem pelo relativo menor seguido da dominante da dominante.	I VIm V^7/V^7 V^7/I	C Am D7 G7	Descendo a Serra (Pixinguinha) seção A.
5) Passagem por três dominantes secundárias.	I V^7/II V^7/V^7 V^7/I	C A7 D7 G7	A Vida é um buraco (Pixinguinha) seção A.
6) Passagem pelo Sub V^7 da dominante do tom principal seguido da subdominante relativa, caracterizando uma resolução deceptiva.	I Sub V^7/V^7 IIm V7/I	C Ab7 Dm G7	Seu Lourenço no Vinho (Pixinguinha) seção A.
7) Passagem pela dominante do bVI.	Im V^7/bVI Sub V^7/V^7 V^7/Im	Cm Eb7 Ab7 G7	Cinco Companheiros (Pixinguinha) seção A.

A predominante preocupação com a forma musical durante a consolidação do choro contribuiu para que os compositores, a exemplo de Pixinguinha[41], trabalhassem com os "volteios harmônicos" através de várias combinações. O choro "Vou Vivendo" (Fig.1), de Pixinguinha, utiliza na seção A uma das variantes mais simples do "volteio harmônico", que corresponde ao número 2 da tabela exposta:

[38] Esse entendimento é fundamentado pela experiência auricular e por exemplificações constantes em estudos sobre improvisação musical, como por exemplo: "A arte da improvisação" (FARIA, 1991).

[39] Chediak (1986, p.85) diz que sub V^7 (lê-se sub cinco) "é o acorde substituto do V^7 com a fundamental uma quarta aumentada abaixo. O sub V^7 é encontrado um semitom acima do acorde onde vai resolver". Além disso, o sub V^7 possui mesmo trítono do V^7.

[40] O conceito de "moderno" não está relacionado à corrente modernista, mas sim ao músico que rompe padrões até então estabelecidos e assim é julgado pela comunidade atuante do estilo. A fim de evitar contradições em relação ao referido termo utilizaremos, doravante, a expressão "não-tradicional".

[41] Pixinguinha desenvolveu sobremaneira os "volteios harmônicos" no choro. Convém ressaltar que outros compositores foram igualmente importantes no desenvolvimento desses recursos, entretanto, focamos as inovações propostas por Pixinguinha para os "volteios harmônicos".

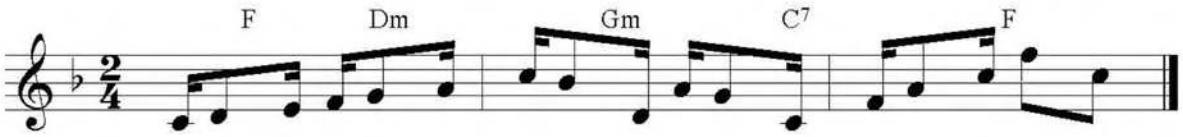


Figura 1 “Vou Vivendo”, de Pixinguinha (VITALE, 1997, p.124). Compassos 14 ao 16.

O choro “Naquele Tempo”[42] (Fig.2) possui uma estrutura correspondente ao número 3 da tabela, conforme demonstra o trecho a seguir:

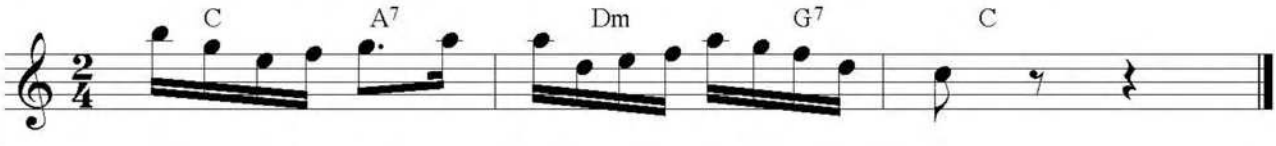


Figura 2 "Naquele Tempo", de Pixinguinha (VITALE, 1997, p.65). Compassos 31 ao 33.

É possível utilizar Am em vez de A7 na música “Naquele Tempo” porque não há uma passagem pela terça do acorde, conforme demonstrada a linha melódica na partitura acima.

O “volteio harmônico” da música “Descendo a Serra” (Fig.3) corresponde ao número 4 da tabela. Há uma passagem pela sétima maior durante o acorde dominante, gerando uma dissonância que não é acentuada devido à rápida passagem por tal intervalo.

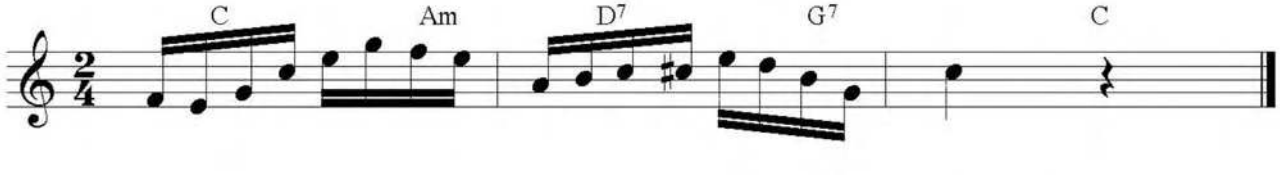


Figura 3 "Descendo a Serra" de Pixinguinha (VITALE, 1997, p.38). Compassos 14 ao 16.

O acorde Am pode ser substituído por A7, pois não há uma passagem pela terça do acorde. O acorde D7, por sua vez, pode ser substituído por Dm porque tampouco há uma passagem pela terça do acorde.

A música “A Vida é um Buraco” (Fig.4) possui a estrutura correspondente ao número 5 da tabela e utiliza o ciclo de quintas sobre três acordes dominantes. Nesse caso, recomenda-se a utilização do acorde A7 em vez de Am porque há uma passagem pela terça maior do acorde dominante em epígrafe. Não há, portanto, a possibilidade de utilizar o acorde Am, pois haveria choque de terças do acorde. Todavia, há a possibilidade de substituição no terceiro acorde do “volteio harmônico”, pois o acorde Dm pode ser utilizado em vez de D7 por não haver passagem pela terça do acorde, conforme apresenta a partitura abaixo:

[42] As partituras demonstradas foram retiradas do livro “O melhor de Pixinguinha” (VITALE, 1997), mas foram transpostas tão-somente para uma tonalidade (Dó), com vistas a facilitar a visualização da harmonia.

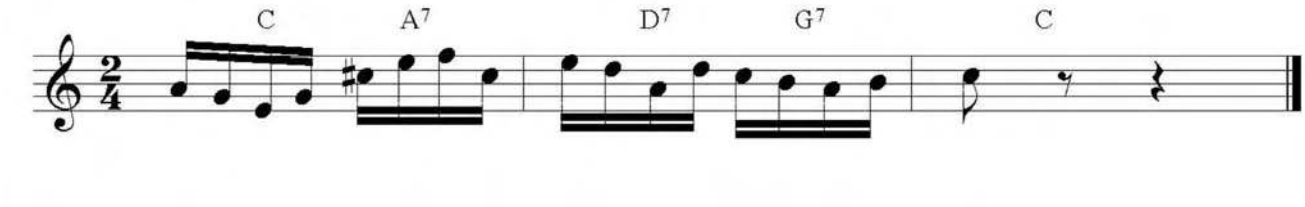


Figura 4 "A vida é um Buraco" de Pixinguinha (VITALE, 1997, p.12). Compassos 14 ao 16.

O "volteio harmônico" da música "Seu Lourenço no Vinho" (Fig. 5) corresponde ao número 6 da tabela. A utilização do acorde Ab7 seguido do acorde ré menor denota sofisticação devido ao uso da resolução deceptiva[43] que é precedida de notas não-diatônicas. Não há possibilidade de substituição do acorde Ab7 (bVI) porque a melodia possui as notas da tríade do próprio acorde: Lá bemol (fundamental), Dó (terça maior), Mi bemol (quinta justa), conforme demonstra a partitura abaixo:

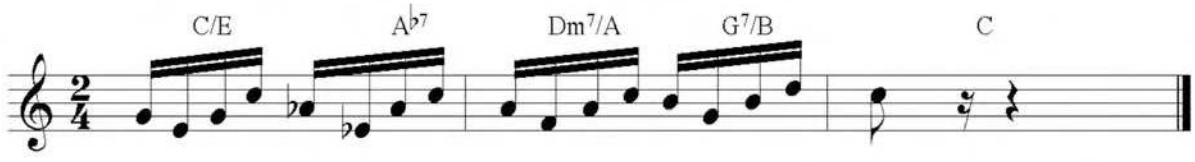


Figura 5 "Seu Lourenço no Vinho", de Pixinguinha (VITALE, 1997, p.88). Compassos 14 ao 16.

Além da impossibilidade de substituição do acorde de Ab7, o acorde Dm do "volteio harmônico" não pode ser substituído pelo D7 porque haveria choque de terças, pois a melodia passa pelo fá natural, terça menor do acorde Dm.

O último exemplo do quadro analítico do "volteio harmônico" refere-se à música "Cinco Companheiros", de Pixinguinha (Fig.6), a qual concerne ao número 7 da tabela analítica. "Cinco Companheiros" apresenta um sofisticado "volteio harmônico" devido às passagens não-diatônicas, assim como ocorre com a música anteriormente mencionada, "Seu Lourenço no Vinho". Além da escala menor harmônica de dó menor, há uma nota de passagem utilizada devido ao uso do V7 do bVI:

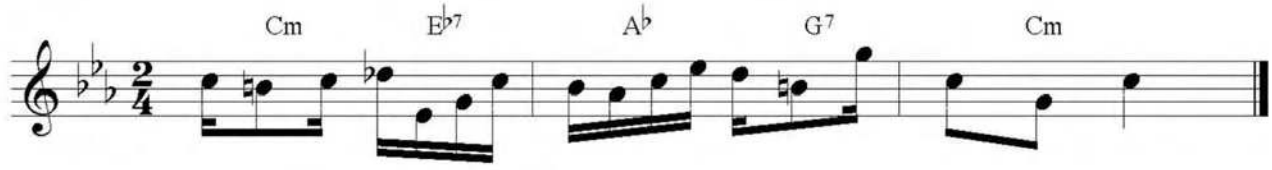


Figura 6 "Cinco Companheiros", de Pixinguinha (VITALE, 1997, p.78). Compassos 14 ao 16.

Observa-se através dos exemplos mencionados em três seções[44] que os "volteios harmônicos" devem obedecer à melodia, mais do que apenas seguir as cifras escritas em edições de partituras de choros, pois não há óbice para a substituição de acordes, caso não haja choques de terças dos acordes.

[43] Segundo Chediak (1986, p.104), resolução deceptiva "ocorre quando os acordes preparatórios não se resolvem no acorde esperado, causando surpresa na progressão harmônica".

[44] Há também "volteios harmônicos", além daqueles utilizados na tabela, mais evidentes no choro não-tradicional, os quais são estruturados apenas pela relação tônica e sub V7 (lídio b7). Tal relação pode ser observada na seção A da música "Violão na gafieira", de Rogério Caetano, peça constante em seu o primeiro registro fonográfico chamado "Pintando o Sete" (2004).

Considerações finais

As formas musicais são elementos imprescindíveis por constituir uma base fundamental para o estudo do choro. A forma musical em três seções era comum nas polcas, maxixes, mazurcas, lundus e tangos compostos por Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado; as chamadas "danças do choro" presentes no século XIX. Tais gêneros são referenciados simplesmente por "choros" [45] ou por nomes compostos, a exemplo da "polca-choro"[46], em edições mais recentes de partituras de choros devido à fusão de gêneros.

A suposta diminuição da forma rondó de três seções (ABACA) das chamadas "danças do choro" para duas seções (ABABA) encontram respaldo em historiadores do choro, que se fundamentam sobretudo em declarações de críticos da época. Convém ressaltar que as músicas em duas seções mencionadas neste artigo possuem a data de gravação e não a de composição, o que denota que o processo de transformação da forma não se deu apenas na década de 1920, mas foi sentido notadamente na referida década, a qual coincide com a consolidação do choro como gênero, período no qual se adotou o subtítulo de "choro" nas partituras.

Além das alterações da forma musical, alguns "volteios harmônicos" estilizados foram sendo incorporados gradativamente por músicos responsáveis pela consolidação do choro como gênero, tais como Pixinguinha, o que pode ter influenciado a constituição do *turn round* de choros não-tradicionais, inclusive em duas seções. Não obstante haver algumas transformações propostas por Pixinguinha observou-se que ele se preocupava sobremaneira com a forma musical[47].

Perfilhamos que as modulações mais abruptas e formas musicais menores são tendências modernizadoras do choro conquanto não seja possível afirmar categoricamente que o rompimento com a forma musical em três seções tenha sido um fator determinante para a modernização do gênero. No entanto, a composição de choros em duas seções se mostrou relevante quando o choro estava se consolidado como gênero à luz das inovações propostas por Pixinguinha.

Concluímos que há uma tendência dos choros propriamente ditos em diminuírem o número de seções e uma busca por modulações mais bruscas quando comparados às "danças do choro" do século XIX[48]. Dessarte, o rompimento com a forma em três seções foi uma mudança que permitiu novas referências ao choro e novos caminhos que vêm sendo trabalhados por vários músicos que contribuem para novas práticas do choro.

---

[45] A música Flor Amorosa, de Joaquim Callado, era subtitulada "polca" (LIZA *apud* VERZONI 2000, p.45). Entretanto o livro "O melhor do Choro Brasileiro" (1997) traz o subtítulo "chorinho" para a música em epígrafe.

[46] Carrasqueira (1997) não apresenta nenhum subtítulo "choro maxixe" ou "choro típico" no livro "O melhor de Pixinguinha". Aparece somente um subtítulo que denota uma fusão significativa de gêneros dentre os 12 subtítulos com nome composto. Tal título refere-se à "polca choro" "Ele e eu", de Pixinguinha. Nesse livro aparecem 32 vezes o subtítulo "choro", 2 vezes "polca" e 3 vezes "maxixe". Por outro lado, o livro "O melhor do Choro Brasileiro" (1997) traz basicamente o subtítulo "choro" e "chorinho". Dentre as 60 músicas que este livro apresenta, somente dez músicas trazem o nome composto para o gênero musical, sendo que quatro subtítulos dessas músicas não fazem referência à fusão de gêneros, são eles: "choro-estilizado" (p.26) e "choro-triste" (p.47), "chorinho-batucada" (p.56), "choro melódico" (p.68). Os nomes compostos que fazem alusão aos gêneros híbridos são: "chorinho-maxixe" (p.8), "polca-choro" (p.32 e 34) e "samba-choro" (p.62, 72 e 80).

[47] A exemplo dessa preocupação com a forma, destacamos que os "volteios harmônicos" referentes à seção A das músicas exemplificadas na tabela analítica ocorrem sempre do compasso 14 ao 16.

[48] Não detectamos uma relação de causa e efeito em relação aos "volteios harmônicos," tradicionais ou não-tradicionais, estruturados em choros de duas e três seções. Há músicas em duas seções que podem utilizar os mesmos "volteios harmônicos" aplicados para as músicas de Pixinguinha em três seções exemplificadas na tabela, ou podem ainda utilizar um *turn round* fundamentado apenas em um sub V^7, o que denota a aplicação de uma elemento não-tradicional em uma música de duas seções. Convém ressaltar que alguns "volteios harmônicos" das músicas de Pixinguinha mencionados na tabela também apresentam características bastante sofisticadas. Possivelmente, essas inovações harmônicas, propostas por Pixinguinha, contribuíram para modificações na forma musical, na medida em que gêneros musicais sofisticados com características predominantemente improvisatórias, a nosso ver, tornam mais cômoda a improvisação sobre formas musicais mais curtas, as quais freqüentemente apresentam inovações harmônicas. Pretendemos em futuros artigos investigar de forma pormenorizada as relações supracitadas com vistas a detectar se há relação direta entre os elementos não-tradicionais, sobretudo aqueles referentes ao "volteio harmônico" e à diminuição na forma.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Luiz Antonio de. Catálogo oficial de obras de Ernesto Nazareth http://www.chiquinhagonzaga.com/nazareth/. Disponível online com permissão do autor. 2008.

BELLINATI, Paulo. "The Guitar Works of Garoto". Livro de partituras, volumes 1 e 2. EUA: GSP. 1991.

BRAGA, Luiz Otávio. O Violão de Sete Cordas. Rio de Janeiro. Lumiar, 2004.

CARRASQUEIRA. Maria José. O Melhor de Pixinguinha: Melodias e Cifras. Livro de partituras. Revisão: Antônio Carlos Carrasqueira e cifra: Edmilson Capelupi. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CARNEIRO, Josimar. A Baixaria no Choro. Dissertação de mestrado apresentada a Uni-Rio, sob orientação da professora doutora Carole Gubernikoff, 2001.

CAZES, Henrique. Choro: Do Quintal do Municipal. São Paulo: Editora 34. 1998.

CHEDIAK, Almir. Harmonia e improvisação. 5º edição revisada. Rio de Janeiro, Lumiar. 1986.

DIAS, Alexandre e CIPRIANO, José Carlos. Série "Raras de Ernesto Nazareth", com gravações e textos. Disponível em: http://sovacodecobra.ig.com.br/2007/03/ernesto-nazareth-inedito. 2007 e 2008a.

DIAS, Alexandre. Influências na Obra Pianística de Ernesto Nazareth. Ensaio para a Enciclopédia Eletrônica e Permanente de Música Instrumental Brasileira (no prelo). 2008b.

DINIZ, André. Almanaque do Choro: a História do Chorinho, o que Ouvir, o que Ler, onde Curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FARIA, Nelson. A Arte da Improvisação. Editado por Almir Chediak. Rio de Janeiro. Lumiar, 1991.

FILHO, Alfredo da Rocha Vianna. "Depoimento de Pixinguinha", *in* Antonio Barroso Fernandes (org.). As vozes desassombradas do Museu, 1: Pixinguinha, João da Bahiana e Donga. Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som, p.36. 1970.

KIEFER, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música erudita. Porto Alegre: Movimento, 2º Ed., 1983.

KORMAN, Clifford. A Importância de Improvisação na História do Choro. Anais do V congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Acessado no dia 7 de maio de 2008: http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/CliffKorman.pdf. 2004.

LIMA, Edilson Vicente de. O Baixo Cantante do Choro: a herança viva da tradição colonial brasileira? Brasiliana, no. 22, p. 9-16, Jan. 2006.

MARCONDES, Marcos (ed.). Enciclopédia da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora/ Itaú Cultural, 1998.

NETO, Jovino Santos (ed.). Tudo é Som (All is Sound). The Music of Hermeto Pascoal. Universal Edition. 2001.

VITALE, Irmãos. O Melhor do Choro Brasileiro: 60 peças com melodias e cifras: 1º volume. São Paulo. 1997.

VERZONI, Marcelo Oliveira. Os Primórdios do "Choro" no Rio de Janeiro. Tese de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Nailson Simões. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, Rio de Janeiro. 2000.

SÈVE, Mário. Vocabulário do Choro: Estudos e Composições. Editado por Almir Chediak. Rio de Janeiro. Lumiar. 1999.

FESTA, AMOR E SEXO: Um estudo de caso sobre o ambiente musical e afetivo do forró eletrônico

Felipe Trotta[1]

Resumo:
Este trabalho tem como objetivo discutir as características musicais, sociais e mercadológicas do chamado forró eletrônico através do estudo de uma das bandas de maior sucesso atualmente no Nordeste brasileiro, a *Aviões do Forró*. Formada há apenas 6 anos, a banda mantém invejável média mensal de cerca de 20 a 30 shows em feiras, festas e vaquejadas em todo a região, assumindo posição altamente vantajosa no mercado musical nordestino. Parte-se da idéia de que o ambiente musical e afetivo do forró eletrônico está voltado para o contexto da experiência musical dos shows, e sua temática preferencial pode ser resumida ao trinômio *festa, amor e sexo*, presente tanto no conteúdo sonoro quanto nas letras e em todo o aparato visual e comercial. Através deste trinômio, o gênero conquista público numeroso, composto majoritariamente por jovens do Nordeste, tanto das capitais quanto das dezenas de cidades do interior da região que recebem com regularidade shows das bandas. O sucesso de *Aviões* levanta importantes questões sobre uma espécie de reprocessamento da identidade musical nordestina realizada musicalmente pelo forró, que progressivamente se distancia do referencial fundado na ambientação rural e na caracterização homogeneizante do sertão e do sertanejo típico e estereotipado. Neste processo, é possível observar ainda que o compartilhamento sócio-musical de pensamentos e valores alternativos corresponde não somente a determinados procedimentos sonoros, mas também a certas estratégias de circulação midiática específicas.

Palavras-chave: música popular, forró eletrônico, identidade

Abstract:
This paper aims to discuss the characteristics of the so called “eletronic forró” through a case study of the band *Aviões do Forró*, one of the most famous in the North East of Brazil. In a short 6 years carrer, the band keeps a routine of 20 to 30 concerts by month in parties and fairs all over the region, taking a very good position in its music market. The forró’s affective and musical environment is devoted to the music experience of the shows, whose theme is party, love and sex. This *trinome* appears in the sound content, as well as in the lyrics and in the visual and commercial apparatus, getting numerous audience, mainly formed by young people. The success of *Aviões* arises important questions about a kind of reproccessing of the musical identity of the North East, which intencionally avoids the rural references of the tradicional forró (nowadays called “pé de serra”) to incorporate more “modern” elements. In this procces, it is likely to oberve that the social and musical sharing of alternative values and thoughts are linked not only to certain kinds of sound procedures, but also to some specific strategies of media circulation.

Keywords: popular music (Brazil), eletronic forró, identity

Aviões do Forró

Um dos fenômenos musicais mais importantes do mercado nordestino atual é aquele associado à pujante circulação do chamado forró eletrônico. Onipresente em todos os estados da região (e além dela), as bandas identificadas com este estilo têm dominado a cena musical urbana do forró compartilhando

[1] Doutor em Comunicação e cultura (UFRJ, 2006) e Mestre em Musicologia (Uni-Rio, 2001).Atualmente atua como docente do Departamento de Comunicação Socialda – Programa de Pós-graduação em Comunicação (UFPE) trotta.felipe@gmail.com

pensamentos, valores, visões de mundo e experiências sonoras e afetivas a partir de um conjunto ao mesmo tempo complexo e limitado de elementos musicais e imagéticos. Este artigo irá tecer algumas considerações sobre o fenômeno (que está prestes a completar duas décadas) a partir de uma das bandas de maior projeção mercadológica: a cearense *Aviões do Forró*.

Atuando no mercado há apenas 6 anos, a banda mantém uma média mensal de 20 a 30 shows e sua projeção comercial em feiras, festas e eventos da região Nordeste a coloca numa posição altamente vantajosa do mercado de música local. Seus 5 CDs oficiais gravados totalizam uma vendagem global de cerca de 2 milhões de unidades, sem contar os inquantificáveis discos e DVDs "piratas" que circulam livremente pelas ruas e em seus shows. Na Internet, os *sites* especializados em forró dedicam espaço privilegiado para a banda e sua comunidade "oficial" do Orkut conta com cerca de 221 mil membros[2].

O sucesso de *Aviões* levanta importantes questões sobre uma espécie de reprocessamento da identidade musical nordestina realizada musicalmente pelo forró, que progressivamente se distancia do referencial fundado na ambientação rural e na caracterização homogeneizante do sertão e do sertanejo típico e estereotipado. Neste processo, é possível observar ainda que o compartilhamento sócio-musical de pensamentos e valores alternativos corresponde não somente a determinados procedimentos sonoros, mas também a certas estratégias de circulação midiática específicas.

Estratégias de mercado

Analogamente às estratégias clássicas utilizadas pela indústria fonográfica (DIAS, 2000), o vetor básico de divulgação musical de *Aviões* é o fonograma gravado em estúdio e tocado em rádio. Porém, enquanto nas grandes gravadoras transnacionais a divulgação em rádio tem como objetivo a venda de *discos*, que são os principais produtos dessas empresas, os produtores e empresários das bandas de forró elegeram os *shows* como produto básico de vendas. Isso significa que a divulgação comercial nas rádios está voltada para a atração de público para a experiência musical ao vivo, que passa a ser o eixo central de comercialização.

O modelo comercial centrado no disco vem sofrendo sucessivas crises desde o final do século passado, apontando para uma progressiva perda de valor da música gravada (HERSCHMANN, 2007, pp. 110-113). De acordo com Marcello Gabbay, trata-se de um "mercado da performance", no qual as festas e apresentações ao vivo são responsáveis pela movimentação econômica e cultural em torno das práticas musicais (2007, p.3).

Podemos afirmar, portanto, que os empreendimentos desenvolvidos pelos empresários do forró eletrônico são uma resposta criativa a um modelo que já não responde às demandas de público. O mercado alternativo do forró foi inaugurado no início dos anos 1990 pela banda Mastruz com Leite, organizada pelo empresário Emanoel Gurgel, que pretendia revolucionar os padrões do gênero, tornando-o "estilizado e progressista"[3]. Para atingir o objetivo, o empresário montou um poderoso sistema de rádios via satélite que dava suporte à divulgação de seus produtos musicais, a Somzoom Sat[4]. Sob a batuta de Gurgel, além da Mastruz formaram-se outras dezenas de bandas de perfil semelhante, divulgadas durante a década de 1990 pela rádio. Atuando ainda como gravadora, a Somzoom foi e ainda é a principal responsável pela divulgação de novas e consagradas bandas de forró eletrônico (PEDROZA, 2001, p.2).

Portanto, no início do século XXI já havia um movimento de forró consolidado no mercado nordestino, inaugurado pela Mastruz e seguido por bandas como Limão com Mel, Calcinha Preta, Cavaleiros do Forró e Caviar com Rapadura, entre dezenas de outras. Integrando este mercado, a banda *Aviões do Forró* foi montada em 2002 pelos empresários-produtores Zequinha Aristides, Antonio Isaias Paiva Duarte (dono da produtora e loja Isaias Cd's) e Carlos Aristides, e começou a atuar em pequenas casas noturnas no interior do Ceará, com rápida resposta positiva de público[5].

---

[2] Este número é superior ao da comunidade das bandas de forró Calcinha Preta (120 mil), Cavaleiros do Forró (74 mil), Saia Rodada (53 mil) e da precursora Mastruz com Leite (16 mil). Em termos de quantidade, é comparável aos números de artistas prestigiados do *mainstream* da indústria da música brasileira como Zeca Pagodinho (225 mil), o grupo teen High School Musical (196 mil) e o grupo de rock Los Hermanos (206 mil) (dados obtidos em 26 de julho de 2008).

[3] Retirado do site da banda www.mastruz.com.br Acesso: 30/jan/2008.

[4] De acordo com o *site* da rádio, a Somzoom Sat conta atualmente com 98 afiliadas em 15 estados brasileiros, cobrindo uma área de 95 cidades (www.somzoom.com.br, Acesso: 28/jan/2008).

[5] Dados retirados do *site* da banda: www.avioesdoforro.com.br Acesso: 28/jan/2008.

Os shows da banda são montados com um evidente direcionamento para a dança, estabelecendo uma atmosfera festiva, dinâmica e animada, representada pelo grupo de dançarinas – os "aviões"[6] – que atua no espetáculo. A elas cabe um forte apelo erótico e sensual, que busca uma comunicação direta com o público (especialmente o público masculino) e produz uma semelhança visual estreita tanto com outras bandas de forró, axé e brega, quanto com os programas de auditório televisivos como o célebre Programa do Chacrinha e o atual Domingão do Faustão. Nesse sentido, o perfil estético visual do show de *Aviões* dialoga com regras formais do universo do forró eletrônico e, ao mesmo tempo, com padrões vigentes na indústria do entretenimento, negociando significados e valores.

Ainda com relação ao mercado, é interessante notar que o preço relativamente acessível dos ingressos (muitos shows são gratuitos) permite aos produtores uma venda "alternativa" de CDs e DVDs nessas ocasiões. Apesar de a venda de discos não ser o vetor principal de geração de lucros em torno de *Aviões* (o que fica evidente através da disponibilização de faixas e discos piratas em feiras e pela Internet), a venda de discos "oficiais" quantifica o sucesso e acaba se tornando um segundo eixo de movimentação financeira. Uma vez que a gravação dos discos oficiais é relativamente barata e não intermediada por nenhuma gravadora[7], os CDs podem ser vendidos a um preço reduzido e bastante competitivo em relação aos "piratas". Porém, no mundo do entretenimento audiovisual, são os DVDs de shows, gravados por produtores associados (autorizados pelos empresários) e vendidos também a preço baixo que movimentam um intenso mercado de *registro de experiências*, onde o público é seduzido a levar para casa um produto que rememora o momento da festa. Vale destacar também o conteúdo de muitos desses DVDs são disponibilizados na Internet em *sites*, *blogs* e comunidades do Orkut, sem aparentemente qualquer impedimento por parte dos autores das músicas, dos músicos da banda ou dos empresários responsáveis.

Desta forma, é possível afirmar que toda a estratégia comercial e mercadológica do forró eletrônico está voltada para os shows, que são seu ganha-pão principal.

O som de Aviões: padrões de familiaridade sonora

Apesar do CD gravado não ser o produto principal na estratégia comercial de *Aviões*, a banda não pode prescindir do lançamento comercial neste formato. Isto porque há ainda um certo *status* comercial em torno do suporte disco, tanto sob o ponto de vista do público, que aguarda o lançamento de novas canções a cada CD, quanto das próprias rádios, que utilizam o suporte gravado para veicular as canções da banda. Os discos oficiais da banda *Aviões do forró* são identificados apenas pela ordem de lançamento: volume 1, 2, 3, 4 e 5. Alguns trazem na capa a inscrição "A diferença está no ar", que funciona como uma espécie de subtítulo da série. A idéia de criar um produto que dialogasse com o mercado de forró, mas com algo "diferente" é apontada pelo produtor e compositor Natinho da Ginga, um dos envolvidos no lançamento da banda:

> A gente iniciou esse projeto *Aviões do Forró* no intuito de diferenciar um pouquinho o que vinha acontecendo no mercado de forró através da interpretação, da essência, da pegada, de como o forrozeiro gosta de dançar. Tudo isso foi analisado para ser criado hoje esse fenômeno *Aviões do Forró* (depoimento registrado no 1º DVD Oficial da banda, 2007).

Destaca-se nesse depoimento o caráter "fabricado" da banda, estruturada na forma de um "projeto" para o qual foram realizadas determinadas "análises" de público-alvo e de demanda. Ao mesmo tempo, o produtor observa a importância da interpretação, centrada na figura dos cantores, a quem ele atribui boa parte do sucesso de tal "projeto". De fato, os cantores Solange Almeida e José Alexandre (Xandy) entoam as canções, ora individualmente ora em dupla, com estilos interpretativos bastante definidos e claros. Solange é dona de uma voz forte e boa técnica vocal, utilizando com freqüência sua peculiar habilidade com o vibrato.

---

[6] De acordo com o *site* do grupo (www.avioesdoforro.com.br), "o nome *Aviões do Forró*, surgiu pelo fato de ter duplo sentido, referindo-se a algo grande. Ainda referindo-se a mulheres bonitas e de corpo escultural". Assim, as noções de modernidade, erotismo, sedução, velocidade e grandeza se misturam na composição simbólica do nome da banda, segundo seus criadores.

[7] Desde o primeiro disco da banda, os produtores e empresários envolvidos financiaram o aluguel e/ou compra de equipamentos necessários para gravação, mixagem e fabricação dos CDs, o que confere à equipe de produção uma grande autonomia estética e empresarial, chave do empreendimento (dados obtidos em entrevistas publicadas no 1º DVD Oficial Aviões do Forró, lançado em 2007).

Xandy, por sua vez, também possui voz forte, porém mais voltada para a espontaneidade, para o coloquial, sendo o responsável por intervenções e comentários diversos durante as canções.

O produtor Natinho da Ginga enfatiza uma certa noção de originalidade da banda, fortemente atribuída à competência técnica e estilística dos cantores. Além do estilo vocal, outro elemento importante na sonoridade da banda é a utilização de metais (trompete, sax tenor e trombone, sempre em bloco), que realizam quase todas as introduções, *intermezzos* e comentários musicais entre os versos. Vale destacar que no forró tradicional legitimado, tais conduções estão sempre a cargo da sanfona, que passa a um papel secundário no forró eletrônico. Assim, o padrão sonoro recorrente nas 62 músicas gravadas nos discos oficiais produz uma intensa similitude com a música *pop* nacional e internacional através do baixo, da bateria, dos metais e do teclado, este último utilizado de forma restrita no conjunto da obra.

Nas mixagens realizadas para os discos oficiais de *Aviões*, a utilização dos recursos de áudio como *reverb*, equalizadores, compressores e filtros obedece a padrões pré-estabelecidos, oriundos quase todos de modelos experimentados da tradição da música *pop* internacional e nacional. A voz está sempre centralizada e os timbres graves do baixo e do bumbo da bateria recebem tratamento especial, imprimindo uma certa profundidade ao som, característica das músicas dançantes veiculadas em larga escala pela indústria do entretenimento. Da mesma forma, as melodias estão construídas sempre sob modelos conhecidos do sistema tonal, com forte recorrência de diversos clichês melódicos diatônicos. O mesmo pode ser dito sobre o tratamento harmônico, que gira em torno da tônica e da dominante, moldando uma atmosfera de pergunta e resposta que conduz os versos curtos e diretos. Ritmicamente, *Aviões* se utiliza basicamente de uma única célula – o padrão 3-3-2 ou *tresillo*, encontrada na música brasileira em diversas práticas musicais desde os primeiros registros fonográficos (SANDRONI, 2001, p.28). Em andamento médio, o padrão do *tresillo* é repetido em quase todas as canções, estabelecendo uma intensa sensação de continuidade entre as músicas.

Todo esse conjunto de elementos estabelece um padrão auditivo fortemente caracterizado pela *previsibilidade*. De acordo com Richard Middleton, "podemos dizer que uma canção é previsível não no sentido de, sem conhecê-la, sabermos exatamente o que vem a seguir, mas no sentido que, ao ouvir a frase seguinte, nossa reação é 'sim, eu imaginava que algo semelhante estaria por vir'" (1990, p. 48). Nesse sentido, a previsibilidade sonora de *Aviões* resulta em uma escuta caracterizada pelo reconhecimento contínuo de elementos. Indo além da teoria apocalíptica da estandardização de modelos, é possível pensar no desenvolvimento de uma escuta confortável e confortante, na qual os padrões técnicos (modelos de equalização sonora, utilização de filtros, *reverb*, volume, compressores) e musicais (clichês harmônicos e melódicos, estruturas rítmicas recorrentes) repetidos e conhecidos estimulam o ouvinte a relacionar essa experiência com sua bagagem musical e afetiva anterior, devidamente catalogada e associada a símbolos e sentidos continuamente construídos (TAGG, 1982). Acionam, assim, uma *memória musical* na qual o reconhecimento de modelos no repertório desencadeia complexos processos de compartilhamento afetivo (HERSCHMANN e TROTTA, 2007). A partir deste reconhecimento, as redes de pertencimento e identidade são reforçadas através do compartilhamento dessa "cultura auditiva" que expressa idéias, símbolos e valores que circundam a experiência musical. Este processo se complementa com o conteúdo verbal das canções, que estabelece temas e refrões reconhecidos e repetidos. As letras são estreitamente casadas com o perfil sonoro conhecido, a sua temática principal gira em torno do trinômio festa, amor e sexo. Desta forma, a música de *Aviões do Forró* tem um endereçamento bastante claro: música dançante feita para jovens em festa cantarem seus dilemas sexuais e amorosos.

Construções de sentido: festa, amor, sexo... e forró

Utilizando uma poderosa simbiose entre o conteúdo sonoro, estrutura comercial e a temática das letras, a mensagem geral de *Aviões do Forró* aponta metalinguisticamente para o próprio evento sócio-musical. Em outras palavras, ao narrar as idéias de festa, amor e sexo, a banda identifica seu público potencial e faz uma espécie de propaganda de seus shows, nos quais a festa se instaura pela dança, que se relaciona à paquera e favorece a formação de casais. Apesar de a grande maioria de suas letras narrarem de alguma forma ações protagonizadas pelo casal, a sonoridade dançante e a estrutura geral das músicas estão o tempo todo vinculadas ao momento coletivo de experiência social dos shows. As diferentes abordagens e ênfases nas três variáveis temáticas básicas de *Aviões* reforçam a continuidade entre o próprio show (festa), os desejos (sexo) e os estados afetivos do casal (amor). Assim, o conjunto do repertório e os padrões recorrentes acabam reforçando a idéia de um ambiente onde tais vivências são intercambiáveis.

As canções de *Aviões* inserem-se, quase sempre, no que a pesquisadora Mônica Leme chamou de *vertente maliciosa* da música popular brasileira, caracterizada por uma forte integração entre ritmo, texto, música e dança, utilizando "letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio de gestos sensuais da dança" (2002, p. 29). Tal vertente estaria presente desde os tempos da Colônia através de modinhas, lundus, e, posteriormente, maxixes, sambas e diversos gêneros urbanos (idem, pp. 78-105) incorporando, a partir da década de 1990, um consolidado aparato midiático e visual, com coreografias sugestivas e erotizadas. Portanto, a temática amorosa-sexual das canções da banda, temperada com apelos visuais das dançarinas não chegam a caracterizar uma grande novidade no mercado musical, o que pode ser confirmado através das diversas referências a outras searas musicais encontradas no repertório de *Aviões*.

Se por um lado, o trânsito de elementos musicais e simbólicos entre práticas identificadas com a vertente maliciosa da música brasileira funciona como eixo de identificação jovem, fundado no trinômio festa-amor-sexo, não podemos ignorar o fato de o forró eletrônico apresentar um diálogo estreito com o própria classificação mais ampla de forró, o que apresenta algumas variantes importantes na circulação, na construção identitária e no imaginário agregado ao produto *Aviões do Forró*.

Como desdobramento estilístico do forró consagrado, atualmente conhecido como "pé-de-serra", difundido e legitimado pelo repertório de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, entre outros, o forró eletrônico (também chamado de *estilizado*) dialoga com os referenciais simbólicos deste universo. Desta forma, o eixo de identificação jovem festa-amor-sexo, de tendência universalizante, sofre uma territorialização ao se associar ao imaginário do forró. Criado e difundido nacionalmente com um forte apelo à noção de região, colaborando inclusive para o compartilhamento de valores e imagens sobre o Nordeste (ALBUQUERQUE, 2006, pp. 151-155), o forró está estreitamente associado ao imaginário rural do sertão nordestino, ao flagelo da seca e às duras condições de vida do trabalhador rural num ambiente de Natureza hostil. Está fundado nas lembranças do migrante que fugiu desse ambiente e por isso remonta a idéia de distância, de saudade, e de um latente desejo de retorno (VIEIRA, 2000, pp. 35-90). Pode-se observar, portanto, que este referencial estereotipado não corresponde à situação atual do jovem urbano dos estados do Nordeste, que, não raro, recusa sua filiação pura e simples a este imaginário.

Para os jovens habitantes de cidades como Campina Grande, Feira de Santana, Garanhuns ou Caruaru, o interior nordestino imaginado através das obras de Luiz Gonzaga (o sertão, a seca, a pobreza, a ingenuidade) refere-se a algo distante no tempo e no espaço, retrato musical de uma época e de um conjunto de idéias e pensamentos que simplesmente não existe mais. Esse jovem urbano do interior desenvolve novos modelos de identificação musical, aproximando tradições musicais locais de suas práticas e imaginários cotidianos como o *shopping center* ou o último lançamento cinematográfico norte-americano. De certa forma, assim como a música sertaneja se modificou no final dos anos 1980 para representar não mais o caipira atrasado mas o produtor rural do mundo do *agrobusiness*, das *pick-ups* e dos rodeios (NEPOMUCENO, 1999, p. 203), este jovem urbano moderno (ou pós-moderno?) estabelece novos elos de identificação através da música e do consumo. E vai encontrar nas bandas de forró um conjunto de símbolos identitários e imagéticos que reforçam determinados valores compartilhados de sua herança afetiva coletiva regional, mesclando-os a referenciais simbólicos modernos e universais.

Porém, não se pode restringir o sucesso do forró eletrônico à vertente jovem interiorana. O jovem das capitais também se identifica e freqüenta com assiduidade as apresentações de forró eletrônico, absorvendo elementos identitários e construindo estratégias de pertencimento através dos valores, pensamentos e perfil ideológico do forró. Em pesquisa realizada na cidade de João Pessoa, por exemplo, as "bandas de forró" foram apontadas como a prática musical de maior presença no cotidiano da população, correspondendo 34% das expressões musicais da capital paraibana (QUEIROZ et al., 2006, p.12). Em Recife, Maceió, São Luiz, Natal ou Fortaleza a situação não difere muito e podemos confirmar a penetração do forró eletrônico diariamente na programação das principais rádios comerciais dessas localidades. Possivelmente nesses locais, o imaginário da juventude e o trinômio festa-amor-sexo prevaleça nas estratégias de construção de sentido e nos fluxos de interpretações e de gosto musical. Como postula o musicólogo Pablo Vila, as identidades musicais são construídas sob a forma de narrativas, sempre abertas e incompletas, acionadas de acordo com as "necessidades" identitárias de cada momento, de cada experiência (VILA, 1996). Neste emaranhado de significados e elementos musicais, o forró de Aviões e de dezenas de outras bandas de forró eletrônico ocupa cada vez mais destaque no mercado musical do Nordeste – com investidas cada vez mais intensas no Sudeste – configurando um fenômeno musical que tem reprocessado diversos modelos consagrados de identidade nordestina, moldando-os à complexidade do século XXI.

Aterrisando...

O sucesso de Aviões não é um caso isolado. Ao lado outras bandas de nomes sugestivos como Calcinha Preta, Saia Rodada e Cavaleiros do Forró, entre dezenas de outras, forma um intenso e amplo fenômeno musical e cultural hegemônico no Nordeste brasileiro. Assim, as considerações aqui apresentadas a partir da banda são facilmente extensíveis a outras bandas deste segmento mercadológico, com algumas sutilezas estilísticas, mas com enorme semelhança operacional, semiótica, sonora e visual. Uma prova disso é o intercâmbio de padrões sonoros e até mesmo de repertório entre as bandas, que ocupam um segmento de mercado comum e operam um livre trânsito de canções em seus shows. Outro elemento compartilhado pelas bandas é a visualidade e a dinâmica de suas performances, que seguem sempre o mesmo padrão cunhado na década passada pela pioneira Mastruz.

O trinômio festa, amor e sexo permanece, portanto, como um elo comum que permeia toda a prática do forró eletrônico – e além dele, se pensarmos em fenômenos como o axé baiano e o funk carioca – configurando um universo cultural e simbólico vivenciado coletivamente através da música e da dança. Sua predominância nas ofertas musicais da região Nordeste o coloca como problema central de um amplo espectro de pesquisa, infelizmente ainda pouco investigado

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** São Paulo: Cortez, 2006.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo, 2000.

FERNANDES, Adriana. **Music, migrancy and modernity: a study of Brazilian forró.** Tese de doutoramento defendida na University of Illinois. Urbana, Champaign (EUA), 2005.

GABBAY, Marcello. **O tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial.** Revista E-Compós nº 9, agosto de 2007, disponível em www.compos.org.br (Acesso: 12/01/2008).

HERSCHMANN, Micael. **Lapa: cidade da música.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HERSCHMANN, Micael e TROTTA, Felipe. **Memória e legitimação do Samba & Choro no imaginário nacional** In: Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação. Ana Paula Goulart Ribeiro e Lucia Maria Alves Ferreira (orgs.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

JANOTTI JÚNIOR., Jeder. **Por uma análise midiática da música popular massiva.** Revista E-Compós, ed.6, disponível em www.compos.org/e-compos Acesso: 07/08/2007. Agosto, 2006.

LEME, Mônica. **Que tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90.** São Paulo: Annablume, 2003.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music.** Philadelphia, EUA: Open Music University, 1990.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio.** São Paulo: Ed. 34, 1999.

PEDROZA, Ciro. **Mastruz com Leite for all: folkcomunicação ou uma nova indústria no Nordeste brasileiro.** Campo Grande: Anais da XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação - Intercom, 2001.

PINE, Joseph & GILMORE, James. **The experience economy: work is theatre & every business a stage: goods and services are no longer enough**. Harvard Business School Press: Boston, EUA, 1999.

QUEIROZ, Luis Ricardo; FIGUEIRÊDO, Anne Raelly P. e RIBEIRO, Yuri. **Práticas musicais no contexto urbano de João Pessoa.** Anais do XVI Congresso da ANPPOM (Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), Brasília, 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** Rio de Janeiro: Zahar/Ed.UFRJ, 2001.

TROTTA, Felipe. **Samba e mercado de música nos anos 1990.** Tese de doutoramento defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural.** São Paulo: Annablume, 2000.

VILA, Pablo. **Identidades narrativas y musica: uma primeira propuesta teórica para entender sus relaciones.** TRANS Revista Transcultural de Musica n. 2 (Acesso 26/12/2005), 1996.

Política Cultural e Mercadorização de gêneros de tradição: O caso do Coco de Roda de Olinda, Pernambuco/Brasil

Fernando Antônio Ferreira de Souza[1]
Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Instituto de Etnomusicologia - INET

Resumo
Esta comunicação pretende articular uma reflexão sobre o processo de apropriação e representação da atual produção artístico-musical de tradição oral no Brasil. Processo este que emerge como mecanismo que supre a demanda de inclusão social, políticas públicas, políticas da comunicação de massa e a indústria cultural. Neste sentido, esta comunicação vem reforçar a importância de se discutir a necessidade de estudos relacionados à imagem simbólica, à identidade imaginada, à cultura popular, à mídia regional e global, e ao impacto da globalização no espaço urbano e cotidiano dos artistas populares. Com esse objetivo apresenta-se aqui o caso da apropriação do Coco de Roda como uma proposta de cultura local e sua passagem do âmbito regional para o nacional e o internacional. Especificamente, o propósito é introduzir análise de como e em que dimensão uma cultura popular até então excluída da grande mídia e sistemas de valores sociais se desenvolve para conquistar espaços de relações identitárias e econômicas com a globalização e a mundialização da cultura, e o impacto deste processo sobre a tradição popular. O trabalho discute, através das perspectivas do coquista "Pombo Roxo" - Severino José da Silva –, o consumo e desenvolvimento da mercantilização do "Coco de Roda na região metropolitana do Recife" como produto cultural regional atualmente inserido na teia global de perspectivas, e o desafio dos atores sociais envolvidos neste processo, na manutenção e interação dessa expressão de tradição popular que oportuniza ações e interesses correlacionados às atividades culturais, profissionais e ascensão social.

Palavras-chave: Política Cultural - Globalização – Coco de Roda

Abstract
This communication intends to articulate a reflection on the process of appropriation and representation of the current production artistic-musical of tradition in Brazil. Process that emerges as mechanism that supplies the demand of social inclusion, public politics of the mass communication and the cultural industry. In this direction, this communication want to strengthen the importance of the necessity of studies related to the symbolic image, to the imagined identity, to the popular culture, to the regional and global media, and to the impact of the globalization in the urban and daily space of the popular artists. With this objective one presents here the case of the appropriation of the Coco de Roda and its ticket of the regional scope for national and the International. Specifically, the intention is to introduce analysis of as and which dimension a popular culture until then outside of the great media and systems of social values if develops to conquer identity and economic relations with the globalization of the culture, and the impact of this process on the popular tradition. The work argues, through the perspectives of the coquista - Severino Jose da Silva -, the consumption and development of the globalization in the metropolitan region of Recife as currently inside regional cultural product in the global perspectives, and the challenge of the involved social actors in this process, in the maintenance and interaction of this expression of popular tradition and interests corresponding to the cultural, professional activities and social ascension.

[1] Doutorando em etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa, sob orientação científica de Salwa El-Shawan Castelo-Branco (UNL-Portugal), e co-orientação de Carlos Sandroni (UFPE-Brasil).

Keywords: Cultural Politics - Globalization – Coco de Roda

O Coco e a Política Cultural

O *Coco*, gênero performativo ao qual é atribuído pelas políticas culturais um sentido identitário e patrimonial, representa um forte elemento de unidade coletiva necessário à construção de um referencial simbólico do local frente ao global. Sua realização tem lugar em ambiente coletivo e informal, o que tem levado à associação do gênero a contextos de diversão e entretenimento. Espaço onde são ativadas uma multiplicidade de motivações que fazem desta prática uma manifestação plural em contextos e significados.

Apresentado em exibições predominantemente públicas, o *Coco de Roda* foi apropriado pela sociedade nordestina na construção de sua identidade. Tal processo possibilitou a concepção local de que a prática do *Coco* encerra critérios de representação que caracterizam a "personalidade" pernambucana. Esses critérios, na atualidade, passam a suprir os interesses da indústria cultural de um produto tradicional de identidade local apropriado pelo segmento mercadológico do consumo do exótico em selos da 'música do mundo'. Esta idéia está presente entre as pessoas intelectualizadas que se apropriam do modelo oficial de categorização dos gêneros identitários, descritos por folcloristas, de um saber e prática adotada como patrimônio cultural. Em sua maioria, estes elementos identitários são advindos da conceituação tipológica de um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, predominantemente de caráter oral e local, que se mostram inalteráveis em seus modos de apresentação, constituindo-se, sob este ângulo de apreciação, como depositários privilegiados da identidade do país e núcleo central da cultura intangível local, regional, e nacional – cuja reputação intocável de sua pureza restitui a estima pública e/ou particular. Sob esta perspectiva, o *Coco*, como um fato folclórico, constitui um patrimônio cultural de Pernambuco, do Nordeste e do Brasil, como também um complexo de bens, direitos e ações suscetíveis de apreciação econômica e de salvaguarda.

Neste processo, o coquista, visando suas aspirações de ascensão social pelo valor econômico desse gênero como produto de mercado, toma o *Coco* como objeto estratégico de conquistas de espaços na vida cotidiana. Modo este que revela uma diferença entre as perspectivas que encerram o 'produzir o Coco', e as perspectivas que encerram o 'produto Coco'. Diferença que é refletida sobre a forma de relação com esta expressão musical durante o processo de negociação de espaços. Onde, o ato de dissociar o *produzir artístico* [que implica uma concepção do significado, conceito ou noção que lhe é próprio] do *produto artístico* [que implica um valor significante, parte fônica, ou imagem acústica da forma], está sensivelmente visível em seu percurso histórico, de tal modo que esta forma de expressão social performativa possa vir a ser diversamente apropriada conforme o contexto, interesses e uso, tornando-o objeto da sua consciência como costume e comportamento comum.

Tal forma de identificação coletiva pela expressão cultural, seja no âmbito de comemorações da igreja, seja em reuniões sociais interculturais ou entre negros, índios e mestiços, teve uma apropriação singular no cotidiano dos modos e concepções de vida dos espaços urbanos no Brasil. Assim, tal como propõe Arjun Appadurai (1996), o momento de comunhão social, próprio de uma manifestação coletiva, seria definidor do exercício de uma identidade cultural entre indivíduos, independente de sua procedência, etnia, ou ideologia. Em consonância a esta perspectiva, o Coco de Roda observado neste estudo de caso se revelou estar numa dimensão expressiva que emerge, ao menos, a partir da relação de dois grupos, como veículo através do qual esta relação é formalizada subjetivamente e, única e especificamente num plano do imaginário intercultural, e não no suplemento que cada cultura possa representar isoladamente dessa relação social de caráter intercultural. Aqui o que se evidencia é o imaginário articulado especificamente no momento do cruzamento intercultural.

Como expressão de um fazer tradicional contido na memória do senso comum por um elo de identidade com a origem, quando tomado como objeto de consumo, o *Coco* passa a corporizar fronteiras entre perspectivas de culturas de Pernambuco que hoje se cruzam no ambiente urbano. Este revitalizar do fazer local, ora focalizado em ações das políticas culturais, é uma das marcas da globalização que fragmenta uma perspectiva em múltiplas maneiras de apropriação. Desta forma, importa observar o funcionamento e tendências da maquina administrativa da cultura que ativa a indústria cultural e seu impacte no cotidiano de agentes de grupos de interesses nesta atividade de expressão cultural pela perspectiva de Pombo Roxo, coquista do bairro do Amaro Branco, em Olinda, Pernambuco.

Coquista: elo entre o Simbólico e a Imagem da Tradição

Nascido na Praia dos Milagres, em 21/06/1951, no município de Olinda, Pernambuco, Brasil, Severino José da Silva, o 'Pombo Roxo', teve uma infância difícil, tal como muitas crianças das zonas marginais da Região Metropolitana do Recife. Exposto a difíceis condições de vida, Severino Pombo Roxo não teve acesso à escola, nem experimentou oportunidades de ascensão social e realização pessoal[2] – realização esta que em sua perspectiva emergia após acumulo de riquezas, conquista de prestígio e poder social de negociação dos espaços. Na qualidade de ator atuante na prática cotidiana do cenário musical pernambucano de tradição, Pombo Roxo vem a servir neste estudo como uma lente de análise em compreensão dos processos em que artistas da cultura popular estão expostos a partir da inclusão do Coco de Roda nos interesses da indústria do entretenimento e discursos de identidade.

Suas impressões, experiências e expectativas exteriorizadas durante investigação de terreno, tornam patente a carga emotiva que move as relações do homem Severino José em sua dimensão familiar e relações com o espaço. Nesta dimensão de envolvimento, Severino Pombo Roxo constrói seu perfil de homem, filho, esposo e pai. Sua motivação está depositada em sua função de coquista, na qual canaliza sua criatividade e expectativas de um futuro melhor. Sua obrigação está no plano religioso que, como 'zelador de santo'[3], guarda devoção a Orixás e espíritos de Mestres. Sua casa é seu universo de relações e o *Coco de Roda*, ou como ele designa *Samba de Coco de Roda*, é seu plano de ligação e relações com o mundo global.

Sob nome artístico de Pombo Roxo, Severino José tem discos gravados por produção independente e sempre canta *Coco* em eventos da redondeza do Amaro Branco, bairro do município de Olinda. Acometido por deficiência motora, provocada por acidente automobilístico, e por complicações surgidas em sua saúde por via desta deficiência, vê-se excluído em vários eventos, ainda que esteja presente na memória de coquistas e do público mais assíduo ao evento do *Coco de Roda* no bairro do Amaro Branco. Ainda que sua auto-estima esteja na sua produção musical e potencial interpretativo, seu discurso destaca que o *Coco* foi, durante sua vida, mais um mecanismo de sustento do que um meio de extravasar e vivenciar suas emoções. Em seu percurso musical revela que foi cantador em ônibus e bonde, e deixou de aproveitar momentos sociais de entretenimento e prazer, para a comercialização de sua arte.

Pombo Roxo destaca em seu discurso que o Coco traz consigo um misto de vida e arte, ao referir que as composições musicais fluem em sua mente de forma espontânea sobre temas e fatos ocorridos no cotidiano, o que em sua perspectiva justifica a empatia, carisma e identificação do público assíduo com o evento coco. Dado que revela um caráter propício do Coco de Roda às idéias de festa, diversão e entretenimento. Porém, Pombo Roxo ainda assim reforça que o Coco de Roda contém elemento que promove uma introspecção a compromissos pessoais, que reverte uma ação de aparente diversão em obrigação, seriedade e responsabilidade. Esta face da festa popular de tradição, que fora profanizada pelas políticas culturais durante a história das relações entre raças, classes e diferenças culturais do Brasil, surge aqui como um elemento novo não articulado pelas agencias de implemento do simbólico e do imaginário da identidade Nacional. Persistindo, nos discursos das políticas culturais, apenas a idéia de uma diversão insana e inconseqüente de gente da classe pobre – e predominantemente analfabeta dos centros urbanos – que caracteriza a irreverência e criatividade do estereótipo do: 'ser brasileiro'.

Entretanto, curiosamente Pombo Roxo negara e omitira, em momentos anteriores, possível ligação de seu modo de brincar o Coco com outros motivos que além do divertimento e entretenimento. Ele omitira, dentre outras causas, sua relação funcional, enquanto coquista, com religiões afro-brasileiras, como também uma suposta ligação entre o Coco de Roda por ele praticado e o culto aos Mestres e Encantados (espíritos que se manifestam ou que justificam a festa). Seu medo era sofrer certa reprovação e críticas redutoras da sociedade.

É perceptível que a idéia de um modelo simbólico de tradição nacional surge como um divisor de águas entre o coquista e seu paradigma de tradição e a perspectiva politicamente dominante na sociedade. Contexto que, mesmo exigindo do coquista Pombo Roxo um exercício de dialogar estrategicamente a imagem de tradição veiculada pelas políticas públicas com o verdadeiro significado afetivo e motivacional que ele intimamente guarda com o Coco, o permite negociar uma melhoria de qualidade de vida.

---

[2] O paradigma de realização pessoal constitui uma das perspectivas vigente no cotidiano da vida urbana contemporânea.

[3] Função religiosa assumida pelos iniciados às liturgias do Candomblé e/ou da Umbanda em devoção e guarda à Deuses e Encantados da cultura afro-brasileira.

O que ficou evidente, em Pombo Roxo, foi o fato de ser mais vantajoso assumir publicamente a visão de um elo do *seu coco* com a tradição inventada pelas políticas culturais, do que se expor, e correr riscos de represarias que, como no passado, ele ainda guarda na memória.

O Coquista, o Coco e as concepções globais de mercado

Na conjuntura atual de realizações em prol de uma ascensão social, a idéia de sucesso e o reconhecimento num campo de ação, está diretamente condicionada a conquistas financeiras e não a conquistas emotivas e afetivas provindas de uma atividade cotidiana. Esta tendência repercute num conflito entre *o que deve ser* conquistado e *o ideal a ser* conquistado. A eficácia de uma iniciativa desenvolvida nestes parâmetros passa desta forma, a ser concebida por uma perspectiva de que o acumulo de bens é simbolicamente significativo na obtenção de um prestígio frente ao grupo. Prestígio este que, segundo Thorstein Veblen (1963:30-42), emerge como uma necessidade primeira de inclusão num plano de relações sociais em detrimento das formas afetivo-volitivas de gratificação que antes regia as ações das pessoas. Tal como a obrigação e o compromisso ritual e ideológico próprio de idiomas religiosos peculiares a práticas tradicionais dos cantadores de *Coco.* Nesta medida*,* este prestígio local marca um processo de emulação pecuniária dos símbolos ligados a esta forma de expressão performativa e significante nas histórias de vida deste artista populares e sua comunidade.

Este estado de coisas permite que seja possível se perceber um plano motivacional paralelo ao da dinâmica musical midiatizada pelas ações de políticas públicas, que interferem de forma relevante no modo como cantadores de expressões populares passam a conceber e se relacionar com sua produção artística. De um lado, o motivo significante que reforça as estruturas emocional e comportamental do indivíduo com sua criação musical, estrutura essa que está intimamente conectada com a memória, com o passado, com a origem. Aqui, surge a necessidade de comprometimento com um paradigma, com uma verdade. E do outro lado, a motivação provinda de conquistas pessoais pela valorização de si mesmo frente o 'outro', que possibilitam a sensação de realização pessoal, de poder, de superioridade e ascensão de classe.

Este icônico 'prestígio social' é o que atualmente está em demanda pelos artistas populares e em oferta pela indústria cultural. Prestígio que, no imaginário de Pombo Roxo, permitirá uma ascensão de classe, um reconhecimento entre seus pares e a aquisição de recursos financeiros em resolução a todos os seus problemas. Apesar de que, em sua história de vida, tal como ele próprio testemunha, o Coco em si não tem se revertido em bens financeiros, apenas se constituindo um recurso a sua sobrevivência.

De qualquer forma, esse cantador acredita que seu ingresso no cenário midiatizado da indústria cultural possa transformar sua realidade. Nesta medida, Pombo Roxo inúmeras vezes vincou sua participação, mesmo não recebendo destas qualquer retorno: em projetos culturais [mesmo em benefício de terceiros], em entrevistas cedidas à estrangeiros (turistas e antropólogos), participação em eventos oficiais do calendário festivos da Prefeitura do Município de Olinda, e gravações de CD's e DVD's em produções de documentários. Este fato torna transparente o sentido simbólico que motiva a reprodução sazonal da festa e de seus produtos. Este sentido simbólico da *produção artística* do Coco de Roda faz surgir no campo afetivo deste cantador um sentimento de alteridade frente o reconhecimento e valorização do seu saber, ao mesmo tempo em que estimula seu ego. E enquanto seu saber se inserir na dimensão de um *produto de arte*, o Coco serve como um mecanismo propício para dissipar os problemas ao mesmo tempo em que possibilita uma ligação com a memória, e uma identificação com o outro.

O elemento 'memória', que constitui os laços do Pombo Roxo com seu passado em seu presente, é confrontado com as novas experiências. O modelo interiorizado do *Coco* torna-se a referência de como se reagir às novas manifestações. Desta forma, o Coco passa a ser um pivô de todo processo de empatia, realização e conflito na vida de Pombo Roxo. Um equipamento ao qual ele recorre em planos globais de relação que dominantemente seguem as tendências da economia. Sua recorrência em períodos estabelecidos pelo calendário e interesses das políticas públicas o dá um significado bem distanciado do seu real sentido [motivação afetiva com a memória e obrigações religiosas], prevalecendo desde então a concepção de 'artista popular', que tem no *Coco de Roda* sua convenção de tradição – uma convenção da sua origem [do cantador] representada pelo fenômeno musical por ele articulado [o *Coco*].

Pombo Roxo observa um processo de desencaixe temporal no fazer *Coco de Roda*, ao verificar que hoje o músico (zabumbeiro[4]) de *Coco de Roda* é detentor de um referendo de performance, que o possibilita

[4] Zabumbeiro é a designação do músico instrumentista do 'zabumba', membranofone (tambor) artesanal típico da região nordestina, semelhante a alfaia. Este instrumento tem como mecanismo de afinação de seu timbre sonoro

competir na cena musical com o cantador. Antes, o zabumbeiro era um brincante de desempenho certo, que dialogava com a loa[5] e a interpretação do tirador de *Coco* (o cantador). Seu papel no evento era estritamente funcional e não estrutural. Ou seja, em sua concepção, a rítmica própria do *Coco* não é dependente da performance do zabumbeiro para caracterizar o *Coco* frente outros gêneros. O zabumbeiro apenas cumpre a função de tornar esta rítmica evidente no evento. Assim, a rítmica do *Coco* é a estrutura do gênero, e o zabumbeiro dá-lhe a execução.

O conceito hoje vigente (globalizado) de performação, identificado por Pombo Roxo, desloca o zabumbeiro do plano de acompanhante e contextualizador de uma performance do cantador, para o plano de uma atuação expressiva de desempenho, paralela a do cantador, no todo performático. Esta tendência de um tecnicismo do desempenho, originada da perspectiva erudita, toma conta da nova cena musical do *Coco de Roda* pela identificação do fazer funcional tradicional com outros desenvolvidos em gêneros e estilos globalmente difundidos pelos mass media. Os instrumentistas instruídos em escolas de música e conservatórios buscam articular no toque do *Coco de Roda* desempenhos relacionados a competências técnicas de gêneros, estéticas e estilos atribuídos a músicos eruditos, de funk, de rock, pop music, world music, jazz, musica-latina e tecno.

Os jovens instrumentistas, que não receberam instrução formal em instituições de ensino musical buscam uma realização competitiva em seus desempenhos com os instrumentistas instruídos em escolas de música e conservatórios. Sua referência padrão de articulação é desenvolvida nos terreiros de umbanda, onde apreendem fórmulas intimamente ligadas ao *sistema contramétrico*[6] (Sandroni 2001:21-28) presente na rítmica das loas. Entretanto, as perspectivas de competência tendem a contemplar tanto a instrução prática nos terreiros de culto afro-brasileiro quanto uma instrução formal em escolas de música. Esta tendência tem revelado conflitos que se manifestam em estigmas da competência do músico de *Coco* não estar vinculada majoritariamente à instrução formal erudita, quando se trata de contratos, formas e vantagens de pagamento dos músicos. Fato que leva os músicos que vivenciaram o *Coco* por seu processo unicamente oral passarem a recorrer ao conhecimento teórico das escolas de música na expectativa de se manterem no mercado. Por outro lado, o fato da perspectiva globalizada da música pernambucana encerrar conhecimentos genuínos de tradição oral tem favorecido a concepção de que a instrução formal não supre o desempenho encontrado nas rodas de coco, levando músicos profissionais e de escolas e conservatórios de música às rodas de coco e ao terreiro de umbanda.

Esta corrida à aquisição de competência e desempenho condizente com expectativas da indústria cultural revela duas perspectivas que se cruzam conflituosamente nas histórias de vida de coquistas: uma, é a de que não basta saber fazer o *Coco*, tem que se ter certa formação teórica (competência de ler partituras); a outra, é a de que não basta ter uma competência teórica, tem que se ter uma experiência no terreiro (desempenho prático).

Esta tendência, que busca suprir a demanda de consumo da música do *Coco* como entretenimento, presente no cruzamento destas perspectivas, interfere na manutenção de um padrão tradicional que se vê obrigado a adaptar-se aos novos pressupostos econômicos como produto híbrido entre o exótico e o erudito. Revelando que a dinâmica global de um imediatismo na produção da arte como objeto pontual de consumo não encerra compromisso com os meios e processos de produção, apenas com seu valor econômico.

É fato que a exclusão de coquistas como Pombo Roxo dos mecanismos de inserção de músicos de tradição no mercado fonográfico se dá por estes não assimilarem facilmente o perfil de versatilidade entre a tecnologia, o saber formal da musica oficial veiculada pelos meios de comunicação, e a representação comedida de elementos da identidade nacional. Paradoxalmente Pombo Roxo se vê assediado por músicos e artistas já incluídos no mercado, ou em processo de inserção neste, em busca de adquirir elementos da tradição do Coco de Roda, que possibilitem suas produções musicais e um discurso de tradição na mídia.

---

uma amarração com cordas, por este motivo também é localmente designado de 'tambor-de-corda'.

[5] Cantigas populares estruturadas nos cânticos em honra dos santos e espíritos reverenciados em liturgias afro-brasileiras – encantados.

[6] Padrão rítmico presente na estrutura do cantar, na execução de instrumentos, no dançar dos participantes, nas palmas de acompanhamento. O termo contramétrico, ao lado do cométrico, surge da necessidade do estudo de formulas rítmicas outras das já estabelecidas pelo corpo teórico da música erudita. Nesta método analítico de formulas rítmicas é possível se identificar modelos africanos, orientais ou americanos que não se enquadram no padrão musical clássico ocidental de subdivisão do tempo musical. (ver Mieczyslaw Kolinski 1960, in *Studies in African Music*, de A.M. Jones)

Política Cultural e Mercado

O crescente número de investimentos num modelo flexível e condizente às perspectivas de mercado, revela, na atualidade, a apropriação da cultura por uma política cultural populista. Esta tendência tem se revertido, muitas vezes, na busca de incentivo no estrangeiro para setores da produção cultural como o da música tradicional. Este dado nos remete às conexões globais a que se estendem às produções musicais nordestinas desde os anos 90. Em Pernambuco, este processo transparece na produção musical intimamente ligada às concepções midiáticas, do rock, reggae, funk e rap, gêneros que constituem nova cena musical do Recife entre jovens das classes média e alta, e dos intelectuais.

Esta produção busca a interconexão entre um modelo de tradição e a rede mundial de circulação de conceitos que demarcam as novas tendências da indústria cultural. Ou seja, gêneros de tradição oral são beneficiados quando aglutinados a modelos performativos do mercado global, pois o perfil concebido de 'tradição', que hoje veicula nos mídia, está de alguma forma emoldurada por um formato do hibridismo com o modelo contemporâneo de música de massas. E mesmo quando esse fazer tomado como produto de geração de riquezas ainda guarda uma estrutura estética em perspectiva vinculada ao tradicional, está performaticamente adaptado ao paradigma da representação como exibição comercial de entretenimento. Hoje vemos o *Coco* apresentado em performances com efeitos luminosos sobre os artistas, dinâmica de palco, vestuário apropriado ao imaginário concebido pelo senso comum como próprio do evento, repertório diversificado, dança ensaiada com coreografias, etc. Parece-me que a participação da classe média e alta, predominantemente branca, tem um peso significativo na repercussão e representação que se expande no imaginário dos múltiplos planos setoriais da sociedade de atores locais que por sua vez dinamizam as produções artísticas, visto o conceito hegemônico advindo da perspectiva de uma *elite* legitima o pleno exercício do fazer local.

Nesta perspectiva, Severino Pombo Roxo, tal qual outros coquistas, passa a buscar representar seu fazer em linguagens de expressão musical coesas e coerentes a estéticas de um fazer que convirja a perspectivas econômicas de produção e consumo. Esta tendência reflete um novo modelo de gosto veiculado nas rádios e editoras de CDs [espaços de interface por tecnologias digitais], e que se verifica na forma como se é apropriada a música no cotidiano dos habitantes urbanos, em seu uso pessoal, privado e até comercial (MP3, leitores de CD e DVD, toques de celular, etc.).

No caso do Coco de Roda, esta tendência, em parte, se dá pela presença cada vez mais freqüente, nos terreiros de liturgia afro-brasileira, rodas de coco e estúdios de gravação, de músicos com formação em escolas especializadas em música. Esta prática no harmonizar arranjos vocais antes organizados numa estrutura 'mais livre' de expressão, com certa dominância do uníssono nas vozes do coro, revela um processo de assimilação do modelo dominante nos meios de comunicação oficial que, na teia global dos receptores, tem se estabelecido como 'expectativas' pré-estabelecidas de uma performance ideal das vozes.

Este processo de assimilação de um padrão exterior ao do cotidiano dos coquistas revela que os artistas populares do *Coco* não são obrigatoriamente aproveitados por esta dinâmica de produção cultural, na qual não basta uma criação intuitiva no contexto de relações sociais, requerendo antes um mecanismo eficiente de representação vinculado a uma infra-estrutura estética, jurídica e tecnológica que assegure qualidade seriada e regular da produção musical, como objeto de mercado que garanta retorno econômico a investimentos financeiros. Neste contexto, os atores mais promissores são os que mediatizam o saber tradicional, sem que seja necessário em sua performance um aprofundamento e comprometimento com sentidos que regem o fazer tradicional entre coquistas. Desta forma, este ator de ideologia deslocada com o espaço identitário de seu discurso artístico musical [refiro-me aqui aos músicos profissionais, e aos amadores que buscam seguir as mesmas fórmulas de sucesso], faz uso flexível de *elementos-formadores-chave* da tradição, em consonância com as exigências de mercado. Assim, artistas populares, como Pombo Roxo, que não trabalhem sob consultoria de especialistas neste campo de ação, ou que não tenham recursos para contratar os serviços de um produtor que conheça os modelos estéticos vigentes, estarão fadados ao fracasso. O que traz a tona a idéia almejada de sucesso em consonância a uma eficiência na reprodução do modelo edificado pelo mercado, em forma de tendências musicais. Esta tendência de mercado me permitiu perceber em Pombo Roxo um processo de conflito e rejeição à mudança de seu paradigma. Ele se vê impulsionado, pelo contexto atual, a tentar, em seu íntimo, diferenciar seu paradigma de Coco do modelo estético do mercado. Revelando que os critérios de valor da obra como produto de arte está inversamente proporcional aos critérios de valor da obra enquanto criação musical.

Segundo os circuitos nos quais buscam intervir, as políticas culturais geram setores de produção, distribuição e consumo da cultura, através de medidas de financiamento a produção e viabilização econômica

a espetáculos artísticos. Nesta forma de intervenção, as atuações de iniciativa privada são por vezes consideradas como modalidades à parte, por limitar-se a definir incentivos fiscais (para a cultura, regras de mecenato, etc.) sem determinar diretamente quais modos culturais serão beneficiados e em que circunstâncias. Assim, o detentor de cultura tradicional vê-se submisso às condições e relações de interesses advindos da demanda de mercado local, e esta, por sua vez, segue de perto as tendências globais.

Como cultura expressiva baseada num saber de tradição que ora se insere no processo de globalização por via de uma dinâmica de mercado, o *Coco* vê-se contemplado pelas políticas culturais de duas formas paradoxais á lógica econômica que o inclui como produto da indústria de discos. De um lado, através de eventos sem fins lucrativos e com finalidade de preservação do gênero, tais como: festejos e oficinas de ensino dos métodos e formatos tradicionais do gênero, em comunidades redutos desse saber que resultam de políticas culturais de incentivo. E de outro, em contextos que encerram medidas de salvaguarda pelo registro em vídeo e áudio desta prática, na qualidade de patrimônio imaterial, que não referem como será distribuído o retorno desse investimento – e que em sua maioria não contemplam os artistas populares. Porém, quando utilizado como elemento dinamizador de atividades econômicas pela indústria do entretenimento e turismo, que representam divisas para a economia do município, estado e região, o *Coco* é contemplado por políticas culturais que beneficiam relações comerciais com vista exclusiva ao consumo e à circulação de capital. A este respeito, Pombo Roxo relatou ter sido alvo de pesquisas e produções de documentários que jamais teve retorno, inclusive lamenta não possuir uma amostra sequer de sua voz e composições registradas.

A complexidade de relações entre os atores da cultura popular e os agentes com os quais eles se ligam na viabilização de sua arte, passa a ser a problemática que as políticas culturais tentam resolver, por ações de sensibilização e esclarecimento como a desenvolvida nos anos 90, por força da UNESCO, quando foi elaborada em 1997 a Legislação de Proteção ao Patrimônio que instituiu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. A sensação de impunidade ou morosidade das ações legais conduzem os atores a se digladiarem por um espaço no mercado fonográfico, no qual invariavelmente ficam com a menor fatia. Nesse campo de conflito, artistas profissionais que interpretam modelos estéticos de mercado, passam a representar com o apoio de produções de sucesso, o grupo de detentores de tradição de *Coco de Roda.*

Na qualidade de artista popular representante de classe de tradição da cultura pernambucana, Pombo Roxo vê-se envolvido nos processos de seleção em eventos promovidos por projetos aprovados em sistemas de incentivo a cultura, guardando expectativas de conquistar espaço estável nos eventos culturais que ocorrem durante todo o ano no Recife, Olinda, e noutras cidades. Esta dinâmica de competição por espaços em palcos de festividades de ordem pública, com duração média de aproximadamente 40 minutos à 1 hora de apresentação, muitas das vezes desgastam o entusiasmo destes artistas populares, por expô-los ao atrito com outros artistas e seus iguais. Como a oferta de músicos, grupos e performances é grande, todo o esforço não é compensado pelo cachê disponibilizado.

Na contemporaneidade, a parceria entre o artista e demais agentes das políticas culturais e indústria do entretenimento representa uma junção de multiplicidades de perspectivas e interesses direcionados a proposta comum da geração de um produto de consumo segundo perspectivas de mercado. Nesta medida, a visão puramente econômica da criação musical, que leva o artista a moldar seu poder de criação em função de um prestígio social, inclusão e ascensão na sociedade e acumulo de riquezas – em oposição às motivações afetivas que antes dominavam a arte musical de tradição, como no caso da cultura popular em Pernambuco –, tende a um repensar os próprios conceitos de criação em um mundo em que é possível a 'criação artificial' de uma verdade, em benefício a demanda de ideologias de mercado, em detrimento a outras verdades privadas que progressivamente deixam de ter espaço nas vidas dos próprios artistas populares.

Considerações finais

A noção moderna de patrimônio que emergiu do confronto entre práticas 'progressistas' e individualistas, de um lado, e a relação com a herança comum da memória coletiva, do outro, promoveu um processo de museificação da tradição pela categorização de gêneros do passado com fins de salvaguardar elos com as origens. Warnier (2002:63-65) observa que a transformação dos saberes e do *savoir-faire* fundamentais contidos numa tradição (literatura, artes, idioma religioso, ciências empíricas e comportamentos) é cada vez mais uma maneira de se restringir o percurso de acesso a formas do cotidiano do passado. Fazer música de tradição oral não representa na atualidade uma forma fácil de inclusão social,

pois este meio de representação da identidade local está desconectado com as tendências globais de identificação. A utilização pelos média de componentes de tradição não se articula com os significados reais de detentores de práticas como o *Coco*, o que implica dizer que este gênero tem duas dimensões simultâneas de realização, a dos aficionados ao gênero, por interesses ideológicos (produção e consumo mediatizado, identificação cultural e entretenimento), e a dos coquistas, pelo simbólico da memória com o passado. Esta dicotomia entre a modernidade de conquistas e recursos tecnológicos e a memória herdada, revela um plano de negociações bilaterais que fragmentam o espaço de relações sociais. O *Coco de Roda,* muitas vezes concebido pelo senso comum das metrópoles, como expressão de atores de identificação anônima do cotidiano brasileiro, ressurge em favor da cultura nacional através de políticas culturais do Estado-Nação. Estas políticas, por um lado, conforme afirma Warnier (2002:68), constituem uma proteção contra a ameaça das indústrias culturais transnacionais que reduzem gêneros de tradição local em rótulos de consumo, o que incita os agentes das políticas culturais a valorizar em seus discursos o simbólico das práticas tradicionais. Por outro lado, favorecem o surgimento de inumeráveis conflitos culturais, ao suplantar fenômenos expressivos de tradição, como o *Coco de Roda* e seus respectivos valores de significado local, em favorecimento de outros fenômenos e significados que, beneficiados ideologicamente, vêm a tornar o Coco de Roda de Pombo Roxo uma variante de secundário valor, destinado unicamente a salvaguarda.

Referências bibliográficas

Anderson, Benedict (1991) *Imagined Community, reflections of the Origin and Spread of Nationalism*. London VERSO.

Arantes, Priscila (2007) *Perspectivas da Estética Digital.* Artigo publicado na página: http://www.priscilaarantes.com.br/PDF/ANPAP.pdf .

Arjun Appadurai (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Mineapolis, University of Minnesota Press.

Canclini, Nestor García (1999) *A Globalización imaginada*. México: Paidós.

Castelo-Branco, Branco, Jorge Freitas (eds.) . (2003) *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta Editora.

Coelho, Teixeira. (2004). *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário*. 3ª Ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

Contador, António Concorda (2004) *Escravos, canibais, blacks e DJs: sonoridades e identidades juvenis negas no Brasil.* Capítulo VI, Tribos Urbanas. Produção artística e identidades. Cood. José Machado Pais & Leila Maria Blass.

Couchot, Edmond. (2003) *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Machado Pais, J. (2004) *Tribos Urbanas, produção artística e identidades*. (cood.) /Introdução.. Lisboa:Imprensa de Ciências Sociais – ICS, p. 12

McLuhan, Marshall. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man.* New York: McGraw-Hill.

Sandroni, Carlos (2001) *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917/1933* /Carlos Sandroni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:UFRJ.

Warnier, Jean-Pierre (2002). *A mundialização da cultura*. Lisboa: Editorial Notícias (2ª ed.).

Veblen, Thorstein (1963) *La Teoria de la Clase Ociosa*. 3ª ed. México: Colección Popular.

Cotidiano e música popular: notas sobre a modinha cearense e o discurso poético-musical de Raimundo Ramos

Francisco Weber dos Anjos

Resumo
O presente trabalho tem por objetivos discutir o conceito de cotidiano articulado à música popular brasileira urbana; a música popular enquanto crônica da cidade e refletir acerca de elementos da modinha cearense e da pertinência desta denominação, bem como analisar partes da obra poético-musical de Raimundo Ramos Filho como elemento integrante deste contexto na transição para o século XX. Verificaremos ainda, como o conceito de "tática" em Michel de Certeau se aplica no referido caso; o autor como "consumidor" do espaço urbano, nele projetando roteiros e sensibilidades. Seu discurso poético-musical como representação de sua individualidade e projeção de seu *lócus* social.

No Brasil, o surgimento de uma música popular urbana nasce ombreado com o desenvolvimento e a "modernização" das cidades, a diversificação do comércio e a crise no regime escravista, fato que viria a intensificar o fluxo de ex-escravos e imigrantes europeus para a capital da República, assim como o convívio nem sempre ordeiro entre culturas distintas. De um lado, a força de trabalho dos imigrantes brancos inseridos no mercado formal e nas lavouras de café como mão-de-obra remunerada, de outro, ex-escravos dispostos aos mais exaustivos trabalhos como a estiva portuária. Esse convívio viria a favorecer profundas trocas culturais, introduzindo danças européias como a polca e ritmos africanos como o lundu[1] na ordem do dia das festividades locais. À medida que a música popular urbana produzida no Brasil crescia, ela contava a história das cidades, seus habitantes, suas práticas sociais e seus conflitos.

Dessa forma, o "compositor popular" tornava-se também um "cronista" de seu povo e de sua paisagem. Ainda no século XIX, Chiquinha Gonzaga anunciava a passagem dos blocos carnavalescos e seus préstitos abrindo caminho pelas ruas: *Ó abre alas que eu quero passar*.[2] Em 1917 o samba anunciava as diversões e a inserção dos "jogos de azar", bem como a repressão à jogatina e a corrupção policial, anunciando pelas ruas que *o chefe da polícia pelo telefone mandou avisar que na Carioca tem uma roleta para se jogar*. [3]

Noel Rosa, principalmente na década de 30, "representava" um Brasil de práticas urbanas ambientado em um Rio de Janeiro repleto de cafés e boemia. "*Seu garçom faça o favor de me trazer depressa uma boa média que não seja requentada, um pão bem quente com manteiga à beça, um guardanapo e um copo d'água bem gelada*" [4]; remetem-nos a traços de um modo de vida e de práticas sociais próprios das cidades em desenvolvimento após a grande expansão capitalista ocorrida em fins do século XIX.

Essas temáticas acima referidas remetem-nos à sucessão ordinária dos dias nas cidades brasileiras. A cidade enquanto texto aparece freqüentemente na crônica da música popular brasileira, a trama urbana e seu tecido social alimentam de matéria prima a matriz poética dessa música. Revestindo-a de significados, descrevendo seus espaços, a cidade fomenta o repertório imagético da música produzida em seu âmago, externando os anseios da massa que acorreu às metrópoles no transcurso do século XIX para o século XX. Desta feita, a crônica musical da urbe emergente insere-se no contexto do cotidiano, essa construção diária de significados que permeiam a trama urbana na medida em que o homem a ocupa. Cotidiano e música popular urbana comunicam-se por raízes comuns. A seqüência dos dias gera o seu discurso, a multidão de anônimos transeuntes pelas ruas torna-se consumidores e produtores de suas práticas sociais.

---

1 "Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil". CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

2 Primeira marcha de carnaval, composta por Chiquinha Gonzaga em 1899.

3 Para SANDRONI, "Pelo telefone foi então gravado em janeiro de 1917 pelo cantor Baiano num disco da Casa Edison. Mas a letra gravada não foi a única; registros orais e escritos nos trouxeram a existência de outra letra, "oficiosa", que tinha uma primeira parte diferente." Esta é a versão anônima colhida de fontes orais. SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro(1917-1933). Rio de Janeiro: JZE: Ed. UFRJ, 2001.

4 **Conversa de Botequim.** Noel Rosa, Vadico e Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1935.

Pelo porto cearense desembarcavam oriundos da Europa, além da moda e dos ideais de progresso e civilidade, ritmos musicais populares como a cançoneta, a polca, a mazurca e o schottisch[5] que acabaram por cair tanto no gosto afrancesado das elites como também nas festas mundanas das camadas populares, posteriormente. Surgidas em decorrência do desenvolvimento do comércio e do trabalho remunerado, novas formas de diversão e sociabilidade seduzem o povo cearense. A exemplo do Rio de Janeiro, que por sua vez "importava" modas e bens de consumo da Europa ocidental, no Ceará tomava-se por requintado tudo o que era "afrancesado", o modo de vida comedido e "disciplinado", o carnaval "veneziano" com suas máscaras e seus bailes fechados.

No cenário musical de Fortaleza, como nas demais capitais brasileiras no final do século XIX, era o piano o instrumento musical eleito pelas famílias de alto poder aquisitivo. De origem européia, o piano representava requinte e elegância, um "móvel" da casa cujo prestígio merecia a guarda de retratos de família e ricos bibelôs. Segundo o Almanaque do Ceará de 1899 e 1900, a cidade já contava com nove professoras de piano, pelo menos estas contavam com a aprovação dos editores do almanaque.

No entanto, seria o violão moderno, surgido na Espanha pelas mãos do *luthier* Antônio Torres Jurado no final do século XIX[6] que viria a favorecer a vocação boêmia da capital cearense, bem como de outras importantes capitais brasileiras no início do século XX. Devido à sua portabilidade e baixo custo em relação ao piano, o violão seria um elemento indispensável nas recreações citadinas fornecidas graças aos melhoramentos na estrutura da cidade e dos novos equipamentos urbanos. A pavimentação de ruas e avenidas e a iluminação pública foram elementos que vieram a favorecer o surgimento de um ambiente boêmio, sobretudo nos meios intelectuais nascentes. Entretanto, essa boemia era muitas vezes discriminada e até mesmo marginalizada, pois representava um "retrocesso" aos antigos valores do "antigo regime", ameaçando assim a "ordem" e os "bons costumes".

> A reação contra a serenata é centrada no instrumento que a simboliza: o violão. Sendo por excelência o instrumento popular, o acompanhante indispensável das "modinhas" e presença constante nas rodas de estudantes boêmios, o violão passou a significar, por si só, um sinônimo de vadiagem. [7]

Raimundo Ramos[8], certamente por suas limitações físicas, não poderia dedilhar o malfadado violão, porém contava com o auxílio de seu amigo e violonista Abel Canuto em suas peregrinações seresteiras pelas noites e mesas de carteado.[9] Não há em sua obra menção alguma sobre seu possível convívio em clubes sociais ou eventos promovidos pela burguesia local, ao contrário, existem vários indícios que apontam para sua afeição a uma "pequena boemia", praticada em subúrbios, quintais, cozinhas, pela "criadagem" mestiça, pelos anônimos da cidade mantidos em silêncio durante anos pelo pedantismo da elite culta cearense que protagonizou a passagem para o século XX.

O Violão, a seresta e a serenata, a despeito do estigma que os acompanhava, caíram definitivamente no gosto do povo cearense dos diversos estratos sociais, a ponto de autores consagrados pela história e pela literatura cearense dedicarem-se a composição de letras para as afamadas "modinhas cearenses". Juvenal Galeno, Barbosa de Freitas, Antônio Sales, Fernando Weyne e Quintino Cunha foram alguns dos célebres que tiveram sua poesia associada à modinha. Isso se deu, talvez por força de um fenômeno nacional, movido pela necessidade dos "novos cidadãos urbanos" de contarem também com uma

---

5 Vários dos ritmos importados da Europa adaptaram-se e fundiram-se aos padrões rítmicos locais, muitos herdados da cultura afro-descendente, a exemplo do schottisch que virou xote e a polca que gerou ritmos como o maxixe e o choro. Alguns desses ritmos, associados às camadas mais pobres da população, sofreram discriminação e até mesmo perseguição por parte das elites brasileiras. Suas práticas estavam relacionadas aos "modos" do antigo regime e a uma cultura autóctone, por isso eram vistas com reserva pelos que pregavam a modernidade e o progresso. Um olhar para a cultura ancestral brasileira e suas raízes, profundamente calcadas na tradição sincrética e miscigenada, representava um "retrocesso", uma barreira aos ideais positivistas de progresso, disciplina e saúde pública.

6 DUDEQUE, Norton Eloy. **História do Violão.** Ed. Da UFPR: Curitiba, 1994.

7 SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na primeira República. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

8 Pintor, cartunista, poeta e músico que viveu em Fortaleza na virada do século XIX para o século XX, tinha o apelido de Ramos Cotoco e publicou um só livro em vida, intitulado "Cantares Bohêmios", este que contava ainda com cerca de trinta partituras de sua autoria, entre tangos, modinhas, valsas e cançonetas.

9 ALENCAR, Edigar de. **Variações em Tom Menor**: Letras Cearenses. Fortaleza: Ed. Universidade Federal do Ceará, 1984.

música essencialmente urbana, que atendesse aos ideais burgueses de "amor romântico" e "sentimentalismo plangente". Segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão:

> No plano da nascente música popular urbana dirigida a camadas sociais mais amplas, que começavam a formar-se, esse movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas "do povo" iria resultar no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa, na música. [10]

A modinha enquanto gênero musical contém certas características estéticas que a podem singularizar, a exemplo de outros gêneros. Ela pode conter elementos rítmicos, melódicos, harmônicos, formais e prosódicos como fatores de identificação. No trabalho de Edilson de Lima esses elementos são explanados sistematicamente[11], entretanto, há na modinha cearense um desacordo no que concerne a essas ferramentas de análise; nesse caso o termo "modinha", antes aplicado, segundo Manuel Veiga substituindo o termo "moda" enquanto canção de cunho lírico era empregado no Ceará para designar um grupo de gêneros musicais, cuja temática era a paixão romântica com a finalidade das serestas e serenatas ou simples canções acompanhadas. Todas as valsas, canções, tangos, *schottisch*[12] e até sambas que fossem de produção dos chamados "modinheiros" levavam o nome de modinha cearense, ademais, a modinha era praticada em grande parte por boêmios em serenatas noite adentro acompanhados ao violão[13]. Pode-se verificar sua popularidade na virada do século XIX até mesmo em obras literárias como a de Adolfo Caminha:

> Havia no tépido interior daquela casa a calma preguiçosa dessa hora do dia, em que se ouve o voar do moscardo impertinente e cantos de galo ao longe, nos quintais. Mariana suspirava na cozinha às voltas com as panelas, cachimbando. Sultão, esse dormia tranqüilamente o seu sono do meio-dia, aos pés de D. Terezinha, orelhas murchas, deitado de banda. Duas horas da tarde. O amanuense ainda não tinha voltado da repartição. D. Terezinha costurava na sala de jantar, cantarolando uma modinha cearense, em desafio com o sabiá, que desferia o seu eterno e monótono dobrado, esquecido ao sol.[14]

A modinha cearense, apesar de não conter as características da modinha clássica, era conhecida pela população por esse nome. O ambiente boêmio favoreceu sua difusão tanto na vida noturna da cidade, como no íntimo das casas através de serenatas e saraus. Ramos "Cotoco" aparecia freqüentemente associado a essas práticas de convívio social, não só como espectador, mas, sobretudo como compositor e cantor de modinhas.

Um dos episódios mais controversos da história da modinha cearense gira em torno da modinha *Loucuras*, com poema de Fernando Weyne e música de Roberto Xavier de Castro (conhecido por Fetinga). Essa modinha ganhou notoriedade nacional e chegou a ser gravada em 1926 na Casa Édison pelo cantor Paraguassu, o que provocou grande confusão quanto a sua autoria. Posteriormente foi publicada em 1944 pela Editora Musical Tupy S.A. com o nome *A Pequenina Cruz do teu Rosário* e constando como de autoria do próprio Paraguassu[15], prolongando o equívoco durante vários anos. Essa modinha cearense de 1897 continuou sendo gravada por grandes nomes da música brasileira como o cantor Orlando Silva sem que se fizesse justiça a seus verdadeiros autores. [16]

---

[10] TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** Ed. 34: São Paulo, 1998. (p. 129)

[11] LIMA, Edilson de. **As Modinhas do Brasil.** São Paulo: Editora da USP, 2001.

[12] Ritmo europeu que deu origem ao "Xote", muito comum nas festas do Nordeste brasileiro.

[13] Até meados do século XVIII as modinhas brasileiras popularizaram-se com acompanhamento de viola de arame, um instrumento de cordas de origem lusitana, precursor da viola sertaneja. Na passagem para o século XX o violão assumiu um papel fundamental na manutenção e difusão da modinha, tornando-a cada vez mais afeita ao gosto popular.

[14] CAMINHA, Adolfo. **A Normalista.** 5ª. Edição Ediouro: Rio de Janeiro, s/d.

[15] ALENCAR, Edigar de. **A modinha Cearense.** Imprensa Universitária do Ceará: Fortaleza, 1967.

[16] Este episódio, apesar da digressão até a década de trinta, tem como objetivo ilustrar a popularidade dessa modinha cearense, bem como o enorme descaso com seus autores e com a produção artística verificada fora do eixo Sul-Sudeste do país.

Como podemos verificar, a modinha manteve sua popularidade, apesar desses percalços, até meados do século XX. Algumas como Loucuras e *O bonde e as moças* de Ramos "Cotoco" perduraram no repertório de alguns seresteiros até os nossos dias.

Nesse contexto a modinha se reproduziria notadamente na capital cearense, tanto junto às classes populares quanto a população mais abastada da cidade. Entretanto, a transmissão e difusão da modinha em Fortaleza antes do advento do rádio, se observariam quase que exclusivamente no ambiente informal; nos saraus e no convívio dos boêmios e literatos da época. As modinhas, segundo Edigar de Alencar, tornavam-se conhecidas do povo transmitidas na informalidade, oralmente.

> Sem rádio e ainda sem fonógrafo e sem avião, é curioso notar como se fazia essa disseminação. O fato é que se fazia. Homens e mulheres, mancebos e moçoilas, todos possuíam o seu caderno de modinhas, cujos versos e melodias eram avidamente decorados. Das cozinhas e dos quintais do casario humilde as modinhas subiam aos ares, através da voz nem sempre afinada das mulheres e das moças lavando ou engomando roupa, ou atenuando a dureza dos afazeres domésticos. [17]

Com o incremento dos equipamentos públicos e o surgimento de um comércio promissor na capital cearense, houve a necessidade de se promover o lazer para a classe média ascendente. Isto fez surgir alguns dos primeiros clubes sociais privados em Fortaleza, polarizando assim, a atividade carnavalesca em dois clubes principais: o Clube Iracema e o Clube Cearense.[18] Gustavo Barroso faz referência em suas memórias ao Clube da Lapiação, uma agremiação anárquico-carnavalesca, ao que parece freqüentada por comerciantes e burgueses. A diretoria deste clube fazia uso de pseudônimos e produziam editais de cunho satírico e humorístico com os quais anunciavam as aberturas dos festejos mominos. Um desses discursos proclamava:

> O Grandioso, Funambulesco e Poderosíssimo Zumbi 94, Soberano da folia, Rei dos países imaginários e das supremas regiões da fantasia, Comandante-chefe das heróicas falanges dos bravos, denodados e nunca vencidos foliões da tradicional e gloriosa Lapiação, intima a todos os seus súditos para, na noite de 6 de fevereiro, comparecerem ao Palácio da Águia de Prata, seu alcandorado e inexpugnável baluarte, a ali receberem condigna e majestosamente o Imortal Deus Momo, que, ritualmente, derramará sobre todos a excelsa cornucópia da Felicidade e das Graças, do Riso e das Ilusões!.[19]

Não se sabe ao certo, se Ramos "Cotoco" chegou a integrar os quadros do Clube da Lapiação, mas pode-se presumir a partir de informações de Edigar de Alencar que ele certamente participava de passeatas carnavalescas promovidas por esse clube. Somando-se às atividades de pintor, poeta, compositor e caricaturista, atribui-se ao artista a cenografia por ocasião dos festejos carnavalescos. De acordo com Alencar, Ramos seria:

> Figura obrigatória como artífice e cenógrafo de carnavais externos de Fortaleza, num deles envergou com Antônio Rodrigues bem talhado terno de estopa (juta), tecido próprio para sacaria. Na última passeata do Clube da Lapiação, seu filho adotivo, de dez anos, desfilou montado num jumento, vestindo original fantasia de gafanhoto, inteiramente confeccionada pelo pintor.[20]

Parte significativa da obra de Raimundo Ramos, segundo seus poucos cronistas, achava-se na boca do povo, nas reuniões informais, junto à "pequena burguesia" local de Fortaleza, intelectuais, pseudo-intelectuais, boêmios convictos, tipos populares, talvez desses descritos por Otacílio de Azevedo em sua

---

17 Idem.

18 Segundo João Nogueira, até 1879 o carnaval cearense centrava-se no Clube Cearense, assim como o carnaval popular que se desenvolvia na Praça do Ferreira. No entanto, a partir desta data entra em cena os bailes no Clube Iracema.

19 BARROSO, Gustavo. **O Consulado da China**: Memórias Vol. 3. Fortaleza: Casa de José de Alencar/Programa Editorial, 2000. (p. 57)

20 ALENCAR, Edigar de. **Variações em Tom Menor**: Letras Cearenses. Fortaleza: UFC, 1984. (p. 43)

"Fortaleza Descalça". Poder-se-ia talvez, enquadrá-los na categoria de "homem ordinário", ou "herói comum" proposto por Certeau[21].

O próprio Fernando Weyne corrobora com a idéia da freqüência dos versos de Ramos junto às classes populares e em seus festejos. Na maioria das vezes, sua obra está associada às classes subalternas e suas práticas de cidade, lugar de sociabilidade e coesão, geralmente afastadas do centro da cidade e dos bairros "chiques", nos chamados subúrbios urbanos.

> Nos descantes ao luar, nos casamentos obrigados à violão, aluá e cantorias, nos aniversários, baptisados e outros festejos da gente suburbana, é raro ouvir um *bohemio* temperar a garganta para recitar um fragmento de *Judia*, de Thomaz Ribeiro, ou cantar a *–Lá vai a abelha*, de Cândido de Figueiredo; a *–Boa noite Maria, eu vou-me embora*, de Castro Alves; a *–Dormes?e eu velo*, de Casimiro de Abreu. É raro. Mas a *–Dizem que as moças namoram;* a *Fico todo me babando;* a *Não existe moça feia;* a *Ó Jacy, já te esqueceste,* etc.. etc.. do Ramos Cotôco –como és conhecido, -são de tal formma comuns, que admira quando, nesses momentos de alegria, não se as ouvem.[22]

Raimundo de Paula Ramos Filho[23] nasceu na capital do Ceará pelo ano de 1871 e sua obra, em cujo registro abrange uma produção que se estende de 1888 a 1906, "Cantares Bohêmios", encerra uma relevante produção poético-musical, inclusive com o registro das partituras de 30 músicas presumivelmente de autoria sua. Este livro, considerado raro até a edição lançada em 2006 pelo museu do Ceará por ocasião do centenário da obra, teve uma bem cuidada brochura impressa pela "Empreza Typ. Lithographica" e prefaciada pelo escritor paraguaio radicado no Ceará Fernando Weyne. No prefácio Weyne assina e data em 1905, um ano antes de seu falecimento, o que talvez tenha aumentado a comoção dos leitores dos "Cantares" publicados no ano de sua morte.

Nesse prefácio podem-se observar traços descritivos do perfil de Ramos Cotoco. O tom quase informal do texto denota certa intimidade de Weyne para com o autor, no entanto ele não tece elogios evasivos e gratuitos, pelo contrário, o adverte sobre a qualidade de sua obra em um discurso de tom ao mesmo tempo cauteloso e encorajador; um "cascudo" e um carinho ao amigo na apresentação de seu primeiro livro. Talvez este fosse o "passaporte" de Raimundo Ramos para o restrito circulo literário cearense do início do século, formado quase que exclusivamente por membros das classes privilegiadas.

> Erraste, repitu-o, enviando-me o teu livro de estréia para que eu escreva algo sobre elle. E não fosse a insistência com que, haverá dois annos, labuto comtigo para colleccionares e dares à lume as tuas locubrações poéticas, a causa da tua pouco feliz lembrança. Certo, empós a leitura que fiz dos teus CANTARES BOHEMIOS, devolver-te-ia o original dizendo-te apenas: o livro não é dos peóres; publica-o.[24]

O livro foi concebido em duas partes: CANTARES, que conta com 57 poemas, alguns musicados e BOHEMIOS com 56, boa parte deles com escrita musical constante no final da obra, o que sela a singularidade dessa obra. Desta forma Fernando Weyne disserta sobre ambos separadamente, depois de queixar-se do estilo literário vigente, profundamente penoso e melodramático. Weyne faz um crítica sutil ao autor através de uma bucólica metáfora.

> Dos CANTARES, comquanto não hajas fugido completamente a rotina dos novos...Prometheus? soubeste fazer um elegante ramalhete de modestas flores campestres, no qual –é pena! –por descuido, talvez, entrelaçaste uma ou outra folha...de urtiga.[25]

Fernando Weyne provavelmente contava com a estima do autor, pois seus comentários sobre a primeira parte do livro de outra forma seriam pouco prováveis de serem publicados na íntegra. Weyne é o

---

21 CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano 1**: artes de fazer. Editora Vozes: Petrópolis, 1994.

22 RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios.** Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906.

23 Nesse caso, o nome completo de Ramos Cotoco aparece de formas diferentes em diferentes obras. Herman Lima utiliza também o "de Paula" que não aparece em Edigar de Alencar. Em sua obra ele assina R. Ramos. Optamos por manter o nome com o qual popularizou-se, simplesmente Ramos Cotoco.

24 RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios.** Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906.

25 Idem.

autor de uma modinha muito popular na época chamada "Loucuras", acima citada e gravada anos depois de sua morte pelo cantor Paraguassu (Roque Rcciardi) em 1926 pela Casa Edison no Rio de Janeiro com o nome de "*A Pequenina Cruz do Teu Rosário*". Corrobora com o tom informal da obra de Raimundo Ramos e sua acessibilidade junto ao povo, as palavras de seu prefaciador, o qual ressalta alguns atributos dos versos BOHEMIOS do autor:

> *Estampilhas, varandas, matta-pasto* e inúmeras outras produções dos BOHEMIOS, são versos que representão inspiração bebida no meio do povo, que te comprehende e te applaude como mereces.[26]

Na poética de Raimundo Ramos podemos encontrar também indícios dos processos de "modernização" pelos quais Fortaleza, assim como outras capitais do Brasil passou, sobretudo no período da primeira república e nos últimos anos do Império. Algumas de suas letras tratam de assuntos em pauta na época como o bonde, as modas femininas, a "remodelação" de logradouros como o passeio público e das principais avenidas da cidade. O tom humorístico com que são abordados e discutidos esses temas ao longo de sua obra denotam a "astúcia" do autor frente às "normas de conduta" impostas pela sociedade de seu tempo.

As letras de suas músicas não são apenas narradoras passivas de eventos e temporalidades, elas demonstram, no mais das vezes, inconformidade e resistência aos valores vigentes; sua veia poética e ademais "anárquica" e anti-conservadora, não coaduna com os modos das elites empossadas e com os comportamentos subordinados da maioria semi-analfabeta da população cearense desse período.

Na primeira parte de seus "Cantares Bohêmios", vê-se claramente a tentativa de Ramos "Cotoco" em se "enquadrar" aos padrões da literatura romântica aclamada pela sociedade dos leitores do século XIX. O autor se remete aos temas burgueses do "amor romântico" e das fatais desventuras de sua carreira de jovem poeta aspirante, no entanto é justamente essa a parte de sua obra considerada "menor" e "inconsistente" por muitos críticos, simples tentativa de cópia de um estilo já consagrado.

A força das letras se pronuncia de fato, e se faz sentir na segunda parte dos "Cantares"; denominada de "Bohêmios", essa série de poemas e letras de músicas faz aflorar entre tantas características, as "táticas" do autor enquanto consumidor da cidade de Fortaleza. Para Certeau essas "táticas" seriam justamente "a força do fraco", ou ainda:

> Em suma, a tática é a arte do fraco. Clausewitz o observava a propósito da astúcia, em seu tratado *Da guerra*. Quanto maior um poder, tanto menos pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia: é com efeito perigoso usar efetivos consideráveis para aparências, enquanto esse gênero de "demonstrações" é geralmente inútil e "a seriedade da amarga necessidade torna a ação direta tão urgente que não deixa lugar a esse jogo".[27]

De fato, a relação de Ramos "Cotoco" com pessoas pertencentes aos núcleos populares de Fortaleza é reforçada em vários momentos de sua obra. Sua atenção está voltada aos "tipos populares", aos detentores de profissões consideradas "subalternas", "serviçais", os quais ele reputa sempre como companheiros, referindo-se a eles como sua preferência. Várias de suas modinhas e canções expressão sua posição simpática ao povo, os "anônimos" freqüentadores da cidade de Fortaleza no entremeio dos séculos XIX e XX. Em outro momento ele dispara na letra desse Tango de 1902:

> Enquanto os ricos namoram
> Com senhoras illustradas,
> Eu satisfaço o meu gosto:
> Vou namorando as criadas.
>
> Se vão ao passeio,
> Eu vou ao mercado;

[26] Idem.

[27] CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano 1.** 11ªed. Vozes: Petrópolis, 1994. (p. 101)

Também, tal como elles,
Eu gosto um bocado;
Em noites de bello
Luar sem rival,
Elles – lá na sala,
Eu – cá no quintal.

Elles nos salões doirados
Entreteem suas Marocas,
Eu, na treva mergulhado,
Vou matando muriçocas.

Porém se elles amam,
Eu amo também;
Não invejo a sorte
Feliz, de ninguém!
Na sala há cadeiras,
Ornamentação;
No quintal, canecos,
Barricas, caixão.

Elles falam sobre a música,
Sobre theatros, partidas,
Eu e ella – a minha Chica,
Falamos das nossas lidas.

No salão conversam
Com voz natural;
Mas nós cochichamos,
Pois alto faz mal;
Na sala há sorrisos,
Há doces beijinhos...
Nós cá beliscamos
Entre outros carinhos.

Quando é noite de *Passeio*
Vão todos, ninguém vai só:
Elles vão a *Caio Prado*,
Nós vamos à *Mororó.*

Vão elles tomando
Cognac, sorvetes;
Nós nos taboleiros
Compramos roletes!
Estou satisfeito
Com tais namoradas!

Procurem patroas...
Que eu quero as criadas.[28]

No texto acima se pode observar de que forma se processavam as múltiplas leituras que Ramos "Cotoco" fez da cidade de Fortaleza na virada para o século XX e como seus "personagens", os atores sociais desse drama, praticavam e se articulavam na trama social urbana nesse período tão saturado de mudanças e transformações. Através de sua "veia" poético-musical reputo para este artista as qualidades de um "cronista" urbano, um observador e crítico dos costumes de sua época, alguém que lançou um olhar perspicaz e perscrutador no palco de uma sociedade sedenta de "progresso" e "modernidade". Um artista, que com seu único braço "pintou" uma cidade de Fortaleza não tão bela quanto a que se apresenta para nós. Uma Fortaleza que contava, sobretudo, com os auspícios de um comércio promissor fomentando uma elite emergente sedenta de consumo e laser.

Dessas melodias, algumas grafadas pelo próprio Ramos Cotoco, há imitações ou aproveitamento de melodias consagradas da época, como do caso de "Margarida vai à fonte". Esta cujo desenho melódico fora aproveitado em "Cearenses". Deve-se, contudo, ressaltar-se a importância do trabalho de Edigar de Alencar na preservação desse patrimônio imaterial; seu empenho em registrar o parco material remanescente da produção de Ramos Cotoco é fundamental para manutenção da memória musical cearense da virada para o século XX.

As gravações realizadas entre 1907 e 1912 na Casa Edison, Rio de Janeiro, feitas pelo intérprete Mário Pinheiro também ajudam na reabilitação da obra musical de Ramos. Algumas peças como "pela porta de detrás", somente tornaram-se notórias graças a essas gravações. Portanto, o registro fonográfico incorpora-se ao cabedal de fontes consultadas durante esta pesquisa, representando parte importante na apreensão da memória auditiva consultada.

Algumas das músicas apresentadas constam com indicação dos seus respectivos gêneros musicais. São valsas, tangos, sambas e schottisch cujos ritmos algumas vezes não condizem com os indicados.

As peças constantes no apêndice do livro não constam acompanhamento harmônico, ou seja, acordes para acompanhar a melodia principal. Entretanto, é possível facilmente deduzi-las com o mínimo conhecimento em música. O desenho melódico também não apresenta grandes variações e saltos, o que facilita a execução por parte dos cantores. A maioria das tonalidades presentes não excede aos modos básicos mais comuns à música popular urbana em sua forma seminal.

Quanto aos gêneros musicais, incorre-se nos velhos impasses formais que cercam o estudo da música popular brasileira de caráter urbano. Freqüentemente o autor recorre à forma cançoneta, influência dos hábitos "afrancesados" ou ao tango, marcha, valsa e canção[29]. No entanto é o ritmo da valsa que prevalece na maioria das partituras apresentadas no livro "Cantares Bohêmios", Ramos grafa-as como "tempo de valsa" e o compasso ternário impera enquanto preferência do autor na maioria das musicas, algumas delas indicadas como "autor desconhecido".

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira.** 2ª Edição. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

AYALA, Marcos; NOVAIS, Maria Ignez. **Cultura Popular no Brasil.** 2ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 1995.

[28] "Meu Gosto", tango de 1902. RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios.** Fortaleza: Empreza Typ. Lithographica, 1906.

[29] De acordo com o dicionário Grove de música, durante o século XIX ocorreu uma grande cisão do gênero canção em duas categorias básicas. Uma designava a canção popular destinada ao mercado, à classe média e, principalmente, às massas populares. Este tipo de canção tem características herdadas da cultura popular campesina, dos gêneros europeus seculares e até mesmo do bel canto. Outra vertente da canção é predominantemente acadêmica e desenvolveu-se sobretudo entre os compositores eruditos como Schumann, Mendelssohn e Brahms. As escolas alemã e francesa foram de suma importância para o desenvolvimento e difusão deste gênero de canção. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa/editado por Stanley Sadie; tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

ARAÚJO, Mozart de. **A Modinha e o Lundu no Século XVIII.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **A Invenção do Cotidiano 1.** 11ªed. Vozes: Petrópolis, 1994.

_____. **A Invenção do Cotidiano 2.** 11ªed. Vozes: Petrópolis, 1996.

DESLANDES, Suely Ferreira. **Pesquisa Social:** Teoria, Método e Criatividade**.** Petrópolis: Vozes, 1994.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais:** Morfologia e História. Cia. das Letras: São Paulo, 1989.

Dicionário Grove de Música. Coordenação: Luis Paulo Horta; Editora Zahar, RJ, 1994

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIMA, Edílson de. **As Modinhas do Brasil.** São Paulo: Editora da USP, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular.** 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro(1917-1933). Rio de Janeiro: JZE: Ed. UFRJ, 2001.

SIQUEIRA, Batista. **Modinhas do Passado.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1979.

STRINATI, Dominic. **Cultura Popular:** Uma Introdução. Tradução: Carlos Szlac. São Paulo: Hedra, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Pequena História da Música Popular** (da modinha à canção de protesto). Vozes: Petrópolis, 1974.

_____. **Música Popular:** um Tema em Debate. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

Etnomusicologia e as dinâmicas do consumo: chaves para uma compreensão do universo da música "regional alternativa" na Paraíba.

Giancarlo da Silva Galdino[1]
giancarlo_galdino@yahoo.com.br

Resumo
O objetivo desta comunicação científica é apresentar o "universo da música regional alternativa" na Paraíba consolidado a partir dos anos 1990, em que os indivíduos envolvidos "encenam" o popular e o reconfiguram, num processo de legitimação e valorização das formas simbólicas concebidas por estas identidades, estabelecendo um campo de interação urbano, no qual se reconhece e é reconhecido como "alternativo", "regional" e "independente", entre outras distinções. Apontamos alguns fundamentos que possa contribuir para o estudo deste campo, a partir de uma análise de suas características principais e na procura por uma metodologia que incorpore a sua complexidade. Para tanto, apresentamos a possibilidade de um diálogo entre a etnomusicologia e o estudo das dinâmicas do consumo como uma estratégia para a compreensão deste espaço híbrido, a partir de uma leitura da teoria sobre a valorização de formas simbólicas, elaborada por John B. Thompson (1995). É importante destacar que este trabalho faz parte do projeto de pesquisa "Hibridações culturais e a encenação do popular: as identidades no universo da música regional alternativa na Paraíba a partir dos anos 90", cujo desenvolvimento se dá no âmbito do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais – PPGCS - da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, -financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Palavras-chave: Hibridação cultural, produção e consumo musical, etnomusicologia

Abstract
The main objective of this scientific communication is to show the " universe of the alternative regional music" in Paraíba consolidated starting from the years 1990, in that the involved " individuals stage " the popular and the changes, in a legitimating process and valorization in the symbolic ways become pregnant by these identities, establishing an urban interaction field, in which is recognized and it is recognized as " alternative ", regional " and " independent ", among other distinctions. We pointed some foundations that it can contribute to the study of this field, starting from an analysis of your main characteristics and in the search for a methodology that incorporates your complexity. For so much, we presented the possibility of a dialogue between the ethnomusicology and the study of the dynamics of the consumption as a strategy for the understanding of this hybrid space, starting from a reading of the theory about the valorization in symbolic ways, elaborated by John B. Thompson (1995). It is important to detach that this work makes part of the project of research " cultural Hybridizations and the staging of the popular: the identities in the universe of the alternative regional music in Paraiba starting from the nineties, whose development feels in the ambit of the Program of Masters degree in social sciences - PPGCS - of the Federal University of Campina Grande - UFCG, financed by the National Council of Scientific and Technological Development - CNPq.

Keywords: Cultural hybridization, musical production and consumption, ethnomusicology

[1] Graduado em Arte e Mídia na UFCG, atualmente é aluno do mestrado em Ciências Sociais - UFCG, realizando pesquisas referentes à construção de identidades a partir da produção e consumo musical na Paraíba, financiado pelo CNPq.

Introdução

Noções como "alternativo" e "independente", são recorrentemente utilizadas enquanto elementos de demarcação e de diferenciação – portanto, construtoras de identidades – dos indivíduos inseridos na produção e circulação da música paraibana, marcada, nos últimos dez anos, pela ascensão de grupos que rearticulam elementos da musicalidade tradicional da região Nordeste com elementos do âmbito global. Esta tendência é corroborada no cenário nacional a partir da visibilidade alcançada pelo movimento manguebeat, realizado em Pernambuco (tendo em Chico Science e Nação Zumbi os precursores mais conhecidos), e se desdobrou em diversos lugares do Nordeste e na emergência de grupos como *Cabruêra*, *Chico Correia e Eletronic Bands*, *Emboscada*, *Jackson Envenenado*, *Tocaia da Paraíba*, dentre outros.

A desterritorialização destes processos simbólicos - característica da hibridação cultural emergente na sociedade contemporânea (Canclini, 1997) - constituiu um campo de produção como "cena da música regional independente". O movimento manguebeat, ao utilizar a cultura como recurso numa era global (Yúdice, 2006) e redimensionar o cosmopolitismo e a diferença cultural como estratégias políticas para afirmar a cultura de um gueto, discriminada no Recife - PE (Prysthon, 2002), demarcou este campo com a valorização de seus princípios básicos – diferença, democracia e cosmopolitismo sócio-cultural (Teles, 2000) – pelo país, contribuindo, inclusive para a reconfiguração de um segmento no mercado da música no âmbito nacional, rotulado, geralmente, como "independente", "regional" e "alternativo".

Na Paraíba, os atores sociais inseridos neste campo se vêem numa "dialética entre o local e o global" (Giddens, 2002), uma relação entre crenças, discursos e valores sobre os quais estabelecem uma conexão entre a produção e o consumo desta música híbrida, atuante no processo de individualização destes consumidores, conhecidos como "alternativos". Há, portanto, uma relação entre as formas simbólicas e a valorização destas formas, que interage na conformação dos grupos musicais e na recepção (consumo) de seus produtos culturais.

O objetivo deste artigo é apresentar o "universo da música regional alternativa" na Paraíba a partir dos anos 90, em que os indivíduos envolvidos encenam o popular (Canclini, 1997) e o reconfiguram, num processo de legitimação e valorização das formas simbólicas concebidas por estas identidades e apresentar as possibilidades de um diálogo entre a etnomusicologia e as dinâmicas do consumo como uma estratégia para a compreensão deste espaço híbrido, produzido nas práticas da sociedade de consumo.

Características do campo

A emergência de bandas como *Cabruêra*, *Chico Correa e Eletronic Band e Tocaia da Paraíba* dentre outros*,* no cenário musical paraibano dos últimos dez anos, com repercussão nacional e internacional (como a participação do *Cabruêra* no famoso Festival de *Montreux*, na Suíça e constantes turnês pela Europa e do grupo *Chico Correa* e *Eletronic Band* no TIM Festival, tendo suas músicas incorporadas em coletâneas de discos na Alemanha, França e Japão[2]) marcou e legitimou o campo da produção e circulação de bens simbólicos na Paraíba, referenciado na cultura regional, ao mesmo tempo em que sintonizado com os caminhos trilhados pela *world music*.

No âmbito da produção, estes grupos utilizam elementos da musicalidade de um *Nordeste* gestado como o espaço da saudade dos tempos de glória, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região (Albuquerque Jr., 2006) e os misturam com tendências globais, como o *rock,* o *Hip Hop* e a música eletrônica. Esta dinâmica será interpretada enquanto processos de hibridação, entendidos como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (Canclini, 1997). Estes processos têm se configurado enquanto característica emergente dos bens simbólicos de nossa contemporaneidade, atingido um determinado poder simbólico por expressar dinâmicas de globalidade e de diversidade cultural.

Estes grupos paraibanos são contextualizados no âmbito da produção cultural dos anos 90, com o surgimento do movimento manguebeat em Recife – PE. Para Teles (2000), "a parabólica fincada na lama é o símbolo perfeito do que propunha o movimento". Ou seja, o manguebeat tinha como propósito inserir a cultura local num mundo globalizado, aproveitando aspectos sócio-culturais de ambos os contextos para a produção de sua musicalidade e expressão. Estes processos simbólicos constituíram a cultura pop de Recife – PE (Prysthon, 2002) e se espalharam pelo Nordeste, chegando à Paraíba com o nascimento de grupos como o *Cabruêra* entre outros já citados.

[2] Cf. *Informações retiradas dos sites citados nas referências bibliográficas.*

As bandas formadas na Paraíba se apresentam mais como um "reflexo" da valorização das formas simbólicas (Thompson, 1995) demarcadas pelo manguebeat, do que enquanto um movimento cultural. Já o seu público - geralmente de universitários - também passou a valorizar o cosmopolitismo, a diferença sócio-cultural e a hibridação referenciada na cultura popular, porém, diferentemente do movimento manguebeat, que reuniu pessoas e grupos de estratos sociais distintos e criou princípios sólidos os quais o consolidou enquanto movimento cultural no âmbito nacional (Teles, 2000). Assim, este universo da "música regional alternativa" constituiu identidades na Paraíba e a referência ao "regional" passou a ser elemento de demarcação simbólico desses indivíduos.

Na Paraíba, os grupos e os consumidores de seus CDs, shows e performances, conformam um "campo de interação" (Bourdieu, 2007), em que as identidades são definidas empiricamente como "alternativa", "independente" e, em alguns casos, "marginal" (a lista de categorias de distinção social e identitárias na verdade é bem mais vasta, incluindo noções como cultura popular, contracultura, entre muitas outras). Esta expressão denota sempre uma posição relativa à de outros atores sociais (Elias, 2000) no campo da produção cultural. E, consequentemente, um juízo de valor sobre a qualidade da música e da arte produzida nestas outras posições. A referência a estes conceitos, muitas vezes sem maiores reflexões sobre seus significados e implicações, é importante estratégia para o posicionamento no campo das disputas simbólicas e no jogo das atribuições de identidades.

É importante enfatizar que consideramos nesta pesquisa as noções de "independente", "alternativo", "regional" (entre outras nomenclaturas que servem como marcadores de reconhecimento do campo e de seus bens culturais, como a música, por exemplo) estabelecidas pelos próprios indivíduos participantes deste universo musical. Tanto os seus produtores quanto os seus consumidores relatam que a sua música está desvinculada de grandes agentes reprodutores da cultura de massa, como as grandes mídias, grandes gravadoras e outros espaços considerados "massivos", segundo alguns músicos. O conceito de "independente" se entrelaça assim com o conceito de "regional", na medida em que, para estes indivíduos, a cultura popular está sendo esquecida em detrimento de outros estilos musicais mais "favoráveis" as dinâmicas de consumo, como o forró elétrico, o axé *music* e o *pop* internacional.

Além das noções de "alternativo" e "independente", um importante elemento da crença na produção musical alternativa na Paraíba é a referência, como já indicado, à tradição popular e à musicalidade nordestina, nos múltiplos diálogos que pode estabelecer com a produção cultural contemporânea. Num mundo em que mídias, linguagens e propostas estéticas cada vez mais se interpenetram, vivenciamos ciclos de hibridação, passando de formas culturais mais heterogêneas a outras mais homogêneas, sem que nenhuma seja "pura" (Canclini, 1997). O "popular", neste contexto, só pode se concretizar enquanto "encenação".

Dessa forma, podemos destacar uma característica explícita neste tipo de hibridação cultural: a utilização do "popular" e do "tradicional" como elementos legitimadores da criação artística no Nordeste e, em particular, no contexto da produção musical independente na Paraíba. Para Bourdieu (2004), é preciso apreender o campo de produção e circulação de bens culturais a partir das relações objetivas entre os agentes e enquanto espaço de lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras de arte e a crença neste valor. Existe, portanto, uma constante preocupação em estabelecer relações de dominação simbólica, que constrói e fortalece os pilares deste campo e a referência ao popular torna-se a grande "lona" que cobre os participantes do universo da música "regional independente", a diretriz principal que, além de proporcionar a subjetividade nostálgica apropriando-se de um conceito de nordeste objetivamente demarcado, condiciona as relações de crença e de busca por legitimidade dessa identidade e, conseqüentemente, do campo em si.

Portanto, a apropriação de elementos considerados insurgidos da cultura popular nordestina, rotulado, inclusive, no âmbito do mercado musical como "regional", deve ser observada em dois sentidos: um mais pertinente ao campo da etnomusicologia, no qual se deve procurar compreender as transformações desta música híbrida e suas derivações, e outro, mais direcionado aos estudos de consumo cultural e suas dinâmicas, nas quais conformam nichos mercadológicos, produtores e consumidores desta música híbrida.

A complexidade destas relações, subjetivamente objetivas, fez com que adotássemos como ponto de partida do referencial teórico desta pesquisa os estudos elaborados por John B. Thompson (1995), que se apropriou da concepção de cultura do antropólogo Clifford Geertz - um conceito "semiótico" a ser estudado como uma atividade interpretativa observada em dados etnográficos (Geetz, 1978) - e a descreveu como "um padrão de significados incorporados nas formas simbólicas" (Thompson, 1995), que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças. A partir deste conceito, Thompson formulou uma "concepção estrutural" da cultura, em que "os fenômenos culturais devem ser

entendidos como formas simbólicas em contextos estruturados". Entretanto, esta concepção não deve ser confundida com a concepção estruturalista, termo geralmente utilizado para referir-se aos métodos e idéias associadas a pensadores tais como Lévi-Strauss, Barthes dentre outros. Para Thompson (1995) o mais importante é demarcar uma distinção entre "os traços estruturais internos das formas simbólicas, de um lado, e os contextos e processos socialmente estruturados dentro dos quais as formas simbólicas estão inseridas, de outro". Portanto, a análise destes contextos seria incompleta se não levássemos em consideração as ações e interações inseridas nestes processos. Esses indivíduos, ao mesmo tempo em que estruturam o campo com suas trajetórias e valores, também são estruturados a partir da interação de suas formas simbólicas, ou seja, do cosmopolitismo urbano referenciado na cultura popular.

O termo "formas simbólicas" é usado por Thompson (1995) para se referir a uma ampla variedade de fenômenos significativos, desde ações, gestos e rituais até manifestações verbais, programas de televisão e obras de arte. A música de grupos que articulam o "popular" com outras musicalidades, portanto, permite que a consideremos como uma forma simbólica no universo da música 'regional alternativa', e incorporá-la aos estudos da etnomusicologia, parece ser uma chave para a compreensão do campo. Pois estas formas simbólicas são também trocadas por indivíduos, localizados em contextos específicos, e este processo requer certos meios de transmissão. Para esclarecer as características típicas dos contextos sociais, Thompson se utilizou do conceito de Pierre Bourdieu sobre *campos de interação*, conceituado como "um espaço de posições, de disputas simbólicas e, diacronicamente, como um conjunto de trajetórias" (Thompson, 1995).

Consideramos o "universo da música regional alternativa" como um campo de interação, em que as trajetórias envolvidas são ditadas pelos indivíduos atuantes neste campo, cujas identidades se constituem, dentre outros fatores, na valorização de formas simbólicas. No âmbito da legitimação dessas identidades em relação a outras, inseridas em diferentes campos de interação e instituições sociais (Thompson, 1995), este campo é classificado empiricamente como "alternativo", "independente" dentre outras distinções. Para Bourdieu (2007) estes sujeitos que classificam as propriedades e as práticas dos outros, ou as deles próprios, são também objetos classificáveis que se classificam (perante os outros), apropriando-se das práticas e propriedades já classificadas.

Inseridas neste campo de interação, as identidades, "mesmo em amplos setores populares, é poliglota, multiétnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas" (Canclini, 2005). As identidades modernas estão sendo 'descentradas', isto é, deslocadas ou fragmentadas, de acordo com Hall (1998). Num debate mais amplo, estes indivíduos estão vinculados a *reflexividade* da modernidade, processo em que, segundo Giddens (2002), "os indivíduos utilizam o conhecimento sobre as circunstâncias da sua vida social como elemento constitutivo de sua organização e transformação". Para Hall (1998):

> "(...) ao lado da tendência em direção a homogeneização global, há também uma fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia e da 'alteridade'. (...) Parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades convencionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações 'globais' e *novas* identificações 'locais'". (p.78)

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é visto e interpelado, a sua identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida, e, portanto, "torna-se politizada" (Hall, 1998). Já para Ortiz (2000), esta luta pela definição do que seria a autenticidade desta identidade, é, na verdade, uma forma de se esboçar as feições de um determinado tipo de legitimidade.

Por outro lado, músicos, criadores, autores e compositores – artistas num sentido mais elevado - procuram legitimar suas expressões artísticas para valorizar formas simbólicas neste campo de interação, um processo que Bourdieu (2004) chama de "luta pela imposição da definição dominante da arte, ou seja, pela imposição de um estilo".

A legitimação da música hibrida produzida por grupos paraibanos, portanto, também reflete uma determinada imposição de uma definição dominante de um estilo e é, deste modo, um processo simbólico, já que os campos de produção de bens culturais são, de acordo com Bourdieu (2004), "universos de crença". E tomar o "universo da música regional alternativa" na Paraíba como um "universo de crença" também significativo, visto que os indivíduos compartilham crenças de uma mesma identidade.

Nesse sentido, é fundamental refletir as identidades no âmbito da "música regional alternativa" na Paraíba a partir dos anos 90 referindo-se tanto ao campo da produção quanto ao da circulação (consumo) destes bens culturais, pois ambos se estabelecem em trocas simbólicas. E, portanto, a importância do diálogo entre a etnomusicologia e os estudos de dinâmicas do consumo é uma perspectiva metodologicamente

coerente para o estudo de fenômenos sociais desta categoria. Como aponta Thompson (1995), é preciso compreender as formas simbólicas e seus aspectos - sejam eles intencionais, convencionais, estruturais, referenciais e contextuais - e o seu processo de valorização, pois os indivíduos envolvidos na produção e recepção destes bens simbólicos estão, geralmente, conscientes de que eles podem ser submetidos a processos de valorização e assim, podem empregar estratégias voltadas para o aumento ou a diminuição do valor simbólico ou do econômico.

Para uma compreensão interpretativa

Para investigar o processo de construção de identidades no "universo da música alternativa" na Paraíba é necessário compreender a contextualização das formas simbólicas concebidas neste campo, pois, segundo Thompson (1995), além de serem expressões de um sujeito, essas formas são, geralmente, produzidas por agentes situados dentro de um contexto sócio-histórico específico e dotados de recursos e capacidades de vários tipos. Dessa forma, precisamos analisar as transformações ocorridas na cultura urbana - compreendendo esta como um conjunto de tradições, práticas e modos de interação que distinguem as populações de uma determinada cidade (Canclini, 2005) - da Paraíba a partir dos anos 90, identificando as influências, as pretensões dentre outros fatores que determinaram a constituição deste campo de bens simbólicos.

Verificar no setor de criação, quais os principais grupos musicais, formadores de público e compreender as formas simbólicas é outro passo importante, pois elas podem carregar traços, de diferentes maneiras, das condições sociais de sua produção (Thompson, 1995). Devemos ter como foco a análise dos processos simbólicos estabelecidos por hibridações culturais ocorridas no âmbito da produção musical paraibana na década de 90. Ainda no campo da produção, as relações produtivas e econômicas (Canclini, 2005) dos grupos musicais podem nos fazer compreender como estes processos simbólicos se estabeleceram enquanto segmento mercadológico no âmbito da sociedade de consumo.

As formas simbólicas, ao se inserirem num contexto, são, de acordo com Thompson (1995), freqüentemente, objetos de complexos processos de valorização, avaliação e conflito. Estes processos de valorização são de dois tipos: valorização simbólica e valorização econômica. Compreender os processos de valorização das formas simbólicas contextualizadas no universo desta música "alternativa" paraibana é fundamental.

Para Thompson (1995), em certos campos de produção e troca simbólica, o valor simbólico de um bem pode estar inversamente relacionado com seu valor econômico, no sentido de que, quanto menos "comercial" ele for, tanto mais valor será a ele atribuído. Esta contradição é um dos pontos principais a ser analisado, visto que ela pode ser a base constitutiva das identidades inseridas no "universo da música regional alternativa" da Paraíba.

Porém, exige-se de nós, pesquisadores, uma reflexão cautelosa sobre como essas identidades articulam o "popular", o "regional" como uma estratégia de diminuição dos impactos conflitantes promovidos pelo fenômeno da globalização. Existe uma preocupação em se impor e estabelecer um discurso para além de uma legitimidade objetiva. Torna-se uma condição de existência social, visto que este campo, na medida em que se reconhece e é reconhecido como um elemento de contracultura na dinâmica das relações da sociedade paraibana, a luta pela imposição deste "estilo" também constrói esses indivíduos. Apesar de não haver uma reflexão maior sobre como o campo se estabelece no âmbito da sociedade de consumo, a política das identidades no "universo da música alternativa" paraibana pode ser compreendida como processos de individualização e de distinção simbólica.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de (2006). *A invenção do Nordeste e outras artes.* 3. ed. São Paulo: Cortez.

BOURDIEU, Pierre (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre (RS): Zouk.

_____ (2004). *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk.

CANCLINI, Néstor Garcia (2005). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.* 5. ed. Rio de Janeiro: EDUFRJ.

_____ (1997). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.

ELIAS, Norbert (2000). *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

GEERTZ, Clifford (1978). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

GIDDENS, Anthony (2002). *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

HALL, Stuart (1998). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A.

ORTIZ, Renato (2000). *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. 2. ed. São Paulo: Olho d'Água.

PRYSTHON, Ângela (2002). *Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço/PPGCOM-UFPE.

STRAUSS, Anselm (1999). *Espelhos e máscaras*. São Paulo: EDUSP.

TELES, José (2000). *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34.

THOMPSON, John B. (1995). *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.* Petrópolis: Vozes.

YÚDICE, George (2006). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: EDUFMG.

Sites consultados

CHICO CORRÊIA. Disponível em: www.chicocorrea.blogspot.com. Acesso em 4 out. 2007.

PESSOA, Augusto. Disponível em: www.auniao.pb.gov.br/v2/index.php?option =com_content&task=view&id=8570&Itemid=35. Acesso em 4 out. 2007.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JOÃO PESSOA. Disponível em: www .joaopessoa.pb.gov.br/ noticias/ ? n=1436. Acesso em 4 out. 2007.

CABRUÊRA. Disponível em: http://sonsdaparaiba.multiply.com. Acesso em 4 out. 2007.

UOL. Disponível em: www.cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.Asp

?Nu_Materia=4105. Acesso em 4 out. 2007.

A Transmissão do choro em Mossoró a partir da década de 1990

Giann Mendes Ribeiro
Departamento de Artes UERN
giann@uern.br

Resumo
O presente trabalho aborda o comportamento do aprendizado musical e a identidade cultural do mossoroensse com o choro sob o ponto de vista da etnomusicologia. Pretendemos investigar os processos de transmissão do choro nos grupos de Mossoró/RN, verificando seu papel como impulsionador da cena musical na cidade principalmente nos anos 90 do século passado. O universo da pesquisa será constituído por chorões e grupos de choro, que atuaram especialmente nos anos de 1990, na cidade de Mossoró. A pesquisa utilizará como instrumentos de coleta, a pesquisa bibliográfica e documental acerca do choro, da história da musical e cultural de Mossoró, dos processos de transmissão abordados pela a etnomusicologia e questões relacionadas com a pesquisa. A pesquisa de campo e a observação participante dos em ensaios, apresentações e situações de ensino e aprendizagem dos grupos de choro em Mossoró será fundamental. Assim como as entrevistas com músicos que vivenciaram desde outrora, bem como os que atuam na atualidade. Os questionários serão aplicados com o intuito de se perceber o grau de conhecimento acerca da existência e da aceitação dos grupos de choro na cidade de Mossoró. As gravações em audio e vídeo serão basicamente as entrevistas e o registro das músicas, ensaios e apresentações, focalizando a performance musical e as práticas de transmissão do choro para realização de transcrições e análises, bem como para compor o trabalho, servindo de exemplos musicais.

Palavras Chaves: Transmissão musical; choro; identidade cultural.

Abstract
The present work discusses the behavior of the music student and the cultural identity of the the persons living in the city of Mossoró, as it hás to do with “choro” from the ethnomusicology point of view.We will investigate the process of the transmission of “choro” among the various groups in Mossoró, RN in the “90’s of the last century. The universe of research will be made up of “chorões” and groups of “choro”, active especially during the 1990’s, in the city of Mossoró. The research will use as means of collection, a bibliographical document about “choro” , the musical and cultural history of Mossoró, the processes of transmission discussed through ethnomusicology and questions related to the research. The on site research and the observation of participation in practices and presentations, in situations of teaching and learning of “choro” groups in Mossoró will be fundamental, as well as interviews with musicians that lived during that time as well as present day musicians The questionaires will have the goal of understanding the degree of knowledge about the existence and acceptance of “choro” groups in Mossoró. The áudio and vídeo recordings will basically be interviews,and recordings of music, practices and presentations, focalizing the muscial performance and transmission practices of “choro” to realize the written copy or format and analysis, as well as the composition of the work, serving as musical examples.

Keywords: Musical transmission; choro; cultural identity.

Introdução

O presente projeto aborda o desenvolvimento do choro na cidade de Mossoró, em meio às transformações sociais e culturais ocorridas nos últimos quarenta anos, enfocando principalmente a década de 90 do século XX, bem como, os processos de transmissão musical, o repertório dos grupos regionais e a relação de identidade do mossoroense com o choro.

Nesta pesquisa, pretende-se relacionar música e ambiente social, focalizando os aspectos da continuidade e/ou permanência sob o ponto de vista da Etnomusicologia. O estudo da música na cultura, como definiu Alan Merriam[1], deteve-se, por algum tempo, nas músicas que não mudavam, sobretudo na primeira metade do século XX, época em que o conceito de mudança teve um significado negativo para a área.[2] Na segunda metade desse século, as relações entre mudança musical e mudança cultural passaram a ser estudadas como temas centrais da Área.

Por esta perspectiva, o presente projeto propõe discussões acerca dos processos de transmissão e de questões identitárias do choro na cidade de Mossoró, situada na região oeste do estado do Rio Grande do Norte, entre o litoral e o sertão. O choro, que outrora era considerado apenas um jeito brasileiro de se interpretar as danças européias (polca, schottisch, mazurca, valsa e, ainda, a habanera), sobretudo a polca, posteriormente, passaria a ser considerado, entre as décadas de 10 e 20 do século XX, um gênero tipicamente brasileiro.

> O choro foi uma reação nacionalista ao domínio da música européia. Os músicos populares daquela época, tendendo a uma música popular nacional, adaptaram a polca, a valsa, schottisches, quadrilhas e outras danças aos seus gostos, inclusive a influência da música negra, vindo o choro do lundu, música de barbeiros, e bandas de fazendas. "O aspecto mais importante dessa nacionalização foi a adição dos ritmos africanos os quais não foram aplicados a toda forma de dança". A valsa, por exemplo, uma parte importante da tradição do choro, não assimilava ritmos africanos em larga escala, diferentemente da polca. A valsa continuou sendo a forma mais popular do choro não em compasso binário. A polca foi -+ +,---adaptada a ponto de se tornar conhecida como um choro (ou no diminutivo chorinho). (GARCIA, 1997, p. 88, tradução nossa).

O choro em Mossoró surge no seio da tradição dos saraus familiares, que fomentavam a música nas vidas das pessoas sertanejas. No entanto, os primeiros contatos dos músicos mossoroenses com o choro verificam-se a partir das execuções realizadas por "mestres de banda" [3] vindos de outros Estados, como Bahia, Pernambuco e Ceará[4], que traziam em sua bagagem o repertório à base de choro[5]. A passagem de músicos de outros estados é notória, em especial a de Jacob do Bandolim, fato comprovado em uma de suas

---

1 The Anthropology of music (1964).

2 O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. Revista AntHropologicas. Ano 10, v.17, 2006, Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA)/ editores Peter Schöder, Renato Athia; organização Carlos Sandroni. – Recife: ed. Universitária da UFPE, 2006. pp.13.

3 Esses mestres se fazem presente na vida musical de Mossoró desde 1850, quando o Vigário Antônio Joaquim desejava que a cidade tivesse um conjunto vocal e uma orquestra para auxiliar nas funções litúrgicas da Igreja-Matriz de Santa Luzia, fazendo vir da Bahia o músico João Lopes Basto que, mais tarde, por volta de 1872, organizou uma banda de música composta de 15 a 20 músicos. Em seguida, foram criadas diversas outras bandas tais como: A charanga, do Maestro Canuto Alves Bezerra, e A Fênix, do Mestre Alpiniano Justiniano de Alburqueque, que abrilhantaram o cenário cultural no espaço de 1900 a 1912 mais ou menos. Em décadas posteriores, essas bandas tornam-se tradição em Mossoró, bem como seu repertório à base de dobrados, valsas e choros. Ainda merece destaque a Banda Artur Paraguai, antes Grêmio Musical Santa Luzia que, em 02 de agosto de 1936, tem sua regência entregue ao Senhor Prefeito Municipal, Monsenhor Luiz Ferreira da Cunha Motta, com a qual permaneceu até 1945, quando essa tarefa foi confiada a Artur Paraguai, que posteriormente foi homenageado, tendo seu nome atribuído à referida banda, o que permanece até hoje. (Freire 1956:7)

4 Num ato de justiça, abre-se uma página de gratidão ao Ceará, que legou a Mossoró tantos e tão bons músicos como João Mauricio, João Venâncio, João Marcolino, Manuel Belém, Clementino Ribeiro, José Augusto Nogueira, dentre outros. (Freire, 1956: 35).

5 A expressão *à base de choro* significa tocar músicas da tradição do choro, sobretudo as valsas e as polcas.

composições denominada "De Limoeiro a Mossoró" [6], marcando-se, dessa forma, o contato direto de músicos da terra com o artista chorão.

> A maior parte do choro foi transmitida oralmente. Embora houvesse muitos livros de método para vários instrumentos, nem o gênero e nem a técnica juntos formaram parte do registro escrito. A composição geralmente envolvia nada mais que um tocador inventando uma agradável melodia, ensinando-a a seus companheiros, fazendo um tipo de arranjo "por comitê". O músico de cuja idéia partisse o trecho era geralmente reconhecido como o compositor, freqüentemente por muito menos do que pelo ato de compor um fragmento melódico. Uma vez conhecido um trecho (ou composição), era transmitido de vizinhança em vizinhança pelos músicos que tocavam com mais de um grupo. (GARCIA, 1997, p. 136, tradução nossa).

A radiola, o disco e, posteriormente, as emissoras de rádio de Mossoró tiveram um papel importante na divulgação do choro na região[7].

O choro, desde outrora, teve boa aceitação na cidade de Mossoró. Nos clubes dos anos 40, já se podia ouvir essa música, executada por orquestras de metais, nas quais o saxofone, o clarinete, o trompete e o trombone eram mais presentes[8]. No início da década de 90 do século passado, com a criação do conservatório e a contratação do professor Sebastião de Araújo Alves, a cidade passou a ter grupos específicos de choro, marcando uma década áurea de divulgação, performance e transmissão desse gênero no âmbito da academia em Mossoró, permanecedo até os dias atuais com a criação de novos grupos que foram influenciados diretamente e indiretamente pelo grupo Ingênuo[9] do Conservatório de música da da Universidade Eatadual do Rio Grande do Norte.

Todas essas atividades culturais da história de Mossoró são marcadas por várias lacunas e interrogações, que traduzem a notória escassez de trabalhos científicos sobre a história da cultura e da produção musical mossoroense. Muito do que se sabe dessas atividades fica a cargo da tradição e dos relatos de alguns antigos chorões ainda vivos, que, porventura, ainda se consegue localizar e entrevistar, bem como, das fontes bibliográficas disponíveis em museus, fundações, jornais, bibliotecas públicas e particulares da cidade. Há ainda, como fontes de consulta, os memoriais de especialização intitulados "O Choro em Mossoró antes do Grupo Ingênuo", (2002) de Antonio Carlos Batista de Souza, e "O Conservatório de Música D'alva Stella Nogueira Freire como elemento impulsionador para criação de grupos de chorinho nos anos 1990", (2002) de Giann Mendes Ribeiro (autor deste projeto). Publicação significativa é a obra "História da Arte Musical em Mossoró", da Professora D'alva Stella Nogueira Freire, da Coleção Mossoroense, de 19 de junho de 1956.

Com esta pesquisa, pretende-se somar conhecimentos sobre os processos de transmissão do choro em Mossoró, em especial na década de 90, acrescentando-se aos trabalhos anteriormente citados aspectos musicais não abordados. Pretende-se também ampliar as reflexões sobre as performances dos grupos de choro, sobre os aspectos culturais que envolvem as relações entre a música e o ambiente social, bem como, sobre os processos de transmissão ocorridos, o que, supostamente, foi uma das causas que implicou na fixação dessa música na cidade de Mossoró.

Fundamentação teórica: transmissão musical

Compreender o significado e a importância da música para a vida e para a sociedade tem constituído buscas incessantes por parte de etnomusicólogos. Seus estudos priorizam o que está acontecendo

[6] Gravadora RCA Victor, série 80.1596, abril de 1956.

[7] A Rádio Difusora de Mossoró, por exemplo, inaugurada no dia 07 de setembro de 1950, tocava muito choro e a sua *Orquestra Tangará* tinha o compromisso de tocar choro, que era um dos gêneros de mais difícil execução. Também era comum se escutar, em maior escala, através das emissoras de rádio, música ao vivo, executada pelos conjuntos regionais que, em Mossoró, tinham, em especial, o repertório à base de choro.(Souza ,2002)

[8] Segundo Souza, Os músicos que tocavam choro eram diferenciados e o sinônimo de bom músico estava atrelado ao seu repertório, ou seja, se o músico não tocasse choro, era fraco. Essas opiniões eram comuns na fala dos músicos da época, destacando-se, assim, a importância do repertório, sobretudo o conceito entre eles de que, em Mossoró, bom músico seria aquele que soubesse executar choro.(Souza, 2002, p.23)

[9] Grupo de choro criado no Conservatório de Música em meados de 1990 pelo professor Sebastião Araújo, e o principal divulgador do choro na região desde então.(Ribeiro, 2002).

hoje, ou seja, o que se mantém como permanências musicais, ao contrário da musicologia histórica, que se preocupa com o que aconteceu na música do passado.

Da mesma forma, o comportamento do aprendizado musical tem sido um dos importantes temas enfatizados pela etnomusicologia, na busca do entendimento de sistemas musicais. Segundo Merriam e Nettl (1964;1983), é importante analisar o modo pelo qual uma sociedade ensina sua música para que esta possa ser entendida, bem como, os processos de ensino e aprendizagem da música que acontecem de formas variadas e são determinados pelo contexto em que se inserem. (apud QUEIROZ, 2006). Alan Merriam, propôs que o som musical deveria ser visto como "resultado final de um processo dinâmico" no qual os conceitos musicais aprendidos levam a um comportamento determinado que resulta em estruturas e apresentações musicais (MERRIAM, 1964, p.145) No Brasil, destacam-se alguns pesquisadores que têm dedicado seus trabalhos ao estudo da transmissão musical nos contextos de tradição oral. Dentre eles, destacam-se as pesquisas de Arroyo (1999), Queiroz (2005) e Prass (2004).

A imitação é uma das formas primárias de conhecimento repassado entre as culturas através dos tempos. Em Mossoró[10], antes da criação do conservatório de música, a imitação através das gravações e, em alguns casos, da observação direta da execução do trabalho de chorões que se apresentavam na cidade, constituiu uma maneira pela qual se aprendia a tocar choro.

Historicamente, o choro tinha seu habitat natural nas rodas organizadas em ambiente doméstico (CAZES, 2005:113), nas quais o improviso e a informalidade caracterizavam o modo de transmissão desse gênero. Em Mossoró, essa música se apresentava com características, situações e espaços particulares da cultura local.

> Fica evidente na concepção de diferentes estudos da área de etnomusicologia que processos e situações de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas e são (re) modelados e (re) definidos em sua concepção e aplicação pelo contexto em que se inserem. (QUEIROZ, 2002).

Em Mossoró, a década de 90[11] foi distinta, pelos confrontos existentes nas mais diversas práticas da música popular, caracterizadas pela oralidade e pelo ensino tradicional de música, no qual a música erudita e a escrita musical foram determinantes. Esses conflitos marcaram a criação do conservatório de música D'alva Stella Nogueira Freire, cujo fazer musical era diferenciado dos conservatórios tradicionais de música.

Por que estudar choro num ambiente escolar tradicional? É possível as práticas musicais de tradição oral e suas formas de transmissão contribuírem para o aprendizado num ambiente acadêmico? Embora acredite na possibilidade, Sandroni reconhece as dificuldades principalmente quanto às conseqüências práticas dessa atividade. No entanto, destaca "que na Europa e nos Estados Unidos vem se desenvolvendo há vários anos, mesmo que em escala reduzida, a integração de músicas tradicionais do mundo aos currículos de instituições musicais". (SANDRONI, 1999).

Nesse cenário, a inserção da música popular sinaliza fortemente para mudanças, até mesmo, de certa maneira, para sua sobrevivência como instituição, uma vez que os discursos êmicos situam a música popular na contramão da evasão (ARROYO, 1999: 281).

Acredita-se que esse trabalho poderá revelar particularidades e concepções características do contexto em foco, bem como, contribuir para futuros trabalhos acadêmicos sobre música popular no âmbito acadêmico na cidade de Mossoró. Através de relatos de músicos de outrora e dos componentes dos grupos de choro de hoje, percebe-se como é notória a presença do choro em Mossoró, sobretudo nos anos de 1990, os quais foram marcados pelas performances dos grupos de choro e as atividades de ensino-aprendizagem surgidas a partir do conservatório de música D'alva Stella Nogueira Freire, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

---

[10] Assim, a transmissão do choro em Mossoró primeiramente apareceu de forma oral até o ano de 1988, quando surgiu o ensino formal da música, com a criação do conservatório de música.

[11] O início da década de 90 foi marcado pela contratação de músicos vindos de outras regiões do país. Dentre as aquisições de novos professores, Sebastião Araújo Alves foi um dos principais agentes de transformação ou, por que não dizer, o principal responsável pela inserção da música popular na grade curricular, bem como, no cotidiano dessa instituição. De origem mineira, Sebastião Araújo introduziu, na estrutura curricular do conservatório, como disciplina de prática de conjunto, a oficina de choro, marcando, dessa forma, o procedimento do ensino-aprendizagem acadêmico do choro na cidade de Mossoró, a exemplo do projeto Oficina e Livros de Choros, levado para as escolas pela divisão de música Rio Arte, implantado nos anos 80.

O choro na literatura

Grande parte da literatura sobre música popular brasileira tem dedicado um espaço para falar sobre o choro. Algumas obras dão ênfase à história desse gênero musical e outras, aos aspectos sociais e de identidade nacional. Dentre essas obras, podem-se destacar Tinhorão (1980), Vasconcelos (1984), Wisnik (2001) e Napolitano (2005). Mesmo sem um aprofundamento mais específico sobre a questão estética e musical do choro, essas obras merecem ser destacadas pelas informações sobre as possíveis origens do referido gênero, os relatos de sobreviventes, bem como o contexto social em que estava inserida essa manifestação.

Outro autor que merece destaque é Alexandre Gonçalves Pinto (O Animal) com a obra O Choro - Reminiscência dos chorões antigos (1936), obra memorialista que aborda a realidade social dos chorões, esclarecendo o fato de que os conjuntos de choro se formaram com elementos que, na sua maioria, pertenciam à baixa classe média. Essa obra ainda revela que, outrora, os músicos de choro não eram músicos profissionais, mas, na sua maioria, funcionários públicos.

Autor que também deve ser destacado, por tratar, na sua obra, especificadamente sobre choro, é Henrique Cazes, com seu livro Choro do Quintal ao Municipal de 2005, obra de caráter enciclopédico que aborda a evolução do choro desde sua gênese, no século XIX, até as mais recentes abordagens do choro no Brasil e no mundo. O autor alarga espaços e possibilidades até então não-explorados em outras obras no país, destacando ainda o nascimento da música popular, os chorões e as bandas de música, as gravações mecânicas, as rodas de choro, o ressurgimento do choro nos anos de 1970, a contribuição nordestina até as oficinas do choro consolidadas nos anos 90, levando assim o choro à escola.

Revisando parte da literatura sobre choro, verifica-se que, em sua maioria, o tratamento histórico se sobressai ao estilístico e musical. Eis porque vale ressaltar, mais uma vez, a importância dos trabalhos etnomusicológicos, nos quais as questões mais ligadas ao fenômeno musical podem também ser realçadas.

Necessário se faz citar os trabalhos etnomusicológicos ligados ao choro[12]: The Brazilian Choro: Music, Politcs and Performance, de Thomas George Caracas Garcia, de 1997, que trata dos aspectos históricos e performáticos da prática do choro, bem como do aparecimento do nacionalismo nas artes em reação à dominância européia sobre a música popular no Brasil; Choro and Music Revivalism in Rio de Janeiro, 1973-1995, de Tamara Ellena Livingston, 1999, obra na qual a autora aborda o ressurgimento da tradição musical popular, especificadamente do choro, nos difíceis anos da ditadura militar (1964-1985), além de mostrar uma perspectiva da identidade da classe média brasileira e da sua posição política durante o período desse regime; Choro: A social History of a Brasilian popular Music, de Tamara Ellena Livingston e Thomas George Caracas Garcia, 2006; The Guitar in the Brazilian Choro: Analyses of Traditional, Solo and Art Music, de Richard Elbert Myller 2006, que examina a tradição do choro, os choros solos escritos para o violão e os choros acadêmicos de Heitor Villa-lobos, Radámes Gnattali e César Guerra Peixe. Percebe-se, em grande parte da bibliografia consultada, que os autores, em seus estudos, focam a região Sudeste do país e especialmente a cidade do Rio de Janeiro. Concorda-se com as fontes consultadas sobre o fato de o Rio de Janeiro ser o grande reduto dessa manifestação musical. No entanto, acredita-se ser importante que outros espaços, que têm características próprias e são carentes de trabalhos científicos sejam também abordados.

Metodologia

O universo desta pesquisa será constituído por chorões e grupos de choro, que atuaram especialmente nos anos de 90 do século passado, na cidade de Mossoró. Serão selecionados, para esse estudo, dois grupos de choros da cidade de Mossoró. Os instrumentos de coleta que foram utilizados: Pesquisa bibliográfica abordando estudos relacionados ao choro, à história da música popular brasileira, etnomusicologia, antropologia, história da cidade de Mossoró e demais obras que tenham relação com o foco desse estudo**;** pesquisa documental realizada em acervos públicos e particulares, em trabalhos acadêmicos e em outras instituições que possam conter dados sobre o objeto desta pesquisa; pesquisa de campo realizada com musicistas, os quais foram abordados por meio de entrevistas, levando-se em consideração seus relatos de experiência da arte musical na cidade de Mossoró; observação participante realizada, durante 06 meses, em ensaios, apresentações e situações de ensino e aprendizagem dos grupos de choro em Mossoró;

[12] Todas essas teses, além de abordarem aspectos históricos, abordam questões relacionadas à performance e à prática do choro, análises de obras, sonoridade dos grupos tradicionais, e questões relacionadas à tradição e à identidade nacional que o choro tivera.

entrevistas semi-estruturadas realizadas com músicos que viveram o cenário musical da cidade de Mossoró antes da década de 90 e com os integrantes dos dois grupos; o questionário será respondido por 30 pessoas de diferentes faixas etárias da comunidade, em 10 bairros diferentes, com o intuito de se perceber o grau de conhecimento delas acerca da existência e da aceitação dos grupos de choro na cidade de Mossoró; gravações em vídeo[13] dos ensaios e apresentações, focalizando a performance musical e as práticas de transmissão do choro; fotografias para posterior análise e ilustração do trabalho, registrando-se instrumentos musicais e demais aspectos que compõem a performance, a transmissão e os adereços**;** gravações em áudio[14] serão gravadas basicamente as entrevistas e o registro das músicas, para realização de transcrições e análises, bem como para compor o trabalho, servindo de exemplos musicais. Em todos os casos, as gravações só terão lugar depois de submetidas à concordância dos informantes e/ou compositores. A organização e análise dos dados serão constituídas a partir do levantamento bibliográfico, enfatizando a questão relacionada a musica brasileira popular, especificamente o choro no Brasil, sobretudo em Mossoró, bem como os processos de transmissão musical inserida na tradição oral e escrita, será constituído o referencial teórico do trabalho. Nas gravações serão abordados musicistas que viveram o cenário musical de Mossoró antes e depois da década de 90. As transcrições textuais das entrevistas serão feitas com o propósito de analisar a prática do choro desde outras épocas, bem como os principais processos de transmissão do choro na cidade de Mossoró; coletar informações junto aos integrantes dos grupos e apresentá-las, possivelmente em tabelas, que apontem quantitativamente a média da faixa etária e do tempo de prática dos integrantes dos grupos de choro, tentando-se traçar a formação do chorão na cidade de Mossoró, bem como mostrar os instrumentos utilizados pelos grupos nessa cidade. Com o questionário objetiva-se extrair informações que mostrem o conhecimento e a receptividade da população em relação ao choro. Na Seleção de gravações em vídeo visa-se criar, junto aos dois grupos selecionados para esse estudo, grupos de categorias para a classificação dos principais processos de transmissão da música em foco e para a descrição dos principais elementos que caracterizam a música nos grupos de choro de Mossoró. Com as fotografias visa-se, registrar elementos que compõem o cenário chorão em Mossoró, bem como instrumentos musicais utilizados na região e ainda imprimir os aspectos performáticos e de ensino-aprendizagem dos grupos. Nas transcrições em áudio, valendo-se da experiência da observação participante, buscar-se-á transcrever os choros compostos por músicos da cidade de Mossoró, para posteriores análise e composição da dissertação.

Referências bibliográficas

ARROYO, Margarete. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de Música. Porto Alegre 1999. 360 f: Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

CAZES, Henrique. Choro do quintal ao municipal. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

FREIRE, D'Alva Stella Nogueira. A História da arte musical em Mossoró. Mossoró: Ed. Comercial, 1957. Coleção Mossoroense, série B, nº 40.

GARCIA, Thomas George Caracas. The brazilian choro: Music, politics and performance. 1997. 424 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da Duke University, Durham, NC, USA, 1997.

RIBEIRO, Giann Mendes. O Conservatório de música D'alva Stella Nogueira Freire como elemento impulsionador para criação de grupos de chorinho nos anos 1990. 2002. 46 f. Memorial (Especialização em Metodologia do Ensino de Artes) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza. 2002.

LIVINGSTON, Tamara Elena, Garcia Thomas George Caracas. Choro: A social history of a brasilian popular music. Indiana: Indiana University Press 2006.

LIVINGSTON, Tamara, Elena, Choro and music revivalism in Rio de Janeiro, 1973-1995. 1999. 388 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da University of Illinois, Urbana, Champaign, USA, 1999.

[13] As gravações em vídeo estão sendo capturadas com uma Handcam modelos GS320 Panasonic 3ccd.

[14] As gravações em áudio estão sendo feitas num gravador digital modelo H4 Zoom.

MERRIAM, Alan P. The anthropology of music. Evanston: Northwester University Press, 1964.

MYLLER, Richard Elbert. The guitar in the brazilian choro: analyses of traditional, solo, and art Music. 2006. 441f. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música da Catholic Unversity of America, Washington, D. C. 2006.

NAPOLITANO Marcos. História e Música-história cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005.

NETTL, Bruno et al. Excursion in world music. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

NETTL, Bruno. Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music. Chicago: The University of Illinois Press, 1995.

_____. The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: estudo de caso de quatro culturas. Revistas Anthropológicas, – Recife: ed. Universitária da UFPE, 2006.

_____. Etnhomusicology and the teaching of world music. In LEES, Heath. Music education: sharing musics of the word. Seoul: ISME, 1992.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Transmissão musical no Cavalo Marinho Infantil. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16, 2006, João Pessoa. Anais... João Pessoa: ABEM 2006.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares na escola. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 9, 2000, Pará. Anais... Pará: ABEM 2000, p. 19-26.

SOUZA, Antonio Carlos de. O Choro em Mossoró antes do grupo Ingênuo. 2002. 64 f. Memorial (Especialização em Metodologia do Ensino de Artes) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2002.

WISNIK, José Miguel. SQUEFF, Enio. Música: o nacional e o popular na cultura brasileira. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2001

Política de Cultura: produção e mercado da música popular instrumental [1]

Giovanni Cirino[2]

Resumo
O debate atual sobre política cultural tem sido um dos focos da discussão no campo música. Se uma das prioridades se coloca sobre os direitos das minorias se expressarem, nas sociedades tradicionais esse direito não se coloca, a não ser sob a égide da produção coletiva. Esta constatação pode ser pensada para questionar a maneira que as políticas públicas têm sido formuladas no Brasil e a partir de que dados são constituídas as propostas. Esse é o pano de fundo a ser discutido sobre a Música Instrumental a partir dos dados oriundos da etnografia do "I Congresso de Música Instrumental Brasileira" e da "37º Edição do Mercado Internacional de Música – Midem".

Palavras-chave: política cultural, produção cultural, trabalho artístico, sociologia da música.

Abstract
The contemporary debate concerning cultural policy has been in focus at the discussions on music. Considering westerns societies minorities rights matter, on the other hand, in traditional ones this kind of rights does not exist, but under the collective production perspective. This statement is useful to argue about the way cultural policy has been made in Brazil and what kind of data grounded the projects. So this is the background where the analysis of Brazilian jazz (Instrumental Popular Brazilian Music) is conducted. The empirical data came from the ethnography of the "1st Brazilian Instrumental Music Congress" and the "37th Edition of the International Music Market – Midem".

Keywords: cultural policy, cultural production, artistic work, sociology of music.

Sobre a produção da Música Popular Instrumental Brasileira em São Paulo

A partir da etnografia das performances, entrevistas, materiais fonográficos, bibliográficos e em mídias podemos inferir sobre a produção da música popular instrumental brasileira (MPIB), seu espaço no mercado de discos e na mídia além de sua relação com outros gêneros, estabelecendo dessa forma atividades digamos periféricas mas que fazem parte do "fazer musical". A produção de Cds de música instrumental está totalmente localizada nas produtoras e gravadoras independentes possibilitando um acompanhamento através das três principais entidades do mercado: a ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos), a ABMI (Associação Brasileira da Música Instrumental) e a BM&A (Brasil Música & Artes). O mercado de discos no Brasil chegou a ocupar, entre 1996 e 1997, a 6ª posição mundial e a partir de 2001, sob os efeitos de uma pirataria crescente dos produtos fonográficos nacionais e da instabilidade econômica e financeira durante o período pré-eleitoral em 2002, recuou para a 12ª posição.

Essas três entidades além de serem termômetros do mercado fonográfico, também são entidades que promovem cada uma à sua maneira, a melhoria e o aprimoramento do mesmo, como é o caso da ação da BM&A de levar o Brasil a participar como "convidado de honra" do Midem de 2003 em Cannes, no qual a MPIB teve lugar de destaque (Bertolete, 2003).

---

[1] Este trabalho é produto da pesquisa *Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira* financiada pela CAPES e publicada pela FAPESP e Annablume (no prelo) defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo.

[2] Bolsista Cnpq, doutorando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, membro do Grupo de Estudos sobre Novas Tecnologias e Trabalho (GENTT – UEL) e do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama Social (NAPEDRA – USP).

Iniciaremos a discussão com um rápido relato sobre o I Congresso de Música Instrumental (CMIB) realizado no SESC Vila Mariana de 04 a 07 de novembro de 2003, no intuito de apresentar algumas das tensões e contradições do congresso. Depois passaremos para a exposição de algumas informações sobre o 37º Mercado Internacional de Música (Midem), um dos principais eventos da indústria fonográfica internacional, realizado entre 19 e 23 de janeiro de 2003 em Cannes na França.

Uma vitrine de tensões

O "I Congresso de Música Instrumental Brasileira" foi uma realização da empresa "Textos & Idéias" com o apoio do SESC São Paulo, Hotel Ibirapuera, Rádio Eldorado, Jornal Estado de São Paulo e Jornal da Tarde. A "Textos & Idéias" é uma empresa fundada em 1986 que presta serviços na área de assessoria de imprensa. Apesar de se relacionar com o mercado do jornalismo e comunicação, a empresa também atua na área cultural através da criação e produção de eventos sociais, promocionais, artísticos, seminários e feiras. Na área musical, a empresa atuou em diversas ocasiões: no SESC Pompéia, Vila Mariana e Ipiranga com programações musicais, no "Bourbon Street Music Club" também com programações de 1995 a 1999, Festival de Inverno de Campos de Jordão (edições de 91, 92 e 94) e "Cia da Música" (programa de TV premiado pela APCA em 94 e 95).

O I CMIB se propôs a apresentar discussões, palestras, workshops e espetáculos em 3 dias. A comissão de músicos que selecionou os participantes contou com Mou Brasil (diretor musical do congresso), Luis Melo, Ulisses Rocha, Hamilton Godoy e Duda Neves. A estrutura do congresso estava dividida em três partes: manhãs – workshops; início das tardes – debates; e fim das tardes – pocket shows.

No primeiro dia a programação iniciou com um coquetel seguido do debate com o tema "o músico e o mercado – problemas e soluções" e as apresentações dos grupos Mani Padme Trio, Zeli, Duda Neves, Lupa Santiago, Pedrinho Mattar. O segundo dia iniciou com os workshops de Lupa Santiago, Carlos Freitas, Marcos Felipe, Duda Neves e Luiz Bueno, seguido do debate "o músico e as instituições – como o mercado vê o músico" e das apresentações de Sizão Machado, Daniel D'alcântara, Eva Gomide e Carlos Roberto, Gabriel Improta, Cláudio Celso, Jaiz in 4 e André Geraissati. O último dia do congresso contou com os workshops de Cláudio Celso, Rodney Stella, Amilton Godoy e Fernando Corrêa seguido do debate "o mercado internacional" (com participação de Tom Gomes, Cláudio Celso, Luiz Bueno) e da apresentação das conclusões do congresso. Em seguida o congresso concluía com os shows de Armazém Abaporu, Terrêro de Jesus, Fernando Corrêa, Léa Freire, Douglas Las Casas, André Mehmari, Mou Brasil e Zimbo Trio.

Logo no início do congresso foi proposta pela "Textos & Idéias" (através de Antonio Mafra e João Feijó) a criação de uma organização não governamental (ONG) que se chamaria "Musicai" com a finalidade de conduzir as conclusões do congresso. Além disso, os participantes do congresso foram informados do registro e produção de todo o material apresentado a ser distribuído gratuitamente a todos os interessados, pois "*a função de um congresso é disseminar conhecimentos e a gente vai ter aqui um lote de conhecimentos que eu espero poder distribuir para o maior número de pessoas (...)*" (Antonio Mafra, organizador do I CMIB, 04/11/2003). No entanto, tal material não chegou de fato a ser distribuído.

A consideração do I CMIB nesta etnografia se faz necessária por um único motivo. Apesar da ampla programação e dos interessantes debates, o congresso expôs muitas contradições e tensões presentes no campo de trabalho da música instrumental. São essas tensões que nos interessam na medida em que apresentam problemas, seja de ordem econômica, política e também relativos ao direito autoral. O que mais chama atenção e onde se tornaram mais explícitas as tensões foram durante os debates protagonizados por músicos, produtores e jornalistas.

Mesmo com um esforço de divulgação o congresso não alcançou as expectativas dos organizadores no que diz respeito à participação do público, e segundo Mafra isso é um reflexo da situação do músico e da música instrumental. Esse "*reflexo*" é o primeiro dado relevante. O primeiro dia (cujo tema era "o músico e o mercado – problemas e soluções") acabou se tornando um conjunto de relatos sobre a vivência de cada um dos componentes da mesa com ênfase na relação entre o mercado nacional e o internacional. Muitos problemas foram levantados, no entanto as soluções foram apontadas de forma bastante pulverizadas. Um consenso já podia ser detectado em relação à questão da educação, tanto educação musical quanto de um ponto de vista mais amplo.

O primeiro dia contou com a participação de Arismar do Espírito Santo, Cláudio Celso, Luiz Bueno, Tom Gomes (representante do Grammy International e Diretor da revista "Sucesso CD"), Mou Brasil e Duda Neves. Sendo que os dois últimos nomes não compareceram. As posições de Luiz Bueno e Arismar

do Espírito Santo, mais do que uma simples diferença de pontos de vista, mostram que existem muitas formas de atuação que podem ser concatenadas para alcançar o objetivo de conquistar público e postos de trabalho. Dentre as atuações para conseguir mais espaço na mídia e conseqüentemente mais público está a relação entre o poder público, os produtores e os músicos. Esse foi o tema do segundo dia de debate, "o músico e as instituições – como o mercado vê o músico", ou seja, de que maneira as instituições se relacionam com os produtores e com os músicos.

Os componentes da mesa foram Ave Lima (ULM), Dalmo Mota (Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro) e Carlos Vieira (Fundação Cultural Joinville) e Oswaldo Cunha (SESC). Além dessas instituições, segundo Antonio Mafra, também outras foram convidadas porém não compareceram: Secretaria Estadual e Municipal de Cultura de São Paulo, Ministério da Cultura, Itaú Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Secretaria de Cultura de Salvador, e Unicamp e Conservatório Musical de Tatuí.

Segundo Oswaldo, no ano de 2002 o SESC atendeu 1 milhão 750 mil pessoas na área de apresentações musicais, sem considerar as atividades didáticas como cursos e workshops. Nesse sentido, o mercado só pode ser chamado de alternativo quando comparado ao mercado da música *pop*, pois na realidade trata-se de um mercado relativamente grande e importante.

Dalmo Mota falou do contexto vivido no Rio de Janeiro e da gestão que participa iniciada em 2003. O Sindicato dos Músicos atua em oposição à Ordem dos Músicos. Isso ocasiona uma série de problemas práticos para as pessoas que prestam serviços com música ao vivo. Há diferença entre a atuação da Ordem, que seria a regulamentação, habilitação e fiscalização, que segundo Dalmo não é cumprida de forma adequada, e o sindicato, cuja atuação é basicamente jurídica, defendendo os músicos do ponto de vista trabalhista. Para Dalmo o fortalecimento da música instrumental como produto mercadológico passa pelo fortalecimento do músico como categoria profissional. Para conseguir realizar as mudanças necessárias em relação à Ordem e ao Sindicato seria necessário que os músicos se manifestassem como um bloco coeso.

No terceiro dia foram apresentadas as conclusões do congresso. Participaram da mesa Luiz Bueno (presidente), João Figueiró (secretário), Amilton Godoy, Alexandre Machado (Florianópolis) e Cláudio Celso. Após o Congresso foi divulgado um documento intitulado "Carta ao Brasil Musical".

A "carta" esta dividida em três partes. Inicialmente há a proposta de criação de uma ONG cujos principais objetivos seriam: 1) lutar pela valorização do músico e da música brasileira no cenário nacional e internacional; 2) lutar contra os monopólios que parecem ocorrer em determinados eventos; 3) propor ao SESC Nacional um circuito de música instrumental nos moldes do que se realiza no SESC-RJ; 4) buscar formas de aproximação e/ou união com o grupo do Rio de Janeiro que tem o mesmo propósito.

Na segunda parte, a "carta" propõe solicitações ao Governo como: 1) a volta do ensino da música nas escolas; 2) o incentivo às escolas de música que oferecem bolsas de estudos; 3) lei de fomento à Música Instrumental nos moldes da lei de fomento ao cinema; e 4) a criação de uma lei de fomento à Música Instrumental nos moldes da Lei Municipal de Fomento ao Teatro. Na terceira parte a "carta" apresenta uma série de propostas para o segundo congresso.

Porém, mais interessante que o documento em si foram as discussões que deram origem a ele. Entre as várias propostas para a melhoria da música instrumental e da condição do músico, foram levantadas várias causas para o sucesso relativo do I CMIB como, por exemplo, a ausência dos músicos, ausência de instituições importantes como o Itaú Cultural, o Centro Cultural Banco do Brasil, as Secretarias de Cultura do Município e do Estado e a dificuldade de inserção na mídia. Dentre as proposições apresentadas na "carta" um dos momentos mais polêmicos foi a inserção da cláusula: "*Lutar contra monopólios, como o que parece ocorrer, por exemplo, no Mercado Cultural em Salvador, sob curadoria de Benjamin Taubkin*". Essa colocação gerou muita discussão entre Luiz Bueno e Benjamin Taubkin (que apesar de não estar presente, foi citado e enviou no dia seguinte um e-mail para toda a lista de participantes do Congresso respondendo as colocações de Bueno).

A polêmica sobre os monopólios é relevante, pois mostra a maneira como atuam músicos e produtores em relação à conquista de espaços para tocarem. Obviamente, selecionar grupos para tocarem em festivais não é uma tarefa simples dado a enorme quantidade de músicos e conjuntos musicais com qualidade mais que suficiente para tal. No entanto, em relação à atuação, percebe-se que produção musical e atuação ao vivo nos palcos possuem muitas diferenças. Fica evidente que a direção musical de festivais envolve muitos outros aspectos além daqueles envolvidos na produção musical.

Toda essa discussão traz à tona o problema de espaços para tocar e apresentar seus trabalhos. Se por um lado os festivais e projetos de música instrumental são extremamente importantes para divulgação, por outro não são suficientes para abarcar toda a produção de música instrumental de qualidade.

Tais iniciativas expõem o fato de que instituições públicas e privadas ao financiarem festivais e projetos subsidiados acabam gerando uma situação bastante complicada e com diversas conseqüências para os músicos. São os casos, por exemplo, dos serviços sociais (SESC - Serviço Social do Comércio e SESI - Serviço Social da Indústria), bancos (Itaú e Caixa Econômica Federal), fundações (Fundação Padre Anchieta, Fundação Armando Alves Penteado, Instituto Moreira Salles), grandes produtores e salas patrocinadas (Credicard Hall, DirecTV Hall), grandes festivais ligados a marcas (Chivas Jazz Festival, Heineken Festival, SkolBeats). Estes "atores" privados representam importantes oportunidades para a produção da música instrumental no Brasil, ao mesmo tempo em que revelam outras facetas dos problemas enfrentados nessa área.

Nelson Ayres nos alerta que junto com as transformações dos meios técnicos empenhados na produção fonográfica ocorreu também, a partir do final dos anos 70, a institucionalização do que chama de "cultura subsidiada" que gera o seguinte paradoxo: de um lado, as instituições que subsidiam espetáculos ajudam e incentivam gerando produtos e mercado; porém, de outro, restringem a quantidade de artistas com possibilidade de entrar nesse circuito, pois essas instituições não têm capacidade para absorver toda a demanda artística da cidade. Ayres coloca o problema da seguinte forma:

> (...) você aluga o teatro, contrata os músicos, paga os direitos autorais, arca com os custos da divulgação, e chega à conclusão que, para não perder dinheiro, o mínimo que você pode cobrar por ingresso é o equivalente ao custo de um jantar para uma pessoa num restaurante de nível médio. Pensando bem não é muito caro. Mas então aparece o grande problema: no mesmo dia do seu show estarão sendo oferecidos na cidade três ou quatro shows de graça ou quase de graça (...). O seu show não tem como concorrer, está condenado ao fracasso. (...) Os artistas e técnicos são remunerados, e aparentemente fica todo mundo feliz. Mas, para quem faz música, o preço acaba ficando bem alto: para quem não tem os contatos certos com as instituições culturais, a vida artística fica inviável – não existem a livre iniciativa e a livre concorrência. (...) Em prol da democratização da cultura, caímos numa armadilha: o instrumentista hoje depende de migalhas institucionais e da boa vontade de alguns poucos donos de bares (Ayres, s/d).

Este paradoxo explicita como as relações no mercado de trabalho da MPIB são complicadas e possuem faces muitas vezes perversas. Por outro lado, quando observamos a Lei nº 8.313/91, Lei Federal de Incentivo à Cultura ou Lei Rouanet (que atualmente se discutem mudanças) como é mais conhecida, constatamos que seu alcance abrange várias modalidades da produção cultural, mas especificamente em relação à música, existe uma distinção para Música Erudita e Música Instrumental, em relação aos benefícios fiscais e formas de dedução. Para estes projetos, 100% do valor investido são abatidos do imposto de renda devido tanto das pessoas físicas (até o limite de 6%) quanto jurídicas (até o limite de 4%). O que significa uma contrapartida em relação aos problemas expostos pelo dilema da cultura subsidiada. Mas essa contrapartida ainda é tímida demais para surtir um efeito real na produção da MPIB e no mercado de consumo de shows e Cds.

"International National Music"

Em sua 37ª edição, o Mercado Internacional de Música (Midem) teve como país tema o Brasil. Os músicos brasileiros foram escolhidos por uma comissão formada pelo consultor na área fonográfica André Midani, pelo diretor da Rádio França International (RFI), do Bureau Brésil de la Musique Française (BEMF), Bruno Boulay e pelo produtor de espetáculos Sergio Ajzemberg. Os indicados fazem parte de uma lista indicada pelas empresas filiadas à Brasil Música e Artes (BM&A) que coordenou a participação brasileira no evento.

Os escolhidos foram Yamandú Costa (Eldorado), Armandinho (Vison), Barbatuques (MCD World Music), Roberto Menescal e Márcia Salomon (Dabliú), Bossacucanova (Albatroz), Veiga e Salazar (ST2) e Cabruera (Nikita). Trata-se de uma participação inédita. Pela primeira vez o Brasil foi país-tema e convidado de honra. No entanto a honraria é relativa. Para se ter o direito de monopolizar os shows da noite de abertura e ser fonte de inspiração da decoração da feira, o país interessado precisa desembolsar US$ 150 mil. No caso, o valor foi bancado pela Embraer, Sebrae, Brasil Música e Artes (BM&A) e Apex (órgão do Ministério da Indústria e Comércio Exterior), com o apoio do BEMF e dos Ministérios da Cultura e Relações Exteriores, sendo que o custo total do investimento chegou a US$ 400 mil.

O Midem contou com a presença de mais de 400 estandes principalmente ligados à produção independente, ou seja, não ligada às cinco grandes multinacionais do disco (WEA, Sony, EMI, BMG e Universal). Faixas espalhadas por todo o pavilhão de exposições anunciam: "*Brazil makes sense*". O Brasil teve também um estande com a presença de diversas gravadoras e produtoras nacionais como Dabliú, Levine Film, Eldorado Discos, Brazilbizz Music, Divina Comédia, Jam Music, Lua Discos, MCD World Music, Imusica, Ouver, RH Produções, Rob Digital, ST2, Trama e Visom, além de outras filiadas à Associação Brasileira da Música Independente (ABMI). O catálogo brasileiro levado ao evento chegou a 500 títulos sendo entendido pelos organizadores da BM&A como um divisor de águas da relação da música brasileira com o mercado externo.

O músico e ministro Gilberto Gil esteve presente no evento e participou de uma entrevista coletiva à imprensa internacional para falar da indústria do disco brasileira. Junto com ele estiveram presentes também José Carlos Costa Neto, presidente da BM&A, Bruno Boulay (BEMF) e Eduardo Muszkat, da gravadora MCA Records e representante da ABMI. O foco da entrevista foi a música e a cultura brasileira. O ministro Gil disse que "*(...) pela primeira vez o Brasil é inserido no plano geral do Midem e, mais importante, representado pela produção independente*" (Jornal "O Estado de São Paulo", 20/01/03). Segundo Costa Neto a produção independente teve um extraordinário crescimento nos últimos 10 anos chegando a cerca de 400 gravadoras que não estão ligadas às cinco *majors* multinacionais, "(...) *essas empresas foram surgindo muitas vezes por iniciativa dos próprios compositores, músicos e intérpretes, insatisfeitos com a maneira como a indústria estava lidando com eles*" (Idem). Este cenário fez surgir então a ABMI e também a BM&A que tem a finalidade de promover a divulgação internacional desses selos e artistas.

Além dos shows e estandes com a exposição dos catálogos, Bruno Boulay organizou para distribuição aos participantes da feira um *Guia da Indústria Brasileira da Música (Guide to the Brazilian Music Industry)* contendo endereços de órgãos brasileiros públicos e privados ligados à importação e exportação, institutos e organizações culturais, sociedades de direitos autorais, editoras e gravadoras independentes. O investimento foi feito com a preocupação de facilitar o acesso de produtores, donos de gravadoras ou licenciadores de direitos autorais internacionais à produção brasileira.

Segundo Dominique Leguern, diretora do Midem, o Brasil venceu a concorrência com a Inglaterra e a Irlanda (que também pleiteavam o posto de país – tema) porque "*(...) entendemos que o Brasil tem mais coisa a dizer ao mundo, sobre música, do que a Inglaterra e a Irlanda (...) estamos muito satisfeitos por haver escolhido o Brasil; o Midem sente-se honrado com a participação brasileira. O mundo conhece muito bem a música anglo – saxônica, mas há muito da música brasileira ainda por descobrir*" (Jornal "O Estado de São Paulo", 24/01/03). Obviamente que por trás das colocações de Leguern se esconde uma questão de mercado. O mundo tem "*muito a descobrir da música brasileira*" talvez porque do Brasil há muito mais possibilidades de venda do que da Irlanda ou da Inglaterra. A observação das cifras envolvidas, totalizando US$ 400 mil, já é suficiente para supor a importância dada à produção independente no Brasil, tanto pelas entidades nacionais, quanto internacionais.

A receptividade da França à música brasileira já é conhecida dos músicos brasileiros, desde 1922 quando Pixinguinha e os "Oito Batutas" fizeram sua turnê, ou pela vivência de Baden Powell nos palcos europeus. No entanto, pode-se dizer que essa mudança representa uma postura inédita em relação a investimentos na área da música visando o mercado exterior. Questões ainda ressoam no ar: porque essa música brasileira tem mais coisa a dizer do que a Irlanda ou Inglaterra? O que seriam essas coisas? Do que se está falando, trata-se de material comercial ou material artístico, musical? Como se conforma e em que essa música se alimenta para adquirir tais qualidades? Qual a perspectiva adotada pelos músicos e produtores quando compõem seus trabalhos? Como se legitimam os discursos comerciais? E os musicais?

MPIB e autoridade artística

Mesmo não enfocando diretamente o assunto, as discussões apresentadas sobre o Midem e sobre o I CMIB, são interessantes para serem confrontadas com alguns dados que remetem diretamente a duas discussões, entre outras, que gostaríamos de salientar: a primeira diz respeito à política cultural e à maneira que são pensadas (uma vez que não são embasadas por dados empíricos provenientes de fontes fidedignas, como pesquisas "quali-quanti") e a segunda discussão tem a ver com o confronto discursivo na produção de legitimidade artística. Os músicos da MPIB utilizam certo abuso de autoridade não existente no âmbito da produção coletiva, mas comum no âmbito da produção massificada e individualizada: tudo ocorre como se o

músico fosse o único responsável pela produção daquela sonoridade, daquela combinação rítmica, enfim, daquela composição. As discussões sobre o monopólio de mercados, do paradoxo da cultura subsidiada ou as altas cifras no Midem são imagens contrastantes deste panorama que se anuncia como um quebra-cabeças enigmático: as formas das peças se encaixam mas suas cores e desenhos são desconexos.

Se por um lado podemos dizer que as políticas culturais têm o importante papel de distribuição de recursos de maneira igualitária para a sociedade, no que diz respeito à música – e em especial a música instrumental – isso não ocorre. Sobre o primeiro assunto é importante salientar que as políticas culturais em geral sofrem do problema de não serem embasadas por dados quantitativos e qualitativos sobre as reais demandas tanto de mercado quanto de produção. Pode-se perceber tal problema ao observar as conclusões do I CMIB que sugerem ao governo uma lei de fomento à música instrumental (nos moldes da lei de fomento ao cinema) e a criação de uma outra lei de fomento à música instrumental (nos moldes da Lei Municipal de Fomento ao Teatro), no entanto, não se discute como e a partir de que instrumentos tais leis seriam formuladas.

A postura acirrada entre músicos e produtores que encontramos no "I Congresso de Música Instrumental Brasileira" mostra que não existe um consenso a respeito da maneira como conduzir a discussão no sentido de produzir dados (ou quaisquer outras informações) que sirvam de orientação à formulação de políticas públicas na área da música e especificamente da música instrumental. Pode-se perceber que as demandas de produção partem de âmbitos específicos, particulares e menos considerados pela legislação. Devido a isso, os músicos alijados de um acesso universal aos recursos se tornam instrumento e engrenagem de um esquema comercial no qual não se questiona a origem dos materiais e muito menos a natureza do trabalho artístico.

Para concluir podemos pensar em uma das características mais marcantes na música instrumental: a forma com que os músicos lidam com os ritmos, estilos, sonoridades, timbres, técnicas instrumentais e de escrita. Esse aspecto é mercantilizado: o especificamente brasileiro não é o conteúdo em si, mas a forma particular de lidar com o material. Ouvem-se maracatus, reisados, fandangos, xotes, cocos, baiões, congadas, catiras, música de capoeira, cirandas, frevos, sambas, mas também o beguine da Martinica, o danzón de Santiago de Cuba, o tango argentino, a polca da Europa central, o merengue da República Dominicana, o fox-trote, o ragtime e o jazz americanos e muitos outros gêneros musicais, amalgamados de uma forma alternativa.

Essa forma não é simplesmente a repetição dos elementos essenciais de cada um desses gêneros, mas um novo arranjo, uma nova montagem, advinda de uma rapacidade musical por parte dos músicos e uma rapacidade comercial por parte dos produtores culturais.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. "Idéias para a Sociologia da Música" [1959]. "O Fetichismo na música e a regressão da audição" [1938/63a]. In: *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas*; traduções de Jose Lino Grunnevald [Et. Al.]. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1983.

AYRES, Nelson. "Música Brasileira Instrumental". In: *Genealogia da Música Popular Brasileira*. STROETER, Rodolfo (Org.), [s/d].

BAHIANA, Ana Maria. "Música instrumental – o caminho do improviso à brasileira" In: *Anos 70: Música Popular.* WISNIK, J. M.; AUTRAN, Margarida (Orgs). Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980.

BERTOLETE, Marinilda. *Guia Mercado Brasileiro da Música 2003*. São Paulo: SEBRAE/Totem, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. "Transformações da sensibilidade musical contemporânea" In: *Horizontes Antropológicos: Música e Sociedade*. Porto Alegre, ano 05, n. 11, pp. 53-91, Ed. PPGAS/UFGRS, out. de 1999.

COHN, Gabriel. "Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade". In: Coleção *Grandes Cientistas Sociais: Adorno.* São Paulo: Ática, 1986.

DAWSEY, John Cowart. "O Espelho Americano: americanos para brasileiro ver e brazilians for americans to see". *Impulso – Revista de Ciências Sociais da Universidade de Piracicaba.* Vol. 6, nº 12, 1993.

DIAS, Márcia T. *Os Donos da Voz*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000.

ERLMANN, Veit. *Music, Modernity, and the Global Imagination.* New York/Oxford: Oxford University Press, 1999.

FALCK, R. and RICE, T. eds. *Cross-Cultural Perspectives in Music*. Toronto, 1982.

FRANCIS, André. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GARCIA, Erivelto Busto Garcia & ALMEIDA, Miguel de (Orgs). *Entrevistas Processos.* Coleção *e*, São Paulo: Ed. Lazuli e SESC - São Paulo, 2003.

GOMES, Marcelo Silva. *O samba na música popular instrumental brasileira de 1978 a 1998.* Dissertação apresentada na Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2003.

IKEDA, Alberto T. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil. In: *Comunicação e Artes*. São Paulo: ECA/USP. Nº 13, pp. 111 – 124, 1984.

MELLO, Zuza Homem de. "O Jazz no Brasil". In: *Jazz* (Francis, André). São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. New York: Northwestern University Press, 1964.

MORELLI, Rita. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NETTL, Bruno. "Thoughts on improvisation: a comparative approach". *The Musical Quarterly*, Vol. LX, Nº 1. New York: G. Schirmer, Jan 1974, p. 1 – 19.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda. (Ed.) *In the Course of Performance: Studies in the world of Musical Improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.* São Paulo: Ed. Brasiliense, [1988] 2001.

PAVAN, Alexandre. "(Des)Ordem geral dos Músicos". In: *Carta Capital*, Nº 185. Cidade: Confiança, 2002.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. "Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities. In: *Jazz Planet,* Atkins, Taylor (Editor). Jackson: University Press of Mississipi, pp. 41-58, 2003. Também publicado nas seguintes fontes: "Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades" Actas del II Congresso Latinoamericano de Música Popular-IASPM, Santiago de Chile, 1999 e *Antropologia em Primeira Mão*, nº 21, Florianópolis: Programa de Pós-Gradução em Antropologia Social/ UFSC, 1997.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. "Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz". *Arte Online* (Periódico virtual de Artes) Vol 1 Jun/out 1999.

SCHAEFFNER, André. *Variations sur la musique*. Paris: Payot, [1942]. (Reimpresso por Fayard, 1998).

SCHAEFFNER, André & COEUROY, André. *Le Jazz*. Paris: Claude Aveline, [1926]. (Reimpresso por Jean-Michel Place, Paris, 1988).

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1988.

SCHOUTEN, André-Kees de M. e CIRINO, Giovanni. "Relendo Walter Benjamin: etnografia da música, disco e inconsciente auditivo". *Cadernos de Campo.* Ano 14, N. 13, 2005.

SEEGER, Anthony. "Ethnography of Music". In: *Ethnomusicology: An Introduction*. H. Myers Ed. W. W. Norton & Company, [1992]. Tradução CIRINO, G. "Etnografia da Música" In: *Sinais Diacríticos: música, sons e significados*, N. 01 Publicação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – USP, com uma 'Nova Introdução'. São Paulo: 2004.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VÉSPOLI, Sandra. *Do outro lado do ECAD.* São Paulo: Medjur, 2005

Da Lei de Direito Autoral à Intertextualidade na Música: uma abordagem sobre questões legais e éticas no ensino, pesquisa e extensão em etnomusicologia

Harue Tanaka[1]
(Bolsista do CNPq)
hautanaka@ig.com.br

Resumo
Esta comunicação é parte do trabalho de conclusão de disciplina do doutorado que está sendo realizado na Universidade Federal da Bahia, com o intuito de colaborar com as discussões na tese sobre as Ganhadeiras[2] de Itapuã que se encontra na etapa de entrevistas. Remete a questões éticas e legais aparentes na prática de ensino, pesquisa e extensão em etnomusicologia. Inicialmente, estudamos a adequação legal da Lei no. 9.610/98 ao campo da etnomusicologia. Outras questões foram consideradas, tais como domínio público, transcrição, questões intrínsecas ao campo de pesquisa até chegar ao problema interpretativo sobre cópia, plágio, paráfrase e paródia, dentre outros, que nos leva a discussão sobre a teoria da intertextualidade, comumente aproveitada por trabalhos intertextuais na música, face às semelhanças existentes entre o uso de técnicas composicionais com a teoria supracitada. O texto concentra-se primordialmente no entendimento sobre até que ponto um embate no campo de pesquisa e ensino pode ser legal ou ético, sabendo-se que conforme uma máxima jurídica "tudo o que é jurídico é moral, mas nem tudo o que é moral é jurídico". Enfim, caberá aos etnomusicólogos e pesquisadores conhecer a fronteira entre o ético e/ou legal, a fim de que nos momentos de impasses e conflitos de interesses no campo de estudo e pesquisa, impere o bom senso e a eqüidade no seu julgamento.

Palavras-chaves: Ética e lei, pesquisa em etnomusicologia, intertextualidade na música

Abstract
This statement is part of the final work of a discipline for the doctorate program held at the Federal University of Bahia. The purpose of this work is to support further discussions over the thesis on the *Ganhadeiras*[3] of Itapuã. The work is at its present phase of interviews. It covers both ethical and legal issues on teaching, research and extension in the area of ethnomusicology. We have initially studied the legal adjustment of the Law no. 9.610/98 to the field of ethnomusicology. Other issues have also been considered, such as public domain, transcription, research-oriented questions and problems related to the way matters like copy, plagiarism, paraphrase and parody, among others which take us into further debate over the theory of intertextualities; usually employed on intertextual works on music in view of existing similarities over the use of compositional techniques. The present work focuses mainly on securing an understanding of to what extent a confrontation in the field of research and teaching can be legal or ethical, as one knows that according to a juridical

[1] A autora é doutoranda em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. Formada em Ciências Jurídicas pela Universidade Federal da Paraíba.

[2] "O nome vem das escravas que, em combinação com os seus senhores, dedicavam-se à venda de peixes, frutas e tecidos, nas ruas da cidade. Elas entoavam música para vender seus produtos. Esta era apenas a ponta do *iceberg* de uma série de habilidades artísticas". (CASA VIA MAGIA, 2008)

[3] "The term comes from the female slaves who, together with their masters, devoted themselves to the selling of fish, fruit and textiles in the streets of the city. They sang songs to encourage people to buy their products. This was just the tip of the iceberg of a series of many artistic skills". (CASA VIA MAGIA, 2008)

maxim: “all that is juridical is ethical; but not all that is ethical is juridical”. Finally, it will be the sole responsibility of ethnomusicologists and researchers to define the frontiers between what is ethical and what is legal, so that, at times of conflict and impasse over areas of interests in the field of studies and research, one may be capable of expressing commonsense and fairness of opinion.

Keywords: Ethics and law, research on ethnomusicology, intertextualities in music

O tema remete ao princípio da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, tripé encampado pelas escolas de ensino superior consoante resolução própria. Entendemos que tais práticas são consideradas essenciais ao direcionamento, aos projetos e bases das universidades, bem como à avaliação que o Governo faz em nossas instituições de ensino. Por isso mesmo tem sido cada vez mais preocupante a forma como são desenvolvidas tais práticas, mormente quando se trata de áreas que vem ganhando certa autonomia e se desenvolvendo cientificamente como é o caso da Etnomusicologia, ainda incipiente sob a ótica de uma consolidação do campo de seus estudos e práticas, que muito avançou no Brasil, principalmente a partir da implantação de sua associação nacional, bem como dos encontros bianuais que promove. A Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) com o intuito de congregar associações regionais da área de etnomusicologia, etnomusicológos, profissionais de outras áreas, bem como instituições e pessoas interessadas nos objetivos abarcados pela associação, tem como alguns fins precípuos, promover a etnomusicologia, estimular a pesquisa e divulgar os resultados destas pesquisas na área (ESTATUTO DA ABET, 2008).

O trabalho apresentado é requisito parcial de disciplina de doutorado cuja pesquisa de campo está na fase das entrevistas, tendo por fim mediato discutir assuntos relacionados à pesquisa e ensino em etnomusicologia, suscitando algumas questões éticas e aspectos legais que servem para repensar o trabalho de campo dentro da área de modo geral. Cada vez mais, pesquisadores e estudiosos se encontram frente a impasses no que tange ao seu direito autoral, bem como dos pesquisados (informantes), daí a necessidade de se tomar precauções ao investir no trabalho de campo quanto a questões que permeiam a prática e o registro de artefatos audiovisuais, de áudio, documentais.

A situação é ainda mais preocupante no campo da pesquisa, visto que o ensino, pelo menos legalmente, tem estado mais protegido pela Lei 9.610/98, uma vez que a lei é explícita em relação às atividades docentes, elencando os casos que não se constitui ofensa aos direitos autorais, no art. 46, III e IV[4].

Hodiernamente, a etnomusicologia inclui em seu campo de estudo as músicas ocidentais, tais como o *rock*, *jazz*[5], o *funk* e o samba. Lembrando que, no início, os estudos etnomusicológicos estavam associados às músicas não ocidentais – balinesa, tibetana, javanesa, africana, chinesa e outras. O que nos leva a outras discussões sobre os tipos de música existentes e de quais vêm sendo abarcados pela etnomusicologia.[6]

---

[4] Lei 9.610/98 - Art. 43, III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para ao fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra; IV – o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou.

[5] Acácio Tadeu de C. Piedade. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. In: *Revista Arte Online*. Disponível em: < www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/Etnomusicologia>. Acesso em 2 de jul. 2008.

[6] Entretanto, não nos cabe entrar nessa seara, pois levaria a outras discussões sobre folclore e cultura popular e sobre que músicas são assim consideradas; sobre a discutível dicotomia entre música erudita e popular, sendo que para alguns musicólogos tal discussão seria inócua, uma vez que na sua visão não deveria existir tal dicotomia. Ou ainda, sobre a redefinição do gosto musical, o que nos leva a repensar novas classificações dentro do campo musical, inclusive dentro da própria dicotomia entre música “artística”, “séria”, erudita e música popular (TRAVASSOS, 1999). V. Elizabeth Travassos. “Redesenhando o gosto musical”. In: Maria Elizabeth Lucas (org.) *Horizontes Antropológicos*: Porto Alegre, ano 5, n. 11, out. 1999. A autora em seu artigo a partir de uma pesquisa no Instituto Villa-Lobos, faz um levantamento sobre novas tendências do gosto musical com estudantes de música, mostrando a diversidade de estilos no campo musical, apresentando um interessante material que suscita outros estudos na área da Antropologia, bem como da Etnomusicologia.

A lei de direito autoral e sua adequação à pesquisa etnomusicológica

No Brasil, a nova Lei no. 9.610 sancionada em 19/02/1998, entrou em vigor em 20/06/1998, altera a legislação anterior no. 5.988/73, de 14/12/1973 e consolida a legislação sobre direitos autorais.

A lei para ser aplicada ao caso concreto necessita de adequação e um exame acurado das realidades emergentes, mormente quando não se está familiarizado com as discussões que permeiam a área a ser julgada. Daí apelar-se muitas vezes para os peritos ou expertos, para dirimir dúvidas, principalmente, quando se trata de assunto de extrema especificidade em áreas tão peculiares como o é a da Música[7].

Atemo-nos a analisar a lei pátria de direito autoral que protege a obra criativa manifestada de modo concreto e não, as idéias, o pensamento abstrato. Protege as manifestações concretas do espírito criador, o que parte do pensamento abstrato do autor e que se materializa de forma sensível (percebida pelo sentido). De modo claro atesta Bittar (*apud* CABRAL, p. 55, 2000) quando diz que "a obra (*corpus misticum*) deve ser incluída em um suporte material (*corpus mechanicum*), salvo nos casos em que oral é a comunicação, quando se identifica e se exaure, no mesmo ato, a criação (aula, conferência, palestra, discurso, dança, mímica e outras)", incluindo a música.

De acordo com o art. 5º, serão assim considerados para efeitos da Lei 9.610, os pesquisadores que funcionarem como editor, aquele ao qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites do contrato de edição; ou o produtor de um suporte (*corpus mechanicum*) que terá a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma, qualquer que seja a natureza do suporte (fita K-7, vinil, discos, CD-ROM, disco de computador etc.).

Para entendermos melhor sobre a vital necessidade de nos informarmos sobre o campo dos direitos autorais (*copyright*) na música que habitam os mais recônditos espaços, inclusive da indústria musical, podemos começar por algumas perguntas que instigarão os leitores e que foram feitas inicialmente por Frith e Marshall, em "Música e *Copyright*". Quem grava? O que grava? Como e onde eles comercializam a música? A quem é permitido usar as canções? Quem ganha dinheiro a partir das *performances*? A quem é permitido usar a imagem? Será essa canção ouvida no rádio, em comercial de TV, como trilha sonora nas produções cinematográficas? (FRITH; MARSHALL, 2004, p. 2). Tais perguntas nos remete a assertiva de que não há como falar em direitos autorais sem compreender que a idéia-chave estruturante da indústria musical está ligada intrinsecamente à música que se faz e de como, de certa forma, essa ligação afeta todo a prática músical cotidiana, sem contar as inúmeras músicas que fazem parte do universo das "expressões culturais tradicionais" (ECTs), alternativamente chamadas de "expressões de folclore" (EFs)[8].

Domínio público

E dentre algumas perguntas que foram feitas por Frith e Marshall, elegemos uma: "Onde se encontra o **domínio público**?" Na área de etnomusicologia freqüentemente os pesquisadores, estudiosos e artistas (ou detentores de direitos conexos ao autoral) deparam com a questão da música ou textos musicados de domínio público. Este tem sido um marco divisor entre o que pode ser protegido ou não legalmente, daí sua grande importância (o que poderemos atestar a partir da análise do caso "Kuenda"[9] sobre o qual falaremos adiante).

A lei tem como escopo proporcionar a proteção individual do autor, pessoa física criadora de obra literária artística ou científica (art. 11, da Lei de Direito de Autor), ou de pessoas jurídicas, nos casos previsto em lei.

---

[7] Por exemplo, inclusive, há quem propugne que "não se deva levar à apreciação do Pode Judiciário pedidos que envolvam a discussão e apreciação de questões ligadas à figura do plágio", por ser "frágil e tortuoso", onde "o desconhecimento da matéria é uma constante" e já que a "lei brasileira não oferece um tipo legal preciso, capaz por isso mesmo de oferecer ao demandante segurança de rumos" (NETO, 2008, p. 131). V. Hildebrando Pontes Neto. Aspectos sobre plágio. In: SILVA, Luiz G. A; MORAES, Rodrigo. *Propriedade Intelectual em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

[8] Sobre a descrição desses termos, v. Camp (2008, p. 85), *Traditional Knowledge – Operational Terms and Definitions* (documento WIPO/GRTKF/IC/3/9), além de *The Protection of Traditional Cultural Expressions*/ *Expressions of Folklore* (documento WIPO/GRTKF/IC/8/4), anexo II, parágrafos 26 a 28.

[9] V. O artigo de Marc-Antoine Camp (traduzido por Saulo Adriano), intitulado "Quem tem autorização para cantar o cântico ritual?". In: *Revista USP*: São Paulo, n. 77, p. 76-89, março-maio 2008.

Mas, segundo palestra proferida por Eliane Yachoub Abrão[10] (*apud* CUNHA, 2006, p. 327-332) ocorre que, de certa forma, a proteção legal dispensada ao autor de obra de cunho intelectual contrasta com a noção de folclore, que se caracteriza por manifestações originárias do saber coletivo, em que não se pode individualizar qualquer autoria, pertencendo, desta forma, ao domínio comum. Reconhecendo, contudo, que apesar da proteção conferida ao folclore pela lei de direitos autorais, vislumbra-se claramente a necessidade da criação de normas que venham a tratar desses bens culturais de forma mais direta e específica. Esta tem sido inclusive a luta de muitas entidades criadas para divulgar o trabalho e também proteger os direitos de grupos folclóricos ou de manifestação da cultura popular, bem como gerado ampla discussão das políticas públicas culturais em prol de uma legislação específica para o país e no exterior, sobretudo a partir da participação da OMPI[11], bem como da OMC[12].

Há que se definir o que é domínio público e o que se enquadraria como sendo de domínio comum. E apesar de existir alguns instrumentos que protegem algumas ECTs, nem sempre contemplam todas as manifestações. Em alguns casos, por exemplo, as populações indígenas brasileiras, e mesmo essa, não contém explicitamente qualquer proteção a suas expressões musicais. Trata-se de uma lei que prescinde de intepretação extensiva (art. 47 da Lei 6.001, 19/12/1973)(CAMP, 2008, p. 84).

Para o pesquisador que lida com situações inusitadas e muitas vezes adversas, é necessáro saber lidar de modo ético e sensato com tais questões que perpassam suas pesquisas, como é indispensável dar os devidos créditos e o recohecimento àqueles que de fato são os verdadeiros portadores e mantenedores da música pesquisada. Os casos não são de tão simples adequação legal, pois uma obra para cair em domínio público terá um prazo de setena anos depois da morte do autor (art. 43). O mesmo acontece com as obras de "autores falecidos que não tenham deixado sucessores (art. 45, *caput*) e com as de autor desconhecido, ressalvadas a proteção legal aos **conhecimentos étnicos e tradicionais** (art. 45, II). Mais uma vez, sobre quais conhecimentos estamos tratando? A lei é vaga.

Tradução e transcrição

Ao produzir um *cd* ou *dvd*, há direitos de pelo menos dois autores em questão, os direitos de autoria de uma música, caso a consideremos como a obra protegida, da qual a transcrição desta música, por extensão (pois a lei fala em tradução) seria o direito de autor do tradutor/transcritor, do pesquisador que produziu o *cd* a partir de seu trabalho de campo. Podendo-se, assim, depreender três aspectos: a) a transcrição de obra protegida; b) o transcritor que tem sobre seu trabalho direitos autorais; c) a transcrição depende de autorização do autor. (Porém, estes não se esgotam nessas duas possibilidades, podendo ainda ter os direitos do arranjador/compositor, os direitos do público em geral, os direitos do arquivo - caso tenha em arquivo sendo preservado através de colecionadores - que por sua vez vez tem acordos com os *performers* e compositores. Ou mesmo, os direitos do colecionador(es) ou do(s) intérprete(s)).

Isso tudo contemplado pela lei, caso entendamos por analogia que se refere também à transcrição, uma vez que só menciona a "tradução para qualquer idioma", podendo se adequar o caso da transcrição ao art. 29, X - "Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: X – quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas".

A tradução está para o campo das letras como a transcrição para a música e corresponde a um outro aspecto dentro da Etnomusicologia bastante discutido dentre os pesquisadores. Segundo Bauer, muitas culturas musicais do mundo levam em consideração flutuações que são inferiores a um intervalo de meio tom. Para transcrever tais variações os etnomusicólogos desenvolveram o melógrafo. Alguns pesquisadores adotaram várias metodologias como indicadores culturais através de registros e transcrições. Um desses sistemas de análise foi o cantométria, que corresponderia a "grade intencionalmente geral (...) [não só] para descrever idioletos ou dialetos musicais, ou qualquer afirmação musical, mas para indicar as diferenças no estilo, em níveis regionais ou de áreas" (LOMAX, 1968 *apud* BAUER; GASKELL, 2002)". Entretanto, foi

[10] Presidente da Comissão Especial de Propriedade Imaterial da OAB-SP.

[11] Organização Mundial de Propriedade Intelectual.

[12] Organização Mundial do Comércio. Desde a Convenção de Berna (09/09/1886, revista em 24/07/1971); Convenção Universal (revista em 24/07/1971); Convenção de Roma (26/10/1961); Convenção de Genebra (29/10/1971); o TRIPS (Acordo sobre aspectos dos direitos de propriedade intelectual relacionados ao comércio)(21/12/1994), até o TODA (WCT) e TOIEF (WPPT), novos tratados da OMPI sobre interpretações, execuções e fonogramas, embora ratificados pelo Brasil, ainda não estão vigorando.

criticada por Nettl por considerar que se baseavam em amostras limitadas de música nativa. Mas o mais importante é saber que, conforme Bauer "nenhuma das metodologias adotadas, [como indicadores de questões sociais, com base em material musical], alcançou suficiente massa crítica que pudesse dar origem a um debate sobre uma prática boa ou má" (BAUER; GASKELL, 2002, p.385).

Em todo caso, sendo a obra fruto de tradução (transcrição), como obra de criação, deve assim ser legalmente protegida e não como mero serviço mecânico.

No princípio, era a imitação...

Trata-se de titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for **cópia** da sua (art.14 da Lei 9.610/98).

A idéia de tratar sobre a questão da autoria e do novo no âmbito das práticas e pesquisas também inquieta etnomusicólogos e pesquisadores. Não é de hoje que conceitos como originalidade e plágio, autoria, permeiam também o mundo da literatura, das artes e da ciência. Também é fato que as leis surgiram para coibir o "furto" de idéias e que fossem protegidos seus criadores.

Na música, a obsessão pela originalidade absoluta, só se tornou importante na música a partir do século XIX (GROUT, 1994, p. 207). Grout comentou sobre a missa de imitação, chamada por Jacob Paix de missa de paródia, a que se referia ao método de composição e não tinha o sentido pejorativo que o termo passou a ter. A técnica da imitação tornou-se recorrente à medida que avançava o século XVI, já antevista no século XIV e chegando a sua forma plenamente desenvolvida não se limitou a tomar de empréstimo (as *chansons* mundanas, como *L'hómme arme*, ou mesmo obscenas) uma grande quantidade de material musical, mas criou algo de novo a partir da combinação de motivos preexistentes em uma estrutura contrapontística original.

Compositores do Renascimento passaram a se atrair "pela emulação e a competição com outros compositores ao trabalharem sobre temas famosos e paradigmáticos", sendo considerado mais hábil aquele que conseguisse melhor resultados no "disfarce" das canções conhecidas, a partir das "técnicas de ocultação" composicionais. Quanto mais difícil a identificação por parte do ouvinte dos temas conhecidos, escolhidos para emulação, melhor seria considerado o compositor. A imitação também foi comum a outros períodos da música[13].

A intertextualidade na música

Quando falamos então, em proteção de direitos autorais musicais, um assunto é comumente levantado o do plágio, da cópia. O que nos leva a uma questão ulterior, a da intertextualidade, de fácil identificação, mas de difícil definição. Acredito que para aqueles que pesquisam sobre a música de outras culturas julgam sentir-se muitas vezes, pisando em terreno alheio. Pelo que podem ser levados a responder sobre algo que de certa forma não possuem um alto nível de consciência, de identificação e conhecimento tão aprofundado sobre suas origens. É o que acontece quando entramos em campo e coletamos dados – músicas cuja a origem da autoria se desconhece.

Assim, fazendo um paralelo com a literatura, a música parte da noção de intertextualidade, cunhada por Júlia Kristeva, na década de 60, tomando como ponto de partida as idéias de Bakhtin, definida como a "consciência do texto como absorção de textos anteriores ao nível das variadas manifestações sociais (literárias, artísticas, econômicas, religiosas, políticas) que o precederam" (KRISTEVA, 1974 *apud* GOMES, 1985, p. 109).

Para aqueles que entendem que uma obra intertextual é questionável sobre o ponto de vista do valor e da originalidade, cabe uma análise de como era o enfoque antigo, quando se mencionavam as fontes, influências e os plágios e de como a "estética da imitação" foi sendo modificada. É factual, entretanto, que o "processo intertextual não pode ser invocado para justificar a repetição ou a inação criativa: muito mais do que uma simples assimilação, trata-se de natureza dinâmica" (LAURENT, 1979 *apud* GOMES, 1985, p. 110).

[13] Por exemplo: "Bach o maior monumento barroco religioso europeu, está presente na música profana e nacionalista de Villa-Lobos e fecunda, inclusive, uma corrente do 'jazz' moderno" (GOMES, 1985, p. 248).

Sem inserir uma discussão sobre a música ser ou não uma linguagem, é perfeitamente, possível que analisemos as fronteiras da intertextualidade no campo musical, como no artigo de Kaplan (2006), também estudada por Souza (2006) sobre obra de autoria de Kaplan. Tal questão perpassa pela da originalidade, mas como falar em originalidade se a própria música se faz a partir de parâmetros não originais?

Assim, a pergunta que se lança para os leitores: O que é ser original ou que obra pode ser assim considerada? Quem julga o que é cópia, sabe a distinção de uma obra parafraseada, parodiada, estilizada ou apropriada? Como se analisa se é "cópia", paráfrase ou paródia? Já que a lei atesta que são livres as paráfrases e paródias[14] que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito (art. 47, Lei 9.610/98). Vejamos que aqui também tem uma questão mais aprofundada que diz respeito ao entendimento da obra e de como ela é analisada e entendida. Este tipo de análise ajudará muito em momentos conflitantes, quando o julgador irá analisar se estamos diante de uma cópia, plágio[15] ou não. Ou nos casos de "furto" intelectual, como se configuraria a figura delitiva e a quem caberia a autoria de determinada obra.

A lei surge para proteger a autoria, todavia, se um pesquisador, artista e/ou produtor se apropria indevidamente da música de determinada comunidade, ainda que entenda ser de domínio público, pode ser que legalmente, até que se prove o contrário ou até que alguém provoque a justiça e acione outrem, não haja maiores conseqüências. O que não exime o pesquisador de agir conforme a ética[16], decidindo sobre a análise e o destino do material pesquisado e de como identificará suas fontes. Seguindo ainda, princípios éticos, podemos inferir que deverá partir do etnomusicólogo, pesquisador, professor, profissional da área, a prática ética de dar os devidos créditos e, quando possível, alguma contrapartida social.

Casos e acasos

Na pesquisa que realizo com as Ganhadeiras de Itapuã tenho tomado alguns cuidados durante a coleta de dados (entrevistas), nos termos em que aconselha Seeger (1996, p. 101) quando diz que caso realize qualquer gravação (quer em campo, em estúdio), o pesquisador deverá redigir mesmo que um simples contrato ou mesmo gravar a permissão dada pelos participantes ao pesquisador em fita k-7 (ou *cd*), porquanto em algumas situações tais contratos escritos podem não ser apropriados para determinadas circunstâncias. Outro ponto, é a preocupação, de certo modo antecipada, com os termos empregados nesse prévio documento que autoriza a reprodução de imagens, gravações (incluindo referências ao audio, video,

[14] Na música, um exemplo de estilização, como efeito semiológico poderia ser ilustrada não apenas na literatura, mas no *jazz*. Para Sant'Anna (2007, p. 41-41), trabalhando em um sentido comparativo com a noção de desvio em relação a um original, poderia se afirmar que "tanto na música quanto na literatura pode-se medir a diferença entre a estilização e a paráfrase se colocarmos a estilização no âmbito do *desvio tolerável* e a paráfrase na margem do *desvio mínimo*". Podendo-se dizer ainda que a paródia *deforma*, a paráfrase *conforma* e a estilização *reforma* o texto original. (Afonso Romano de Sant'Anna. Paráfrase, paródia e cia. 8. ed., São Paulo: Ática, 2007).

[15] O vocábulo surgiu a partir do momento em que a obra literária passa a possuir um caráter lucrativo, pois o plágio começou a ser associado à um prejuízo econômico, momento em que o artista deixa de ser protegido por príncipes e reis, os mecenas, passando a viver sob suas próprias expensas. No Direito Romano já era designado como o delito praticado por quem ocultava, dava, vendia, comprava ou encarcerava dolosamente um cidadão livre ou escravo alheio, sem a autorização do dono. A Lei Fábia, portanto, punia o criminoso denominado *plagiarius*. Assim, o termo assemelha-se ao ato de furtar idéias, obras de natureza intelectual. Para alguns, o plágio ou plagiato é furto literário. Segundo Harry Shaw, o plágio verifica-se quando alguém copia ou imita servilmente a linguagem e as idéias de outrem e as apresenta como suas. O plágio, palavra derivada de um termo latino que significa *rapto*, pode ir desde a mera paráfrase grosseira à cópia descarada. "Qualquer apropriação escreve John Milton", "sem aperfeiçoamento da matéria apropriada é, para todos os bons autores, um autêntico plágio". (Cf. Harry Shaw, Dicionário de Termos Literários, Lisboa: D. Quixote, 1978 *apud* GOMES, 1985, p. 122).

[16] Ética que é a ciência normativa dos comportamentos humanos (REALE, 2003, p. 29). Segundo Reale (2003, p.33), as normas éticas, "não envolvem apenas um juízo de valor sobre os comportamentos humanos, mas culminam na escolha de uma diretriz considerada obrigatória numa coletividade. Da tomada de posição axiológica resulta a imperatividade da via escolhida, a qual não representa assim mero resultado de uma nua decisão arbitrária, mas é a expressão de um complexo processo de opções valorativas, no qual se acha, mais ou menos condicionado, o poder que decide". Quando a ética se verticaliza na consciência individual, toma o nome de Moral, a ética da subjetividade ou do bem da pessoa. Quando a conduta é analisada em função das relações intersubjetivas, implicando a existência de um bem social, a Ética poderá se distinguir entre: a Moral social (costumes e convenções sociais) e a do Direito (REALE, 2003, p. 39). In: Miguel Reale. Lições preliminares de direito. 27. ed., ajustada ao novo código civil. São Paulo: Saraiva, 2003.

imagens de *performers*, pessoas da comunidade ou de qualquer que participe ou seja informante direto), que prevê a possibilidade do material de pesquisa ser depositado em algum arquivo, ou utilizado como material didático ou mesmo como um livro-texto multimídia e que para tal acesso precise de autorização. Além disso, tomar nota dos dados de cada participante, informante que estiver envolvido na pesquisa. Conseguir a permissão do compositor também caso o músico executante seja outro que não o compositor, bem como de todos os músicos envolvidos.

Seeger ainda pondera que algumas comunidades podem ter suas próprias gravações, sendo interessante que os pesquisadores também possam assistir a comunidade no sentido de proteger, guardar seus arquivos. Esta idéia também tem sido ventilada no âmbito de minha pesquisa para o grupo das ganhadeiras, em que venho procurando criar um arquivo audiovisual e fotográfico para o grupo, inicialmente para fins de arquivo, a fim de preservar o futuro material para divulgação do trabalho do grupo, deixando cópias de todas as gravações e filmagens à sua disposição.

Acontece, entretanto, que muitos pesquisadores "esquecem" de voltar ao campo de estudo, para dar alguma satisfação aos seus informantes, um *feedback* sobre a produção fruto do trabalho do grupo, da comunidade, ou de determinado informante. Isto porque considera-se que a própria etnomusicologia tem o dever "de voltar ao local onde ela obteve as suas informações, e pôr os resultados à disposição de órgãos que trabalham na área de educação, histórica e cultura popular" (LÜHNING, 1991, p. 123).

Antigamente, os etnomusicólogos baseavam suas pesquisas e transcrições a partir de gravações que lhe chegavam às mãos e onde o trabalho de campo era quase inexistente; atualmente, a situação é bem diferente, o comprometimento do etnomusicólogo é muito maior e por estar frente à frente com seus informantes, trava-se desse contato, um enlace inevitável entre pesquisador e pesquisado(s), ainda que se persiga o mito da imparcialidade investigativa alvo de toda pesquisa que se propõe a ter alto grau de confiabilidade.

Ainda, uma última observação que cabe como alerta ao pesquisador que por vezes se depara com questões poucos esclarecidas na ótica dos informantes, muitos dos quais imaginam que pelo fato do pesquisador está se utilizando da imagem, da música, enfim, dos saberes e do conhecimento de determinada comunidade, deveria de algum modo ressarci-los financeiramente ou ajudá-los com algum recurso material. Trata-se de um outro ponto delicado e que o pesquisador não deve deixar "levantar grandes expectativas sobre recompensas financeiras" (SEEGER, 1996, p. 101), sob pena de ser cobrado posteriormente, inviabilizando uma contrapartida social apenas, em detrimento de uma outra, a financeira ou até prejudicar o andamento de sua pesquisa.

Outra indicação, diz respeito ao sentido de encorajar o estudo intelectual e recomendações práticas na etnomusicologia, através de publicações provindas de estudiosos da área. Bem como, encorajar a tranferência do conhecimento prático dos pesquisados para as comunidades locais, no intuito de avançar em busca da própria proteção de seus direitos baseado nas leis de seus próprios países (SEEGER, 1996, p. 103). Essa é, inclusive, uma das lutas da área, que vem rendendo frutos desde a conferência organizada pela UNESCO e pela OMPI, em Phuket, Tailândia (1997), onde dentre outros pontos pediu-se aos países das respectivas regiões que introduzissem uma legislação nacional sobre proteção intelectual de música tradicional e de outras formas de folclore (MALM, 2008, p. 98)[17].

Apesar de todas essas precauções, não se foge dos acasos que envolvem fatos inusitados e por vezes, insólitos. Casos, inclusive, em que mesmo tomando os devidos cuidados, fogem à "regra" e acabam tornando o objeto de estudo alvo de bastante reflexão e debate, em torno da proteção da música tradicional e das "expressões culturais tradicionais" (ECTs). Um desses casos recentemente narrado foi sobre a canção "Kuenda" que segundo o pesquisador suíço Camp (2008, p. 80), "no processo de transmissão auditiva e pela mídia a canção perdeu a identidade ligada aos portadores das culturas originais". A canção migrou geograficamente, em sua dimensão estética, passando de uma expressão religiosa rural de um grupo de homens para um emblema regional da história afro-brasileira e também como símbolo político urbano[18].

[17] Entretanto, segundo Camp (2008, p. 86), do questionário aplicado pela OMPI, em uma das inúmeras conferências que ela propôs e que contou com 64 países participantes, menos da metade respondeu sobre o planejamento de uma política de proteção legal de nível nacional para as ECTs, embora mas da metade tenha concordado com a necessidade de um acordo internacional para proteção das ECTs. Os questionários demonstraram ainda que havia poucas experiências práticas de uso das regulamentações nacionais existentes. E no caso da Suíça, manifestou-se contrária a um acordo internacional, pois questionou exatamente esta falta de experiência, afirmando que os portadores suíços de ECTs estão satisfeitos com os direitos de propriedade intelectual lá existentes.

[18] "Kuenda' foi surpreendentemente ouvida como tema musical de uma telenovela transmitida em todo o território nacional (...) onde a canção expressava musicalmente a africanidade da sociedade brasileira colonial, palco de

Assim, alguns membros do grupo ritual entenderam que "Kuenda" usada externamente, tornou-se um "roubo" de sua "propriedade" cultural intangível e tradicional. Neste caso, os créditos dados aos portadores tradicionais (direito de atribuição), no encarte do *cd*, inclusive, não foram suficientes para proteger tal comunidade da perturbação causada dentro do seu sistema cultural local. O que esteve em jogo foi a proteção do "conhecimento tradicional", embora haja exceções na lei como acontece com o patrimônio cultural das comunidades indígenas (já mencionado) e seus valores artísticos o que não ocorreu neste caso, uma vez a "Kuenda" não é parte deste "conhecimento tradicional" especificamente protegido.

A discussão no que tange à proteção da música tradicional vem avançando. As peculiaridades destas manifestações, bem como os usos e costumes de seus portadores deverão ser protegidos, baseado no "consentimento previamente informado"[19], conceito discutido pela OMPI, como princípio de proteção do conhecimento tradicional e das ECTs. Ao ser aprovado, tal princípio terá efeito *erga omnes*, isto é, atingirá a todos (contra todos). Segundo Camp (2008, p. 89), "o efeito positivo do conceito de valorização do patrimônio cultural intangível, dependerá das ações que cada governo nacional tomará individualmente"[20].

Enfim, estas são algumas das questões que se encontram imbricadas no mundo da Ética[21] e no âmbito legal dentro do campo de pesquisa etnomusicológica.

À guisa de conclusão

Cabe aos pesquisadores enfrentar desafios em prol de uma mudança ética frente às novas legislações e suas constantes mudanças, lembrando que na maioria das vezes, "os legisladores são do meio urbano, letrados e burgueses e ignoram os direitos das populações rurais, não letradas, pobres e de nações não européias. Expressões tradidicionais e de folclore muitas vezes ficam fora de cogitação" (SEEGER, 2005, p. 138). Mas, como ele próprio diz, "não precisamos esperar mudanças de legislação para transformar nossa ética e a maneira como agimos a respeito do conhecimento de todos os tipos. A lei pode seguir a ação de todos nós".

Referências bibliográficas

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Eds.). *Pesquisa qualitativa, com texto, imagem e som*: um manual prático. Trad. De Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

CABRAL, Plínio. *Direito autoral*: dúvidas e controvérsias. São Paulo: Harbra, 2000.

CAMP, Marc-Antoine. "Quem tem autorização para cantar o cântico ritual?: notas sobre o status legal da música tradicional". Tradução de Saulo Adriano. In: *Revista USP*: São Paulo, n. 77, p. 76-89, março-maio, 2008.

CASA VIA MAGIA: Centro de Desenvolvimento de Capacidades. Enciclopédias da Cidade. Vol.II – Itapuã. As Ganhadeiras de Itapuã. Disponível em: <http://www.viamagia.org/centro/proj_enciclopedias_itapua.php>. Acesso em: 07 abr. 2008.

encenação da novel" (CAMP, 2008, p. 80)

[19] Neste caso, tem-se que pedir autorização aos portadores, ao pretender fazer uso comercial de suas manifestações, devendo ser informado, inclusive, com antecedência a respeito dos desdobramentos, em casa de comercialização, negociação, divisão de lucros etc..

[20] Vale salientar que tais discussões vêm crescendo desde a década de 1960, e mais ainda, a partir, como já foi dito, da conferência de Phuket, época em que surgem as regulamentações da propriedade intelectual tornando-se parte de acordos internacionais, através do TRIPS (*Trade-related aspects of intellectual property rights*)(Acordo sobre aspectos dos direitos de propriedade intelectual relacionados ao comércio), tendo sido encampada algumas vezes pela OMC (Organização Mundial do Comércio) e pela UNCTAD (Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento).

[21] Fábio Konder Comparato. *Ética*: direito, moral e religião no mundo moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Kiyomori Mori. Quando falta a ética no Direito. *Jornal do Commercio*, Recife, 20 mai. 2001. Agência Folha. Disponível em <http://www2.uol.com.br/JC/_2001/2005/br2005_1.htm>. Acesso em: 10 jul. 2008. V. também, João Maurício Adeodato. *Ética e retórica*: para uma teoria da Dogmática Jurídica. 2. ed., rev. e ampl.. São Paulo: Saraiva, 2006 e Francesco Alberioni. *Valores*: o bem, o mal, a natureza, a cultura, a vida, Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CUNHA, Alberto José Pereira da. Direito autoral, folclore e arte tradicional. In: ABRÃO, Eliane Y. (Org.). *Propriedade imaterial*: direitos autorais, propriedade industrial e bens de personalidade. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

ESTATUTO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. Disponível em <http://www.musica.ufrj.br/abet/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=2&Itemid=17> Acesso em 23 de set. 2008.

FRITH, Simon; MARSHALL, Lee. *Music and copyright*. New York: Routledge, 2004.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa*: um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

KAPLAN, José Alberto. "Ars Inveniendi". In: *CLAVES*: periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. João Pessoa, mai./nov. 15-25, 2006.

LÜHNING, Ângela. "Métodos de trabalho na Etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais". *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, V, XXII, no. 1/2, p. 105-126, 1991.

MALM. Krister. A expansão dos direitos de propriedade intelectual e a música – uma área de tensão. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Garcia; CAMBRIA, Vincezo (Orgs.). *Música em Debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

SALVADOR, César Coll et. AL. *Psicologia do ensino*. Tradução de Cristina Maria de Oliveira. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

SEEGER, Anthony. "Ethnomusicologists, archives, Professional organizations and the shifting ethics of intellectual property". In: *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p. 87-105, 1996.

____. Audio and Audiovisual Archives, Intellectual property, and Cultural Heritage: some comparative considerations. In: SEMINÁRIO PATRIMÔNIO CULTURAL E PROPRIEDADE INTELECTUAL: proteção do conhecimento e das expressões culturais tradicionais. 1, 2004, Belém. *Anais*... Belém: CESUPA/ MPEG, 2005. 325p.

Canção d'Além-Mar: Relato de um projeto de pesquisa

Heloísa de Araújo Duarte Valente
MusiMid/ECA-USP

Resumo
Este texto pretende apresentar, sucintamente, os resultados do projeto supra, apresentado em suas diversas etapas de realização, nos congressos anteriores promovidos pela ABET. Constitui, tão somente, a descrição dos resultados obtidos.

Canção d'Além-Mar: O fado e a cidade de Santos (livro)

O trabalho realizado, a partir do acervo de Manoel Ramos e Lídia Miguez:

Como já explicitei, nos congressos anteriores, a fonte fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, centrou-se na pessoa do Sr. Manoel Joaquim Ramos e de sua esposa, Lídia Miguez: além de memorialistas-depoentes de grande extrema relevância, são radialistas há 67 anos, produzindo sempre programas e atividades ligados à música portuguesa. Possuem um acervo pessoal bem organizado (notas de imprensa, discoteca). A partir do levantamento do repertório mais executado nos programas de rádio, especialmente em *Presença Portuguesa*, o casal Manoel Ramos e Lídia Miguez apresentou uma lista dos fados preferidos pelos seus ouvintes, ao longo de seis décadas.

Essa lista foi confrontada com uma relação dos fados mais conhecidos e mais executados, em Portugal, que costumam fazer parte de todas as coletâneas mencionadas nos livros sobre o assunto, ou mesmo nas compilações de discos, com o fim de determinar as representações do imaginário do fado no âmbito da comunidade de ouvintes de Santos e região. Pedi, então, ao casal, que me passasse uma lista de uns vinte fados que julgassem os mais solicitados e mais tocados nos seus programas, ao longo dos anos. Recebi uma relação de trinta e nove obras e respectivos intérpretes.

Ocorre que, ao contrário do que eu imaginava, essa listagem não coincidia sempre, com os fados mais conhecidos e, menos ainda, nas versões mais conhecidas, em caráter mundial. Faltavam algumas *figurinhas carimbadas*, ao mesmo tempo em que determinados intérpretes menos conhecidos apareciam várias vezes. Esta informação, bastante sintomática, levou-me a tentar buscar maiores esclarecimentos sobre os porquês dessa escolha.

Acreditando ser necessária uma confrontação com o *hit parade* fadista, reuni-me com a colega Susana Ventura, a pessoa do grupo mais afeita a esse gênero musical e elaboramos uma lista paralela, que denominamos *fados mais-mais*, na qual não faltariam itens como *Estranha forma de vida,* ou nomes como Alfredo Marceneiro. Esta lista serviu como base, já, dos trabalhos preliminares apresentados pela própria Susana Ventura, Mônica R. Nunes e Marcos Júlio Sergl, durante o 3º Encontro de Música e Mídia[1].

Surgiram, posteriormente, os nomes de Diósnio Machado Neto, Rodrigo Tavares e Flávio Viegas Amoreira, respectivamente musicólogo, historiador e ensaísta. Com a participação destes, alguns aspectos históricos da música em Santos, a história da imigração portuguesa, puderam ser mais esmiuçados. Também optei por incluir textos escritos pelos músicos que participaram da realização do documentário e a própria experiência do cineasta Eduardo de Araújo Teixeira, colaborador especial do MusiMid. O livro publicado pela Realejo, inclui os seguintes capítulos:

Silêncio! Vai se cantar o fado! (Apresentação)
Heloísa de A. Duarte Valente
Santos, cidade mítica
Flávio Viegas Amoreira
Portugueses em Santos: história e identidade

[1] Por ocasião do 3º Encontro de Música e Mídia, que teve como tema "As imagens da música", foi prestada uma homenagem ao casal.

Rodrigo Rodrigues Tavares

Múltiplas tônicas: uma crônica da música em Santos no século XX

Diósnio Machado Neto

Eu queria cantar-te um fado... entrevista a Manoel Ramos e Lídia Miguez

Heloísa de A. Duarte Valente

Luiz Henrique Portela Faria (colaborador)

Fado, um gênero musical

Marcos Júlio Sergl

Guitarra e violão: o acompanhamento do fado

Teresinha Prada

Saudades d'aquém-mar: olhares a partir de letras de canções

Susana Ventura

À escuta do fado: memórias de afetos e vínculos

Mônica Rebecca Ferrari Nunes

Saudades de Portugal no Brasil, ou...Fado, uma canção viajante:

Heloísa de A. Duarte Valente

Tudo isto é fado! (notas sobre o documentário *Canção d'Além-Mar*)

Fado, meu filho

Luiz Henrique Portela Faria

Liberdades poéticas (daqui d'além-mar)

Simei Paes

Vim para o fado

Alexandre Matis, Marcos Sabo e Gabriel Henrique

Itinerário de um cantar viajante- roteirização e montagem do documentário Canção d'Além-Mar

Eduardo de Araújo Teixeira

Acho inúteis as palavras... (Posfácio)

Heloísa de A. Duarte Valente

A capa foi criada pelo artista gráfico Marcelo Chagas tenta criar em imagens a idéia da *movência* do fado mediada pelo Atlântico e contém uma foto de passaporte de família imigrante lusitana ainda na década de 1910 (originalmente em tamanho 4x 4), conchas e caramujos foram colhidos na orla de Santos; à beira-mar, a foto de uma guitarra portuguesa, usual símbolo do fado e, não raro, de Portugal.[2] Sobre ela, o texto da orelha, por Gilberto Mendes e a quarta capa, pelo poeta Ademir Demarchi. A mesma arte foi utilizada na capa do documentário.

Importante é ressaltar a colaboração efetiva do Museu do Fado e da Guitarra Portuguesa e a Fonoteca Municipal, ambas ligadas à Câmara Municipal, de Lisboa.

Canção d'Além-Mar: O fado na cidade de Santos, pelos seus protagonistas. (documentário)

Além do depoimento memorialista dos entrevistados, as várias entrevistas já gravadas, trouxeram dados que serviram de base para o levantamento de dados para a escritura do livro. O roteiro e a montagem inicial foram realizados por mim e por Susana Ventura. Posteriormente, contou com a colaboração do documentarista Eduardo Teixeira, que dirigiu toda a parte técnica, roteirização e edição. As informações passadas nas entrevistas foram fonte de busca de imagens da cidade, fotografias antigas e documentos acerca da história de Santos, muitos deles obtidos junto à Fundação Arquivo e Memória de Santos e acervos

[2] O instrumento, de autoria do *luthier* Nuno Cristo, foi confeccionado em 1994 e fotografado por Gilberto Prioste.

particulares. Dessa vertente da pesquisa está sendo realizado o projeto de iniciação científica de Luiz Henrique Portela Faria[3]

Também foram incluídos outros depoimentos complementares, como o do historiador, vereador e ex-secretário da cultura de Santos Reinaldo Lopes Martins, sobre a presença portuguesa na cidade de Santos; ainda, Luiz Abílio Alves, participante ativo de várias agremiações culturais portuguesas em Santos e na Baixada Santista. Destaque-se, ainda, a participação de Achille Picchi, músico, regente, compositor e estudioso da música luso-brasileira.

O grande obstáculo: Entre todas as dificuldades que enfrentamos, talvez a que seja a de solução mais difícil seja a lide com os direitos autorais. Tive uma orientação prévia do advogado Guilherme Carboni. Especialista na área de direitos intelectuais, Carboni afirmou serem altamente subjetivos os critérios que regem os direitos autorais. Em se tratando de um documentário que trata de música, parece mesquinharia não poder apresentar as obras representativas, sob pena de cobrança de valores que venham ser impingidos à minha pessoa física. Sendo dessa maneira, decidi evitar a inclusão de músicas – o que parece absurdo, para uma pesquisa sobre música! Ainda assim, a equipe conseguiu solucionar adequadamente o problema utilizando uma obra original de Gil Nuno Vaz, participante do MusiMid e de Ivan Lins[4] e Vítor Martins, com arranjo dos estudantes de música integrados neste trabalho (Alexandre Matis, Gabriel Henrique e Marcos Santos).

O fado na cidade de Santos: sua gente, seus lugares. (hipertexto)

O hipertexto *O fado na cidade de Santos: sua gente, seus lugares* encontra-se em fase de final de produção e deve constituir como elemento anexo ao documentário. Deverá incluir informações concernentes aos locais da cidade em que costumava ser executado. Por locais, entenda-se desde o tipo de imóvel (residências particulares, clubes, associações, pontos comerciais etc.) como também os bairros que normalmente abrigavam essa prática musical (e social). Como fontes, estão sendo consideradas, inicialmente, as informações passadas pelos depoentes, que serão buscadas em centros de documentação e arquivos pessoais. Este trabalho vem sendo realizado por Luiz Henrique Portela Faria, estudante do curso de História de uma universidade do litoral paulisata: Digitalizou os 15 álbuns de recortes de jornais, organizado pela Srª Lídia Miguez, o que totalizou 1122 imagens Ao hipertexto devem-se juntar, ainda, uma lista de fados gravados no Brasil por brasileiros ou por portugueses radicados; um depoimento em áudio por Manoel Ramos e Lídia Miguez, além de imagens de Santos e de pessoas e eventos ligados ao fado.

Outras novidades: o grupo de performance musical

Durante o ano de 2006, consegui criar vínculo acadêmico com alguns estudantes do Instituto de Artes da Unesp, onde o MusiMid se alojou, por cerca de um ano. Em especial, gostaria de mencionar duas cantoras: Simei Paes Rômulo e Evelin Croce (já graduada, aluna ouvinte da pós-graduação). Evelin se interessou em formular um projeto de pesquisa para o Mestrado – em que gostaria de ingressar, sob minha orientação e chegou a escrever uns bons esboços sobre o fado para o teatro e suas relações com a modinha. Lamentavelmente, devido a uma série de problemas, a pesquisa ficou interrompida. Simei decidiu experimentar o fado como cantora. Experiência nova para ela, acostumada ao repertório de câmara, ficou muito entusiasmada e vem se dedicando bastante. Estudou e vem estudando vários títulos, que cantou com acompanhamento de piano, com o colega Gustavo Fiel dos Santos. No 3º Encontro de Música e Mídia, ensaiou algumas peças com os fadistas José Joaquim de Souza e André Batista, músicos amadores de Santos e participantes do movimento *Amigos do Fado.* Também escreveu um breve texto sobre a fonética do português, refletindo sobre a pronúncia do fado cantado por não-lusos.

Programa de rádio: O MusiMid conta, desde 2006, com a participação da radialista Marta Fonterrada. A meu convite, decidiu assumir a tarefa de criar um programa de rádio, a partir dos depoimentos de Manoel Ramos e Lídia Miguez. Ponderamos que o depoimento de Ramos, com sua típica agilidade de um experiente radialista, com a fala escorreita e sem falhas, apresentava todas as características para um texto a

[3] Sob minha orientação, com bolsa Fapesp.

[4] Gostaria de enfatizar meus agradecimentos ao compositor, que muito entusiasticamente aceitou o arranjo e cedeu os direitos da obra para o documentário.

ser ouvido no rádio. Um breve *trailer* do trabalho final foi preparado para o 3º Encontro de Música e Mídia, no painel do MusiMid, em que foi prestada uma homenagem ao casal Ramos-Miguez. O programa está para ser transmitido pela Rádio Cultura FM, onde Fonterrada trabalha, numa primeira oportunidade.

O *Grupo Sete Cidades:* os graduandos em música Alexandre Matis Maranhão, Gabriel Henrique Laudino e Marcos Fábio Santos vinham, há algum tempo, se dedicando à música portuguesa; mais particularmente, à música açoriana. *Achados* pelo Prof. Wladimir Mattos, do IA-Unesp, passaram a participar do MusiMid, como intérpretes de fados. Os estudantes oficializaram o grupo com o nome de *Sete Cidades*, e vem se dedicando ao fado. Neste projeto, transcreveram algumas obras (publicadas no livro) e vêm se dedicando à interpretação, a partir de um estudo estilístico, que oriento parcialmente.

Um acervo a ser criado? Em diálogo com o Centro Cultural São Paulo, estamos estudando a possibilidade de fazer um levantamento dos discos antigos sobre o fado, a fim de classificá-los numa série, a ser digitalizada. Existe a possibilidade de que parte do material venha a ser incorporado como expansão desta pesquisa, a título de colaboração acadêmico-institucional.

Outros resultados da pesquisa

Ao concluir este relatório, ainda há dois pontos relevantes a citar. Primeiramente, a publicação, ainda em 2008, de um dossiê sobre o projeto fadista para a Revista Sibe-Trans, renomada publicação internacional na área de etnomusicologia.

O documentário foi exibido no encontro "Fado, percursos e perspectivas"[5],no dia 21 de junho último e teve muito boa aceitação. Após o evento, estou em contato com membros do Instituto de Etnomusicologia da Universidade Nova de Lisboa. A intenção é formular um projeto conjunto, sobretudo neste período em que a academia portuguesa se esforça, no sentido de obter o reconhecimento da Unesco que o fado seha reconhecido como patrimônio imaterial.

[5] Realizado entre 18 e 21 de junho, o evento foi promovido por um conjunto de renomadas instituições portuguesas: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa (CEPCEP), Faculdade de Ciências Sociais Universidade Católica Portuguesa, Instituto de Etnomusicologia (INET), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, Museu do Fado e da Guitarra Portuguesa e foi coordenado por Salwa El Shawan Castelo Branco, Ruy Vieira Nery, Roberto Carneiro e Artur Teodoro de Matos.

A modinha: consolidação e difusão do gênero no contexto musical brasileiro

Igor Hemerson Coimbra Rocha

Resumo
A modinha, entre muitos gêneros e manifestações da música brasileira, caracteriza uma importante expressão musical do país, estando presente na nossa cultura desde o final do século XVIII. Com a proliferação radiofônica no Brasil, esperava-se um maior sucesso da modinha principalmente pela a sua história que já ultrapassava um século, mas foi o samba quem gozou da primazia de ser reconhecido nacionalmente e internacionalmente como o mais representativo gênero musical brasileiro. Diante dessa realidade, a modinha ganhou espaço, de fato, nos grupos de serestas que se espalharam pelo Brasil, valendo destacar a forte tradição seresteira que se consolidou em várias regiões do país, especialmente em Minas Gerais.

Palavras-Chaves: Modinha, Etnomusicologia, Música Popular

Abstract
The modinha, between many manifestations of the Brazilian music, characterizes an important musical expression of the country, being present in our culture from the end of the century XVIII. With the proliferation radiofonic in Brazil, for a larger success of the modinha was waited mainly by the his history that already passed one century, but it was the samba who enjoyed the primacy of being recognized nationally and internationally as the most representative Brazilian musical gender. Due to that reality, the modinha won space, in fact, in the groups of serenades that dispersed for Brazil, being worth to highlight to strong tradition serenades that consolidated in several areas of the country, especially in Minas Gerais.

Keywords: Etnomusicology, Pop Music, Modinha, Montes Claros

A modinha, entre muitos gêneros e manifestações da música brasileira, caracteriza uma importante expressão musical do país, estando presente na nossa cultura desde o final do século XVIII. Independente da discussão sobre a nacionalidade do gênero, se brasileiro ou português, o que se pode afirmar é que essa significativa manifestação artística esteve em pleno vigor por mais de um século no Brasil, tanto nos salões burgueses quanto nas noites de luar dos nobres seresteiros. Além disso, não há dúvida também do sucesso da modinha em Portugal, principalmente na voz de Caldas Barbosa. Todavia, as análises e discussões apresentadas ao longo do trabalho se concentram nas características dessa expressão cultural no Brasil.

Para uma melhor compreensão do caminho percorrido pela modinha em nossa história musical, tomei como base o pensamento de Mário de Andrade, "que do ponto de vista social, a música brasileira teve um desenvolvimento lógico, que chega a ser primário de tão ostensivo e fácil de perceber. Primeiro Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade" (ANDRADE, 1991, p. 11).

O período religioso relatado por Mário de Andrade está diretamente relacionado ao século XVIII, em que a música erudita, vinculada aos espaços religiosos da igreja católica, começou a dar "bons" frutos em meio à proliferação dos monumentais templos que foram construídos no país, principalmente nos estados do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e Minas Gerais. O compositor de maior destaque dessa época foi o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que, segundo o autor, é uma prova "irrefutável" do que foi o Brasil colônia. Uma das principais características musical e sociocultural desse período foi o monodismo[1], que predominava na prática coral da época, culminando na virtuosidade sentimental dos cantores líricos. De

[1] A palavra monodia se ajustava a qualquer espécie de "canção plangente", executada por uma só voz (SIQUEIRA, 1956, p. 32).

acordo com Mário de Andrade, "a colônia nunca conseguiu se libertar da religiosidade musical [...], mas a música dos primeiros jesuítas foi necessária e social, enquanto a religião é coisa necessária e social". (ANDRADE, 1991, p.14-15).

O segundo período a que se refere Mário de Andrade, que tem como ênfase "o amor", tem relação direta com o foco deste trabalho. Este período entrou em maior evidência a partir do ano de 1808 quando a corte portuguesa chegou ao Brasil coordenada por D. João VI e D. Maria, trazidos por embarcações inglesas em busca de porto seguro para se atracarem, refugiados das ameaças de Napoleão Bonaparte.

Nessa época, o Brasil começava a se abrir para novas influências comerciais, fato que se consolidou devido a pressão dos comerciantes nacionais para o estabelecimento de relações que transgredissem o monopólio português. Neste mesmo contexto surgiram novos músicos, portugueses e brasileiros, patrocinados pela monarquia, criando assim uma grande mobilização cultural no país. Nessa aproximação entre as fronteiras americana e européia, a modinha emergiu como parte integrante do repertório festivo dos salões burgueses, tendo destaque, junto com ela, outras expressões musicais como o lundu-canção, valsa, polca, entre outros.

A vinda da família real portuguesa, que desembarcou primeiro em Salvador e mais tarde no Rio de Janeiro, onde permaneceu por quatorze anos, transformou o país em um verdadeiro centro das decisões políticas do reino, resultando no fim do pacto colonial. O Rio de Janeiro passou a ser a cidade pólo do Brasil, aonde várias manifestações artistico-musicais iriam se consolidar, tanto no palácio, como nas ruas da então capital brasileira. Toda essa transformação cultural se deve também ao surgimento da imprensa que, segundo Manuel Veiga, se instalou em terras brasileiras com mais de 300 anos de atraso, em relação ao velho continente e alguns países do continente americano (VEIGA, 1998).

Alguns músicos que já prestavam serviço à colônia continuaram suas atividades musicais no cenário artístico estabelecido com a chegada da nova corte. Além desses, foram recrutados novos músicos tanto do Brasil quanto de terras estrangeiras, entre eles: José Maurício Nunes Garcia, que compartilhou suas funções de músico da corte portuguesa com o lusitano Marcos Portugal; e o regente, austríaco Sigismund Neukomm que chegou ao Brasil com a missão francesa de 1816. Ambos compuseram numerosas peças de câmara, instrumentais, óperas, missas e canções. Outro importante compositor desse período foi Francisco Manuel da Silva, autor de missas, modinhas, lundus e diversos hinos patrióticos.

Com a proclamação da independência do Brasil em 1822, por parte do príncipe Regente D. Perdro I, o país passou a ter maior autonomia política e econômica, apesar de estar, de certa forma, vinculado historicamente a Portugal. De acordo com Mário de Andrade, "a falsa independência e a nova nobreza vieram, no entanto, contribuir decisoriamente, burguesas por excelência como eram, para o predomínio da profanidade e da música amorosa". Ainda segundo o autor, "a música profana começou a predominar em duas manifestações especificamente características de sensualidade sexual: a modinha de salão, queixa de amores, e o melodrama, válvula de escapamento das paixões" (ANDRADE, 1991, p. 19).

Diante dessa opinião de Mário de Andrade, percebemos que a música brasileira, durante esse período, estava lentamente se desvinculando dos aspectos poéticos e melódicos da música européia e a tomar ares de brasilidade em suas concepções e inspirações. O certo é que o país estava se adaptando à modernidade e se distanciando, mesmo que vagarosamente do seu caráter colonial, onde prevalecia a busca pelo ouro, a massificação do trabalho escravo nas mãos de senhores feudais, e todos os demais fatores característicos de um contexto que ainda traçava os seus caminhos como nação dependente.

A difusão da modinha e o acesso dos músicos executantes e do público às composições do gênero no cenário nacional se devem, em parte, ao surgimento das casas de impressão musical, principalmente no Rio de Janeiro e na Bahia. Mas nem todos os músicos dotavam de um domínio teórico e prático suficiente para que pudessem registrar suas canções. Segundo Manuel Veiga, vários compositores, apesar de talentosos, muitas vezes não tinham qualquer domínio da notação musical, é o caso do baiano Xisto Bahia (1841-1894) e do carioca Joaquim Manuel da Câmara que sendo musicalmente iletrados, dependia da ajuda de terceiros para poder registrar suas canções. Este último contou com a colaboração do então renomado ex-discípulo de Haydn, Sigismund Neukomm, para registrar suas canções (VEIGA, 1998).

Com relação à impressão musical e principalmente pela sua tardia chegada no país, comparando aos grandes centros da Europa, a pesquisadora Mônica Leme tem a seguinte opinião: "as restrições impostas pela coroa portuguesa à sua então colônia só permitiu que o Brasil desenvolvesse um mercado profissional e consumidor de obras musicais impressas depois dos primeiros 10 anos do século XIX". A pesquisadora afirma também que: "o Brasil não dispunha de matéria prima e mão de obra competente para exercer tal função, faltavam copistas, fabricantes de papel e tinta, um mercado produtor (compositores e músicos) e um mercado consumidor" (LEME 2005, p. 507).

Com base nas pesquisas do etnomusicólogo Manuel Veiga, em 1813, na Bahia, a tipografia de Manoel Antônio da Silva Serva, a primeira editora particular do Brasil, publicou em fascículos o que seria a 3ª edição do vol. 1 da *Viola de Lereno*, reconhecidamente uma coleção de textos para serem cantados (cantigas, em geral, modinha, lundus). Ainda segundo o pesquisador, ao contrário do México, que já contava com uma imprensa musical em 1539, ou do Peru, que imprimiu música polifônica a quatro vozes em 1631, a impressão musical no Brasil se tornou regular no Rio de Janeiro apenas a partir de Pierre de Laforge, por volta de 1834 (VEIGA, 2007, p. 1).

O segundo reinado regido por D. Pedro II, tendo início no ano de 1840, após um período de 9 anos de regência, até a proclamação da república em 15 de novembro de 1889, passou a ser um período de maior mercantilização de produtos culturais no Brasil. Enquanto os compositores europeus extrapolavam-se nas formas e melodramas musicais românticos, o país caminhava lentamente para se estruturar, de forma que, tanto em seu material humano quanto em seus aspectos físicos, desse suporte a este desenvolvimento cultural.

Ainda nesse período, grandes centros de apoio para os nossos músicos e admiradores foram constituídos, entre eles: o Conservatório Imperial de Musical do Rio de Janeiro, em 1848, e a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, sendo que esta última durou apenas oito anos (1857-1865). Mário de Andrade afirma que nessa época o país se dava o luxo de desviar verbas para o sustento e herança duma casa imperial, além de sustentar a mais rica e brilhante estação de ópera da América de então. (ANDRADE, 1991, p. 19).

Essa busca pela modernização, impulsionada por D. Pedro II, que por sinal era admirador e estudante de música, favoreceu ao Rio de Janeiro uma maior concentração artística e social, surgindo assim o grande centro musical Brasileiro. Em meio a esse movimento o piano forte já era ouvido com freqüência pela capital brasileira. Segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão, em 1856 o poeta Araújo Porto Alegre deu ao Rio de Janeiro o pseudônimo de "cidade dos pianos" (TINHORÃO 1998, p. 131).

Com relação a este mesmo período Mônica Leme nos conta que: "o mercado para produtos culturais, álbuns de modinhas, de lundus, métodos de ensino para piano, flauta, violão, entre outros, cresceu e prosperou a partir da década de 1840, quando a imprensa musical tornar-se-ia sistemática no Rio de Janeiro" (LEME, 2005, p. 511). Nessa época, a modinha de salão passou a ter um lugar de destaque na história dessa cidade e, conseqüentemente, no Brasil.

Tudo isso foi proporcionado pelas casas de edição que já se consolidavam, e principalmente pela aquisição maciça, por parte dos estudantes de música, de métodos de ensino para respectivos instrumentos, gerando assim uma maior movimentação financeira no mercado cultural da época. Partituras de modinha, valsa e polca eram as mais requisitadas pelas moças que estudavam piano. De acordo com Marco Napolitano, "toda sala de estar das boas famílias do Império deveria possuir um piano para que as mocinhas da corte pudessem aprender a tocar o instrumento, o que não era uma questão de educação estética, mas etiqueta social" (NAPOLITANO, 2002, p. 43).

A modinha não pertenceu somente à classe burguesa. Outros segmentos da sociedade carioca, baiana, mineira e pernambucana, foram também diretamente interligados ao gênero, que por sua vez tornava-se cada vez mais popular em várias cidades metropolitanas e do interior brasileiro. Com base na pesquisa realizada por Sílvio Romero, *Contos Populares do Brasil,* sobre a música brasileira no século XVIII e XIX, publicado em 1880, José Ramos Tinhorão afirma que as modinhas de Caldas Barbosa estavam na boca do povo, muitas vezes passando por anônimas e interpretadas pelos especialistas em serenatas (TINHORÃO, 1988).

É justamente nas serestas que a modinha iria cada vez mais se consolidar. Isto se deve a vários fatores políticos e socioculturais que dificultaram o sustento dos músicos pertencentes à burguesia. Com a monarquia em decadência e um Império desgastado com os resquícios da guerra do Paraguai, que teve como conseqüência uma dívida externa com a Inglaterra, a corte sofria acusação de desvio de verbas para sustentar o alto custo do palácio. Segundo Batista Siqueira, "quando terminou a guerra do Paraguai, a modinha metropolitana sumira no horizonte, entretanto, é falso afirmar-se que ela tenha sido derrotada plenamente nas zonas rurais e nas povoações longínquas, [haja vista que] a modinha continuou a existir e a florescer" (SIQUEIRA, 1956, p. 87).

De acordo com Mário de Andrade, "nos últimos dias do Império com [...] a fixação dos conjuntos seresteiros dos choros [...] a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando–se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça" (ANDRADE, 1991, p. 24). Em relação a esse mesmo período, Marcos Napolitano afirma que, durante o final do séc. XIX e início do séc. XX além da modinha, outros gêneros musicais populares urbanos se consolidavam e caíam nas graças

do povo, entre eles o choro e o tango brasileiro, com grande destaque para dois compositores desse período temos: Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (NAPOLITANO, 2002).

Essa disseminação da música popular gerava conflitos por parte dos críticos e admiradores da música erudita. De acordo com Batista Siqueira compositores, como Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), recebiam por parte dos antinacionalistas críticas do tipo: "o que é nosso não presta", esses críticos comparavam as modinhas com as "árias italianas" que, segundo o pesquisador, "além de bem feitas musicalmente, eram ensaiadas várias vezes e representadas no palco dos principais teatros" (SIQUEIRA, 1956, p. 87).

Assim como o país clamava por uma libertação em definitivo dos governantes portugueses, a música popular se consolidava pelas ruas e noites de luar da cidade do Rio de Janeiro e por outros cantos do Brasil. A modinha se desvinculava do piano de calda, pertencente aos salões suntuosos cheios de glamour e sofisticação, para cair na graça e na malícia dos boêmios violeiros, tendo assim uma maior liberdade poética, formal e conceitual.

O movimento seresteiro no Brasil toma força juntamente com os grupos de choro e se espalham na então república. Analisando esse período, Marcos Napolitano relata que "junto com a consolidação do choro, a consolidação das polcas no mercado musical para a pequena burguesia e o *revival* das modinhas, surgia também um espaço musical importante: o teatro de revista [...] que será o grande foco da vida musical brasileira e carioca até meados dos anos de 1920" (NAPOLITANO, 2002, p. 46).

Nas primeiras décadas do século XX o Brasil passou a viver uma nova fase. No que se refere ao movimento artístico, se ouvia cada vez mais discursos nacionalistas, tanto no âmbito da música erudita como popular. Temiam o fim da modinha que tanto pertenceu à nobreza e principalmente pela solidificação de outros gêneros musicais. Mas tal previsão não se consolidou, principalmente por parte dos grupos seresteiros que já se formavam pelas ruas das principais cidades do Brasil, como Salvador, Rio de Janeiro, Ouro Preto, São Paulo, entre outros. De acordo com Mário de Andrade, de todas as fases por que passou a música brasileira, a fase nacionalista, sendo esta a terceira fase relatada anteriormente, tendo início após a proclamação da república em 1889, teve a sua necessidade dirigida pela vontade, pelo raciocínio e pelas decisões humanas (ANDRADE, 1991).

Um fator importante para a consolidação dos gêneros populares que se proliferaram pelas ruas do Brasil foi a instalação da Casa Edison na cidade do Rio de Janeiro, comandada pelo comerciante Fred Figner. De acordo com o livro *A casa Edison e seu tempo*, escrito por Humberto Hemi Franceschi, no catálogo da Casa Edison de 1902 contém a relação dos primeiros cilindros e disco gravado no Brasil. Encontram-se registrados neste catálogo: 50 modinhas, 81 cançonetas e lundus, 6 duetos, 14 discursos, 4 marchas, 7 dobrados, 9 valsas, 16 polcas, 5 tangos e 5 maxixes. A gravação do primeiro disco pertence ao cantor Baiano, que interpretou o Lundu *Isto é Bom* de autoria de Xisto Bahia (FRANCESCHI, 1985).

A estruturação da Casa Edison, e a sua conseqüente participação no mercado musical nacional, foi favorecida pela abertura do comércio brasileiro para o exterior, a partir de uma nova política de desenvolvimento criada pelos republicanos que possibilitou substancialmente o grande fervor da música popular. A Casa Edison se beneficiou pela abertura comercial, devido à ousadia do seu proprietário, Fred Figner, que além vender vários produtos importados como o Gramofone (que tocava mais alto que os cilindros de cera do fonógrafo) e o *Zonophone* (disco que permitia a gravação dos dois lados), detinha também a patente do selo *Odeon*, que seria a marca registrada de seus discos (FRANCESCHI, 1985).

Foi então um período de extrema importância no cenário cultural brasileiro, possibilitando a vários compositores, intérpretes - cantores e instrumentistas –, o reconhecimento pelo público através de suas canções e performances registradas pela *Odeon*. Entre vários artistas que participaram ativamente dessas gravações, é possível destacar, sem desconsiderar a importância dos demais, Eduardo das Neves, cantor oficial da Casa Edison e compositor de modinha e lundu. Seu filho, Cândido Neves, que foi considerado o maior cantor de modinha na década de 1920 (FRANCESCHI, 1985, p. 65).

O pesquisador Humberto Hemi Franceschi relatou em seu livro um depoimento de Eduardo das Neves, em que o músico descreve sobre o seu primeiro contato com o fonógrafo:

> Ainda, não há muito tempo, ouvi um fonógrafo repetindo o '5 de novembro'[2], mas, de tal modo, com tantos erros, tão adulterados que não se entendia. Dirigi-me então ao Sr. Fred Figner, e cantei em um dos fonógrafos de seu estabelecimento comercial algumas modinhas,

[2] Francheschi explica que "o '5 de novembro' é uma composição que se refere ao atentado ao presidente Prudente de Morais, no dia 5 de novembro de 1897" (FRANCESCHI, 1985, p. 65).

> S.S. gostou tanto, que firmou comigo um contrato para eu cantar todas as minhas produções nos aparelhos que expõe à venda. (FRANCESCHI 1985, p. 65).

Além de Eduardo das Neves e seu filho Cândido das Neves, vários cantores pertenceram a *Odeon,* entre eles: Baiano, Mário Pinheiro, Cadete, Nozinho, Geraldo Magalhães e outros que, segundo Franceschi, se perpetuaram em gravações de discos de centenas de modinhas e lundus consagrados pelo gosto popular (FRANCESCHI, 1985, p. 67).

Com a intenção de popularização da nossa música brasileira popular, surgiu então em várias cidades do Brasil uma imensa quantidade de compositores e poetas, contribuindo assim para o grande *revival* da modinha. Durante o período de transição entre o século XIX e XX esse significativo movimento poético-musical assumiu a espontaneidade dos seresteiros e boêmios trovadores. Entretanto, não significa que compositores eruditos, nacionalistas e modernistas, não contribuíram para a consolidação dessa manifestação em nossa história musical.

Devido ao maciço crescimento urbano do Brasil, ocasionado pelo seu rompimento com Portugal e pela sua busca constante de valores nacionalistas, tivemos na década de 1920 vários conflitos no âmbito político, social e cultural. Alguns fatos ocorridos nessa época são marcados em nossa história como verdadeiros divisores de águas entre o século XIX e XX. Entre vários fatores destacam a Semana de Arte Moderna e o surgimento do Rádio.

Em 1922 o Brasil completava cem anos de independência, uma data expressiva para a nossa história e que ao mesmo tempo gerava reflexões a respeito da tão clamada liberdade patriarcal. Intelectuais, políticos, artistas e toda a sociedade se mobilizavam para comemorar e refletir sobre as conquistas e perspectivas políticas, sociais e culturais do país.

A semana da Arte Moderna, que se delineou a partir do movimento modernista, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, catalisou artistas, poetas, jornalistas e intelectuais diversos do país com a idéia de comemorar o centenário da independência do Brasil. Tal movimento contribuiu para uma verdadeira polarização entre modernos – chamados genericamente de "futuristas" – e "passadistas" (TRAVASSOS, 2000, p. 17). Um dos fatores principais do movimento modernista era romper com as concepções estéticas que vigoravam nas obras de compositores nacionalistas, que se "fechavam" para as novidades artísticas do cenário europeu. Os músicos que tinham uma identificação com a escola nacionalista foram duramente criticados pelos que se julgavam modernos. De acordo com Elizabeth Travassos "à luz da musicologia e da história da música, a produção das primeiras décadas do século XX testemunha o atraso brasileiro e o descompasso entre evolução musical e literária" (TRAVASSOS, 2000, p. 17-26).

Para os modernistas o Brasil se encontrava despreparado e inferior com relação a outros centros, principalmente em concepções estéticas e conceituais relacionadas à música erudita. Alheia a essa discussão acadêmica, a música popular se fortaleceu e se proliferou pelo país com o surgimento do samba que passou a ser considerado ao longo dos anos de 1920 e 1930, como o "maior" gênero musical brasileiro. Com essa ascensão do samba outras manifestações artistico-musicais começaram a perder espaço no cenário musical urbano, entre elas a modinha.

Em 1922, o então Presidente do Brasil, Epitácio Pessoa, apresentou à sociedade brasileira uma das mais recentes novidades tecnológicas que encantava o mundo: o rádio! Pôde ser ouvido o discurso do presidente da república e trechos da ópera *O Guarany,* de Carlos Gomes, que estava sendo executada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nos próximos anos da década de 1920 e 1930 várias cidades do país passaram a ter acesso a esse meio de comunicação e entretenimento. As emissoras de rádio cariocas e paulistas tiveram uma posição de destaque no cenário radiofônico brasileiro, entre elas as rádios Nacional, Mayrink Veiga, Tupi, Tamoios, entre outras (SAROLDI, 2005; CALABRE, 2004).

Durante esse período de consolidação do rádio, a modinha ganhou respaldo e respeito pela sua longevidade, mas não fazia parte da preferência nacional nas programações das emissoras de rádio. Outros gêneros brasileiros e estrangeiros começaram a cair nas graças do povo, principalmente pelas manifestações artísticas de rua, como o carnaval, e pela inserção no mercado nacional de artistas estrangeiros, fato que, aliás, já vinha acontecendo desde a instalação da Casa Edison em 1902. Sendo assim, muitos críticos e admiradores da modinha se manifestaram contrários à proliferação do samba, do *fox* e do choro, sentindo que a manifestação poderia se extinguir diante da coqueluche musical ocasionada pelos novos gêneros, principalmente pelo samba.

Preocupado com essa exclusão da modinha do cenário musical brasileiro, Humberto de Campos no ano de 1932, fez o seguinte apelo:

> A 'modinha' está, entretanto, no Brasil, em lamentável decadência, e, o que é mais grave, ameaçada de desaparecimento. O "tango", o "fox", a "rancheira" modalidades exóticas da poesia popular, e o "samba", em que as palavras banaes se amontoam se percutirem o sentimento, tem lhe tomado o lugar, escorraçando-a de maneira alarmante. A radiophonia, que podia ter construído um dos seus veículos de propaganda, nada fez, até hoje, por ela, preferindo o moderno ao antigo, incluindo nos seus programas quotidianos unicamente as canções que são esquecidas no dia seguinte. (*sic*) (CAMPOS, 1977, p.14).

A preocupação de Humberto de Campos com relação à modinha demonstra o que muitos críticos, admiradores, pesquisadores e saudosistas pensavam sobre o gênero. Diante de todas as transformações socioculturais ocorridas no Brasil, principalmente no final do século XIX e XX acreditavam que a modinha não resistiria aos tempos modernos. O capitalismo aos poucos implantava suas leis e costumes no mercado brasileiro, que era promissor, principalmente pelo seu atraso nas questões estruturais, em relação aos países europeus e aos Estados Unidos da América, sendo que, estes últimos, já eram considerados uma das maiores potências econômicas do mundo.

Mas o certo é que a modinha resistiu a mais um turbulento período de afirmação e conflitos intelectuais, onde toda a classe artística se divergia em concepções xenófobas e antropofágicas em torno da nossa música brasileira. Segundo Humberto Hemi Franceschi, "após a morte de Cândido das Neves, o lirismo da modinha foi mantido ainda por compositores como: Oreste Barbosa, Uriel Lourival, Jorge Faraj, Freire Júnior, Leonel de Azevedo". Outros cantores, de grande expressividade popular, relacionados pelo autor são: Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, Castro Barbosa, Paulo Tapajós e tantos outros (FRANCESCHI, 1985, p. 69).

A crescente urbanização durante as décadas de 1920 e 1930, impulsionada por vários conflitos políticos de ordem nacional e internacional, fez com que o Brasil e os Estados Unidos estabelecessem relações mais estreitas, que tinham em comum acordo a inserção da música brasileira nas terras do *Tio Sam* através de Carmem Miranda, que levava em sua bagagem o samba brasileiro. Em contrapartida os brasileiros passaram a ter um maior contato com a música Norte Americana, sendo o formato de *big band* adaptado pelas emissoras de rádio brasileiras. Desde então, gêneros estrangeiros, como o *fox* e o *jazz*, entre outros, começaram a disputar espaço com as músicas do país na mídia nacional.

Com a proliferação radiofônica no Brasil, esperava-se um maior sucesso da modinha, principalmente pela a sua história que já ultrapassava um século, mas foi o samba quem gozou da primazia de ser reconhecido nacionalmente e internacionalmente como o mais representativo gênero musical brasileiro. Diante dessa realidade, a modinha ganhou espaço, de fato, nos grupos de serestas que se espalharam pelo país, valendo destacar a forte tradição seresteira que se consolidou em várias regiões do país, especialmente em Minas Gerais.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Ed.Villa Rica, 1991.

_____. *Modinhas imperiais*. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1980.

_____. Em 1930 Mário de Andrade publicou este trabalho. Até hoje é a maior obra sobre modinhas. In: MIRANDA, Celso da Rocha (Org.). Cantares *Brasileiros - 1*. Rio de Janeiro: ed. Companhia Internacional de Seguros; SSC&B. 1977. p. 7 - 13. (Encarte de LP).

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora, 2004.

CAMPOS, Humberto de. Em 1932 Humberto de Campos fez um apelo: "é preciso fazer um álbum de modinhas". In: MIRANDA, Celso da Rocha (Org.). Cantares *Brasileiros - 1*. Rio de Janeiro: ed. Companhia Internacional de Seguros; SSC&B. 1977. p. 16 (Encarte de LP).

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e Seu Tempo*. Ed. Takano Editora Gráfica, 1985.

LEME, Mônica. *Impressão musical no rio de janeiro (Séc. XIX)*: modinhas e lundus para "iaiás" e "ioiôs". Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. 15. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPPOM. 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional*: O Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora, Ltda, 2005.

SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do passado*: investigações folclóricas e artísticas. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica do "Jornal do Brasil", 1956.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Editora 34 Ltda, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Modernismo e música brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VEIGA, Manuel. *Caldas Barbosa e suas cantigas*: o caminho de volta. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 2., 2004, Salvador. *Anais*... Salvador: ABET, 2004. p. 365-376.

_____. *Impressão Musical na Bahia*. In. nemus.ufba.br. Disponível em <http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>. Acesso em: 02 abr. 2007.

_____. O estudo da modinha brasileira. In. *Latin American Music Review/ Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 19, No. 1, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* is currently published by University of Texas Press. (1998), p. 47-91.

Mixagem: o potencial epistemológico de uma operação musical na cena eletrônica da periferia de São Paulo[1]

Ivan Paolo de Paris Fontanari

Resumo
A *mixagem* é um conceito estruturante da cena de música eletrônica de São Paulo na qual atuam os disc-jóqueis (DJs) especializados em *drum & bass* e *techno*. Dominar a técnica de *mixagem* utilizando o equipamento *mixer* é um pré-requisito para tocarem nas festas que realizam em bairros do extremo-leste da metrópole, onde ambos DJs e público foram socializados. A *mixagem* é uma operação essencial para a construção da narrativa musical de longa duração característica da música eletrônica, produzida pela combinação, ao vivo, das texturas rítmicas gravadas em discos de vinil executados simultânea e sucessivamente em dois toca-discos ligados ao equipamento chamado *mixer*. Explorando os sentidos socioculturais da *mixagem*, procuro mostrar que ela é uma operação epistemológica que transcende a dimensão sonora e funda o papel social dos DJs em relação ao seu público, sendo ao mesmo tempo uma chave interpretativa para a compreensão de seu papel. A partir das práticas e representações observadas e registradas em trabalho de campo realizado em 2005, discuto o potencial epistemológico da *mixagem* para a estruturação desta cena, uma formação musical, performática, sociocultural e multi-situada. Tal cenário, sustentado em relações de reciprocidade definidas pelos DJs transnacionalmente, impõe desafios às abordagens teóricas e metodológicas apoiadas no paradigma da música nacional/tradicional. É com a leitura etnomusicológica das práticas musicais globalizadas/mediatizadas no mundo urbano brasileiro que esta comunicação pretende contribuir.

Palavras-chave: *mixagem*, DJs, cena eletrônica.

Abstract
Mixagem (mixing) is a structuring concept for the electronic dance music scene fostered by drum & bass and techno disc jockeys (DJs) in São Paulo. To master the technique of *mixagem* using the equipment called *mixer* is a pre-requisite to perform in the parties they run at the faraway eastern boroughs of this metropolis where both DJs and public were socialized. The *mixagem* is an essential operation for the building of the long-lasting musical narrative characteristic of electronic music, produced through the combination, in act, of rhythmic textures recorded in vinyl discs performed simultaneously and sequentially in two turntables connected to a machine called *mixer*. By exploring the socio-cultural meanings of *mixagem* I attempt to show that this is an epistemological operation that transcends the sound dimension and founds the DJs' social role in relation to their audiences, being in the meantime an interpretive key for the comprehension of their role. Departing from practices and representations observed and recorded during a fieldwork conducted in 2005 I discuss the epistemological potential of *mixagem* for the structuration of this scene, a musical, performative, socio-cultural and multi-sited formation. Such a scenario, bore upon relationships of reciprocity set up by DJs transnationally, imposes challenges to theoretical and methodological approaches leaned on the paradigm of national/traditional music. It is to the ethnomusicological reading of globalized/mediated musical practices in the Brazilian urban world that this paper attempts to contribute.

Keywords: *mixing*, DJs, electronic scene.

John Chernoff, chamando atenção para a contribuição epistemológica da obra de Joseph K. Nketia para a etnomusicologia, destaca a importância da noção utilizada por ele de "música como *nexus*", como

[1] Trabalho realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq, sob orientação da Prof.ª Maria Elizabeth Lucas, junto ao Grupo de Estudos Musicais (GEM-UFRGS). O autor é doutor em Antropologia Social pelo PPGAS-UFRGS.

uma "janela para as percepções nativas das modalidades culturais, uma janela que os etnomusicólogos devem tentar abrir na busca de seu legado interdisciplinar" (Chernoff 1989, 59-60). O conceito de *nexus*, tem, para Chernoff, um grande poder heurístico para a etnomusicologia. "No uso que Nketia faz do termo [*nexus*]", escreve Chernoff,

> ... por a música freqüentemente remeter a muitas outras coisas além de si mesma; pela maneira como o estilo musical ou a comunicação podem influenciar ou mesmo dominar interações situacionais; pelos modos particulares de participação e experiência que os cenários musicais instituem; e pela sensibilidade estética e conhecimento contextual exigidos dos músicos em relação ao propósito e à seqüência das ocasiões de performance – os etnomusicólogos podem esperar que a atenção conferida aos dados musicais possa levar a novos vetores de análise cultural (Idem).

Se a *mixagem*, uma categoria à primeira vista essencialmente musical, tem, na *cena eletrônica* dos DJs da periferia de São Paulo, um caráter de *nexus* - tal como Nketia utiliza o conceito -, sendo ela uma operação e um conceito estruturantes da cena na qual atuam os disc-jóqueis (DJs) especializados em *drum & bass* e *techno*, através dela não só os DJs, mas também o pesquisador, podem respectivamente construir e evocar os sentidos socioculturais da música.

Em termos estritamente musicais, dominar a técnica de *mixagem* utilizando o equipamento *mixer* é uma condição para os DJs tocarem nas festas que realizam em bairros do extremo-leste da metrópole, onde ambos DJs e público foram socializados. A *mixagem* é uma operação essencial para a construção da narrativa musical de longa duração característica da música eletrônica, produzida pela combinação, ao vivo, das texturas rítmicas gravadas em discos de vinil executados simultânea e sucessivamente em dois toca-discos ligados ao *mixer*.

Explorando os sentidos socioculturais da *mixagem*, procuro mostrar que ela é uma operação epistemológica que transcende a dimensão sonora e funda o papel social dos DJs em relação ao seu público, sendo ao mesmo tempo uma chave interpretativa para a compreensão de seu papel. A partir das práticas e representações observadas e registradas em trabalho de campo que realizei de maio a dezembro de 2005 acompanhando alguns DJs de *drum & bass* e de *techno* em sua atuação, seja tocando e organizando ou apenas tocando nas festas que formavam o que chamam de *cena eletrônica da periferia*, discuto o potencial epistemológico da *mixagem* para a estruturação desta cena, uma formação musical, performática, sociocultural e multi-situada. Tal cenário, sustentado em relações de reciprocidade definidas pelos DJs transnacionalmente, impõe desafios às abordagens teóricas e metodológicas apoiadas no paradigma da música e da performance da música nacional/tradicional, pois os próprios estilos nos quais os referidos DJs são especialistas, *drum & bass* e *techno*, tiveram suas identidades definidas por produtores musicais afro-descendentes, respectivamente, britânicos e norte-americanos. É com a leitura etnomusicológica das práticas musicais globalizadas/mediatizadas no mundo urbano brasileiro que esta comunicação pretende contribuir.

Se há alguma singularidade na experiência dançante da música eletrônica em relação a tipos de experiência musical estáticos e xamânicos com os quais tem sido freqüentemente comparada (Ferreira 2006), pelo menos no universo estudado esta singularidade é definida pelas combinações realizadas pelo DJ, de fenômenos, tecnologias e operações, que não são naturais a ele, produzindo algo "novo". Lembre-se, no entanto, que o "novo", de novo não tem nada, como afirmava o experiente DJ de *drum & bass* Negrulho quando refletia sobre o seu papel como DJ de levar coisas "novas" para o seu público. O que há de "novo" na música tocada pelo DJ é justamente o seu poder de chamar atenção para a recombinação como operação crítica e transformadora. Este caráter "combinado", tanto da música que tocam como do universo sociocultural (a *cena*), que produzem em torno de sua música, é reconhecido pelos DJs e evidenciado na própria configuração de seu instrumento musical, um complexo de máquinas interconectadas cuja função central é permitir a combinação criativa e a execução de faixas musicais pré-gravadas. Esta função musical no entanto é extrapolada na relação que o DJ estabelece com seu equipamento nas operações de *mixagem*, encarnando funções mecânicas e atribuindo-lhe virtudes humanas.

A operação de *mixagem* possibilitada pelo uso de um maquinário singular (toca-discos e *mixer*), que por sua vez depende de uma cisão tecnológica/histórica entre o som e o mecanismo que o produziu - que Murray Schafer (2001) chama de "esquizofonia" -, permitem ao DJ produzir uma experiência de deslocamento espaço-temporal pela evocação de pessoas, lugares e lembranças distantes através de *samples*

musicais que combina em suas *mixagens*. Isto pode parecer algo singular, no entanto experiências de deslocamento por evocação de entidades distantes não são prerrogativa dos DJs, mas operações comuns também a médiuns, xamãs e outros tipos de personagens que se comunicam ou não através da música. A singularidade da música eletrônica dançante também não está na experiência de transe maquínico que permite aos seus adeptos, fenômeno comum a gêneros musicais e contextos de experiência musical muito diversos, como demonstraram, entre outros, Gilbert Rouget (1985) e Jean Duvignaud (1983), embora a intensidade sonora de poder absolutista da música executada pelos DJs em equipamentos de "fidelidade" e sincronia digital contribua significativamente para a eficácia das operações de evocação, e portanto deslocamento, que realiza.

Disco 1 - A *mixagem* musical

Se a *mixagem* é a operação sobre a qual se estrutura esta cena musical, o *mixer* é a máquina que possibilita a realização desta operação. A descrição das funções do *mixer* nos ajuda a entender a operação de *mixagem*. O *mixer* é um equipamento de forma retangular com botões cuja função básica é alterar a intensidade ("volume") do som das faixas musicais sendo tocadas nos toca-discos. Através dos potenciômetros ("botões de volume"), o DJ realiza todas as funções básicas de *mixagem*. Com eles, é possível controlar a intensidade geral, a intensidade geral de cada toca-disco, e a intensidade das freqüências graves, médias e agudas de cada toca-disco. Além disso, há uma chave deslizante que permite diferentes tipos de equilíbrio entre as intensidades dos dois toca-discos ou mesmo a troca rápida do sinal de um toca-disco para o de outro. Mexendo nestes potenciômetros, o DJ intervém significativamente sobre o material sonoro gravado em cada disco, podendo combinar a textura rítmica, melodias e efeitos, de um disco com os do outro, criando assim um arranjo até então inexistente. O DJ pode construir assim narrativas musicais de duração por ele definida, sem que o público perceba facilmente a diferença entre as faixas musicais dos discos tocados por ele simultânea ou seqüencialmente.

Embora o grau de intervenção e criatividade empregados por cada DJ seja diverso, conforme seu estilo pessoal ou grau de domínio técnico, o mínimo que se espera de um DJ é que consiga produzir uma narrativa sem "sambar", i.e., errar a sincronia de andamento ou de compasso entre as duas faixas que está *mixando*, causando o "desencontro" das batidas dos dois discos. O fone-de-ouvido usado pelo DJ - geralmente só de um lado -, tem a função de permitir que ele sincronize as faixas dos dois discos enquanto o público dança ouvindo apenas uma delas. Apresento a seguir um exemplo de como a *mixagem* é performatizada em uma festa.

Na festa *Bam Bam e Pedrita*, organizada pela DJ Pedrita em um pequeno sítio alugado no bairro Parque do Carmo, Zona Leste de São Paulo, mesmo com o braço direito engessado, o DJ de *techno* Henry Jay conseguia operar simultaneamente os dois toca-discos e o *mixer* com grande habilidade. Sua mão esquerda se movia rapidamente, girando os botões e movendo a chave deslizante do *mixer* de um toca-disco para o outro. Sua mão era o principal foco de atenção dos que estavam perto dele. Na frente de cada toca-disco havia uma lâmpada pequena neon de cor roxa, virada para cima, parecendo velas, o que fazia da mesa dos equipamentos uma espécie de altar psicodélico. No ambiente bastante escuro, a luz neon de cada lâmpada refletia-se no rótulo branco dos discos de vinil negro tocando. Além de mim, três garotos parados na frente da mesa dos equipamentos olhavam fixamente para os gestos de Henry, enquanto outros dançavam logo atrás. Os movimentos de sua mão tinham uma beleza mística para o leigo, que não era capaz de identificar seu resultado prático na música que estava ouvindo.

Depois de Henry, foi Alex TB quem assumiu os toca-discos. Alex, DJ de *hardtechno*, iniciou sua apresentação tocando o refrão da música "Take on me", lançada em 1985 pelo grupo de rock eletrônico inglês A-HA: "Take on me/ Take me on/ I'll be gone/ In a day or two". Esta música certamente evocava na memória dos que ali tinham mais de vinte e cinco anos lembranças do final de sua infância, época em que foi muito divulgada nas rádios e festas de rock do Brasil. O público ouvia a introdução imóvel, enquanto Alex ia aumentando a intensidade das batidas de *hardtechno* que emergiam como *background* até alcançarem a mesma intensidade de "Take on me". O refrão melódico da faixa de rock da década de 1980 contrastava radicalmente com a velocidade e a violência do *hardtechno*, que aos poucos passava a predominar, provocando grande empolgação entre o público, que começava a dançar.

O DJ de *drum & bass* Cleber Port, com trinta anos e mais de quinze como DJ, chega a atribuir à *mixagem* o próprio sentido de ser DJ:

> ser DJ pra mim é você construir um entretenimento legal pro cara que tá na pista. A construção pra mim é uma estória, não é três músicas que o cara vai ouvir e vai falar: 'pô, essa música é legal', não, eu quero que o cara ache legal a construção da parada, tipo, do começou ao fim que ele vai ouvir ali, a progressão né, então eu tenho que passar, no caso do *drum & bass*, por várias facções, tem que tocar um pouco de coisas diferentes, coisas pop, sabe, uma coisa com vocal, outra sem, ... eu tento fazer uma construção boa, ... então eu tento ser gradativo, fazer uma construção legal pra criar uma atmosfera legal na pista.

A *mixagem* é uma forma de eliminar a percepção da diferença existente entre duas faixas musicais distintas, mesmo radicalmente diferentes entre si. Na *mixagem*, o DJ torna imperceptível a descontinuidade existente entre os diferentes elementos que combina. Sua narrativa unifica a diferença, aparando as arestas com os controles de intensidade ("volume") de modo a produzir encaixes. O DJ realiza portanto a desobjetivação da música registrada num suporte como o disco de vinil ou CD como algo dado. Nas mãos do DJ, a gravação perde sua sacralidade como objeto intocável. Ele altera sua configuração original - se é que existe uma -, através da intensidade sonora e das combinações com outras gravações. No "instrumento musical" do DJ, não há uma regulagem padrão, como em alguns aparelhos com equalização pré-definida, vendidos para uso doméstico. Pelo menos no momento da execução, o DJ não altera a natureza do registro sonoro, mas todos os aspectos externos a ele, ou seja, altera o que de fato é percebido como produto sonoro real pelo público.

O mesmo princípio da eliminação das diferenças entre duas faixas musicais diferentes através da manipulação dos potenciômetros das freqüências graves, médias e agudas do *mixer* aplicado na *mixagem* musical que o DJ realiza em sua performance pode ser aplicado ao seu papel social diante de seu público no processo desencadeado pelos DJs pioneiros da música eletrônica em São Paulo e continuado por seus sucessores.

Disco 2 - A *mixagem* cultural

Observa o DJ de *techno* Henry Jay:

> ... a música eletrônica é underground, desconhecida da mídia, porque é uma música muito agressiva, é uma música que às vezes não tem vocal, não tem o 'nananá, nananá' que agrada fácil, então a música eletrônica é pra quem gosta mesmo, quem não gosta vai achar que é só barulho, não vai conseguir entender, porque, querendo ou não, ela é muita informação, a pessoa que escuta tem que ter um ouvido bem sensível pra entender.

O DJ, portanto, não apenas *mixa* as músicas, ele media as sensibilidades musicais de seu público. A "popularização" da música eletrônica para o público de grupos populares de São Paulo que deu origem à *cena de música eletrônica da periferia* foi um processo gradual de *mixagem*, realizado pelos DJs, do repertório de música eletrônica com o repertório de música popular brasileira. "Hoje tá mais fácil", lembra o DJ de *drum & bass* Cangaíba das tensões existentes neste processo, expressas na resistência do público em relação às iniciativas dos DJs de introduzir uma estética diferenciada em seu repertório:

> antigamente era mais difícil, o que acontecia: você tinha que tocar milhões de coisas num set seu, tipo [música] axé, pra nego olhar pra você e pelo menos falar: 'parabéns DJ'. [Mas] se você tocasse um estilo de música diferente, os caras olhavam pra sua cara e davam risada. Quando o Marky [o DJ brasileiro de *drum & bass* de maior projeção no cena internacional e mais admirado pelos DJs da periferia de São Paulo por seu sucesso profissional] era 'Marquinhos Marky', ele tocou Luis Caldas! - tem que falar pra todo mundo - acontecia, ele tocava lá na boate ... quando ele tocava um *[techno]hardcore* os caras vinham com um bilhetinho: 'tira essa porra dessa música', aí tinha que mudar.

A transformação da sensibilidade de seu público, ao ponto da construção de uma cena de música eletrônica com um público predominante de jovens de grupos populares, foi um processo gradual de mediação realizado pelos DJs entre a sensibilidade musical familiar e a "estranha", representada pelo repertório de música eletrônica que aos poucos adquiria familiaridade entre o público. Apresento a seguir

outro exemplo de como o DJ *mixa* performaticamente a linguagem globalizada da música eletrônica com o universo da cultura popular no qual estão inseridos como moradores da periferia.

Henry Jay me dera um *flyer* da festa beneficente *Solidariedade Eletrônica* que realizaria no final de agosto junto com o *projeto Circuit of Love* em Nova Bonsucesso, na periferia de Guarulhos/SP. De acordo com o *flyer*, duraria do meio-dia às onze da noite. Saí de casa às três da tarde, peguei um ônibus até a estação de metrô, e da estação de metrô Armênia peguei outro ônibus para o local. Perguntei para o cobrador do ônibus se tinha visto "alguém com roupa diferente" indo para lá ou alguma festa no caminho; "só a festa da Igreja", respondeu-me ele, o "ônibus passa bem no meio", o que soou estranho para mim, pois não era o tipo de festa que estava procurando. Mesmo assim resolvi ir até lá. Depois de aproximadamente uma hora, o ônibus saiu da Via Dutra e seguiu por uma estrada menor, logo chegando na festa.

Tratava-se da edição número duzentos e sessenta e quatro da tradicional festa popular-católica de Nossa Senhora do Bonsucesso, iniciada em 1741. Conforme informações oficiais, a festa acontece na região entre a Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso, uma das mais antigas de Guarulhos, e a Igreja de São Benedito dos Homens Pretos, no último final de semana de agosto, havendo romarias, cavalgadas, folia de reis, cantorias, procissões, missas e feiras. Além das atividades religiosas, a Prefeitura promove eventos culturais para o público em geral, visando o "fortalecimento da cultura tradicional", como apresentações de catira e cantores populares de música caipira como Inezita Barroso, Renato Teixeira, Almir Sater, Pena Branca, entre outros.[2] Enfim, trata-se de uma expressão da cultura popular tradicional do interior de São Paulo.

Havia muitas pessoas, de diversas idades, caminhando em diversas direções por todo o bairro: pais com filhos pequenos, grupos de jovens solteiros, senhores de idade, e muito policiamento; barracas ambulantes vendendo comida e bebida com alto-falantes tocando música sertaneja, forró e pagode. Desci do ônibus e subi a primeira rua que vi em direção a onde parecia haver mais gente, procurando pela festa de Henry e Pedrita. Por esta rua cheguei a uma praça, onde acontecia uma missa em frente à igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso, e de lá continuei pela rua de maior movimento, tentando distinguir, em meio a uma combinação desorganizada de sons que vinham de todos os lados, as batidas em ostinato do *techno* ou do *drum & bass*. Passei ainda em frente a um parque de diversões, e finalmente a encontrei. Estava tendo lugar numa sorveteria de esquina, já quase fora da margem do espaço ocupado pela festa popular, numa parte profana, ou mesmo "underground", por onde passavam, no entanto, os participantes da festa que chegavam por aquele lado.

O espaço era limitado; além dos equipamentos do DJ, das caixas de som e do balcão onde era vendido sorvete, cabiam mais umas cinqüenta pessoas, aproximadamente o número de *clubbers* e *streets* que se deslocaram de São Paulo e outros lugares até lá. O restante do público era formado por moradores locais, que mesmo pouco familiarizados com o tipo de música se divertiam junto. Do outro lado da rua, exatamente em frente à sorveteria, havia um bar, freqüentado no momento quase exclusivamente por homens que bebiam sentados em mesas ouvindo um músico cantar música sertaneja acompanhado de seu violão. Posicionando-me no meio da rua entre os dois lugares era possível escutar os dois repertórios e ao mesmo tempo ver logo à frente à esquerda o parque de diversões, e à direita, um pouco mais adiante, as pessoas concentradas em função da festa religiosa, já perto do fim.

À noite, olhando de longe a luz branca da lâmpada estroboscópica piscando através das portas da sorveteria, através das quais eram emanadas também as ondas sonoras do *hardtechno* tocado por Pedrita, aquela festa parecia uma nave espacial extraterrestre que aterrissara na periferia de Guarulhos. Não era, no entanto, vista como algo completamente estranho pelo público local, era mais uma das atrações da festa de Nossa Senhora do Bonsucesso.

Pedrita reconhecia que a música eletrônica não correspondia ao gosto dominante do público de Guarulhos, mas mesmo assim insistia em promovê-la: "aqui nunca ninguém fez nada", diz ela, "aqui o pessoal é mais voltado pro axé, samba, então todo mundo falava assim: 'aqui não pega', aí eu falei: '- pega, eu trago o pessoal pra cá; - não pega; - eu trago'...", pois para ela a festa tinha uma intenção bastante clara: reduzir a violência. Antes desta, ela já tinha organizado outras: "eu fazia festas do *Circuit of Love pela Paz* aqui em Guarulhos, eu fazia em Bonsucesso, fazia em Cumbica, no lugar que eu achasse que tivesse mais coisas pegadas [relacionadas à] com violência, eu fechava lá a rua e fazia a festa."

[2] Conforme o *website* do Movimento Guarulhos Tem História, organizado pelo historiador Elton Soares de Oliveira et al. http://www.guarulhostemhistoria.com.br/Cap5_2.asp, obtido em 18/03/2008.

Disco 1 + Disco 2

O historiador da cultura Peter Burke (1989), escrevendo sobre a interação entre as "grandes" e "pequenas" tradições do início da Europa moderna (tradições que diferencia respectivamente como "cultura letrada" e "cultura oral"), observa que formas como a música, a literatura, a arquitetura, ou mesmo as festas e danças, eram difundidas através de interações entre povo e elite e transformadas em seu uso de acordo com "...modos tradicionais de percepção e intelecção" (Idem, 86). Estes modos tradicionais, por sua vez, "formam uma espécie de crivo que deixa passar algumas novidades e outras não." (Idem). Tais interações tinham lugar em um mundo em que a tecnologia associada à reprodução da "cultura" era ainda rudimentar. A difusão da cultura dependia exclusivamente do deslocamento dos sujeitos sociais.

Assim como "grandes escritores", como Villon e Rabelais eram para Burke (1989) "mediadores sofisticados" entre as "tradições erudita e popular" no início da Europa moderna, por terem recebido formação científica e humanística e por conhecerem a cultura popular; assim como os sermões dos frades franciscanos (não raro filhos de artesãos ou camponeses) pregados em estilo coloquial, com trocadilhos, rimas, gritos, gesticulações, ou em forma de contos populares ou canções para serem cantadas coletivamente, foram importantes para a difusão do catolicismo entre o povo (Idem, 94-5) - os DJs, conhecedores da sensibilidade musical dominante na periferia e especialistas em música eletrônica, mediam estas duas "tradições", transformando a linguagem performática globalizada da música eletrônica em algo significativo para os seus pares sociais da periferia, apresentando o diferente a partir do que este tem de semelhante com o já conhecido.

"Os frades baseavam-se em temas populares, mas constantemente alteravam-nos. Contavam estórias tradicionais, mas davam-lhes uma moral que não era necessariamente tradicional. Usavam melodias populares, mas escreviam novas letras para elas" (Burke 1989, 97), muito semelhante ao que fazem os DJs através das *mixagens*. Os meios tecnológicos, assim como os meios humanos, reduzem o "atrito" dos elementos críticos - aparando as superfícies ásperas ou os pontos de atrito ou desencaixe através dos controles de intensidade, como fazem os DJs usando o *mixer* para combinar diferentes faixas - e também o tempo e a distância das trocas transcontinentais.

Nesta comunicação procurei mostrar, através de exemplos de sua versão musical e de sua versão cultural - analiticamente tratados de modo distinto, porém simultâneos na dinâmica social - como a *mixagem* é uma operação fundante da cena de música eletrônica protagonizada pelos DJs socializados na periferia de São Paulo. Trata-se de uma operação que permite a atenuação das diferenças e desencaixes tanto entre diferentes faixas musicais e diferentes sensibilidades musicais, como uma chave interpretativa para a compreensão do papel multidimensional desempenhado pelos DJs, os principal protagonistas desta cena.

Referências

BURKE, P. Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CHERNOFF, J. M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. In: DJEDJE, J. **African musicology: current trends**. Los Angeles: Univ. of California Press, 1989, vol.1, pp. 54-82.

DUVIGNAUD, J. **Festas e civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

FELD, S. From schizophonia to schismogenesis: on the discourses and commodification practices of 'world music' and 'world beat'. In: KEIL, C. e FELD, S. **Music grooves**. Chicago: University of Chicago Press, 1994, 257-89.

_____. Pigmy pop: a genealogy of schizophonic mimesis. **Yearbook for Traditional Music**. n. 28: 1996, 1-35.

FERREIRA, P. P. **Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase**. 2006. 480f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ROUGET, G. **Music and trance**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

A reinvenção do forró? Do forró de latada ao forró eletrônico

Jaqueline Alves da Silva
Universidade Federal da Paraíba
jaquelinealves2006@hotmail.com

Resumo
Este trabalho apresenta uma proposta de pesquisa que vem sendo realizada na cidade de João Pessoa/Paraíba com o objetivo de verificar as diferenças e similaridades entre o forró eletrônico e o forró tradicional. Assim, o estudo objetiva fazer um levantamento das características estético-estruturais, procurando identificar aspectos definidores e peculiares que constituem a identidade musical de tais manifestações. Objetiva ainda, verificar sua relação com a dança, vestimenta, modo de tocar, cantar, instrumentos utilizados e processos midiáticos. A pesquisa será alicerçada em um amplo estudo bibliográfico relacionado às áreas da etnomusicologia e da antropologia e em um estudo de campo junto a grupos musicais representantes dos dois segmentos.

Palavras-chave: Forró eletrônico, forró tradicional, música nordestina.

Abstract
This work approach a research proposal that is being realized in João Pessoa city, Paraiba. It has objective the comprehension of differences and similarities between the electronic forró and the traditional forró in this context. The study aims to realize a approach of the aesthetic-structural characteristics, seeking identify appearances defined e peculiar that constitute the resonant landscape revealed by such manifestations. It still aims to verify its relationship with the dance, garment, way of playing, to sing, used instruments and processes medial. The research will be found in bibliographical studies related to the areas of the ethnomusicology and anthropology and in a fieldwork close to groups musical representatives of the two genres.

Keywords: electronic forró, traditional forró, Music of Brasilian's Northeast

Introdução

Atualmente temos assistido a inúmeras discussões, ainda que bem menos em nível acadêmico, acerca dos elementos que definem o forró[1] ou que o identificam enquanto gênero[2]. Essas discussões têm sido polemizadas e problematizadas devido ao surgimento do chamado forró "eletrônico" e sua crescente ascensão e proliferação, bem como do forró "universitário". De um lado encontram-se os defensores do forró de raiz[3], que a partir de conjecturas, não reconhecem nas novas tendências a linguagem musical peculiar ao forró tradicional. Do outro, os divulgadores e defensores dos forrós eletrônicos e universitários, que defendem uma linguagem mais moderna.

É fato que a falácia ou o mito de uma música pura já não mais se sustenta. Diversos autores (WISNIK, 1983; NAVES, 1998; VIANNA, 1994; NAPOLITANO, 2002), discorrendo sobre o conceito de "música popular", têm demonstrado como os setores populares misturam modernidade e tradição, e, nesse sentido, falar de uma música pura acaba sendo uma armadilha.

[1] Aqui entendido como equivalente às expressões baião, xote, xaxado, rojão, chamegos, pagodes, balanceios, miudinhos, samba/forró e quadrilha ou arrasta-pé.

[2] De acordo com Jacinto (2001) citado por Volp e Quadros Jr. (2005), quando alguém pergunta: vamos dançar forró? refere-se a qualquer dos gêneros acima citados, não fazendo diferença se é xote ou baião, por exemplo. Assim, percebemos, atualmente, uma tendência em configurá-lo enquanto gênero.

[3] De acordo com Fernandes (2004), o termo forró "de raiz" tem sido usado por músicos, público e estudiosos.

Contudo, a hipótese levantada na proposta de pesquisa explanada neste trabalho é a de que o chamado forró "eletrônico" configura, de fato, uma linguagem musical bastante diferenciada da do forró de raiz, o que, por sua vez, o distanciaria em termos de uma identidade com o gênero.

Tomemos aqui a questão do gênero. O gênero, de acordo com Janotti Jr. (2006, p. 6), define-se por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, onde está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical no que se refere aos elementos sonoros tais como: harmonia, modo, melodia, ritmo, papel das letras, autoria e interpretação, entre outros. Nesse sentido, entendo que existe de fato um campo que delineia e que caracteriza o forró enquanto uma linguagem musical bastante peculiar.

O forró, conhecido também como forró pé de serra, forró de latada, forró tradicional, forró de raiz ou autêntico, ganhou repercussão na mídia a partir de 1940. Trata-se de um gênero musical[4] eternizado por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, Antônio Barros e Cecéu, entre outros e que foi gestado num dado momento histórico ou num dado contexto conseguindo retratar a identidade de um povo ao mesmo tempo em que foi moldado por este. Possui característica timbrística singular, temáticas basicamente inspiradas no universo rural e sertanejo; predominância dos modos mixolídio, lídio e dórico; presença de sincopas; melodias compostas predominantemente por graus conjuntos – melodias modais; extensão no âmbito de uma oitava e a presença da terça neutra que delineia uma paisagem sonora bastante peculiar. Outros elementos que o caracterizam, diz respeito a sua dança, vestimenta, modo de tocar e maneiras próprias de entoar a voz e instrumentos comumente utilizados.

Assim, interessa-nos aqui, fazer uma análise acerca dos aspectos estético-estruturais inerentes a estas duas "vertentes" do forró: forró tradicional e forró eletrônico, bem como suas relações com outros elementos da performance e da cultura em geral (música e dança, música e mídia, música e sociedade, etc.) a fim de averiguar as semelhanças e diferenças entre os mesmos.

O termo forró envolve uma série de questões que vão desde a etimologia da palavra a discussões acerca do mesmo ser um gênero musical, uma dança, ou simplesmente uma festa.

Em relação a sua origem, há três versões bastante difundidas. Segundo Rocha (2004), a primeira refere-se às festas realizadas pelos ingleses quando da construção da estrada de ferro no Nordeste. Logo na entrada, escrevia-se: For All, que quer dizer "para todos", significando que a comunidade podia participar da mesma. O termo tendo sido apropriado pelo povo, teria surgido então como uma variação desta pronúncia. A segunda semelhante à primeira, diferiria apenas pelos seus realizadores, no caso, os soldados americanos durante a II Guerra Mundial.

Uma outra, deriva do termo "forrobodó", que segundo Câmara Cascudo significa "algazarra", "festa para a ralé", "arrasta-pé" (CASCUDO, 2001, p. 250).

Encontramos ainda o termo forró enquanto contração de forrobodó de acordo com Aurélio Buarque de Holanda (1988).

Embora tais perspectivas venham sendo questionadas e, de alguma forma, superadas todas continuam sendo utilizadas, haja vista a carência de estudos com perspectivas atuais. De qualquer forma, as origens do termo não constituem o foco principal desse estudo, que visa, sobretudo, compreender aspectos mais abrangentes relacionados à caracterização musical do forró e sua inserção sociocultural.

No que tange ao forró enquanto gênero musical, que é o que particularmente nos interessa aqui, faz-se necessário explicitarmos também algumas das características relativas ao forró intitulado universitário e ao próprio forró eletrônico.

O forró "universitário" teve início no sudeste, mais especificamente, em São Paulo, por volta de 1990. Surgiu quando jovens da classe média, a maioria universitários começaram a realizar festas dançantes com música ao vivo. Embora, com uma forte influência do Reggae, Rock'Roll, Samba e do Funk, é considerado mais próximo do estilo gonzaguiano que o forró eletrônico. A maioria de seus representantes seguiu a linha gonzaguiana desde a escolha do repertório até a performance, vestimentas e instrumentação. Outros, porém, como as bandas Bicho de Pé, Falamansa, Forroçacana, Rastapé, entre outros, delinearam histórias musicais diversificadas.

O interesse desses jovens acendeu a discussão que deu margem a revitalização, no contexto acadêmico e entre jovens, do forró tradicional. Além de procurarem executar performaticamente o forró seja tocando ou dançando, passaram a discutir sobre o gênero em blogs e fóruns na internet como forma de compartilhar tal redescoberta.

[4] Em termos virtuais, os gêneros e suas configurações nas canções, descrevem não somente quem são os consumidores, mas também as possibilidades de significação de um determinado tipo de música para um determinado público. (JANOTTI JR., 2006)

Em relação ao forró "eletrônico" também originado na década de 1990, sua linguagem difere tanto musical quanto em relação à dança quase que totalmente quando comparada ao que aqui chamamos de forró. Caracteriza-se pela introdução de elementos eletrônicos de sons mais sintéticos; letras traduzidas de outras línguas ou versões de músicas já consagradas pelo sucesso comercial e midiático; a sanfona usualmente é substituída pelo teclado, além de uma forte ênfase quanto ao aspecto visual.

Estudos de etnomusicologia vêm demonstrando que a música enquanto fenômeno cultural transcende suas dimensões estruturais, caracterizando-se também pelos seus simbolismos, usos e funções, tornando-a relativa ao universo sociocultural que a rodeia (QUEIROZ, 2006).

Se isto é verídico em relação à música de um modo geral, devemos entender que em relação a gêneros musicais, o mesmo se aplica.

Ainda considerando este ponto de vista em relação à música, Queiroz[5] citado por Queiroz (2006), ressalta que o fato da mesma ser utilizada universalmente não faz da prática musical uma "linguagem universal", tendo em vista que cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria musica (des) organizando, idiossincraticamente os aspectos que a constituem.

> "[...] a música como cultura cria mundos diversificados, mundos musicais que se estabelecem não como universos e territórios diferenciados pelas linhas geográficas, mas como mundos distintos dentro de um mesmo território, de uma mesma sociedade e/ou até dentro de um mesmo grupo" (QUEIROZ, 2006, p.2).

Ainda neste caminho Pinto, (2001, p. 223) ressalta que a inserção da música nas várias atividades sociais e os significados múltiplos que decorrem desta interação, constituem importante plano de análise na antropologia da música. Para ele, a música sob este enfoque não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade.

Alan Merriam[6], citado por Pinto (2001, p. 225), discorrendo também sobre tal questão, pontua que para entender a música enquanto produto e estrutura construída seria necessário aprender a entender conceitos culturais, que fossem responsáveis pela produção destas estruturas.

Em relação à performance musical, os estudos etnográficos atuais também acenam em direção a esta tendência. A etnografia abre mão do enfoque sobre a música enquanto "produto" para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como "processo" de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros.

Pinto (2001) relata também que os estudos de John Blacking sobre mecanismos que levam a mudanças de repertórios de música, aponta para a performance musical como principal agente de persistência e, simultaneamente, de alteração de tradições. Questões como quem realiza a performance musical e quem atende a ela; que idéias sobre música e sociedade estes agentes trazem para a situação da performance; como é que a ocasião da performance afeta estruturas da música; o que é particularmente musical na performance e nas respostas causadas pela performance, em oposição às reações sociais, políticas, etc.; entre outras, parecem pertinentes no contexto de processos transformativos da música e do sistema musical.

Já no que diz respeito às estruturas musicais, estas podem denotar estilos e características de repertórios inteiros, chegando mesmo como enfatiza Pinto (2001) a assumir uma função descritiva.

Estudos acerca do forró têm sido desenvolvidos nos últimos anos a exemplo de teses de mestrado (Forró no asfalto: O mercado da música nordestina em São Paulo, sua referência e expressão de identidade sócio-cultural, 2000; Somzoom Sat: do local ao global; 2005; Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário 2001; Na batida do baião, no balanço do forró: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 1970, 1983) e alguns artigos (Forró: música e dança "de raiz"? Forró universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro, 2005; O solo da sanfona: contextos do rei do baião, 1990). Contudo, a literatura sobre o gênero ainda é muito escassa e se detêm em análises mais superficiais do ponto de vista musical. Tratam basicamente do fenômeno musical enquanto produto mercadológico ou da sua relação com a dança ou apenas investigam os diferentes padrões culturais e visões de mundo em jogo.

---

[5] QUEIROZ, Luiz Ricardo. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. Revista da ABEM, Porto Alegre, n.10, p.99-107, 2004.

[6] MERRIAM, A. P. *The anthropology of music*. Evanston, Northwestern Unisversity Press, 1964.

Além destes, alguns livros de caráter bibliográfico a exemplo de *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, 1996 e *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*, 2001, colaboram na compreensão deste fenômeno musical.

Dentre estas teses aqui apresentadas, a de Ferreti *Na batida do baião, no balanço do forró: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 1970* destaca-se por contemplar em sua análise não apenas os aspectos sociológicos e antropológicos deste universo, mas, sobretudo pelas considerações acerca de seus aspectos musicais e composicionais. Contudo, ainda há muito o que fazer neste campo de pesquisa, principalmente no que tange a análise dos seus aspectos estético-estruturais.

No momento em que assistimos e vivemos a pulverização das identidades de forma massificadora devido ao grande avanço tecnológico e a velocidade com que a música vem sofrendo intensos processos de ressignificações, sem ao menos uma análise mais acurada, a presente pesquisa justifica-se enquanto uma importante contribuição para o campo de estudos da música de maneira mais especifica e da cultura popular de uma maneira geral.

Além de contribuir para o entendimento de uma linguagem musical tão peculiar que é o forró, através de suas implicações estéticas, conceituais e estruturais, como também para uma documentação sonoro-visual do mesmo, poderemos tecer algumas reflexões acerca de: como a sociedade forja a cultura musical a partir das mudanças tecnológicas? O que estes diversos "formatos de forró" tem haver com os modos de vida? Qual o discurso que está por trás dos "buns" musicais midiáticos? As músicas veiculadas pelas rádios de hoje são de fato para suprir a demanda do "gosto popular" por canções mais simples e românticas? Poderemos ainda entender porque o forró atualmente é um produto sazonal[7], que circula apenas em determinados períodos do ano e associados a contextos específicos.

Entender em que medida as diferenças contextuais e litero-musicais delineiam o contorno deste gênero musical é de extrema urgência enquanto forma de conservação do patrimônio histórico-imaterial brasileiro, bem como enquanto manifestação de resistência em relação ao seu estrangulamento pela mídia, que a partir de alguns parâmetros simplificadores, utilizados pela lógica de mercado ditada por alguns "especialistas" como padrões mínimos para que o produto seja vendável, relegam-no a um segundo plano.

Assim, com o objetivo de entender sistematicamente não só como pesquisadora do ponto de vista bibliográfico, mas, sobretudo, procurando verificar como os músicos, intérpretes e/ou compositores deste gênero configuram suas próprias produções sonoras e de seus pares, formulamos o seguinte problema de pesquisa: Quais são as principais características que constituem diferenças e similaridades entre o forró tradicional e o forró eletrônico?

Os objetivos da pesquisa

De acordo com as perspectivas apresentadas anteriormente, o objetivo central deste trabalho é verificar as características que constituem diferenças e similaridades entre o forró tradicional e o forró eletrônico. Além dessa dimensão geral, o trabalho tem ainda os seguintes objetivos específicos: identificar os aspectos definidores e peculiares que constituem a identidade musical revelada pelos forrós eletrônico e tradicional (temática, performance, características rítmicas e timbrísticas, tipos de escalas e compassos utilizados, etc.); verificar a relação do forró com a dança, vestimenta, modo de tocar, de cantar e instrumentos utilizados; verificar a relação dos forrós eletrônicos e de raiz com os processos midiáticos.

Metodologia da proposta

Procurando atender as especificidades do campo de estudo e da área de etnomusicologia, a metodologia estruturada para a pesquisa procurou contemplar instrumentos de coleta, análises e apresentação dos dados que pudessem dar conta, da forma mais coerente possível, de toda a extensão e profundidade da pesquisa proposta:

[7] Embora se encontre em bares, restaurantes e em algumas casas de shows a presença de trios de forró durante todo o ano, ainda é muito escassa sua presença nestes contextos, bem como em festas promovidas por órgãos públicos e, ainda, é quase nula sua participação em programações televisivas e radiofônicas.

- **Universo da pesquisa**

- O universo da pesquisa será constituído por três grupos musicais de forró eletrônico e três de forró tradicional da cidade de João Pessoa.

- **Instrumento de coleta de dados**

- **Pesquisa bibliográfica**, enfocando estudos e abordagens acerca das características estético-estruturais e contextuais sobre o gênero forró e outros aspectos fundamentais para a realização do estudo. Esse trabalho abrangerá obras da etnomusicologia, de teoria da música e de áreas afins;

- **Observação participante**, durante ensaios e apresentações de grupos e/ou trios de forró tradicional e eletrônico, com o intuito de compreender aspectos particulares do gênero e de suas inter-relações socioculturais.

- **Entrevista não-estruturada,** com os grupos musicais, enfocando temáticas que possibilitem aclarar questões pertinentes ao âmbito da pesquisa.

- **Entrevistas semi-estruturadas,** com o universo populacional da pesquisa, coletando depoimentos e informações que evidenciem os aspectos estético-estruturais e contextuais que configurem o campo de pesquisa aqui estudado.

- **Gravações de áudio**, durante as suas práticas nos ensaios e nas apresentações e também quando dos relatos e depoimentos orais. Este instrumento de coleta de dados é de fundamental importância para constituir um arquivo sonoro que permita a realização de transcrições e análise das músicas, captando os detalhes de cada elemento musical (ritmo, melodia, letra, canto), bem como das informações contextuais e conceituais.

- **Documentos sonoros,** (discos, fitas, etc.) enfocando os aspectos estéticos estruturais. Isto é importante porque podemos fazer recortes de como as concepções e práticas musicais tem se modificado ou não ao longo do tempo.

- **Gravações de vídeo,** enfocando, aspectos particulares da prática musical e outros elementos da performance (plástico-visuais e coreográficos) que se inter-relacionem com o fenômeno musical. Os registros em vídeo são fundamentais para o processo de análise, tendo em vista que possibilitam a observação da prática musical por uma perspectiva diferenciada. Somando som e imagem é possível perceber nuanças que nem sempre podem ser captadas pela percepção exclusivamente sonora

- **Fotografias,** visando registrar aspectos gerais da performance musical, instrumentos, coreografias, entre outras características relevantes para uma melhor compreensão dos grupos estudados.

- **Instrumentos de organização e análise dos dados**

8) **Constituição do referencial teórico**, a partir da pesquisa bibliográfica, que fundamentará a interpretação e análise do material colhido, possibilitando reflexões contextualizadas tanto com a realidade particular do universo estudado quanto com campo mais abrangente dos estudos da música numa perspectiva etnomusicológica;

9) **Edição das gravações de áudio**, selecionando músicas, trechos musicais, elementos contextuais e conceituais fundamentais para o processo analítico;

10) **Edição dos vídeos**, selecionando trechos relevantes para o processo de análise;

11) **Realização de transcrições textuais dos relatos e depoimentos orais** obtidos a partir das entrevistas;

12) **Realização de transcrições musicais** (registros gráficos da performance musical) com base nos registros sonoros e áudios-visuais;

13) **Descrição analítica dos aspectos gerais da música revelada pelo forró de raiz e forró eletrônico**, enfocando os elementos definidores de sua estrutura no que se refere ás suas características organológicas, rítmicas, melódicas, vocais e lingüísticas;

14) **Co-relação do fenômeno musical com outros aspectos da performance e da cultura em geral** (música e dança, música e elementos plástico-visuais, música e mídia, etc.);

15) **Categorização dos dados coletados**;

Resultados esperados

De um ponto de vista mais específico ao âmbito da estrutura musical, espera-se com esta pesquisa ter um panorama mais abrangente das diferenças e similaridades das características rítmicas, melódicas e timbrísticas, tipos de escalas, temáticas, etc., utilizadas por tais vertentes e que as faz ser entendidas como Forró Tradicional e Forró Eletrônico e não apenas como forró. Por outro lado, espera-se ainda entender como se dá a construção social da identidade musical de ambas as vertentes de forró aqui estudadas, uma vez que o forró enquanto fenômeno sociocultural transcende suas dimensões estruturais, caracterizando-se também pelos seus simbolismos, usos e funções.

Referências bibliográficas

CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. Edição ilustrada. São Paulo: Global, 2001.

CEVA, Roberta Lana de A. Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário – *Tese de Mestrado*. UFRJ. Orientador: Gilberto Cardoso Alves Velho, 2001. Disponível em: http://servicos.capes.gov.br/capesdw/resumo.html?idtese=20011143100101702 1P5. Acesso em: 13/10/2007.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo. Editora 34, 1996.

FERNANDES, Adriana Forró: Música e Dança "de Raiz"?. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5 - IASPM, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/AdrianaFernandes.pdf Acesso em: 10/07/08.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Mini dicionário*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1988.

FERRETTI, Mundicarno Maria Rocha. Na batida do baião, no balanço do forró: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. *Tese de Mestrado*. UFRN. Orientador: Kabengele Munanga, 1983. Disponível em: http://www.unicamp.br/aba/teses/tdaba_p379.html. Acesso em: 13/10/2007.

JANOTTI JR., Jeder. Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento. IN: *XV Encontro da Compôs*, UNESP. Bauru, S.P, 2006. Disponível em: www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/jeder-janotti_jr.pdf. Acesso em: 13/10/2007.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo. Editora 34, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. "*História e música: por uma história cultural da música popular*". Belo Horizonte. Autêntica, 2002.

NAVES, Santusa de Castro. *O violão azul*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1998.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, v 44, n.1. São Paulo, USP, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf Acesso em: 13/10/2007.

QUADROS JR., Antônio C; VOLP, Catia M. Forró universitário: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. *Motriz*. Rio Claro, v.11, n.2, p.127-130, mai/ago, 2005. Disponível em: http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/12JAC.pdf . Acesso em: 13/10/2007.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Transmissão Musical no Cavalo Marinho Infantil do Mestre João do Boi. *Projeto de Pesquisa*. João Pessoa, 2006.

RISÉRIO, Antônio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. IN: *Revista USP*, n. 4, 1990. Disponível em: http://www.usp.br/revistausp/04/riserio.php. Acesso em 13/10/2007.

ROCHA, J. M. T. Forró eletrônico, forró universitário. IN: Festival do folclore, 40., 2004. Olímpia. *Anuário*, ano 31, n. 34, p.62-71.

SILVA, Expedito L. Forró no asfalto: o mercado da música nordestina em São Paulo, sua referência e expressão de identidade sócio-cultural – *Tese de Mestrado*. Faculdade Casper Líbero, Orientador: Heloisa Helena Gomes de Matos, 2000. Disponível em>: http://servicos.capes.gov.br/capesdw/resumo.html?idtese=20001533018014001P6. Acesso em 13/10/2007.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Jorge Zahar Ed.,1994

WISNIK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense". IN: *O nacional e o popular na cultura brasileira – música*. SP, Brasiliense: 1983.

Identificação e Registro de Estruturas Sonoras da Viola Machete do Recôncavo Baiano

Jean Joubert Freitas Mendes[1]
jean_joubertmendes@yahoo.com.br
Fernando Gualda[2]
fernandogualda@hotmail.com

Resumo
Este estudo apresenta os resultados parciais de uma pesquisa etnomusicologica que tem como objetivo identificar e analisar estruturas sonoras produzidas pela viola machete executada no Samba de Roda do Recôncavo Baiano na performance do Mestre violeiro Zé de Lelinha. Através da gravação e seleção de matrizes (ponteios) presentes na performance do Mestre, utilizamos métodos de detecção de ataques de notas e produzimos gráficos que demonstram os graus de variação rítmica e de intensidade na performance musical com essa viola. Também utilizamos uma partitura convencional para facilitar a compreensão do motivo musical. Os resultados mostraram os graus de variação rítmica a partir do desvio zero, considerando os adiantamentos e retardos entorno do tempo matematicamente perfeito, e também a intensidade impressa em cada nota. Acreditamos que esses resultados contribuirão para o registro do repertório dessa viola no Samba de Roda do Recôncavo Baiano, bem como para uma melhor compreensão das sutilezas (*swing*) que compõem a música dessa manifestação. Com a necessidade de estudos acerca dessa viola machete, consideramos que essa nossa análise propiciará ainda uma compreensão mais acurada da performance do Mestre Zé de Lelinha, além de servir como recurso para transmissão de saberes, uma vez que o entendimento de detalhes da performance podem contribuir com a recriação dessa música.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Viola machete; Análise sonora.

Abstract
This study presents the partial results of an ethnomusicological research that aims to identify and analyze sonorous structures produced by the viola machete played in the Samba de Roda of the Recôncavo Baiano in the performance of the Master Zé de Lelinha. Through the recording and election of matrixes in the performance of the Master, we used methods of detecting note attacks and produced graphs that demonstrate the degrees of rhythmic variation and intensity in the musical performance with this viola. We also used a conventional score to facilitate the understanding of the musical bit. The results have shown the degrees of rhythmic variation from zero, considering the advancings and retardations around the mathematically perfect time, and also the intensity printed in each note. We believe that these results will contribute to register the repertoire of this viola in the Samba de Roda of the Recôncavo Baiano, as well as to a better understanding of the details (swing) that compose the music of this manifestation. With the need of studies concerning this viola machete, we consider that this analysis will also propitiate a more accurate understanding of the performance of the Master Zé de Lelinha, and serve as resource for transmission of knowledge, since the comprehension of details of the performance can contribute with the recriation of this music.

[1] Mestre e doutorando em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia-UFBA. Professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN.

[2] Doutorando em Musica pela Queen's University Belfast, Irlanda do Norte.

Keywords: Ethnomusicology; Viola Machete, Sonorous analysis

Introdução

Este presente artigo apresenta dados de uma pesquisa etnomusicológica que busca discutir o registro e análise de sons da viola machete[3] encontrada no Samba de Roda do Recôncavo Baiano, manifestação de grande riqueza musical. Essa viola é considerada um instrumento peculiar e de grande importância nessa manifestação cultural. Através da gravação da performance de um importante violeiro e do uso de métodos para análise de ataques das notas, identificamos estruturas rítmicas e graus de intensidades para a elaboração de um gráfico de interpretação musical que registra detalhes que normalmente não conseguimos descrever em partituras.

O resultado desse trabalho etnomusicológico nos serve como uma transcrição que permite uma leitura mais detalhada do evento musical. Essa transcrição etnomusicológica, ou "documentação do som", como sugeriu Charles Seeger (1964), pode ser realizada a partir de uma performance gravada e/ou ao vivo e transferida de som para uma forma escrita através de maios manuais, mecânicos ou eletrônicos (SADIE, 2001). O uso de recursos eletrônicos na etnomusicologia para identificação e compreensão das formas de performance tem sido, cada vez mais, necessários para ampliarmos o entendimento de como o som e a performance se processam. Como nos lembra Ellingson (1992), grandes estudiosos como Alexander J. Ellis, Carl Stumpf, Eric M. Von Hornbostel, além dos renomados pesquisadores presentes no famoso *Simposium on Transcription and Analysis* de 1963[4] como Robert Garfias, Mieczyslaw Kolinsk, Georg List, foram responsáveis por considerável parte da reflexão e divulgação da transcrição e análise na Etnomusicologia. Essa dedicação aos assuntos envolvendo a transcrição ocorreu, também, pela busca de conhecimentos mais profundos sobre as culturas musicais pesquisadas, e principalmente pela necessidade de registro dos diversos materiais sonoros encontrados nas pesquisas. Este último é um dos grandes motivos deste nosso estudo.

O Samba de Roda e a Viola Machete

O Samba de Roda é uma das manifestações afro-brasileiras mais importantes da Bahia. Essa "manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, está presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo – faixa de terra que se estende por trás da Baía de Todos os Santos" (IPHAN, 2008).

Reconhecida como uma das principais matrizes do Samba brasileiro, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi declarado, em 2005, Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO[5]. Dentre os vários instrumentos e elementos do Samba, a viola machete foi identificada pelo dossiê de candidatura do Samba de Roda a patrimônio imaterial, como um dos instrumentos mais importantes na estrutura musical dessa manifestação. Embora de grande importância, esse instrumento foi sendo, durante os anos, gradualmente abandonado, por falta de executantes e também por falta de artesãos dedicados a sua fabricação.

A viola machete do Recôncavo Baiano tem dez cordas divididas em cinco ordens de cordas duplas. Na afinação das cordas, considerando-se a seqüência da corda mais aguda para a mais grave temos: B F#, D, A, E. Essa afinação é conhecida entre os sambadores como "Natural". As três ordens mais graves são oitavadas e as outras duas restantes em uníssono.

[3] A viola machete tem como medidas aproximadas: comprimento, 76 cm; diâmetro do bojo superior, 17 cm; diâmetro do bojo inferior, 22 cm; cintura, 12 cm; altura da caixa, 6 cm (WADDEY, 1980). Segundo Ralph Waddey, que pesquisou com bastante interesse essa viola, "é tal a importância do instrumento que um dos nomes por meio dos quais a forma de expressão é conhecida é samba de viola" (WADDEY, 1980).

[4] O simpósio aconteceu no dia 02 de novembro de 1963 no Eighth Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology at Wesleyan University.

[5] A pedido do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN, no ano de 2004 uma equipe coordenada pelo Etnomusicólogo Carlos Sandroni elaborou um dossiê sobre o Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Esse documento foi o resultado de uma ampla pesquisa sobre a situação do Samba de Roda nessa região e serviu como justificativa para a candidatura dessa manifestação à Patrimônio Imaterial Brasileiro e, em 2005, à Patrimônio Imaterial da Humanidade. Esse dossiê pode ser encontrado no site do IPHAN em: < http://www.iphan.gov.br/>.

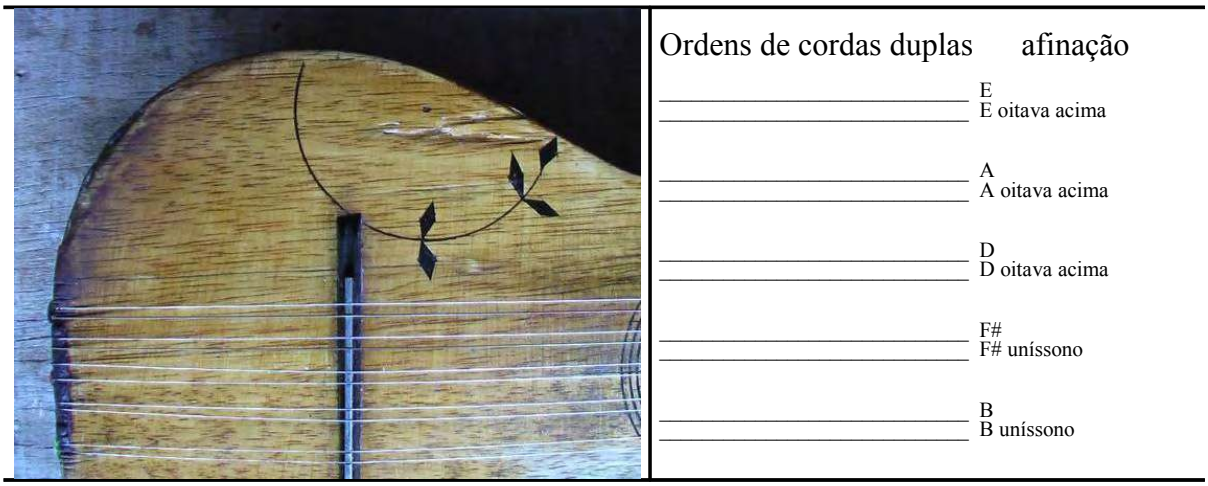


FIG. 1 – Afinação da viola machete conhecida como "Natural" entre os sambadores do Recôncavo Baiano.

Dentre os executantes de prestígio da viola machete está o senhor José Vitório dos Reis, conhecido como Mestre Zé de Lelinha, que por sua importante contribuição ao Samba de Roda, é o nosso violeiro em estudo. Com 87 anos de idade, o Mestre violeiro da cidade de São Francisco do Conde, foi apontado pelos sambadores dos diversos grupos de samba do Recôncavo Baiano como o detentor de grande repertório para esse instrumento e com a mais notável performance (IPHAN, 2006).



FIG. 2 - Mestre José Vitório dos Reis, conhecido como Zé de Lelinha.

Registro e análise do repertório do Mestre Zé de Lelinha

Para registro e análise do repertório do Mestre utilizamos uma gravação em áudio a partir de uma execução do violeiro e a fragmentamos em ponteios[6] para mantermos a forma da execução. A partir da seleção de um ponteio que chamaremos de "matriz", por ser o ponteio mais utilizado pelo Mestre durante o acompanhamento do repertório do Samba de Roda, analisamos as estruturas rítmicas e os graus de intensidade sonora em cada nota, com o objetivo de nos aproximarmos das nuanças e acentos que configuram o molejo, o *swing*, produzidos na performance do Mestre.

Para facilitar a compreensão do nosso trabalho, colocamos abaixo uma transcrição do ponteio utilizando uma escrita musical convencional e uma tablatura. Na legenda acrescentada na tablatura o sinal *

[6] Os ponteios são os dedilhados executados pelo Mestre. Aqui estamos considerando uma sequência de notas que formam um motivo musical que freqüentemente é repetido.

(i0-2-0), significa que a corda vai ser ferida solta, em seguida será pressionada na segunda casa e solta novamente soando como uma apojatura.

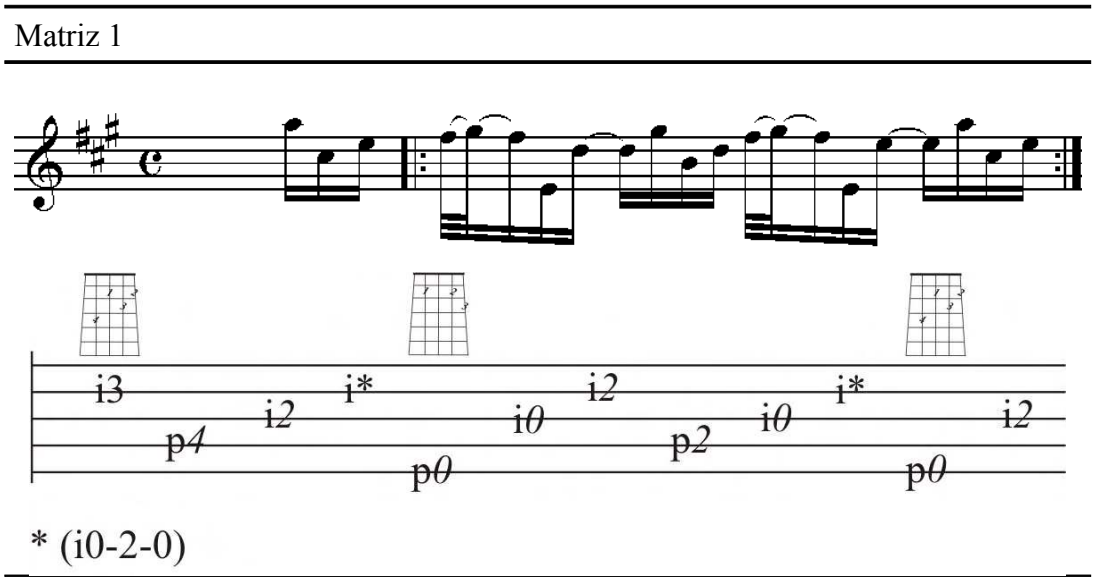


FIG. 3 – A Matriz 1 é o ponteio mais freqüente na performance do mestre.

A interpretação do Mestre Zé de Lelinha foi transcrita como 'partitura'. Porém tanto o *swing* quanto as mudanças sutis de intensidade não podem ser completamente representados com notação musical convencional. Tampouco é possível descrever pequenas variações rítmicas em repetições da matriz e de acentuação (intensidade). Desse modo, a nossa análise busca apresentar meios de percebermos e representarmos graficamente essas variações, muitas vezes sutis, mas essenciais para a performance com viola machete no Samba de Roda.

Assim, demonstraremos a seguir métodos para a detecção dessas nuanças tornando compreensível as variações rítmicas que compõem o Samba de Roda.

Métodos para detecção de ataque de notas e sua utilização no registro de performance com viola machete

Bello *et al* (2005) compararam vários métodos para detecção de ataque de notas musicais. Durante o ataque, em geral, há um súbito acréscimo de ruído (frequências não harmônicas) de alta freqüência, assim como alta inarmonicidade, pois as frequências em torno de cada harmônico encontram-se em banda mais larga do que no estado estável de vibração. "A maneira usual de detectar ataques [de notas musicais] é procurar por regiões de transição no sinal [acústico], uma noção leva a várias definições: um aumento súbito de energia, uma mudança no espectro do sinal ou de suas propriedades estatísticas, etc" [7] (BELLO *et al* 2005, p. 1035)

Instrumentos de cordas dedilhadas apresentam ataques bem definidos, especialmente quando as cordas são dedilhadas pela mão direita. Porém, cordas batidas com dedos da mão esquerda, assim como por esta dedilhadas, apresentam qualidades de ataque muito diferentes. No caso da viola machete, há duas cordas em cada ordem, o que torna a duração do ataque variável.

Para este estudo, foram usados os seguintes métodos de estimação de ataque de notas: variação de fase em domínio espectral, acréscimo súbito de energia em banda larga, e ainda diferença espectral simples. Estimações foram feitas em janelas sobrepostas de 23 ms a cada 1,5 ms. Os resultados de cada um dos métodos foram listados em oito repetições da mesma matriz executadas pelo Mestre com uma entrada para cada nota; uma matriz para cada repetição.

[7] "The usual way to detect onsets is to look for "transient" regions in the signal, a notion that leads to many definitions: a sudden burst of energy, a change in the short-time spectrum of the signal or in the statistical properties, etc." (BELLO et al, 2005, p. 1035, tradução nossa).

Como resultado da análise de detecção de ataques, oferecemos os seguintes gráficos que revelam detalhes de interpretação:

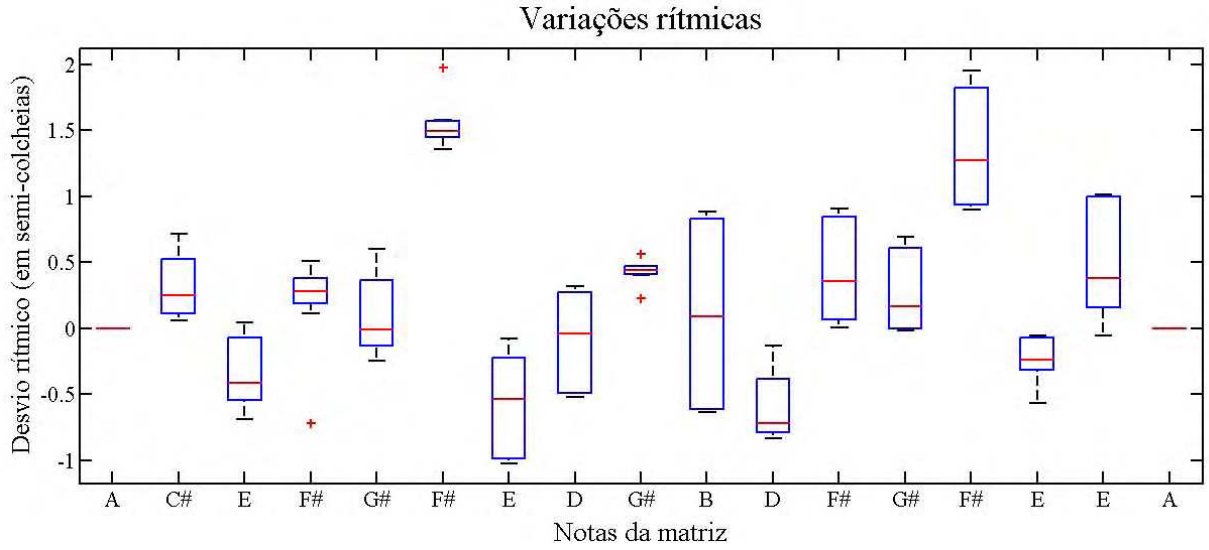


FIG. 4 – Mediana da variação rítmica: para cada nota da matriz, o desvio rítmico em relação à partitura é indicado em proporções de semi-colcheias. Estão representadas aqui as dezessete notas do ponteio (de A a A). A primeira e última notas servem como referência. Desvio zero (na linha vertical) indicaria uma interpretação matematicamente idêntica à partitura oferecida neste artigo. No gráfico, as linhas vermelhas representam a mediana para cada nota da matriz; dentro do retângulo azul encontram-se ao menos 50% das observações; dentre os limites em preto, 99%; e valores considerados fora desta região são marcados com uma cruz vermelha.

Interpretando o gráfico temos que o desvio zero representa o tempo matemático. Se a linha vermelha aparece antes do zero significa que a nota foi executada antes desse tempo matematicamente perfeito. Caso esteja acima do zero, significa que foi executada depois desse tempo. O retângulo azul demonstra o quanto essa variação aconteceu nas oito repetições. Quanto maior o retângulo, maiores foram as variações de tempo executadas pelo mestre em cada repetição.

Desse modo, podemos dizer que ao tocar a segunda nota (C#) o Mestre proferiu o ataque um pouco depois daquilo que seria a medida matematicamente perfeita segundo a partitura convencional. O retângulo azul condensa as variações das oito repetições, demonstrando, em proporção, as maiores e menores distâncias executadas durante a performance. Com base nessa análise podemos dizer que a nona nota (G#) tem, nas oito repetições do Mestre, o menor índice de variação, enquanto a nota seguinte (B) tem a maior variação de tempo entre todas as notas. Com esse gráfico, então, podemos saber, com precisão, qual o grau de variação rítmica na performance do Metre Zé de Lelinha. Essa análise é relevante porque podemos representar graficamente, segundo um padrão matematicamente perfeito, quando um tempo é adiantado ou retardado pelo mestre compondo o desenho rítmico do samba.

Outro aspecto importante para compreendemos as nuanças e acentos na performance do Mestre é a intensidade contida no ataque de cada nota. O próximo gráfico demonstra os graus de variação dessa intensidade.

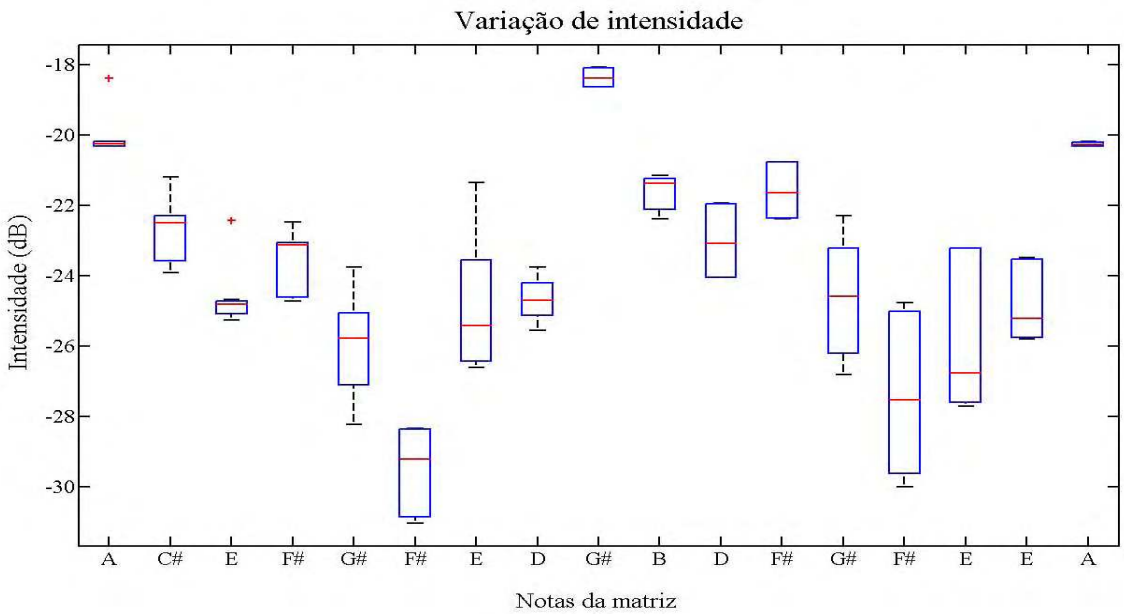


FIG. 5 – Transcrição de intensidade: média e variação de estimações das intensidades de cada uma das notas da matriz ao longo de suas repetições. No gráfico, as linhas vermelhas representam a mediana para cada nota da matriz; dentro do retângulo azul encontram-se ao menos 50% das observações; dentre os limites em preto, 99%; e valores considerados fora desta região são marcados com uma cruz vermelha.

Como analisado no gráfico das variações rítmicas, a linha vermelha indica a média das intensidades medidas em decibéis em casa nota. O retângulo azul indica em que proporção ocorreram as variações nas repetições da matriz. A sexta nota (F#), por exemplo, foi pressionada com maior intensidade, enquanto a nona nota (G#) recebeu menor pressão. Apesar de obter maior volume, a sexta nota não teve a maior variação entre notas, como podemos ver na nota quatorze (F#) que mostra um retângulo azul maior em relação aos outros.

Essa percepção da intensidade a cada nota executada é essencial para a compreensão das variações sonoras no Samba de Roda. Através dessa análise podemos perceber quais as notas compõem a base de sustentação sonora e quais as notas permitem maior variação na intensidade.

Conclusão

Nesse estudo etnomusicológico, uma transcrição em notação musical convencional, assim como a representação de variações rítmicas e de acentuação de repetições do ponteio matriz foram apresentadas, objetivando demonstrar os graus de variabilidade das estruturas sonoras na interpretação do Mestre Zé de Lelinha. Acreditamos que esta representação gráfica poderá ser utilizada por pesquisadores com interesse em comparar diferentes estilos de interpretação do repertório do Samba de Roda, assim como músicos que pretendam compreender as diversas sutilezas rítmicas e de intensidade presentes nesta interpretação musical.

Não objetivamos com esses resultados acreditar que a partir da leitura desse gráfico poderemos executar essas variações encontradas na performance com a viola machete como faríamos na leitura de uma partitura de escrita convencional. Pelo menos não faríamos com tal riqueza de detalhes. A riqueza presente na interpretação do Mestre Zé de Lelinha vai muito além das variações de ritmo e intensidade e seria necessário convivência e estudo para perceber outras sutilezas importantes. Aqui pretendemos dar apenas uma contribuição para a leitura dessa interpretação.

Gostaríamos de salientar também que o tempo matematicamente perfeito foi utilizado nesse trabalho apenas como referencial para a quantificação das variações e não como medição da precisão do mestre quanto à performance rítmica. Ao contrário, nos interessa muito mais a sua capacidade de flutuar entorno do tempo padrão sem descaracterizar o andamento e a energia de sua música.

Com a necessidade de registro dos repertórios da viola machete no Samba de Roda do Recôncavo Baiano, consideramos que essa nossa análise propiciará uma compreensão mais acurada da performance do Mestre Zé de Lelinha, além de servir como recurso para transmissão de saberes, uma vez que o entendimento

de detalhes da performance podem contribuir com a recriação dessa música. Apesar de considerarmos toda a necessidade de reflexão sobre o ambiente onde foram coletados os dados, simbolismos e demais elementos imbuídos na complexidade da cultura musical, neste específico trabalho, nos atemos à apresentação de resultados parciais de uma pesquisa ainda em andamento, cujos dados iniciais apresentados aqui, objetivaram demonstrar características estruturais sonoras colhidas e interpretadas por meio eletrônico, sem reflexões amplas sobre a manifestação musical.

Portanto, esta pesquisa tem como objetivo realizar interpretações mais profundas do universo musical da cultura aqui representada, porém esse é um estudo mais acurado, que pretendemos fazer adiante e que poderá revelar as relações intrínsecas entre os resultados alcançados nesse trabalho e os diversos elementos contidos no fazer musical do Samba de Roda do Recôncavo Baiano.

Referências Bibliográficas

BELLO, J. P.; et al. A tutorial on onset detection in music signals. *IEEE Transactions on Speech and Audio Processing*, v. 13. 2004. p. 1035-1047.

ELLINGSON, Ter. Transcription. In: MYERS, Helen (Editor). *Ethnomusicology:* historical and regional studies. London: The Macmillan Press, 1992.

IPHAN. *Ritmos afro-brasileiros tomam a cidade de Santo Amaro/BA*. Disponível em: <http://www.maxpressnet.com.br/e/iphan/iphan_06-09-07.html>. Acessado em: 31 de mai. 2008.

IPHAN. *Dossiê de registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>. Acessado em: 29 de Nov. 2007.

SADIE, Stanley et al. Transcription. In: MARCY, Laura (Online Editor). *New Grove's II Online*. Disponível em: < www.grovemusic.com/shared/views/article.html>. Acessado em 29 de jun. 2002.

SEEGER, Charles. Symposium on Transcription and Analysis: a Hukwe Song with Musical Bow. Report of the Chairman-Moderator." *Ethnomusicology*, 8 (September) 1964. p. 272-77.

WADDEY, Ralph."Samba de Viola and Viola de Samba", parte I. Latin American music review, 1/2, Fall/Winter, pp.196-212, 1980.

"Batuque é dança dos negros": uma análise das representações de raça, cultura e poder no discurso do batuque cabo-verdiano em Portugal

Jorge Castro Ribeiro
INET-MD / Universidade de Aveiro – Portugal
jcribeiro@ua.pt

Resumo:
Uma parte significativa da comunidade cabo-verdiana imigrada em Portugal adoptou uma estratégia de proximidade residencial criando, a partir da década de 1980, bairros semi-clandestinos nas periferias de Lisboa. Nestes bairros foram-se estabelecendo dinâmicas e estratégias de organização próprias que respondem às necessidades dos residentes nos domínios da estruturação do espaço, das relações sociais, da organização do trabalho, saúde, educação e lazer e, não menos importante, da sua representatividade política, cultural e social. Algumas ONG's locais têm um papel mediador importantíssimo entre os moradores e as instituições representativas do poder político português que, frequentemente, mantém – ainda que de uma forma dissimulada e não assumida - uma perspectiva racista e discriminatória daqueles imigrantes. No âmbito desta relação de poder assimétrica, a música feita pelos moradores desempenha um papel crucial de expressão das suas representações de raça, cultura e poder. Nesta comunicação é analisado o discurso e o conteúdo das narrativas associadas aos repertórios de cantigas de *batuque* utilizadas pelo Grupo de Batuque Finka-Pé, do bairro do Alto da Cova da Moura, ao longo de vários anos. O repertório de cantigas de um dado grupo vai-se transformando e renovando em função dos acontecimentos, uma vez que o *batuque* encerra, frequentemente, uma dimensão de comentário social muito importante. Haverá um especial interesse nos tópicos de raça, cultura e poder, já que estes parecem ser as chaves de descodificação da relação pós-colonial entre os moradores do bairro e a sociedade de acolhimento.

Palavras-chave: batuque cabo-verdiano, raça, cultura, poder

Introdução

Uma parte significativa da comunidade cabo-verdiana imigrada em Portugal sobretudo após a independência de Cabo Verde, em 1975, adoptou uma estratégia de proximidade residencial, criando nas periferias da cidade de Lisboa bairros semi-clandestinos. Nestes bairros maioritariamente habitados por cabo-verdianos foram-se estabelecendo dinâmicas e estratégias de organização próprias que respondem às necessidades dos residentes no que respeita à estruturação do espaço público e privado, das relações pessoais e sociais, da organização do trabalho e do emprego, da saúde e da assistência social, da educação, do lazer e da sua representatividade política, cultural e social.

Estas dinâmicas e estratégias têm tendência a organizar-se sobre um equilíbrio instável entre os modelos de matriz cabo-verdiana que muitos imigrantes trouxeram consigo, e as regras alienígenas da vida contemporânea portuguesa, da Área Metropolitana de Lisboa, alicerçadas em valores, matrizes e estruturas simbólicas ainda não totalmente refeitas do fim do colonialismo.

Estas regras, em primeiro lugar, têm dificuldade em criar margem urbana para uma organização autónoma do espaço e das inter-relações sociais pelos imigrantes. Em segundo lugar, do ponto de vista social, promovem uma diluição da pertença de "classe" independentemente do estatuto socioprofissional dos moradores dos bairros. Embora de forma nem sempre explícita o estigma da colonialidade está presente nos modos de olhar dos portugueses brancos sobre os cabo-verdianos. A pertença de "classe" é liminarmente ultrapassada e o olhar apenas opera com as dimensões de "raça" (negra) e de "caboverdianidade" implícitas nas marcas físicas, na língua crioula e nas práticas expressivas identitárias que utilizam e que remetem para o universo de Cabo Verde, diferente do universo da maioria branca, portuguesa.

No terreno algumas ONG's locais têm, assim, um papel mediador importantíssimo entre os moradores e as instituições representativas do poder político. São instituições criadas pelos moradores dos bairros ou por estruturas da igreja católica que desenvolvem trabalho de apoio social, comunitário, de prestação de serviços de educação e lazer, mas também de defesa dos interesses dos moradores.

Este quadro define uma relação assimétrica de poder que se manifesta num aparato político-legislativo que apesar de teoricamente conferir direitos iguais aos cidadãos não é todavia cumprido culminando num excessivo exercício do poder policial que consequentemente estabelece uma descriminação sobre os habitantes dos bairros. Esta situação conduz frequentemente à condição de ilegalidade e de pobreza. É neste contexto que coloco duas questões basilares a partir das quais irei desenvolver o meu texto: (1) De que forma a produção expressiva dos imigrantes traduz a contestação à relação assimétrica de poder? De que modo esta atitude se expressa no caso específico do *batuque*[1]? (um género musical, poético e coreográfico que do ponto de vista da sua estrutura melódica e rítmica claramente se filia, pela modalidade e poliritmia, nos princípios estruturadores de práticas musicais africanas contemporâneas).

Cabo-verdianos em Portugal e a consciência diaspórica africana

Os processos acima descritos contribuem para a consolidação de uma consciência diaspórica que, no caso dos cabo-verdianos imigrados em Portugal, engloba também uma dimensão identitária de carácter racial, intrínseca e extrinsecamente associada à "africanidade" e à "cabo-verdianidade".

Os cabo-verdianos em Portugal constituem um grupo heterogéneo de cerca de 150.000 indivíduos que, do ponto de vista da etnicidade, os situa numa ampla matriz de múltiplas identidades. Contudo, apresentam frequentemente a nacionalidade política "portuguesa" como consequência da sua história colonial ou do que foi entendido como a melhor estratégia de inserção em Portugal. Sobretudo no caso dos cabo-verdianos da segunda geração nascidos em Portugal, a nacionalidade portuguesa tem sido um recurso utilizado por muitas famílias na perspectiva de poderem proporcionar melhores oportunidades ao futuro dos seus filhos.

Assim, a realidade de "ser cabo-verdiano" em Portugal, é muitas vezes revestida de uma nacionalidade "portuguesa" que, contudo, não elide de todo a "cabo-verdianidade" que trazem consigo. Aquilo que Erlmann designa por "imaginação global" (2003, 84) e que envolve um complexo jogo de presenças e ausências cuja ressonância se inscreve na sintaxe e em todos os tipos de discurso de identidade racial, étnica, nacional ou de género.

Tal como noutros casos de diáspora africana, também em Portugal "*muitos registos mostram a estranha situação na qual o entendimento que a pessoa tem de si própria e o seu sentido de mundo social não coincidem com o local onde tem lugar e, cada vez mais, são modelados pelo entendimento de outras pessoas de outros lugares."*[2] (Erlmann 2003, 84)

E, aparentemente, a passagem do tempo aprofunda na diáspora esta dicotomia entre a "consciência de ser" e a "realidade de estar", olhada e construída socialmente a partir da representação de raça, cultura e poder transportadas da época do colonialismo para a contemporaneidade. De resto, Monson assinala que "*a experiência contínua de opressão racial foi crucial na emergência de identidades transnacionais e de ideologias da diáspora africana.*" (2003,1). No caso da diáspora cabo-verdiana em Portugal este processo descobre outras nuances. Na verdade o discurso histórico, imediatamente antes e depois da descolonização de Cabo-Verde, que associa os cabo-verdianos a uma origem africana, ocorreu concomitantemente com o processo de emergência política e de afirmação pública de alguns comportamentos expressivos mais associados a África. E estes adquiriram um significado primeiro tornando menos visíveis aqueles que resultam do hibridismo colonial e, por conseguinte, com remissões para a presença europeia no continente. A "cabo-verdianidade" baseia-se na língua crioula que os Cabo-verdianos utilizam e num conjunto de práticas expressivas herdadas a partir de Cabo Verde e que englobam, entre outras, a música e a dança. Aqui se inclui

[1] O *batuque* , referido no título desta comunicação é um género musical, poético e coreográfico sobretudo praticado por mulheres, historicamente associado à ilha de Santiago, de Cabo Verde, e aos elementos africanos da sua cultura. (Lopes 1949:43 e Gonçalves 2006:17-27) Contudo, na actualidade, enquanto elemento da identidade cabo-verdiana poscolonial, o *batuque* é praticado não só em Cabo Verde mas também numa rede transnacional de comunidades da diáspora em cidades de Portugal, Espanha, França, Holanda, Luxemburgo, Senegal, São Tomé e Príncipe e Estados Unidos da América.

[2] Todas as traduções de citações e de entrevistas neste artigo, tanto do inglês como do crioulo cabo-verdiano, são de minha responsabilidade e autoria.

a morna e a coladeira associadas a uma matriz musical ocidental, e o batuque e o funaná associadas a uma herança africana.

Na diáspora a música e a dança, muito especialmente o *batuque* – que tem uma importante visibilidade em alguns bairros, e define pela sua "africanidade" um instrumento de diferenciação dos seus praticantes em relação à cultura branca, urbana, dominante em Portugal – desempenha um papel crucial na expressão das representações de raça, cabo-verdianidade e poder. De resto, a afirmação de uma identidade africana parece ser um importante ingrediente da relação pós-colonial que os cabo-verdianos imigrados constroem nas terras de acolhimento. A este propósito afirma Sieber que "*os cabo-verdianos em todo o lado parecem fazer uma escolha estratégica sempre que a sua identidade poscolonial esteja envolvida – enfatizar os elementos independentes, não portugueses – da sua cultura e tradição como centrais da sua identidade*." (2005:132). Segundo o mesmo autor, isto não quer dizer que os cabo-verdianos neguem ou não aceitem a cultura portuguesa. Os mais velhos, inclusive, muitas vezes são muito instruídos na história e na cultura portuguesa, de que, aliás, gostam muito. Porém, a explicação está no facto de a "*identidade pós-colonial cabo-verdiana,* [ser] *estrategicamente definida para enfatizar o que é culturalmente único e independente em cabo-verdianidade*." (Sieber 2005:132)

Etnomusicologia, discurso e poscolonialismo

Os objectivos desta comunicação, no âmbito da análise etnomusicológica, procuram elencar e descodificar as representações de raça, cabo-verdianidade e poder, enquanto manifestações de paradigmas identitários, históricos e ideológicos que emergem nos discursos do *batuque*. A principal questão pode colocar-se da seguinte forma: de que modo as representações de raça, cabo-verdianidade e poder - na medida em que posicionam os indivíduos num amplo cenário de valores e atitudes - constituem uma chave para a descodificação das relações poscoloniais que se estabelecem entre a diáspora cabo-verdiana e a comunidade de acolhimento, neste caso, a portuguesa?

Na perspectiva etnomusicológica o *batuque* envolve não apenas o discurso sonoro, mas todos os discursos narrativos: o conteúdo das letras cantadas, mas também a retórica discursiva dos vários agentes envolvidos nos processos de *batuque*, os comportamentos e atitudes desses mesmos agentes, as histórias associadas às cantigas de *batuque* e, finalmente, as narrativas pessoais das mulheres que o fazem, moradoras nos bairros. O repertório de cantigas de um dado grupo de *batuque* vai-se transformando e renovando em função dos acontecimentos e da passagem do tempo, uma vez que este género encerra uma dimensão de comentário social muito importante.

O meu trabalho de pesquisa dos últimos anos tem incidido especialmente sobre o grupo de *batuque* Finka-pé, integrado nas actividades da Associação Cultural Moinho da Juventude, um projecto comunitário sedeado no bairro do Alto da Cova da Moura. Este bairro, localizado no concelho da Amadora, nos limites da cidade de Lisboa, é maioritariamente habitado por pessoas de origem cabo-verdiana e tem sido alvo de uma forte mediatização relacionada com eventos violentos e criminalidade, embora os índices oficiais de criminalidade sejam numericamente mais baixos no bairro do que no exterior. Na realidade essa mediatização está associada à exploração de preconceitos sociais de racialidade contra os imigrantes de origem africana em Portugal. Contudo o processo de discriminação e de alastramento da marginalidade no bairro acaba por retro alimentar-se e aumentar ainda mais as limitações à integração e ao diálogo da população do Alto da Cova da Moura com o exterior. Assim se explica que o bairro não tenha praticamente infra-estruturas básicas como a pavimentação das ruas, o saneamento básico ou uma rede de transportes públicos. Por esses motivos as manifestações da cultura expressiva dos habitantes – nomeadamente a música e dança - representam uma importantíssima moeda de troca para a negociação de uma imagem social de sinal positivo com o exterior.

As fontes analisadas para este trabalho incluem: a) os textos e narrativas de uma batucadeira histórica de Cabo Verde, Inácia Gomes (conhecida por Nha Nácia Gomi), cujas cantigas de *batuque* e *finassom* foram publicadas em 1985, em crioulo, pelo antigo Director Geral da Cultura de Cabo Verde, Tomé Varela da Silva; b) o discurso e a narrativa de várias batucadeiras, de diferentes gerações, do grupo de *batuque* Finka-Pé; c) o repertório de cantigas deste grupo[3].

Do ponto de vista teórico este trabalho insere-se no actual debate em etnomusicologia e antropologia sobre o póscolonialismo e os resultados da relação colonial de vários séculos entre Portugal e

[3] Na realidade as fontes analisadas incluem muito mais discursos do que aqueles que são apresentados nesta comunicação.

muitas outras regiões do mundo. Refiro-me ao Brasil e também aos países e territórios que se mantiveram como colónias portuguesas até ao século XX (Guiné-Bissau, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique, Diu, Damão e Goa, Timor-Lorosae e Macau). De resto a moderna produção etnomusicológica portuguesa (Bohlmann, 2008) sintoniza-se com o amplo leque de interesses da moderna etnomusicologia internacional sobre música e dança, poscolonialismo, migrações e diáspora, trasnacionalismo, identidade, etnicidade, alteridade, espaço urbano, marginalidade, resistência e reivindicação social e política. Todos estes domínios de análise de abordagem ajudaram à minha reflexão sobre o problema aqui enunciado pois o contexto de pesquisa em que se inscreve o meu trabalho cruza, inevitavelmente, os diferentes argumentos teóricos que deles emergem. Situemo-nos então na análise do *batuque*.

Raça, cabo-verdianidade e poder no discurso, narrativas e letras de *batuque*

O *batuque* é um género musical, poético e coreográfico cuja existência em Cabo Verde, na ilha de Santiago, está documentada seguramente desde o século XIX. Era praticado sobretudo pelas populações rurais do interior montanhoso da ilha, onde historicamente se refugiavam escravos negros, foragidos, e onde se foram consolidando comunidades com algum grau de conservação de memórias e práticas da cultura africana. Não obstante, a regular influência da colonização europeia, especialmente portuguesa, moldou uma cultura singular, marcada pela criação e uso de uma língua crioula, pela adopção do catolicismo e pela manutenção de uma rede de parentesco frequentemente polígama.

O papel social do *batuque*, desde essa época, para além da sua função lúdica e de animação de festas de casamento e baptizado, incluiu uma dimensão veicular de regras e atitudes morais, de juízos e pedidos colectivos. Os assuntos abordados nas cantigas de *batuque* e nas cantigas de *finassom* - uma variante do *batuque*[4] - , remetem-nos, portanto, para as preocupações e anseios desta população rural, que, orgulhosa da sua identidade, prolongou estas características até à contemporaneidade.

Inácia Gomes é uma das batucadeiras vivas mais conceituadas da ilha de Santiago. Numa das suas cantigas - humanística como tantas outras - aponta a inutilidade da valorização das "alteridades opostas" - como a raça ou a nacionalidade - quando o que está em causa é o amor e o desejo:

> Amor não é branco / Amor não é preto / Amor não é rico / Amor não é pobre / Amor não é inglês / Amor não é português, / Amor não é feio / Nem bonito.
>
> Amor é de quem / Os sangues se encontram.
>
> Senhor Deus, perdoai-nos!
>
> (Cantiga do repertório da batucadeira Inácia Gomes. Fonte: SILVA, 1985 34)

Num outro registo, no contexto da imigração em Portugal, já Eufrásia Pina, uma das batucadeiras do grupo Finka-Pé, aponta a discriminação rácica, precisamente a partir da prática musical e coreográfica do *batuque*:

> "Uma vez os portugueses diziam que o batuque era dança dos negros. Batuqueiras negras, batucavam e dançavam e choravam. É por isso que o batuque era desprezado pelos portugueses daquele tempo. Agora é que ele voltou. Porque eles disseram: batuque é uma dança de negros. Chora e canta. Eles diziam para não aprender batuque porque batuque não é nada. Agora já o mundo é outro. Diferente. Agora se nós morrermos todos já não vai aparecer ninguém para batucar. Essas crianças de agora é tudo engenheiro, é médica, advogada e ninguém quer batucar. Quem vai batucar? (…) Está tudo na escola. Pessoas da escola não vão. Isso é tudo matumba, como nós que vamos... Pensam que é uma coisa indecente, mas olha…" (Entrevista com E. V. de Pina. Fonte: Mulheres do Batuque, 1997)

Em Portugal a prática do *batuque* incorpora frequentemente uma dimensão pedagógica ou de "aproximação" à cultura expressiva cabo-verdiana e dirige-se ao público português. Por essa razão as

[4] A *finassom* é uma variante do *batuque* em que a componente coreográfica, geralmente muito exuberante, é totalmente substituída por uma ampliação da mensagem narrativa cantada. Nessas situações a cantadeira desfia longos discursos morais, religiosos e reflexivos sobre as relações humanas, as normas de comportamento e as atitudes sociais.

actuações do grupo de *batuque* Finka-Pé têm habitualmente comentários e explicações sobre o conteúdo das letras, as danças, do ritmo e, com isso, da cabo-verdianidade.

O actor e contador de histórias cabo-verdiano Horácio Santos, que vive em Portugal, é uma das pessoas que por vezes desempenha esse papel. A sua visão da cultura cabo-verdiana - patente no discurso - é influenciada por um universo ideológico colonial em que a cultura cabo-verdiana é vista como uma realidade singular, quase europeia, substancialmente afastada da realidade cultural negra africana com os seus rituais e a sua dimensão "iniciática". De resto a sua visão sobre o *batuque* – à qual não associa qualquer dimensão ritual – procura uma proximidade ideológica e formal com a cultura europeia:

> "O Batuque é a actividade cultural mais antiga de Cabo Verde. (...) É uma festa que se faz em qualquer momento, particularmente no espaço baptizado e do casamento. É uma festa de mulheres – as mulheres é que cantam e dançam. Mas os homens podem cantar. Só que dançar não. Houve alguém que disse que o batuque era uma iniciação da mulher. Nunca na vida. Porque em Cabo Verde não há nenhum rito de iniciação da mulher. O cântico do batuque é cantigas de amor, escárnio e maldizer". (Entrevista com H. Santos. Fonte: *Mulheres do Batuque*, 1997)

Em Portugal, o quotidiano das mulheres do grupo de *batuque* Finka-Pé ficou marcado por uma enorme dificuldade de inserção profissional. Em Cabo Verde dedicavam-se sobretudo à venda ambulante de peixe, uma actividade proibida no contexto urbano de Lisboa. A tentativa de reproduzir no espaço de acolhimento a experiência profissional que conheciam gerou episódios de exclusão em que várias mulheres do grupo foram presas ou viram as suas mercadorias apreendidas pela polícia. Perante esta situação e os traumas que provocou, a maioria foi obrigada a optar por outras actividades. Contudo as cantigas de *batuque* reflectiram claramente o desespero e a revolta que esta condição de exclusão e de quase marginalidade gerou:

> Policia de Lisboa / deixa-me vender na rua, / ganhar o pão dos meus filhos. A correr da polícia / [sou atropelada] Bato com o peito num carro / E morro logo.
>
> (Cantiga do repertório do grupo Finka-Pé em 1994. Fonte: gravação pessoal)

> "Encontrei um policia e o policia disse: para o carro. Eu parei o carro. Os documentos do carro? E eu entreguei os documentos. Os documentos do peixe? E eu entreguei os documentos. Entreguei mais documentos e então o polícia disse que eu tinha que pagar multa de 50 contos. Eu disse que não podia., porque tenho quatro filhos para criar e o pai não dá nada para os filhos e era eu sozinha a lutar. Então o polícia disse assim: olha agarra no peixe que tem aí e vai por no caixote. A gente vai-se embora e não te queremos encontrar aqui nesse sítio mais. Se a gente encontra contigo nesse sítio vai ser multada e presa. Eu disse: está bem. E agarrei no lixo que eu tinha lá, de arranjar o peixe, e fui deitar no lixo, fingi. Meti o peixe no carro e fui-me embora para minha casa." (Fátima Sanches, in Mulheres do Batuque, 1997)

No depoimento seguinte as representações de raça, poder e cultura, conjugam-se na história de vida de Virgínia, uma das batucadeiras mais activas do grupo Finka-Pé. Tal como no caso das outras mulheres do grupo, o seu envolvimento no Finka Pé proporcionou-lhe uma série de convivências e de experiências que seguramente lhe devolveram a auto-confiança e, nas suas próprias palavras, transformaram-na e transformaram a sua vida. De trabalhadora rural analfabeta e, S.Tomé, conheceu a realidade de vendedeira ambulante de peixe em Cabo-Verde transformando-se, em Portugal, em empregada doméstica, actualmente alfabetizada e candidata a jornalista.

> "Eu vi que não dá certo: a polícia tomou-me o peixe todo e eu pensei: vou trabalhar para patroa, vou trabalhar nas firmas, é melhor do que vender peixe na rua. Eu tinha falado com a minha patroa que eu precisava de 15 dias de férias. E ela disse: Ó Virgínia, quinze dias só na última quinzena. E eu disse para ela: eu preciso porque vou baptizar as minhas crianças na primeira quinzena de Julho. Então eu gozei as minhas férias. Quando eu acabei eu fui lá fazer o meu trabalho. Fui lá, tinha a chave e entrei. Então ela chegou e encontrou a casa limpa e encontrou-me lá dentro e disse-me já não preciso mais de si porque já não me faz falta. E eu disse: não é bem assim. A senhora tem que fazer contas comigo porque eu já

> trabalho aqui há sete anos e meio. Ela disse que não fazia contas comigo e para eu fazer queixa onde eu quiser. E disse para pensar porque dizem que as coisas para os pretos estão a ficar muito más. Eu disse: aí é que a senhora se engana. Nós quando temos a nossa razão sabemos também que não temos sorte. Mas a razão onde está, tem que dar. Sempre. Então fui directamente ao sindicato e aí a justiça começou a andar. Havia lá um advogado que estava do lado de quem pode. Pagaram-me a compensação, eu fiquei com o dinheiro porque precisava e acabámos com isso. (Virgínia Sanches. Fonte: Mulheres do batuque. 1997)

Mas as representações de poder no âmbito do *batuque* reportam-se também aos poderes conhecidos dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal. Por um lado as divindades religiosas católicas, que têm a sua representação sobretudo no domínio da *finassom*. Por outro lado o dos aparelhos representantes do Estado português, como a polícia ou os burocráticos serviços de estrangeiros e fronteiras que, de acordo com um arbítrio nem sempre claro decidem da legalidade ou ilegalidade da situação de cada um.

> Tristeza do nosso povo, nosso Governo
> Presidente bom dia.
> Nós queremos união convosco
> Diga aos funcionários para darem ao povo os documentos
> Eles pedem dinheiro à gente
> Para despacharem os nossos assuntos.
> Há muito povo que não tem nada
> Mande dar-lhes autorização para darem despacho aos seus assuntos.
> (Cantiga do repertório do grupo Finka-Pé em 1994. Fonte: gravação pessoal)

Finalmente, a representação de poder também se manifesta na consciência da força política e da capacidade de realização que os imigrantes têm de si próprios.

> Como nós, só nós!
> Viemos ao Moinho da Juventude
> Encontramos pessoas que eram doutores
> Com caneta e com papel
> Perguntamos-lhes o que é que estavam a fazer
> Eles disseram que iam aprovar a lei
> Subimos ao Alto da Cova da Moura
> E gritámos para todos os jovens
> Que não tenham medo
> Vamos juntar as mãos e construir a Kova M
> (Cantiga do repertório do grupo Finka-Pé em 2008. Fonte: gravação pessoal)

Conclusões

As narrativas e os vários discursos associados ao *batuque* são fontes privilegiadas para a descodificação das representações de raça, cultura e poder, no contexto da diáspora cabo-verdiana em Portugal.

Estas representações moldam a articulação entre a comunidade imigrada e a sociedade portuguesa contemporânea num jogo complexo de negociação de vantagens e desvantagens, de diálogos equívocos entre o discurso e a atitude e, finalmente, entre aceitações e subversões daquilo que está social e legalmente estabelecido.

De acordo com as letras do *batuque* a representação de raça transforma-se, no tempo, de uma condição "humana, imutável e marcante sobretudo a nível individual", para uma condição "social,

construída, e condicionadora sobretudo do colectivo". Se para Inácia Gomes, em Cabo Verde, a condição rácica conseguia escapar à lógica - tão ilógica – tão forte e tão humana que é o amor, para Eufrásia Pina, em Portugal, a raça estabelece necessariamente um gigantesco fosso de desprezo dos brancos pelos negros e pela sua cultura expressiva.

Sabemos que a construção social e a pressão económica e urbana centrípeta que leva ao agrupamento dos imigrantes cabo-verdianos em bairros pobres e semi-clandestinos tem, em boa parte, uma base racial. Uma base de sobrevalorização da raça em relação à condição de nacionalidade, económica ou social, diluindo a classe.

As representações de cabo-verdianidade, são marcadas no discurso do *batuque*, desde logo, pela utilização do crioulo cabo-verdiano – língua estranha à maioria. Em Portugal, num contexto diaspórico, portanto, fazer música cantada em crioulo, suportada exclusivamente por uma percussão cuja estrutura rítmica remete para África, parece reforçar toda a dimensão africana da cabo-verdianidade assim construída.

Os processos de estruturação e de transmissão do *batuque* entre gerações parecem manter-se iguais, no essencial, na actualidade e no passado. As figuras femininas adultas continuam a exercer o seu papel duplo de juízas e advogadas silenciosas, sobre as crianças e adolescentes que pretendem entrar na roda de *batuque*. O papel do *batuque* enquanto instrumento de clarificação e reforço de normas e valores sociais, por um lado, e, por outro, de reivindicação de classe, também se mantém. Os conteúdos em boa parte actualizaram-se e adaptaram-se às novas condições de vida e de relação social. Mas a voz da batucadeira continua a dar voz aos que não têm voz e a "ferir" com pontaria os desvios da norma social. "Sai bomba!", dizem as mulheres para se referirem à violência da denúncia.

Finalmente, no que respeita às representações de poder, "grosso modo", ele configura várias formas. A primeira forma de representação do poder no *batuque* é religiosa. Baseia-se na fé cristã e no poder divino, religioso, de Deus "criador de todas as coisas visíveis e invisíveis". Os Santos, tal como veiculados pela doutrina católica, têm também um poder auxiliar em circunstâncias próprias e a que o *batuque* se refere frequentemente, colocando as pessoas num plano de longo curso – a vida - totalmente dependente dos desígnios divinos.

Em segundo lugar a representação do poder - já o poder terreno e não divino - estabelece-se sobre personagens difusas e impessoais que, não obstante, detêm um imenso poder de decisão sobre coisas importantíssimas, estruturais, que afectam profundamente a vida prática dos imigrantes. São os "eles", os "doutores", os "ministérios", os "deputados", "os da câmara", que, sem rosto concreto, fazem e aprovam leis, que decidem da legalidade ou da ilegalidade das coisas, que afectam os direitos individuais e do grupo. No fundo são aqueles que mandam na categoria seguinte de representação de poder, os agentes, esses sim, com rosto. E esta representação do poder é concreta e personalizada em certas figuras associadas a estereótipos. São figuras próximas dos imigrantes em termos relacionais institucionais, mas distantes nas assumpções e valores sociais, e com quem inevitavelmente se cruzam no quotidiano. O seu poder é exercido de forma mais imediata e concreta. São categorias como os "polícias", os "da junta de freguesia", os "patrões", os "fiscais", os "professores", os "directores". A maneira como exercem o poder vai frequentemente contra os interesses da comunidade e dos seus indivíduos.

Globalmente estas representações de poder evocam novamente a questão rácica sendo os que detêm o poder associados aos "brancos". No caso concreto do bairro do Alto da Cova da Moura, esta dicotomia é evidente em todos os desafios de afirmação identitária que se colocam no quotidiano aos moradores cabo-verdianos, no complexo jogo de viver em maioria num bairro e em minoria num país.

A frase "*Batuque* é dança dos negros" evoca nos seus três nomes, se quisermos, toda a diversidade discursiva sobre as representações de raça, cabo-verdianidade e poder. Uma identidade e uma atribuição racial que, na invenção do equilíbrio social e multicultural de Portugal democrático contemporâneo nos interroga desde o fundo da história…

Referências bibliográficas

Bohlman, Philip (2008) "Viagem à Etnomusicologia Portuguesa" in *INET-MD e-Boletim*, nº1 Março 2008. Pp. 3-5. in http://www2.fcsh.unl.pt/inet/pagebol1/files/page84_3.pdf, consultado em 8 de Julho de 2008.

Erlmann, Veit (2003) "Communities of Style: Musical Figures of Black Diasporic Identity" in Ingrid Monson, ed. in *The African Diaspora: A Musical Perspective.* N. Y.: Routledge. Pp.83-101.

Gonçalves, Carlos Filipe. 2006. *Kab Verd Band*. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional.

Horta, Ana Paula Beja (2008). *A Construção da Alteridade: Nacionalidade, Políticas de Imigração e Acção Colectiva Migrante na Sociedade Portuguesa Pós-Colonial.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Lopes, Baltazar. 1949. "O Folclore Poético da Ilha de S. Tiago". *Claridade* 7: 43-51.

Monson, Ingrid (2003) "Introduction" in *The African Diaspora: A Musical Perspective.* N. Y.: Routledge. Pp. 1-19.

Ribeiro, Jorge Castro (2008). "Dez Granzin di Terra" in *Dez Granzin di Terra: Cabo Verde.* CD VS11 col. A Viagem dos Sons. Vila Verde: Tradisom.

Rodrigues, Catarina (Realiz.) (1997) *Mulheres do Batuque*. Filme. Cinequanon.

Sieber, Timothy. 2005. "Popular Music and Cultural Identity in the Cape Verdean Post-Colonial Diaspora". *Etnografica* IX (1): 123-148.

Silva, Tomé Varela (1985) *Finasons di Ña Nasia Gomi*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro.

ANEXO

Letras de *batuque*, na versão original em crioulo

Kel argen ki dja kredu
Dja kredu dja.
Kel argen ki ka kredu
Ka meste lida;
Djobe, nen judanti e ka meste podu!...
Judanti?...
Ba chinta na bu kabu!

Pergunta-m kel li e pamodi,
N ta konta'u modi ki bai!
E pabia di k'e?
Amor ka branku
Amor ka pretu
Amor ka rico
Amor ka probi
Amor ka ingles
Amor ka portugues,
Amor ka rascon
Ka bunitu.
Amor e ken
Ki sangi dja kontra! Sinhor deus, nhu purdua-nu!

Cantiga do repertório da batucadeira Inácia Gomes. Fonte: SILVA, 1985 34

Polissia di Lisboa
dexa-m vender na rua
pam busca pão di nha fidjo
Ta corre da policia
Ta da co peto na geleira
Djam morreba dja

Cantiga do repertório do grupo Finka-Pé em 1994. Fonte: gravação pessoal.

Tristeza nos povo, nos Governo
Presidente bom dia.
Dja nu cre union cu nhôs
Fla gentis impregado pa da povo documento
Djes pista dinhero di genti
Pa bai distranca boita.
Povo tcheu qui ca tem nada,
Nhos manda pa dãs otrização pe bai distranka boita

Cantiga do repertório do grupo Finka-Pé em 1994. Fonte: gravação pessoal.

Sima nós é só nós
Nu bem Moinho di Juventude
Nu acha guentis doutorado
Com caneta e Com papel
Nu pergunta-es cusa quel sa ta fase
Es fla nu ta prova lei

Nu subi Alto cova da Moura
Nu grita pa tudu jovem
Pa ca iga pa ca fa id diga
Pa nu djunta mon pa nu constrói Kova M

Cantiga do repertório do grupo Finka-Pé em 2008. Fonte: gravação pessoal.

Axé, Orixá, Xirê e Música. Em busca de um modelo etnográfico-musicológico interpretativo.

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos
jorgelampa@iar.unicamp.br
Instituto de Artes – UNICAMP

Resumo
Esta comunicação apresenta algumas discussões sobre o estudo etnomusicológico de uma religião afro-brasileira, o candomblé queto, visando a redação de tese de doutorado em música pelo programa de pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP. Discute-se um modelo de documentação (e análise) etnográfica das performances ocorridas durantes as festas de orixás da religião. Para este modelo uma das bases é a antropologia interpretativista geertziana, que propõe a análise do "fluxo do discurso social" como a leitura de um texto, no nosso caso com ênfase em suas expressões sonoras. Para a realização dessa leitura interpretativa, coloca-se como matriz teórica pertinente os campos da semântica e da semiótica e delas são tomados alguns conceitos como os da figurativização e a tematização. Propõe-se que fundamentos intrínsecos da religiosidade estudada como axé, orixá e xirê tenham seus aspectos de performance musical analisados nesses termos, para interpretação dos vários níveis de concretização de conteúdos expressos e compartilhados nessas concepções religiosas e de fazer musical e ritual.

Palavras-chaves: Candomblé- queto. Religiões afro-brasileiras. Interpretativismo.

Abstract
This paper intends to discuss some questions about the ethnomusicological study of a afro-brazilian religion, the "candomblé queto", and it deals with issues that are part of the studies and writing of a thesis in order to obtain the Doctor Degree in Music, in post-graduation program of the Instituto de Artes of UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas. The goal is the discussion of models of ethnographic documentation (and analysis) of the performances that constitute the public events of that religion, called "festas de santo", literally, parties for the saints, the gods called "orixás", the deities of that religion. In order to pursue this model, the interpretative anthropology is one of the basic lines of approach, proposing the analysis of the "flow of social discourse", like proposed by Clifford Geertz, as the reading of a text, in our case, a musical text, with emphasis in its sound expressions. To do this kind of interpretative reading, some concepts were taken from the fields of semantics and semiotics, more acquainted with the questions of meaning. In these terms, some core concepts of the religion, like axé, orixá e xirê had their performative aspects analysed, searching the interpretation of the multiple levels of contents shared in such musical practices that express religious beliefs and musical and ritual conceptions.

Keywords: Candomblé-queto. Afro-brazilian religions. Interpretative anthropology and music.

INTRODUÇÃO

Nesta comunicação, discuto algumas questões sobre as relações entre música e ritual, tomando como estudo de caso um grupo religioso de candomblé queto da cidade de São Vicente, na região do litoral do estado de São Paulo conhecida como Baixada Santista e problematizando a questão das formas de etnografar musicalmente tais performances.

Esta forma de religiosidade afro-brasileira, como já foi exposto em artigo anteriormente apresentado em evento desta associação (Vasconcelos, 2006)[1] tem sido amplamente estudada desde o começo do século XX pelos cientistas sociais, principalmente os antropólogos que expuseram com detalhamento o sistema mítico, litúrgico e de crenças e concepções da religião.

Minha intenção neste texto é discutir as interações ocorridas em situações rituais entre os músicos do quarteto instrumental do candomblé, os cânticos entoados pelo grupo e as danças e movimentações dos participantes nas festas públicas da religião.

Para tanto, são necessárias algumas considerações anteriores para situar o debate sobre o ritual e sua música, expondo alguns conceitos fundamentais da religião para o entendimento da relação citada.

CANDOMBLÉ, RITUAL E MÚSICA

O candomblé queto é uma religião afro-brasileira, originada em meados do século XIX[2] na Bahia e posteriormente difundida pelo Brasil afora. Encontrada hoje em vários estados e regiões desse país, esta "nação" de candomblé talvez seja o modelo mais difundido dentre as formas regionais.

Sua difusão no estado de São Paulo teve um "surto" nos anos 80-90 e um decorrente processo de transformação de religião étnica em religião universal apontado pelo pesquisador Reginaldo Prandi, (Prandi, 2005) com base principalmente em estudos realizados nesse estado, embora esse fenômeno possa ser observado em outras localidades (como Almeida Júnior, 2002 aponta na cidade de Fortaleza, CE) e inclusive em seu próprio local de origem, a cidade de Salvador.

Na estrutura do candomblé queto, uma religião de preceitos complexos, com processos iniciáticos e de seniorização bastante rigorosos, alguns princípios e concepções têm um grande destaque.

Um deles é o conceito de axé. Este princípio básico, segundo um texto bastante estabelecido tanto no meio acadêmico quanto religioso tem as seguintes características:

> "Dizíamos no capítulo precedente que o conteúdo mais precioso do 'terreiro era o *àse*. É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem à*se*, a existência estaria paralisada, desprovida de toda a possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o *àse* é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos." (Santos, :39).

Axé é um fundamento tão importante que se pode dizer que a atividade fundamental de uma casa de candomblé, em princípio, é obter, manter e propagar o axé, desdobrada em uma série de ações e preceitos.

Com a música não poderia ser diferente, sua execução pode ser propiciadora ou não de axé, sendo que as sonoridades estão presentes em praticamente todas as atividades: rezas, colheitas, práticas divinatórias e rituais particulares de realização de prescrições, sempre indicadas como forma de manter o próprio equilíbrio do axé. Antes de entrarmos em detalhes sobre as sonoridades, convém tratarmos de um outro elemento fundamental da constituição da religião e de grande importância para analisarmos as relações entre música e ritual: refiro-me ao panteão sagrado da religião, composto pelos vários *orixás*.

Estas divindades têm características e atribuições variadas e regem, de acordo com tais particularidades, aspectos da vida e da natureza. Mas, uma de suas mais marcantes características é serem portadores expressivos de axé. Segundo Pierre Verger:

> "O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, *àse,* do ancestral-orixá teria, após sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada." (Verger, 2002: 18).

[1] Na comunicação anterior se encontra, portanto, uma relação de obras que tratam do tema.

[2] Alguns autores divergem sobre a data específica – o ano de 1830 - mas quase todos concordam com sua origem no Ilê Ya Nassô Ocá, o terreiro da Casa Branca do Engenho Velho. Conforme Barros, 2005:25 e Cardoso, 2006: 146.

Além desses conceitos centrais, vale a pena algumas palavras sobre a organização sonora do candomblé queto, principalmente aquela das festas públicas, chamadas de "toques" (Luhning. 1990) ou festa de orixás. Embora, como foi dito anteriormente, essa religião tenha a ocorrência de manifestações sonoras praticamente em todos os momentos rituais, a realização de festas é uma ocasião muito efusiva de realização da musicalidade nagô-queto. Mãe Sandra D' Eloyá, a ialorixá do ilê onde realizo minha pesquisa, quando perguntada sobre a utilização dos registros e mesmo das sonoridades que se ouvem no barracão em uma destas festas afirmou, em comunicação pessoal, que aquilo a que é permitido o acesso por filmagem (que, na verdade, são também os momentos a que a assistência presente às festas tem acesso) pode ser tornado público ou exibido ou "retrabalhado" (minha dúvida se referia também à execução "artística" de ritmos e cantos sagrados), enfatizando a alegria que os orixás têm em ser homenageados com suas cantigas e toques. Ainda assim, meu compromisso com o grupo é de que cada material exposto academicamente passe pelo crivo dos líderes do grupo.

E, em termos de sonoridades, vale reiterar a formação instrumental da orquestra do candomblé: o trio de atabaques, sendo o *rum* o maior, mais grave e o solista; o *rumpi* o médio e o *lé* (ou *runlé* em alguns registros) o menor de todos. A esse trio soma-se o gã ou agogô, idiófono de campanas de metal (uma e duas, respectivamente)[3]. Os tambores são percutidos por *aguidavis*, espécies de baquetas feitas de galhos de goiabeira e seu uso é duplo para a execução do *rumpi* e do *lé,* mas que o *alabê* que toca o *rum* utiliza apenas um, percutindo a outra mão (em alguns toques as duas) diretamente no couro. A esse quarteto instrumental rítmico, executando uma grande diversidade de toques, somam-se as vozes que entoam igual ou maior diversidade de cânticos, sempre na forma de cânticos "puxados" por um solista com resposta coletiva do grupo, para louvação dos orixás. No entanto, dentro da estrutura do grupo percussivo ainda há uma organização interna bastante própria que vale a pena destacar:

> "E nessa cerimônia que é feita dentro do barracão, do ilê, dentro do barracão, o ogã canta, os alabê vai tocar... aí, pra o orixá chegar, é cantado, é tocado dentro do rum, rumpi e lé. Sendo que o rum é o que comanda a batida, mas... o orixá chegar, aquele que bate, que faz a chamada, que bate forte que é pra... é esse que comanda mais a batida. É o que dobra, é o que corta. Aquele que faz a função de... como fosse assim... dá o sinal que o orixá tem que chegar." (Marcos D'Ogum, 2006.[4]).

Em sua tese de doutorado, Cardoso (2006) analisou e descreveu exaustivamente as diversas formas musicais executadas por esse quarteto, com ênfase nas articulações entre as frases do tambor maior e principal, o *rum*, e os passos de dança relacionados aos orixás e seus atributos. Nesse trabalho, Cardoso indica 11 formas da execução e respectivas formas de grafá-las de tal tambor, que variam em combinações entre os toques com aguidavi ou com as mãos direto no couro e toques no meio do couro, nas bordas e mesmo nas laterais do corpo do atabaque (Cardoso, 2006: 73 - 77).

Essas indicações, somadas às declarações dos alabês participantes em cada festa, são preciosas para a realização das transcrições, pois no caso do trabalho de campo de registros das festas, nem sempre é possível uma definição exata dos toques, por uma série de razões que incluem a própria dificuldade de posicionamento com a câmera, pelo fato de tentar registrar a movimentação da roda, dos orixás, além do que a expectativa do grupo para o qual os registros retornam é de documentação destes elementos mais do que uma filmagem apenas da execução dos alabês. O ideal, realmente, seria um sistema de duas câmeras o que, infelizmente, ainda não foi possível realizar.

Para finalizar estes esclarecimentos preliminares, gostaria apenas de expor um outro elemento estruturante da cerimônia pública que é o *xirê*, a ordem de organização da festa. Segundo Rita Amaral:

> "Desde a entrada da roda-de-santo no barracão, portanto, todos os papéis religiosos são vividos intensamente, numa atuação sincrônica, cujos elementos ordenadores são dados pelo *xirê*. Esse é o nome da estrutura que organiza a entrada das cantigas e danças ao som do ritmo dedicado a cada orixá, cujo transe é previsto nesse momento... Além de ser uma estrutura seqüencial ordenadora das cantigas (louvações), o xirê denota também a concepção cosmológica do grupo, funcionando como elemento que 'costura' a atuação dos personagens

[3] Sobre o uso desse instrumento, o que se observa na maioria dos candomblés é a utilização do agogô industrializado, facilmente encontrável em lojas de instrumentos musicais, tocado apenas em uma das campanas.

[4] Entrevista concedida pelo babalorixá em janeiro de 2006.

> religiosos em função dos papéis e dos momentos adequados à sua representação". (Amaral, 2002; p. 52).

E, segundo o babalorixá Marcos D'Ogum, que ao lado de sua esposa, mãe Sandra, é um dos líderes do Ilè Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun, no bairro Cidade Náutica, em São Vicente, SP:

> "O xirê é como se fosse um convite pra todos os orixás chegar na minha festa. Eu sou do Ogum, eu canto xirê. Se eu cantei todas as... eu tou convidando todos os orixás chegar na minha festa. Na festa do meu orixá, Ogum. Por isso se canta o xirê... É como se fosse um convite, eu tou convidando todos os orixás do Orun pra comparecer à minha festa. Que é do meu orixá Ogum. Eu sou um servidor de orixá Ogum, então eu tou convidando de Exu a Oxalá a vir à minha festa. Por isso se canta o xirê. As pessoas têm que entender isso. Canta xirê pra reverenciar os orixá. Mas, todos eles pode chegar numa festa. Entendeu? Se você cantar xirê, então você 'tá convidando, é um convite, eu convido você, eu tou cantando. Eu cantei pra todos, então tou convidando a eles..."(Marcos D'Ogum, 2006)

O xirê, portanto, é um dos elementos de exteriorização da religiosidade em forma de festa pública, processo ritual de grande importância para manter a coesão do grupo religioso e, dentro da concepção litúrgica do mesmo, importante para a manutenção e renovação do axé da casa e de todos que acorrem à sua festa, conforme o grau de integração a esse grupo. Na base dessa estrutura está principalmente o transe, quando as divindades se manifestam pela incorporação nos devotos. Alguns dos momentos mais efusivos e exuberantes da cerimônia devem-se justamente a essas presenças divinas, portadoras de muito axé e cuja invocação, saudação e despedida têm na música e na dança elementos fundamentais.

Etnografar musicalmente essas manifestações requer o estabelecimento de algumas premissas, tomando como base o que foi exposto anteriormente da estruturação da religião e propondo alguns outros aportes teóricos.

ETNOGRAFANDO MUSICALMENTE UMA FESTA DE ORIXÁ

> "...é como tentar ler (no sentido de 'construir uma leitura de') um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas, suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado." (Geertz, 1989: 20).

O trecho citado como epígrafe, ilustra a questão central da "descrição densa" conforme proposta por Clifford Geertz. Refere-se a uma postura diferenciada em relação à observação participante convencional, postura que exige a habilidade de compatibilizar interpretações diversas: concomitantes, complementares, antagônicas, divergentes, entre outras possibilidades, seguindo organizações determinadas de locais e poderes, enfim: com a diversidade de mentalidades e formas de organização que se podem observar em qualquer grupo humano. Nesse campo de interpretações, a do etnógrafo integra-se como uma leitura a mais do "manuscrito", que muitas vezes será a que tem precedência por ser a única a tomar forma de publicação. No entanto, como a nossa etnografia é musical, fazê-la, nesses termos, é fazer uma espécie de "transcrição densa", lendo o "manuscrito" com grande atenção às sonoridades e suas significações, entendendo por etnografia da música a "transcrição analítica dos eventos" (conforme Seeger, 2004: 7) em que as sonoridades são produzidas e em cujo contexto têm significações próprias. Significações que surgem da etnografia como:

> "... uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos." (idem)

Então é fundamental que a descrição desses processos se dê a partir de um trabalho de observação e interpretação, em que descrição e análise caminhem juntas. Que não seja uma descrição mecânica, que pinta a sucessão temporal dos fatos, encaixando alguns detalhes sonoros na mesma, mas sim uma espécie de fusão entre "contar o que está se vendo (e ouvindo)" com "contar como" isso está sendo feito e com "como

algumas outras pessoas envolvidas com aquela realização também estão vendo e ouvindo" sonoridades e outros elementos rituais. Uma espécie de narrativa que, paradoxalmente almeja ser subjetiva e objetiva. Portanto, polifônica.

A questão será então, em termos de tornar concreto este propósito, como realizar a tarefa de ler estes manuscritos?

Aí, retorno a um outro tema geertziano, o do nível de abrangência da descrição etnográfica. Sobre isso, ele escreve: "...pelo menos como eu a pratico, ela é microscópica." (Geertz, op. cit.: 31). O que, mais adiante ele esclarece: "É para dizer, simplesmente, que o antropólogo aborda caracteristicamente tais interpretações mais amplas e análises mais abstratas a partir de um conhecimento muito extensivo de assuntos extremamente pequenos." (idem)

Portanto, tentando amarrar os principais pontos desta discussão até aqui e buscando apontar para sua concretização em termos de aplicá-la para a descrição de performances das festas de orixás, tomemos os seguintes pontos de partida e chegada:

7. "Etnografia da música é o escrever sobre as maneiras como as pessoas fazem música". (Seeger, idem).
8. Escrever etnograficamente é interpretar o "fluxo do discurso social... e fixá-lo em formas pesquisáveis" (Geertz: idem). E fazê-lo em dimensões "microscópicas", isto é, estudando grandes temas em agrupamentos pequenos e particularizados. Portanto, a pergunta aplicada aqui seria: como uma comunidade-terreiro de um bairro de São Vicente interpreta (re-elabora as significações de) os elementos musicais imprescindíveis para o cumprimento das obrigações religiosas?
9. Finalmente, buscar os recursos para a obtenção dessas várias interpretações. No que tange às chamadas explicações "êmicas", não há muito para onde correr, a não ser para o trabalho de campo, tratar de "perseguir pessoas sutis com questões obtusas", como diz o próprio Geertz em sua "Interpretação das Culturas".

É com relação justamente às interpretações, às leituras do manuscrito, que quero, num último fôlego ainda propor o traçado de um caminho.

Nos rituais públicos de candomblé, a música cumpre uma série de papéis, alguns mais baseados em relações funcionais diretas e outros baseados na sua expressão como <u>linguagem simbólica abstrata</u>. Como exemplos do primeiro grupo, temos as relações entre determinados toques e seus respectivos orixás (agueré para Oxóssi, opanijé para Omolu, e assim por diante), bem como dos vários cânticos que remetem igualmente a relações com as divindades e suas narrativas míticas. Além disso, a relação de determinados momentos da execução musical com coreografias ou movimentos rituais específicos encaixa-se nesse conjunto de relações que passo a denominar uma *sintaxe musical do candomblé*, tomando como analogia categorias do estudo linguístico e semiótico. Entender essas relações é importantíssimo e, uma vez estabelecidas, podemos partir para a proposição de práticas que permitam justamente estudar uma s*emântica* dessa expressão musical. Embora este não seja um trabalho de semiótica da música alguns elementos extraídos dela podem ser extremamente úteis como suporte, já que a etnografia se propõe ser interpretativa. Um deles é a própria dimensão das categorias da sintaxe e da semântica dadas dentro dos processos de análise do texto escrito:

> "Na Gramática, a sintaxe opõe-se à morfologia. Esta ocupa-se da formação das palavras e da expressão das categorias gramaticais por morfemas; aquela, da combinação de palavras, para formar orações, e de orações, para constituir períodos. Na Semiótica, a sintaxe contrapõe-se à semântica. Aquela é o conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos; esta, os conteúdos investidos nos arranjos sintáticos. Observe-se, no entanto, que não se trata de uma sintaxe puramente formal, ou seja, não se opõem sintaxe e semântica como o que não é dotado de significado e o que tem significado. Um arranjo sintático é dotado de sentido. Por conseguinte, a distinção entre esses dois componentes reside no fato de que a semântica tem uma autonomia maior do que a sintaxe, o que significa que se podem investir diferentes conteúdos semânticos na mesma estrutura sintática. "(Fiorin, 1999).

Qual o propósito de utilização desse um tipo de análise como esse enfocando o estudo de uma manifestação como as festas de candomblé? Na verdade, ela vem atender a uma preocupação com a adoção

de ferramentas para entender as possibilidades de interpretação dos significados que os ritmos e cânticos sagrados e outros elementos das performances nas festas podem portar.

Algumas delas podem ser os conceitos de tematização e figurativização, oriundos da semântica estrutural.

> "Passemos agora para o terceiro nível, o discursivo. Esse patamar é aquele em que se revestem as estruturas narrativas abstratas. ... Temos, então, dois níveis de concretização das estruturas narrativas: a tematização e a figurativização. Se a concretização parar no primeiro nível, teremos textos temáticos; se vier até o segundo, teremos textos figurativos. Os primeiros são compostos predominantemente de temas, isto é, de termos abstratos; os segundos, preponderantemente de figuras, ou seja, de termos concretos. Cada um desses tipos de texto tem uma função diferente: os temáticos explicam o mundo; os figurativos criam simulacros do mundo. "(Idem)

Além desse processo de expressão de conteúdos específicos, uma outra característica do ritual público do candomblé queto chama a atenção e pede o emprego de um enfoque analítico adequado.

Refiro-me a condição dos orixás como portadores privilegiados de axé e da difusão desse princípio religioso nos momentos de ápice da efusão ritual.

A música e as sonoridades em geral cumprem uma função importante nesses momentos de performance ritual, em que a presentificação da orixá pelo transe possibilita a renovação e manutenção do axé.

Quais os elementos simbólicos musicais que expressam as estruturas fundamentais – os atributos da orixá, com destaque para o axé – em estruturas discursivas?

Tais proposições visam um entendimento das performances que atualizam as narrativas míticas nas festas de orixás e procuram fazê-lo, além do entendimento "sintático" das relações rituais/míticas/ musicais ou seja, além das relações entre toques e cantigas com orixás e narrativas, buscando um entendimento da presença do orixá como "texto" a ser entendido e apreciado, texto escrito com sons de instrumentos, de cantos e saudações, com dança e outros estímulos aos sentidos, como a cor, olfato, paladar.

Para finalizar, duas noções são fundamentais para esse entendimento, a de percurso gerativo de sentido e a de performance.

No caso do primeiro, interessa-nos principalmente a sua funcionalidade como propiciador de uma organização da interpretação dos significados intercambiados, conforme já foi discutido anteriormente.

> O percurso gerativo é constituído de três patamares: as estruturas fundamentais, as estruturas narrativas e as estruturas discursivas. Vale relembrar que estamos no domínio do conteúdo. As estruturas discursivas serão manifestadas como texto, quando se unirem a um plano de expressão no nível da manifestação. Cada um dos níveis do percurso tem uma sintaxe e uma semântica. (Fiorin, 1999)

E, por fim um sentido de performance vale a pena ser discutido por sua adequação ao entendimento da mesma. É o que se refere a performance como finalização de um processo, sentido ligado à sua etimologia original:

> "De acordo com Victor Turner, como vimos, a experiência se completa através de uma forma de 'expressão' . Performance – termo que deriva do francês antigo *parfounir,* 'completar' ou 'realizar inteiramente' – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência. "(Dawsey, 2007: 43).

Destaco esta acepção do termo, pela mesma possibilitar a leitura das performances ocorridas nas festas de orixás como um "fechamento" (significando um ciclo que se completa) de uma experiência religiosa, de forma dinâmica que aponta para futuras retomadas de uma vivência dos sentidos religiosos em que a música tem um papel preponderante.

Com o intuito de sintetizar essa proposta, apresento uma breve descrição de um momento ritual, ocorrido numa festa de Ogum, realizada em 08 de julho de 2007, no barracão do Ilè Asè Alaketú Omo Oyá Asè Osun. Essa festa tem grande importância no calendário anual da casa por ser a festa do orixá do babalorixá da mesma, pai Marcos D'Ogum. O momento que descrevo muito superficialmente, é justamente o da chegada de tal orixá, com suas devidas implicações rituais e performático-musicais.

A CHEGADA DE OGUM.

Esse importante e interessante momento ritual representa um ponto alto da festa e ocorreu após aproximadamente uma hora do decorrer da festa e após uma série de outros acontecimentos, cuja descrição demandaria muito espaço. O babalorixá que está conduzindo a cerimônia dirige-se até a porta de entrada do barracão e de lá entoa a cantiga que possui o seguinte texto:

"E madaró le pokã"

À qual o grupo responde com os mesmos dizeres, mas conforme a transcrição abaixo:

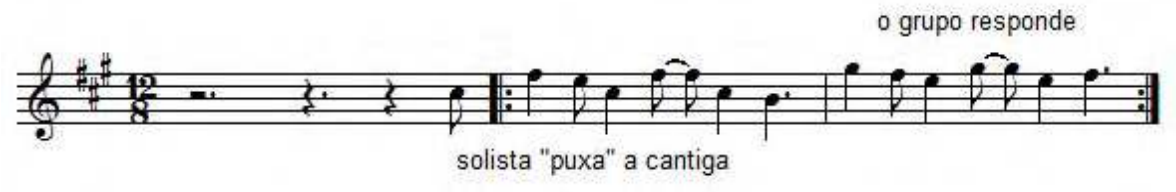
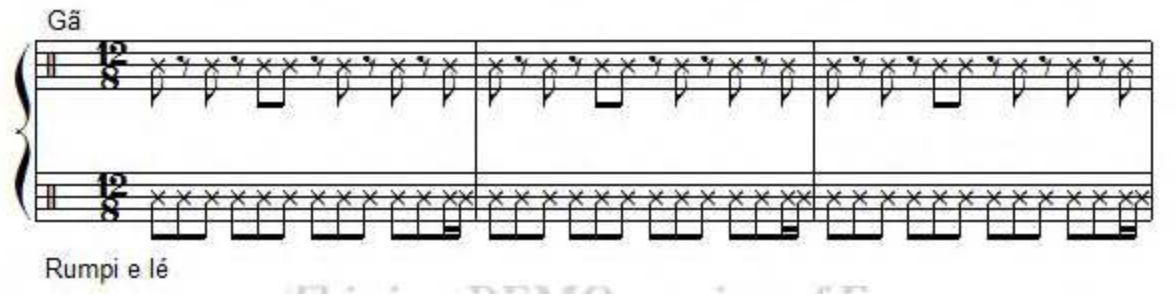


Figura 1: cantiga

Todos os participantes da roda estão de joelhos, em atitude de respeito, e o quarteto instrumental executa o toque caracterizado por Cardoso (2006: 252- 259) como *toribalé* e por Barros (2005: 65) como *foribale*, também conhecido como "dobrar os couros". Sem entrar em detalhes sobre este toque (que podem ser encontrados nas obras citadas), vale a pena ressaltar que ele é empregado para saudar presenças ilustres e momentos solenes, como é o caso. Imediatamente, quando o sacerdote inicia seu cântico, o toque para. Nas suas mãos, o babalorixá tem um instrumento similar a um agogô, composto por duas campanas unidas por uma corrente. O ferro e suas sonoridades tematizam e figurativizam o orixá Ogum, cuja narrativa mítica apresenta como um ferreiro e consequentemente regente das atividades ligadas a esse metal. O babalorixá marca os tempos com o instrumento, ao que é seguido pelo gã realizando a seguinte célula rítmica, transcrita em forma de time line:

x.x.xx.x.x.x ||

A partir de então os dois "ferros" passam a executar o mesmo padrão rítmico e os tambores iniciaram o toque de *agabi* logo que o grupo entoou a resposta da cantiga.



O grupo parece se concentrar ritual e musicalmente na tarefa de evocar o orixá, ao que os gritos de sua saudação característica ("ogunhê!") se agregam, somando energia e expressividade. A intensidade, que aumenta, os solos do rum, a acentuação dos ferros logo provocam a possessão pelos orixás, o que é saudado com enérgica alegria. Uma descrição detalhada da dança e da música – agora instrumental e em plena força de sua execução – não caberia nessa comunicação. Os momentos que se seguem são de retirada do barracão, ao som do toque ramunha, dos vários orixás que incorporaram em seus devotos nesse ponto culminante da festa, que figurativiza a chegada desses convidados ilustres, os principais homenageados nessa festa. As referências a performances são apenas para ilustrar os argumentos expostos acima, sendo que a descrição detalhada da interação entre música e ritual de alguns momentos de um cerimonial que engloba uma grande multiplicidade e variedade deles é tema do meu trabalho de redação de tese .

Referências bibliográficas

ALMEIDA JÚNIOR, José Alberto de. *Um candomblé em Fortaleza – CE: o Ilê Osun Oyeye Ni Mó*. Fortaleza: dissertação de mestrado em etnomusicologia UECE/UFBA, 2002.

AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e viver no candomblé.* Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2002.

Amaral, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. 2005. *Cantar para subir: um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista*. NAU-Núcleo de Antropologia Urbana da USP.

<http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html> [Consulta: 21/dez./2005].

BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do rei – Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.*

BASTIDE, ROGER. *As Religiões Africanas no Brasil.* São Paulo: Livraria Pioneira Editora/Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

_____. *O candomblé da Bahia: rito nagô.* 2001. São Paulo: Companhia das Letras.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores.* Tese de doutoramento em música/ etnomusicologia, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.

DAWSEY, John C. *Turner, Benjamin e a antropologia da performance.* In MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. E MATSUMOTO, Roberta K. (org.) *Tempo e Performance*, Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007: 33 - 45.

GEERTZ, Clifford. 1989. *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos

e Científicos Editora S.A.

FIORIN, José Luiz. *Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva.* DELTA , São Paulo, v. 15, n. 1, 1999 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30/Julho/2008.

LODY, Raul; SÁ, Leonardo. 1989. *O atabaque no candomblé baiano.* Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional do Folclore / Instituto Nacional de Música.

LÜHNING, Angela. "Música: Coração do candomblé". *Revista USP*, nº 7:.115-124. 1990.

PRANDI, Reginaldo. *Os Candomblés de São Paulo. A velha magia na metrópole nova.* São Paulo: Editora Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. *Mitologia dos Orixás.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira.* São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Juana Elbein dos.. *Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia.* Petrópolis: Vozes, 2002

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música.* In *Sinais diacríticos: música, sons e significados*.

São Paulo: USP, 2004.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. Ogã Alabê – Estudo etnomusicológico do candomblé queto na Baixada Santista. In Anais do III Encontro Nacional ABET 2006: 510 - 516. Disponível para download em http://www.musica.ufrj.br/abet/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=13&Itemid=2. Acesso em 30/07/2008.

VERGER, Pierre. 1997. *Lendas Africanas dos Orixás.* Salvador: Corrupio.

_____. 2002.*Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo.* Salvador: Corrupio.

A roda de samba no atual contexto urbano carioca

José Marcelo de Andrade Pereira
zemarcelo12@hotmail.com

Resumo
O presente trabalho procura discutir, dentro de uma perspectiva antropológica, as transformações perpetradas em determinados espaços urbanos a partir da realização da prática musical da roda de samba. Transformações essas que não se resumem a uma mera mudança da configuração do espaço físico. Partindo da observação participante e da coleta de dados em três rodas de samba realizadas em diferentes pontos do Centro da cidade do Rio de Janeiro, Pedra do Sal, Rua do Ouvidor e Beco do Rato, procuro mostrar em que medida tal prática musical instaura novas formas de utilização do espaço urbano, que resultam por sua vez em uma mudança do capital simbólico. Em outras situações, ela é o que legitima um determinado espaço atuando na sua re-codificação e re-significação. Ou seja, a pratica musical e de certos gêneros, está diretamente ligada à própria dinâmica das praticas culturais, das formas de sociabilidade, dos espaços e dos lugares que integram o universo urbano do Rio de Janeiro.

Palavras chave: Roda de Samba, Antropologia Urbana, Rio de Janeiro.

Abstract
In the present work we discuss the transformations occurred in different urban places due to the practice of a specific music performance known as “Roda de Samba”. All data and observations were analyzed under an anthropologic perspective. The active observations were carried out in three distinct points of the center of Rio de Janeiro city, namely “Pedra do Sal”, “Rua do Ouvidor” and “Beco do Rato”. The transformations that different places experienced after their exposure to the same musical performance were not only attributed to its physical changes. Nevertheless, they were linked to a new way of using such places as well as to their new functions and meaning, which resulted in the creation of a new symbolic capital. Specifically for the case of “Pedra do Sal” the former use and significance of the urban place was validated. Finally, we could observe that a musical performance is directly linked to the dynamics of the urban places, cultural and social aspects in Rio de Janeiro.

Key-words: “Roda de Samba”, Urban Anthropology, Rio de Janeiro.

A presente comunicação se propõe a pensar o espaço urbano através de suas práticas musicais. Resultado de uma etnografia recente, realizada durantes os meses de março e abril 2008 na cidade do Rio de Janeiro, ela se inscreve no quadro de uma tese de doutorado ainda em curso de realização. Nela são privilegiados temas como: ritmos afro-brasileiros, práticas musicais urbanas, formação de fronteiras simbólicas etc., dentro de uma dinâmica que podemos chamar: pesquisar a cidade através de suas práticas sócio-culturais em uma perspectiva antropológica. Seu horizonte temático se constrói a partir da observação de rodas de samba em três distintos pontos do centro da cidade do Rio de Janeiro: a Rua do Ouvidor, a Pedra do Sal e o Beco do Rato[1]. Utilizo como fio condutor a re-contextualização de questões levantadas precedentemente por outros pesquisadores, no sentido de interrogar tal manifestação no seu aspecto lúdico, bem como, nos significados que ela detém (Santos 1998). Procuro mostrar, a partir de um trabalho de campo com base na coleta de dados, que tal prática musical pode instaurar novas formas de utilização do espaço, se constituir como elemento de transformação ou de legitimação do capital simbólico[2] de determinados espaços urbanos, assim como ela favorece a adoção de estratégias de visibilidade social, do mesmo modo que ela permite ao etnógrafo, identificar e analisar a instalação de novos códigos de pertencimento.

[1] Elas têm em comum o fato de se realizarem na rua em espaços abertos.

[2] Noção levantada por Pierre Bourdieu, que designa toda forma de capital tendo um reconhecimento particular no seio da sociedade.

Antes de entrarmos propriamente na temática proposta, uma breve contextualização da prática musical chamada da roda de samba[3] se faz necessária.

Com a gravação de *Pelo Teleone*[4] em 1917, o samba (gênero musical) ganha popularidade, freqüenta espaços antes a ele proibidos, e atravessa as fronteiras nacionais. Estranhamente, o mesmo não se pode dizer da roda de samba, que juntamente com outras práticas sócio-culturais de origem afro-brasileira, continuou a conhecer um longo período de perseguição e preconceito.

O pesquisador que privilegia o samba como objeto de estudo, conta atualmente com uma importante bibliografia, proveniente de autores de diferentes horizontes: músicos, musicólogos, jornalistas, antropólogos, historiadores, etc[5]. Se de um lado, tais fontes oferecem inúmeras perspectivas de analise e fornecem ao mesmo tempo novas pistas de pesquisa, de outro, nos chama atenção o fato de que praticamente todos os autores que se dedicaram ao assunto, não tenham destacado de modo convicto e irremissível o papel desempenhado pela roda como elemento fundamental na geração, preservação e divulgação do samba como gênero musical, Moura (2004:28). Indo um pouco mais longe na questão, salvo a obra de autoria do próprio Moura, *No princípio, era a roda*, a definição de roda de samba é também um elemento ausente.

Valendo-me de experiências empíricas, procurarei, sem a pretensão de traçar um quadro exaustivo, descrever alguns elementos que nos permitem caracterizar a prática roda de samba.

Por tratar-se de uma prática musical de caráter espontâneo, apesar de em muitos casos contar com local e horário determinado, definir a roda de samba nos confronta a uma articulação constante entre elementos recorrentes (estáveis) e variáveis. Em outras palavras, deve-se tomar em conta que ela obedece a determinadas regras, modelos e padrões, mas que podem se ver obrigados a adequações segundo o contexto em que ela se realiza.

Podemos considerar as rodas de samba como momentos rituais[6] onde a dimensão festiva favorece a socialização. Sua disposição espacial parece favorecer tal processo, pois o que é chamado de roda, na verdade se caracteriza pela formação de duas rodas concêntricas. A roda interior, formada pelos músicos, geralmente sentados em torno de algumas mesas repletas de cerveja; e a roda exterior, formada pelos admiradores, que tomam parte na festa fazendo coro, acompanhando as músicas na palma da mão, servindo cerveja para os músicos e etc. No plano simbólico, tal disposição nos permite sugerir um momento de partilha de valores, um encontro de iguais, movimento em sentido contrário das resistências de "igualização" do brasileiro[7].

A orquestração conta em sua maioria com instrumentos de percussão, onde os mais comuns são o pandeiro, o tan-tan, o surdo, o tamborim, o repique de mão e o reco-reco. O acompanhamento harmônico fica a cargo do cavaquinho/banjo e dos violões de seis/sete cordas. Ainda que pouco comum, em algumas rodas instrumentos de sopro se fazem presente.

Em uma roda são interpretados, além naturalmente o samba, os sub-gêneros do samba, como o partido alto, o samba enredo, o samba canção, o samba de roda, e gêneros predecessores como o jongo, o maxixe e o choro.

Como mencionado anteriormente, uma roda de samba obedece a certas regras e seus participantes devem respeitar determinados códigos de conduta. Entre eles descrevo aqui alguns citados por Moura: não se pode ousar manejar um instrumento sem competência; não se deve falar mais alto do que o som que vem da roda; não se deve interromper quem está puxando o samba; não é bem visto puxar um samba e esquecer a letra pela metade.

---

3 Tal prática musical é também comumente chamada de pagode.

4 Interpretado por Baiano e coro, Disco Odeon 121322, autores Donga e Mauro de Almeida. Porém existem inúmeras controvérsias quanto a real autoria de *Pelo telefone*, ver mais sobre o assunto em: SANDRONI, C., 2001 : *Feitiço decente : transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro, Zahar Ed. : Ed. UERJ., pág. 118-130.

5 Entre os quais podemos destacar: GUIMARÃES, F., 1978 : *Na roda do samba*, Rio de Janeiro, Edição FUNARTE; LOPES, N., 1981: *<<O>> samba, na realidade-- a utopia da ascensão social do sambista*, Rio de Janeiro Codecri; HOLLOWAY, Thomas H.: *Polícia no Rio de Janeiro - Repressão e resistência numa cidade do século XIX*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1997; SANDRONI, C., 1998: « Changements de modèle rythmique dans le samba de Rio, 1917-1933 », in *Musiques d'Amérique Latine, Actes du Colloque des 19 et 20 octobre 1996 à Cordes (Tarn),* C.O.R.D.A.E/La Talvera, pp. 93-106 ; SANTIAGO, Jorge P., 2007 : « Paysage musical urbain et perception du sociopolitique au Brésil », in PENJON, Jacqueline (dir.) : *Cahiers du CREPAL*, n° 15, *Paysages,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

6 Ver as analises de Roberto Da Matta : rotinas e ritos e mecanismos fundamentais de ritualisação.

7 Encontra-se prevista em minha tese uma analise mais detalhada do caráter simbólico da roda.

As três rodas de samba supracitadas, encontram-se separadas espacialmente por uma distância que pode ser percorrida a pé, em mais ou menos vinte minutos[8]. Para quem chega ao Centro da cidade passando pela Zona Portuária, a Pedra do Sal é a primeira a ser encontrada. Situada no bairro da Gamboa, nas imediações da Rua Sacadura Cabral, mais precisamente na Rua Argemiro Bulcão (no interior do Largo João da Baiana), a Pedra compõe, ao lado de alguns coqueiros, parte do que parece ter sido a paisagem natural da cidade do Rio de Janeiro. Chamada no início de Pedra Bunda, o nome Pedra do Sal se deve ao fato de que, até fins do século XIX, nela era descarregado o sal que chegava à cidade[9]. Vale notar que nos referimos a um período anterior as reformas urbanísticas que conheceu o centro do Rio de Janeiro, e que o mar ainda chagava até esse ponto. Sobre ela foram talhados degraus que formam um dos acessos ao Morro da Conceição, e sua parte mais lisa tem servido de diversão (tobogã) para as crianças do bairro. Nesse espaço, que ainda conserva o seu calçamento em paralelepípedos, convivem lado a lado dois momentos distintos da arquitetura brasileira. À esquerda, direção de quem entra no Largo, o estilo é colonial. Bloqueadas com tijolos, as portas de um sobrado desapropriado foram transformadas em um muro branco de mais de dois metros de altura. Junto a ele, mais precisamente em paralelo, há uma larga escada de pedra que serve de acesso ao morro da Conceição. E por ultimo observa-se um bar, com pé direito alto, duas portas voltadas para o Largo, fachada pintada em lilás muito bem cuidada, paredes interior pintadas em amarelo e decoradas com antigas fotos da cidade (primeiras décadas do século XX). A direita de quem entra no Largo a arquitetura é mais recente, temos um edifício que parece datar dos anos setenta. Pintado de preto no limite do térreo e branco nos andares superiores, ele exibe em um dos lados basculantes retangulares, dispostos em duas colunas de forma assimétrica. É esse cenário de ar bucólico que abriga, nas noites de segunda feira, uma animada roda de samba.

Através de alguns moradores, descobri que a relação Pedra do Sal (e imediações) com o Samba, data de meados do século XX. Fontes históricas permitem melhor entender esse processo. Entre as numerosas transformações que conheceu o Centro do Rio de Janeiro para a construção da Avenida Presidente Vargas está a destruição da Praça XI de Julho (Cabral, 1996), também conhecida como "a pequena África", histórico reduto de sambistas, chorões, pais e mães de santo, boêmios e malandros (Moura, 1983). A partir de então, será em torno dos bairros da Gamboa e da Saúde, que já contavam com uma importante população de negros remanescentes de escravos e mestiços, que "desalojados" sambistas, entre eles Donga, João da Baiana, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres, realizariam suas rodas.

Em 1984, a Pedra do Sal foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. Após algum tempo de esquecimento, o local é revitalizado por iniciativa de seus habitantes, e as atividades ligadas ao samba e a cultura negra desempenham um papel importante nesse processo. Este é o caso da atual roda de samba nas noites de quarta-feira (chamada samba na fonte), a qual é dedicada aos compositores, permitindo que qualquer sambista ou aprendiz de sambista possa apresentar músicas de sua autoria. Ali, a cada dois de dezembro, se realiza também uma concentração popular que precede as comemorações do Dia Nacional do Samba. As pessoas se reúnem para cantar, dançar, beber, homenagear antigos sambistas, celebrar a cultura afro-brasileira e depois em festa caminham até a Central do Brasil, onde tomam o chamado Trem do Samba[10].

A segunda roda de Samba que tive oportunidade de observar ocorre a cada três semanas na Rua do Ouvidor, situada em pleno coração comercial e de negócios do centro do Rio de Janeiro. O evento é chamado "Roda de samba na ouvidor". O espaço onde ocorre a manifestação é literalmente a rua, a mesma que serviu de cenário para os romances de Machado de Assis e Lima Barreto e foi exaltada em crônica por Luiz Edmundo.

Promovida em iniciativa comum pelos comerciantes locais[11], tais como a Livraria Folha Seca, o Restaurante Antigamente, o Boteco Casual e o bar, Toca do Baiacu, a roda de samba tem o seu início previsto para as 14h30, porém a descontração carioca faz com que o evento nunca comece antes das 16h. Por conta do meio expediente adotado pelo comércio aos sábados, à rua começa a receber seus visitantes já por

[8] Distancia média fornecida por http://maps.google.fr : Pedra do Sal – Rua do Ouvidor (1,5 km). Rua do Ouvidor-Beco do Rato (2,0 km).

[9] Informações obtidas com moradores locais.

[10] O Trem do Samba parte da estação Central do Brasil em direção à Madureira a cada dois de dezembro. Em cada um dos seus vagões grupos de músicos animam rodas de samba e de choro durante o trajeto.

[11] Encontramos nos comércios envolvidos, em maior ou menor grau, referencias a cultura carioca. Nesse sentido podemos destacar a decoração do Restaurante Antigamente, que preserva fielmente traços anteriores a 1940; a Livraria Folha Seca, que é especializada em obras ligadas a cidade do Rio de Janeiro; O boteco Casual, com seus inúmeros petisco.

volta do meio dia. As várias mesas colocadas em toda extensão do trecho que vai da Avenida Presidente Antônio Carlos até a Rua do Mercado, são pouco a pouco ocupadas, se tornando quase impossível encontrar lugar disponível no momento em que o evento começa. Após alguns minutos de passagem de som tem início a roda de samba, e com ela a animação toma conta dos presentes.

A história recente da cidade se encontra recheada de exemplos que ilustram como a que ponto tal manifestação seria impensável a pouco mais de cem anos atrás. Pois como imaginar "a artéria principal da cidade, a mais elegante, a mais limpa, a de aspecto menos colonial" (Edmundo 2003, 39), e ainda parafraseando Edmundo, a mais "francesa" das ruas do Rio, servindo de palco para festas de cunho popular, outrora constantemente perseguidas pelos "inquisidores sociais" em nome da "cultura oficial". Sevcenko (1998) nos lembra que, todos os rituais religiosos, cantorias e danças associados pelas manifestações rítmicas com as tradições negras eram proibidos, por significarem para as autoridades brasileiras do início do século XX uma ameaça permanente à ordem e à moralidade pública.

Por último chego ao Beco do Rato, situado na confluência das Ruas Joaquim Silva e Moraes e Vale, entre os bairros Lapa e Glória. O primeiro é um histórico bairro boêmio, fonte de inspiração para poetas e músicos, e que ainda hoje concentra uma importante variedade de diversões noturnas entre bares, restaurantes, casas de show e cabarés. O segundo, considerado como o primeiro bairro da zona sul carioca, tem história de bairro nobre. Antiga residência de deputados e senadores nos tempos do Rio de Janeiro capital da republica, a Glória convive hoje, como outros bairros da cidade, com a violência, com a poluição e com o descaso das autoridades para com os seus patrimônios.

A história do Beco do Rato começa quando o comerciante Marcio Pacheco decide instalar um depósito de bebidas no local. A Rua Joaquim Silva era então um espaço esquecido, indesejado como relata o próprio Marcio em seu site internet[12]: "Esse beco, há três, quatro anos, era marginalizado pelos moradores e por quem nem o conhecia. Os restos de tudo que se fazia de errado na Lapa se jogava nesse beco". Marcio comenta que por falta de segurança nenhum comerciante se mantinha por muito tempo no local. A esse respeito ele acrescenta: "não havia segurança, era mal iluminado, sujo e freqüentado por pessoas que não eram *do bem*. No beco, se encontravam documentos, roupas, sapatos, tudo. Em qualquer denúncia de roubo ou furto, o primeiro lugar em que a polícia procurava supostos flagrantes era lá".

Após algum tempo em funcionamento, um pequeno grupo de amigos de Marcio começa a se reunir no depósito de bebidas para tomar cerveja aos domingos. Pouco a pouco o número de freqüentadores dominicais vai aumentando, e Marcio decide abrir o depósito também aos sábados. É quando o percussionista Fábio Bananada propõe a Marcio de transformar o deposito em um bar, e se dispõe a fazer um samba no local. As primeiras rodas de samba aconteciam às sextas-feiras, e assim como as reuniões informais entre amigos logo se popularizaram. O sucesso das rodas leva Marcio a mudar a razão social do comércio, passando de depósito 3G para Beco do rato, e a realizar inúmeras reformas.

Hoje o Beco do Rato é um espaçoso bar decorado em seu interior com imagens de santos do catolicismo, entre elas São Jorge, Nossa Senhora Aparecida, Jesus Cristo, São Judas Tadeu; quadros que relevam elementos da Umbanda como Preto Velho e Figa; além de desenhos de ilustres sambistas tais como Walter Alfaiate, Beth Carvalho, Dona Ivone, Noel rosa e outros. Entre seus freqüentadores encontramos políticos, profissionais liberais, jogadores de futebol, artistas e jornalistas. Sua programação conta, além das já tradicionais rodas de samba das terças-feiras, sextas-feiras e domingos, com uma roda de choro, projeções de filmes e eventos ligados à poesia.

As descrições acima, ainda que sucintas, nos permitem observar em que medida a prática da roda de samba instaura uma dupla dinâmica de mudança de capital simbólico. Aquela dos lugares propriamente ditos e a da própria prática musical em si. Por outro lado, as descrições das paisagens (entendendo por paisagem não só a configuração geográfica) se associadas ao sentido da percepção, nos confronta a três noções: o que vemos, onde vemos e como vemos. Uma primeira adaptação de tais noções, faz com que o fato de chegar nas rodas de samba citadas, seja estar confrontado a três paisagens distintas. Que podemos associar a uma forma de ser e estar em um determinado território urbano, e as funções e significações perpetradas pelos atores sociais a esse mesmo espaço (Santiago, 2007).

Na Rua do Ouvidor, interrogo-me sobre que elementos permitiram ao samba, não simplesmente como gênero musical, mas sua prática, "dramatizada" e "ritual(izada)" na forma da roda de samba, a ocupar espaços que antes lhe eram proibidos.

Nos últimos dez anos assistimos no Rio de Janeiro uma tentativa de revitalizar o que se imagina ser a "autentica" cultura carioca. Ilustrada por nomes como Carioca da Gema, Memória do Rio[13], utilizando

[12] http://www.becodorato.com.br

novas formas de difusão de informação como internet[14] e a produção de CDs sob selos independentes[15], tal dinâmica parece buscar sua legitimidade em um determinado tipo de música[16], de divertimento, de dança, de comportamento (boêmio) e de lugar[17]. Nela, práticas como a roda de choro (antes segregada) e a roda de samba (antes marginalizada), passam a ser constantemente recuperadas como forma de divertimento, adquirindo assim um novo *status*. Em outras palavras, a roda de samba adquire um novo capital simbólico o que a confere um caráter de aceitabilidade. Instauram-se em torno dela novas formas de sociabilidade, que podem ao mesmo tempo serem associadas a uma estratégia de busca de visibilidade por parte dos atores sociais, o que em parte explicaria o fenômeno: Rua do Ouvidor repleta de pessoas (em sua maioria oriunda de classes favorecidas economicamente) participando de uma roda de samba em uma tarde de sábado. Cabe pontuar que esta roda de samba é de certa forma patrocinada por um grupo de comerciantes de um determinado espaço. Assim, não se pode estar insensível ao impacto econômico que tal forma de diversão representa, nos permitindo concluir que de marginalizada, tal manifestação passou a representar um lucrativo negócio.

Ao contrário do que observamos na Rua do Ouvidor, na Pedra do Sal a roda de samba parece reencontrar o que foi o seu "habitat natural". Tida como legítima representação das tradições negras, principalmente no que tange à resistência cultural, a roda de samba se constitui ali, como um dos elementos que vão legitimar o espaço onde se busca celebrar uma memória ligada a essas mesmas tradições. Através da roda de samba, assistimos a uma dinâmica que busca estabelecer uma continuidade com o ontem, preservando e atualizando o que se encontra em suas origens, em seu passado histórico, um diálogo permanente entre tradição e presente (Moura, 2004). Ao mesmo tempo, ela é o que permite estabelecer uma coesão entre os seus participantes, músicos e público, simbolizando o pertencimento a um determinado grupo social. Refazer um samba no mesmo espaço que foi palco de trabalho escravo e onde ilustres sambistas freqüentavam, parece assim favorecer a elaboração, o reforço e a *mise en scène* de um identidade "negra" (Agier, 2000; Da Matta, 1983) que se busca alcançar. Estamos ali confrontados a uma prática ritual e simbólica, regida em seu interior por um conjunto de códigos e regras (aceitas abertamente ou de forma subentendida), que de alguma maneira buscar inculcar determinados valores e normas através da repetição, elementos que se inserem no que Hobsbawn (2006) denomina como, "tradições inventadas".

No Beco do Rato, assim como na Rua do Ouvidor, a roda de samba se apropria e descreve uma nova forma de utilização do espaço. No entanto, ela fornece elementos de análise que nos permite aprofundar um pouco mais a reflexão. Situado entre dois bairros símbolos da história política, social e cultural carioca, aos quais podemos qualificar como lugares de memória, o Beco parece por sua vez, ter sido esquecido por essa mesma história. Com o passar do tempo, esse espaço se torna marginalizado e vai sendo desprovido de sociabilidade. É nesse típico "não–lugar" (Augé 1992), que talvez possamos destacar as transformações mais expressivas a partir da instauração da prática da roda de samba. Pois ali, ela não só engendra a prosperidade econômica, refletida na transformação do depósito de bebidas em bar-restaurante, mas instaura também em paralelo um novo capital simbólico, não seria exagerado afirmar que o "não-lugar" se transforma em "lugar". Hoje, não se vai à confluência das Ruas Joaquim Silva e Moraes e Vale, mas sim, ao Beco do Rato.

Percebe-se que, uma vez gozando de um novo capital simbólico e legitimidade, tal prática musical se torna até mesmo capaz de influenciar na re-significação dos espaços, tanto pelo seu uso e ocupação, como em termos do perfil social dos seus freqüentadores. Através dela formam-se os chamados novos territórios de pertencimento, elaboram-se fronteiras simbólicas, e observa-se a uma suspensão temporária das hierarquias no momento em que em determinado lugar se instaura uma dimensão festiva. Portanto, certos espaços ou lugares que antes tinham caráter de exclusão podem se transformar em espaços ou lugares de inclusão, tanto de certos gêneros e práticas musicais como dos atores sociais (Santiago, 2008). No entanto chamo a atenção para as nuances dessa "inclusão" pois em muitos casos elas mascara novas formas de exclusão.

A observação da prática da roda de samba, em diferentes pontos do centro da cidade do Rio de Janeiro, me permitiu detectar formas distintas de mediação do espaço citadino, e ao mesmo tempo refletir sobre como uma mesma prática musical pode transformar a função e o significado do espaço urbano onde ela

[13] Nomes dados a bares-restaurantes com música ao vivo que funcionam em antigos sobrados restaurados do centro da cidade.

[14] Um bom exemplo é o site : www.samba-choro.com.br.

[15] Entre eles estão os selos Kuarup discos, Rob Digital, Revivendo, Biscoito Fino e os produzidos diretamente pelos músicos.

[16] Podemos destacar o samba e o choro, mas também aos gêneros antecessores como o maxixe, jongo, a polca etc.

[17] O numero importante de freqüentadores vistos semanalmente nos bairros históricos da Lapa e de Santa Tereza nos permite supor que esses sejam os mais prezados.

se insere. Os exemplos da Pedra do Sal, Rua do Ouvidor e Beco do Rato, se mostraram relevantes na medida em que eles nos permitem observar novas formas de utilização do espaço, a instauração um novo capital simbólico, mas também a sua re-codificação e re-significação. O que nos permite concordar com Santiago (2008), quando este afirma que, a análise das práticas musicais não está dissociada do capital simbólico dos espaços e relações que ela estabelece.

A descrição das três paisagens musicais no sentido da percepção, de ser e estar em um determinado espaço, nos revela que o espaço urbano pode ser tributário de funções, de significações, de sistemas de valores, enfim, é o resultado das intervenções que grupos sociais em harmonia ou conflito a ele impõem.

A partir destes mesmos elementos etnográficos obtidos durante o meu último trabalho de campo no Rio de Janeiro, busquei analisar o que representa atualmente o trabalho de coleta de dados e a preparação da narrativa etnográfica em um contexto urbano. Prevê-se posteriormente uma análise comparativa sobre as práticas musicais em outro universo urbano Brasileiro, mais precisamente a cidade de Salvador, que foi também objeto de observações preliminares e coleta de dados no trabalho etnográfico mencionado.

Referências bibliográficas

AGIER, M., 2000: *Anthropologie du carnaval : la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Parenthèses.

AUGE, M., 1992: *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

BOURDIEU, P., 1998: *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva.

CABRAL, S., 1996: *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Lumiar.

Da MATTA, R., 1983: *Carnavals, bandits et héros: ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, Seuil.

EDMUNDO, L., 2003: *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Brasília, Senado Federal.

GUIMARãES, F., 1978: *Na roda do samba*, Rio de Janeiro Edição FUNARTE.

HOBSBAWN, E, (dir)., 2006: *L'invention de la tradition*, Paris, Ed. Amsterdam.

HOLLOWAY, Thomas H. 1997: *Polícia no Rio de Janeiro - Repressão e resistência numa cidade do século XIX*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.

LOPES, N., 1981: *<<O>> samba, na realidade- a utopia da ascensão social do sambista*, Rio de Janeiro, Codecri.

MOURA, R, M., 1983: *Tia Ciata e a pequena Africa no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Musica.

MOURA, R, M., 2004: *No princípio era roda*, Rio de Janeiro, Rocco.

SANDRONI, C., 1998 : « Changements de modèle rythmique dans le samba de Rio, 1917-1933 », in *Musiques d'Amérique Latine, Actes du Colloque des 19 et 20 octobre 1996 à Cordes (Tarn),* C.O.R.D.A.E/La Talvera, pp. 93-106.

SANDRONI, C., 2001 : *Feitiço decente : transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro, Zahar Ed. : Ed. UERJ.

SANTIAGO, J, P., 2007 : *Le paysage urbain de Rio et les terrains du récit. Mémoire vivante des étapes du passé*, Dans Actes du Second Congrès international pluridisciplinaire du GIS Réseau Amérique Latine : *Territoires et Sociétés dans les Amériques*, 15-17 novembre 2007, Rennes, France.

SANTIAGO, Jorge P. 2007: « *Paysage musical urbain et perception du sociopolitique au Brésil* », in PENJON, Jacqueline (dir) : *Cahiers du CREPAL*, n° 15, *Paysages,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

SANTIAGO, J, P., 2008 : *Pratiques musicales et revendications politiques et identitaires*, *Journée d'Etudes ou trios choses à dire sur la société et l'économie brésilienne*, GRESAL, Maison des Sciences de l'Homme, Alpes, (n° prelo, public. set. 2008).

SANTOS, J. T. (Org.)., 1998: *Ritmos em Trânsito. Sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo, Dynamis Editorial, 1. ed.

SEVCENKO, L., 1998: História da vida privada no Brasil, São Paulo, Companhia das Letras, vol. 3.

“Sofres porque queres”: a influência de Pixinguinha nos acompanhamentos de Dino sete cordas

José Reis de Geus
(PPG - UFG)
josegeus@hotmail.com
Adriana Fernandes
(PPG - UFG)
afernand@terra.com.br

Resumo:
Através de uma breve contextualização histórica e da transcrição e análise da gravação do choro “Sofres porque queres,” de autoria de Pixinguinha e Benedito Lacerda, busca-se apontar alguns procedimentos utilizados na prática do contraponto executado por Pixinguinha ao saxofone tenor bem como sua influência na construção melódica dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas. Será adotado como referencial de análise as linhas melódicas e os aspectos da execução do saxofone no disco *Benedicto Lacerda e Pixinguinha* (álbum lançado em 1966, contendo uma gravação da música datada de 1946) e do violão de sete cordas executado por Dino no álbum *Choros Imortais* (1964).

Palavras-chave: Pixinguinha; Dino Sete Cordas; Choro; Violão de sete cordas; Saxofone.

Abstract
Through a brief historical contextualization and the transcription and analysis of the recording “Sofres porque queres” (“You suffer because you want to”), by Pixinguinha and Benedito Lacerda, this paper searches the procedures of counterpoint used by Pixinguinha playing tenor saxophone and his influence on melodic lines made by Dino Sete Cordas in accompaniments. The analysis is based on melodic lines and performance style of the saxophone in the recording “Benedicto Lacerda e Pixinguinha” (1966, recording of the music dated from 1946) and the seven-string-guitar played by Dino Sete Cordas in the album “Choros Imortais” (“Imortal Choros,” 1964).

Keywords: Pixinguinha; Dino Sete Cordas; Choro; Guitar; Saxophone.

Introdução

A partir das primeiras décadas do século XX, a possibilidade de registro sonoro inicialmente obtido através de gravações mecânicas (1902 a 1927), e posteriormente elétrica (a partir de 1927), proporcionou considerável avanço no processo de registro da música brasileira, priorizando inicialmente os gêneros musicais instrumentais. CAZES (1999) relata que entre os anos de 1902 e 1920, a proporção de registros musicais era de 61,5% de música instrumental para 38,5% de música vocal. No entanto a partir do ano de 1940, essa proporção se invertera para 13,8 % de música instrumental e 86,2 % de música vocal (p. 44).

A partir da consolidação da indústria fonográfica e da disseminação desse material coube às rádios o processo de difusão dos gêneros musicais brasileiros a exemplo da polca, choro, maxixe e posteriormente o samba, possibilitando ainda a consolidação de uma formação instrumental característica chamada conjunto regional. Além disso, proporcionou a profissionalização e ascensão de toda uma geração de músicos a exemplo de Pixinguinha, Benedito Lacerda, Abel Ferreira, Luiz Americano, Copinha, Dino Sete Cordas, Meira, Canhoto, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, dentre outros, que tiveram nos programas de auditório sua escola de formação, possibilitando a experimentação e concretização de inovações que determinaram não

só a trajetória do choro, mas a ascensão do samba enquanto gênero representante de uma identidade cultural brasileira.

Dentre toda uma gama de instrumentistas, tem-se como foco deste artigo Alfredo da Rocha Vianna (1897-1973), conhecido como Pixinguinha, e Horondino José (1918-2005), o Dino Sete Cordas, músicos integrantes do Regional de Benedito Lacerda, um dos principais grupos musicais da época, atuando entre os anos de 1946 a 1950.

Conta-se que no final da década de 1940, Pixinguinha atravessava por dificuldades financeiras e excedia-se na bebida, estando prestes a perder a casa onde morava. Nessa época, Benedito Lacerda propõe um acordo que consistia na edição e gravação das músicas de Pixinguinha, pedindo em contrapartida parceria em suas composições. Alem disso, também fazia parte do acordo o fato de que Pixinguinha não tocasse mais flauta transversal, passando definitivamente para o saxofone tenor. Cazes (2005) faz uma importante colocação sobre a atuação do duo Benedito Lacerda e Pixinguinha, afirmando:

> Os 25 discos previstos inicialmente em contrato acabaram sendo 17. Nota-se que aos poucos o duo vai perdendo o entusiasmo, e nas gravações a partir de 1948, começa simplesmente a cumprir contrato. É bom ressaltar que todas as músicas de Pixinguinha gravadas passaram a ter co-autoria de Benedito Lacerda e, portanto, era lucrativo para ele gravar o maior número possível. (CAZES, 2005, p. 73)

O choro "Sofres porque queres" e "1 x 0," ambos da autoria de Pixinguinha e Benedito Lacerda, foram inicialmente gravados em disco de 78 rpm em 12/06/1946, lançado em setembro do mesmo ano. Foi o primeiro de uma série de 17 discos, totalizando 34 gravações em um período de cinco anos. Posteriormente, parte dessas composições foram reunidas em uma coletânea, sendo relançadas em LP no ano de 1966. Em 2004, esse mesmo álbum foi remasterizado e lançado em CD pela gravadora BMG.

Através da comparação de duas gravações do choro "Sofres porque queres," nota-se a influência dos contrapontos de Pixinguinha na performance de Dino Sete Cordas. A primeira delas contida no álbum Benedicto Lacerda e Pixinguinha (lançado em 1946), executada por Benedito Lacerda (flauta transversal) e Pixinguinha (saxofone tenor), acompanhados pelo regional formado por Dino Sete Cordas e Meira (violões), Canhoto (cavaquinho) e Popeye (pandeiro). Nessa gravação, os instrumentos de cordas não são nítidos, sendo utilizada apenas para a transcrição dos contrapontos executados ao saxofone tenor. Nessa fase, Dino ainda tocava violão de seis cordas, passando a tocar violão de sete cordas a partir de 1952, após a morte de Tute (Arthur de Sousa Nascimento 18XX-1948). A segunda gravação está contida no álbum "Choros Imortais" (1964), tendo como intérprete o flautista Altamiro Carrilho acompanhado pelo Regional do Canhoto. Um fato importante é que a partir do ano de 1950, Benedito Lacerda passa a coordenação do conjunto para Canhoto que estreou em 1951 na Rádio Mayrink Veiga, mudando o nome do grupo para Regional do Canhoto. O novo grupo contava com a participação de Dino Sete Cordas (violão de sete cordas), Meira (violão), Orlando Silveira (acordeon), Gilson (pandeiro) e Altamiro Carrinho (flauta transversal), permanecendo com essa formação até o ano de 1957 quando Altamiro Carrilho saiu para formar sua banda, sendo substituído pelo flautista Carlos Poyares. Nessa segunda gravação feita no ano de 1964, após dezoito anos e na ausência do saxofone tenor de Pixinguinha, nota-se em Dino Sete Cordas um processo de assimilação e incorporação de padrões melódicos que, somados às suas características interpretativas individuais de articulação e fraseado, começou a distanciar-se dos padrões interpretativos adotadas pelos violonistas de sua geração. TABORDA (1995) divide o acompanhamento de Dino Sete Cordas em duas fases: antes e depois do seu contato com Pixinguinha, afirmando que antes desse contato, Dino Sete Cordas expressava-se basicamente dentro do estilo interpretativo estabelecido na época, não havendo (até aproximadamente 1950) grandes diferenças da dupla Dino e Meira e dos violões de Nei Orestes e Carlos Lentine.

Contextualizando a improvisação contrapontística

A partir da assimilação da forma, progressões harmônicas e padrões da estrutura melódica executada nas gravações pela flauta transversal, nota-se que Pixinguinha se utiliza da elaboração de uma segunda melodia que apresenta um caráter de coexistência com a melodia principal possuindo, no entanto, características próprias no que se refere ao processo de construção, originando motivos provenientes da junção de arpejos e inflexões que devem ser definidos e contextualizados. Para este trabalho, define-se como inflexão as notas que se enquadram em uma dentre as três possibilidades: notas que fazem parte do acorde,

notas de ormanentação melódica ou ainda notas de tensão. Nesse caso, a terceira possibilidade é praticamente descartada, uma vez que a harmonia comumente aplicada ao choro tradicional raramente utiliza notas de tensão (nona, décima primeira e décima terceira).

Nota-se que após o contato Dino-Pixinguinha, a construção de linhas melódicas de contraponto executadas tanto por Pixinguinha como por Dino Sete Cordas apresentam similaridades, sendo predominantemente constituídas por desdobramento de acordes através de arpejos e aproximações (cromáticas ou diatônicas) tendo como base um raciocínio que parte do estabelecimento de "notas-alvo" localizadas na maioria dos casos em tempo forte do compasso. Através desse raciocínio, determina-se uma marcha harmônica que prioriza a execução de graus conjuntos, utilizando acordes em suas várias possibilidades e inversão. Essa similaridade de raciocínio pode ser vista através dos seguintes trechos:

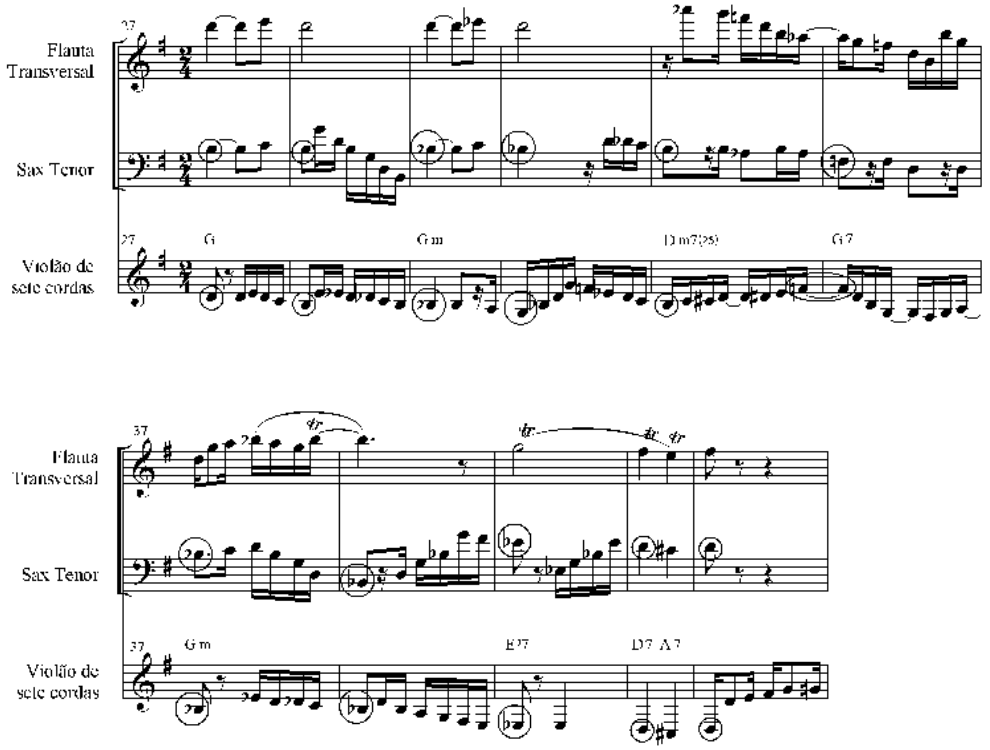
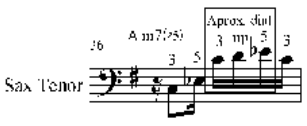


Figura 1 – Notas alvo.

Dessa forma, chega-se a duas tabelas, uma representando a linha melódica do saxofone e a outra do violão de sete cordas, que sintetizam os mesmos elementos: motivos formados através de aproximações cromáticas, diatônicas e desdobramentos do acorde, além das chamadas "baixarias obrigatórias", que consistem nas frases executadas por ambos os instrumentos, escritas na partitura pelo compositor e que podem ser executadas por instrumentos de timbre grave ou em passagens por registros graves. Para melhor compreensão, as transcrições serão apresentadas em forma de grade, sendo a linha melódica do saxofone tenor escrita em clave de fá, sem transposição, proporcionando uma melhor visualização das frases em relação à harmonia. Desse modo, tem-se:

Ornamentação Melódica	Descrição	Compassos
	**Aproximação Diatônica**	6-7; 16-17; 17-18; 18-19; 20-21; 23-24; 36; 64-65; 75-76; 81-82; 87-88; 94-95; 104-105; 105-106; 106-107;

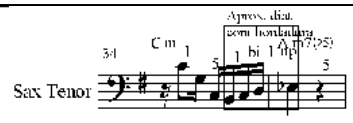
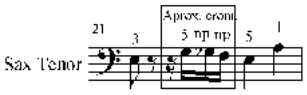
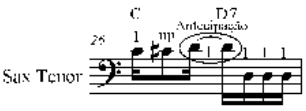
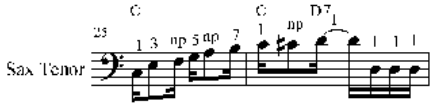
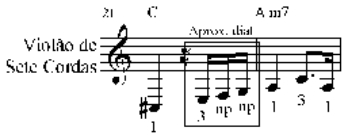
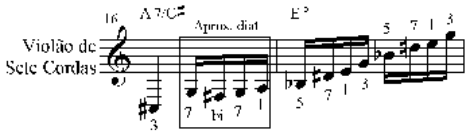
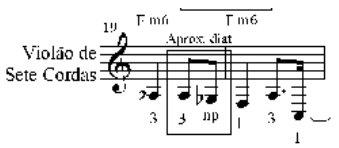
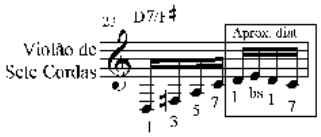
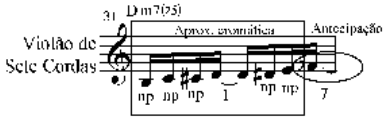
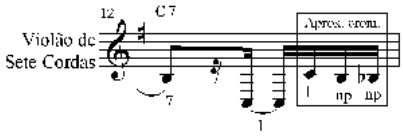
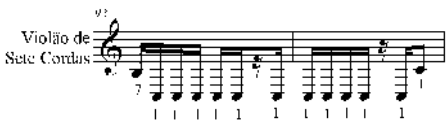
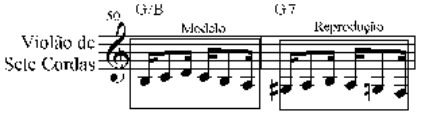
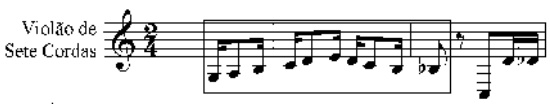
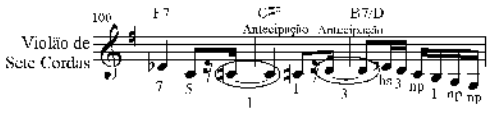
	**Aproximação Diatônica com bordadura**	108-109; 34-35; 46-47; 70-71; 111-112
	**Aproximação Cromática**	14-15; 21-22; 30-31; 51-52; 71-72; 83-85; 85-86; 99-100; 102-103; 109-110;
	**Antecipação**	53-54; 70-71;
	**Baixarias Obrigatórias**	10-11; 25-26; 55-58; 73-75; 98; 113-114

Fig.2 – Padrões de ornamentação em Pixinguinha.

No caso do violão, além dos elementos apresentados anteriormente, Dino Sete Cordas ainda utiliza saltos que valorizam a exploração do registro grave do instrumento através da utilização da sétima corda. Desse modo, tem-se uma segunda tabela, com estrutura análoga a anterior, referente à linha melódica do violão de sete cordas:

Ornamentação Melódica	Descrição	Compassos
	**Aproximação Diatônica Ascendente**	21-22; 32-33; 74; 85-86; 89-90; 90-91; 93-94; 128-129; 130
	**Aproximação Diatônica Ascendente com bordadura**	6-7; 16; 34-35; 62-63; 82-83; 118-119
	**Aproximação Diatônica Descendente**	7-8; 29-30; 30-31; 35-36; 36-37; 38-39; 53-54; 63-64; 75-76; 84-85; 91-92; 99-100; 102-103; 103-104;

Ornamentação Melódica	Descrição	Compassos
	**Aproximação Diatônica Descendente com bordadura**	106-107; 109-110; 119-120; 131-132
		14-16; 23-24; 27-28; 47-48; 70; 79-80; 126-127; 135-136
	Aproximação Cromática Ascendente	31-32; 81; 101-102
	**Aproximação Cromática Descendente**	3-4;12-13; 18-20; 28-29; 37-38; 43-44; 44-45; 46-47; 68-69; 74-75; 77-78; 87-89; 94-95; 95-96; 111-112; 124-125;127-128; 131-132; 133-134;
	**Frases com saltos utilizando como pedal a sétima corda**	11-12; 59-60; 67-68; 115-116; 123-124; 125; 132-133
	**Modelo e reprodução**	50-52; 97-98
	**Baixarias obrigatórias**	1-3; 9-11; 25-27; 41-43; 57-58; 65-67; 81-82; 113-115; 121-123; 137-138
	**Antecipação**	11-12; 18-19; 20-21; 31-32; 44-45; 72-73; 76-77; 87-88; 100-101; 101-102; 128-129; 130-131;

Ornamentação Melódica	Descrição	Compassos
		132-133

Fig. 3 – Padrões de ornamentação em Dino Sete Cordas.

Outra grande característica da performance de Dino Sete Cordas é o chamado "violão tamborim", cuja batida caracteriza-se pelo violão *pizzicato*, enfatizando uma sonoridade percussiva do instrumento. Constitui-se de uma célula rítmica amplamente utilizada na execução de choro e posteriormente de samba, sendo sistematizado por Taborda (1995) através do seguinte esquema:

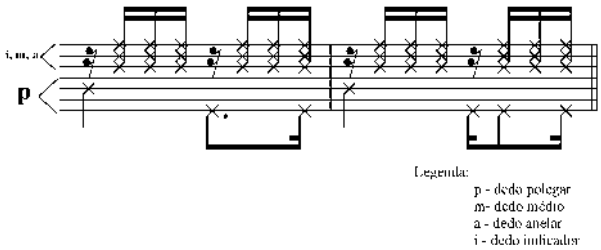


Fig. 4 - Violão Tamborim.

Através da comparação das duas tabelas, nota-se que a construção das frases que constituem os contrapontos de ambos os instrumentos (saxofone e violão de sete cordas) obedecem aos mesmos padrões descritos anteriormente, formando motivos constituídos através do estabelecimento e alcance de "notas-alvo" através das aproximações cromáticas ou diatônicas. Nota-se que a diferença marcante entre os dois instrumentos está no fato de que o violão de sete cordas apresenta uma maior utilização de aproximações cromáticas e diatônicas (com ou sem bordadura) devido às características de execução e fraseado do instrumento, priorizando uma melodia construída através de graus conjuntos, com frases que utilizam padrões de modelo-reprodução, ou ainda notas pedal que tem a finalidade de enfatizar o timbre grave da sétima corda. Já o saxofone, por sua vez, dispõe de uma maior liberdade de execução de arpejos, usando as aproximações cromática e diatônica de forma mais restrita, apenas para o alcance de determinadas notas-alvo. Outra característica importante está na dobra de linhas melódicas chamadas aqui de "baixarias obrigatórias", que são executadas em ambas as gravações tanto pelo violão de sete cordas como pelo saxofone tenor, podendo ser definidas como fragmentos melódicos que tem por finalidade contrapor a melodia principal, sendo determinadas pelo compositor e grafadas na partitura.

Considerações finais

Nota-se que a convivência com o regional de Benedito Lacerda e a influência exercida pela interpretação de Pixinguinha constituiu-se de um verdadeiro marco na carreira de Dino Sete Cordas, tendo como conseqüência a possibilidade da criação de novas diretrizes para a execução e interpretação do violão de sete cordas. Nota-se que essa influência só foi possível graças às características de extensão comum entre os dois instrumentos, visto que a nota mais grave do saxofone constitui-se de um lá bemol $_1$ de efeito e do violão de sete cordas um dó $_2$ (ou um si$_1$, dependendo da afinação utilizada). Essa aparente equivalência ocorre em função de que o saxofone raramente ultrapassa a nota si $_1$ de efeito em função das dificuldades de execução de melodias rápidas provenientes do acionamento de mecanismos através da combinação dos dedos mínimos de ambas as mãos, somado ainda às dificuldades de execução referente ao ataque, articulação e emissão de notas de dinâmica piano no registro grave do instrumento.

Após a convivência com Pixinguinha, nota-se que os trabalhos posteriores de gravação realizados por Dino Sete Cordas denotam o amadurecimento e consolidação de um estilo interpretativo próprio, criando uma nova identidade e forma de execução para o violão de sete cordas, vindo a influenciar não só o gênero choro, mas também o samba. O violonista Maurício Carrilho, discípulo de Meira, afirma:

> Dino deu a maior contribuição no violão de sete cordas. Ele estabeleceu definitivamente o papel dos dois violões na formação do regional. Dino começou a tocar sete cordas na década

> de 1950, e acho que ele foi desenvolvendo essa linguagem, e nos anos 60 estava no auge. Tem a gravação que eu praticamente considero um divisor de águas. É o disco de 1964, do Altamiro Carrilho, chamado *Choros Imortais*. No repertório tem muitas músicas do Pixinguinha, sem o Pixinguinha tocando, e o Dino faz o contraponto, de uma maneira que eu considero um marco. Nessa época ele já usava a sétima corda de uma forma mais doce, mais macia, menos metálica[1]. (CASTRO, Nana Vaz, 2007, p. 1)

Nessa mesma matéria, vários violonistas são unânimes quanto à importância de Dino Sete Cordas na ascensão do seu instrumento no panorama da música brasileira, aliada a criação de uma escola empírica, baseada principalmente em seu material fonográfico:

> Fora seu talento inegável no sete cordas, Dino conseguiu criar uma escola curiosa, baseada na audição de seus trabalhos gravados. Sua maior importância é ter fixado profissionalmente o violão de sete cordas no panorama da música popular brasileira, através de uma maneira de tocar. Dino foi um consolidador da forma através das gravações, nos moldes de uma escola não-oficial, de percepção direta, e assim fixou toda uma escola de choro. (Idem, ibidem, p. 2)

No decorrer da matéria, violonistas de sete cordas à exemplo de Paulão Sete Cordas, Raphael Rabello, Luiz Filipe Lima, Carlinhos Sete Cordas, Marcello Gonçalves e Lucas Porto indicam como referência de estudo quatro álbuns, sendo alguns deles já mencionados anteriormente: "Vibrações" (de Jacob do bandolim), "Choros Imortais vol 1 e 2" (de Altamiro Carrilho) e os dois discos de Cartola intitulados "Cartola" (1972 e 1973). Essas gravações são até hoje consideradas como referencial de estudo, exercendo importância fundamental para o processo de sistematização da escola do violão de sete cordas.

Referências bibliográficas

ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

CASTRO, Nana Vaz de. **As sete cordas eternas de Dino.** Disponível em: <http://cliquemusic.oul.com.br/br/Resgate/Resgate.asp?Status-MATERIAL&Nu_Materia=1880. Acesso em: 19/12/2007

CASTRO, Nana Vaz de. **Violonistas de sete cordas falam sobre Dino.** Disponível em: <http://cliquemusic.oul.com.br/br/Resgate/Resgate.asp? Nu_Materia=1879. Acesso em: 19/12/2007

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 2005.

CAZES, Henrique. **Conhecimentos não são passados adiante**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Caderno 2, 1995, p. 5.

MARCONDES, Marcos. **Enciclopédia a música brasileira**. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**. Campinas. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SADIE, Stanley**. Dicionário Groove de Música:** Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SILVA, Maria T. Barboza; OLIVEIRA FILHO, Arthur. **Pixinguinha: filho de ogum bexiguento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

TABORDA, Márcia E. **Dino Sete Cordas e o acompanhamento na música popular brasileira**. Dissertação de mestrado – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

VIANNA, Alfredo da Rocha. **O melhor de Pixinguinha**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

[1] [1] Maurício Carrilho relata sobre uma amenização do timbre de som, inicialmente metálico, presente na execução violonística de Dino Sete Cordas, uma vez que utilizava como sétima corda uma corda de violoncello, necessitando de uma dedeira de aço para a obtenção de firmeza e maior projeção de som.

Referências discográficas

LACERDA, Benedito; VIANNA, Alfredo da Rocha. **Benedicto Lacerda e Pixinguinha**. CD 82876641052. BMG Brasil, 2004.

CARRILHO, Altamiro. **Altamiro Carrilho - 2 em 1: Rio Antigo & Choros Imortais**. CD 5834742. EMI, 2003.

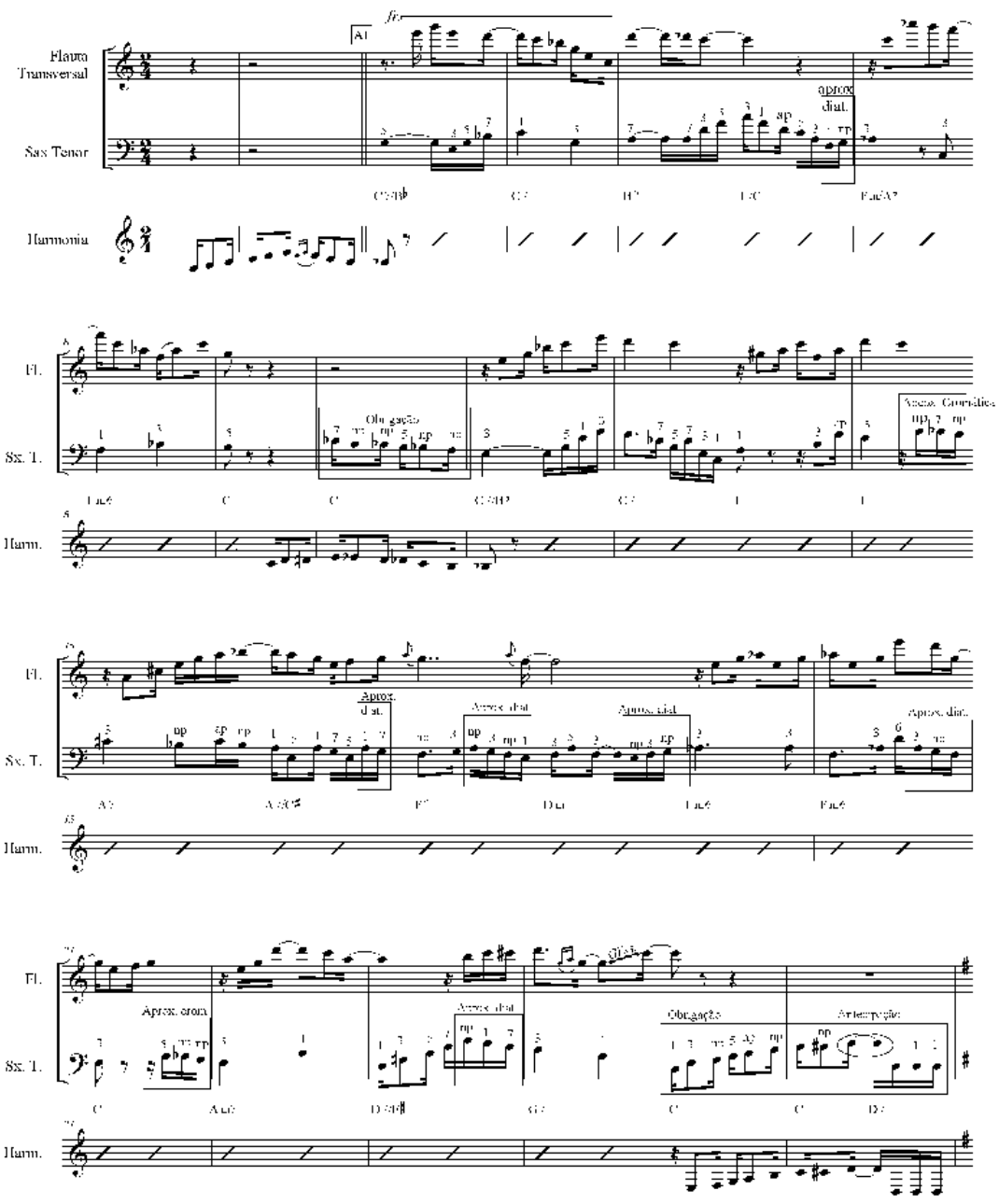
CARRILHO, Altamiro. **Choros Imortais nº. 2**. CD 5936342. EMI, 2003.

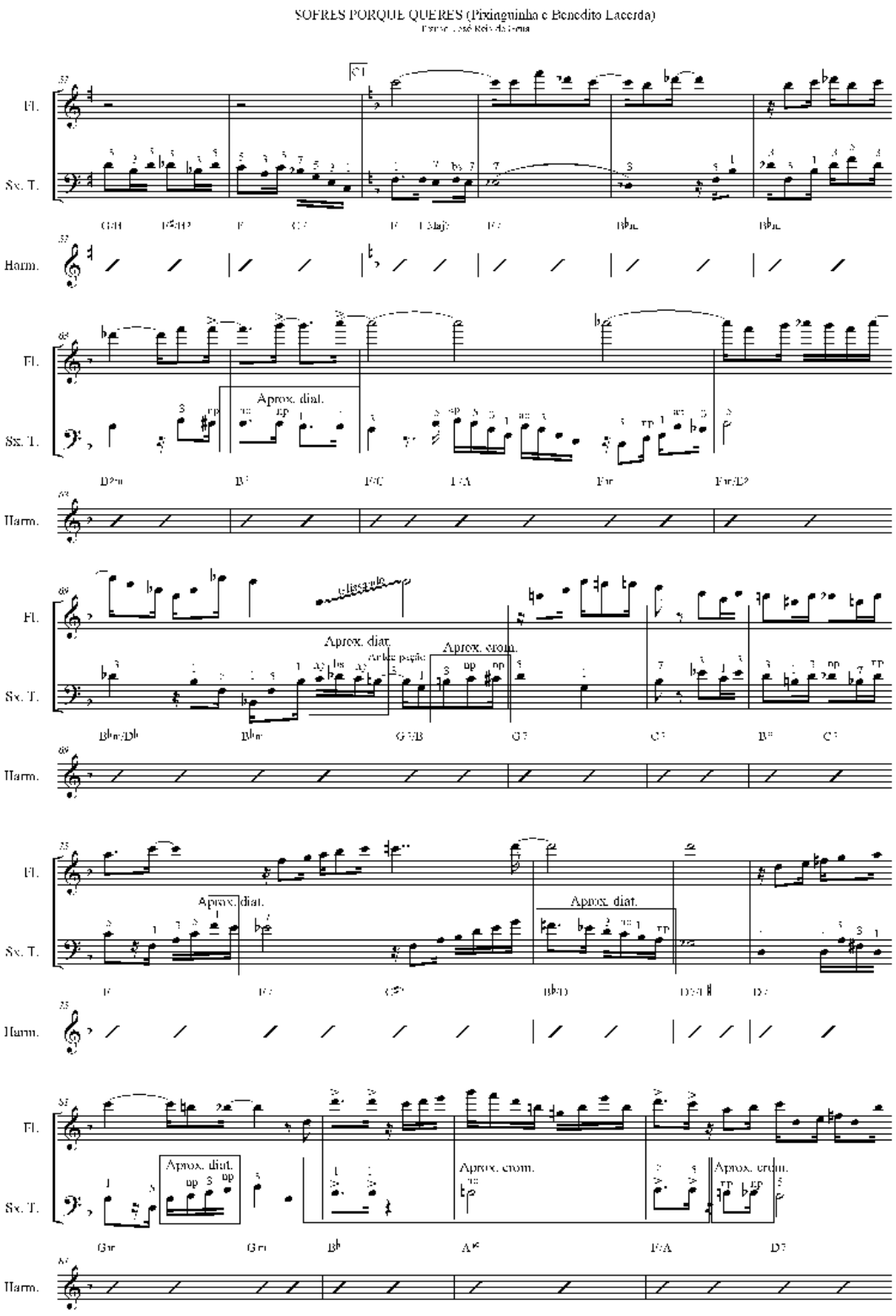
OLIVEIRA, Angenor de**. Cartola**. Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1974.

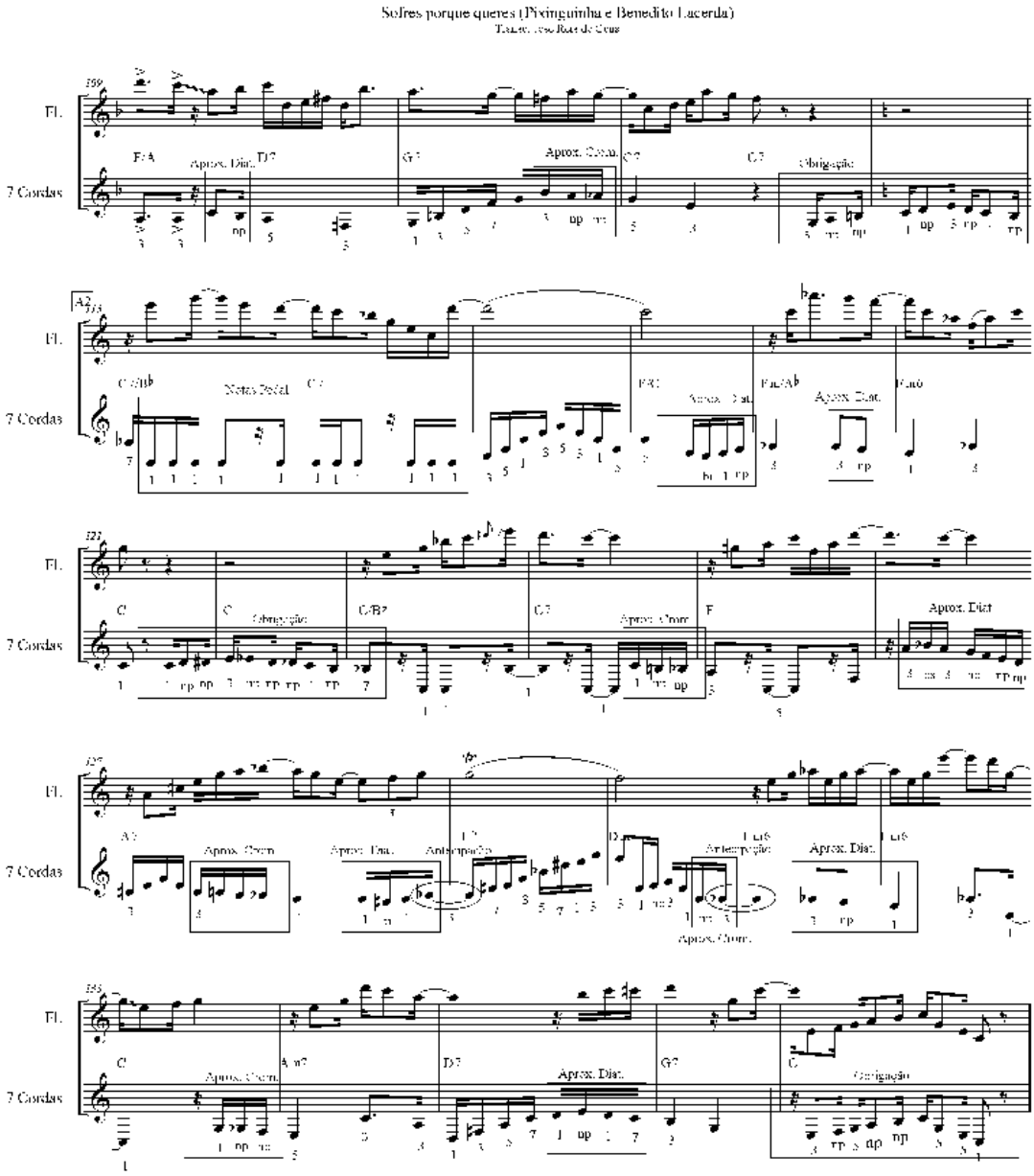
OLIVEIRA, Angenor de**. Cartola**. Rio de Janeiro: Marcus Pereira, 1976.

SOFRES PORQUE QUERES

Pixinguinha e Benedito Lacerda
Transc. José Reis de Gois

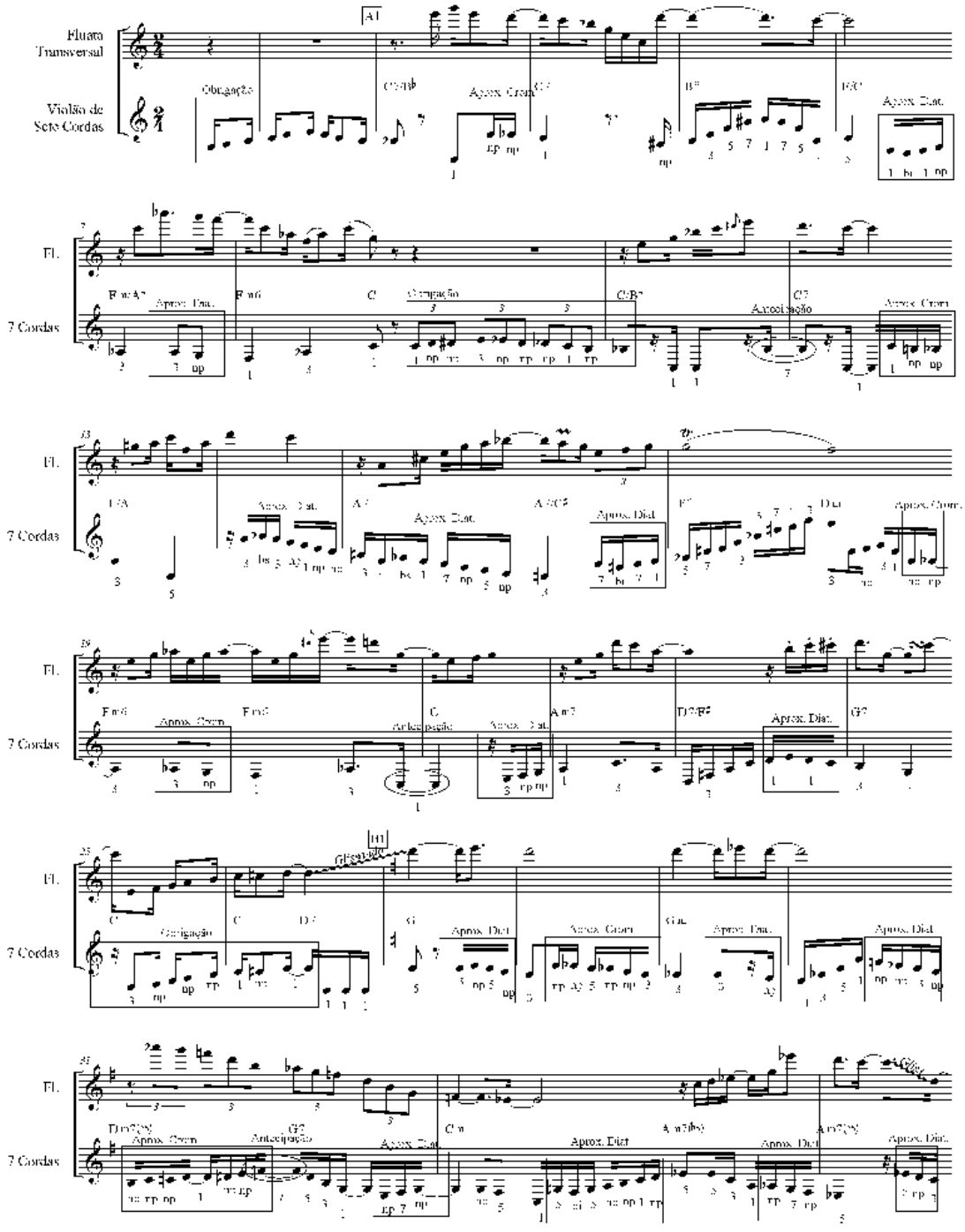


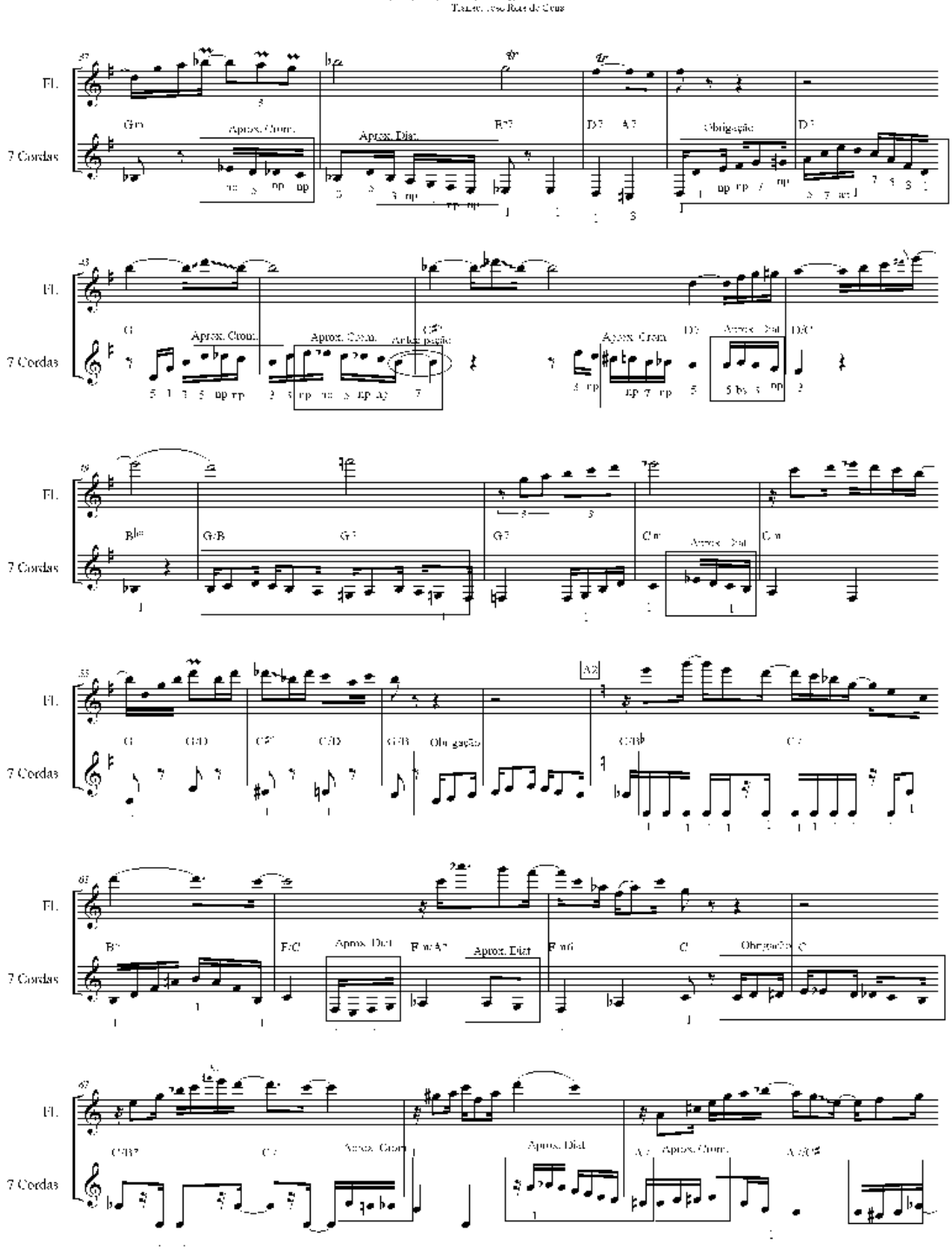

SOFRES PORQUE QUERES (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
Fl.
Sx. T.
Harm.
Aprox. diat.
Aprox. diat.
Aprox. crom.
Aprox. diat.
Aprox. diat.
Aprox. diat.
Aprox. crom.
Aprox. crom.


Sofres porque queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
Fl.
7 Cordas
Aprox. Diat.
Aprox. Cromt.
Obrigação:
Nota Pedal
Antecipação:
Aprox. Diat

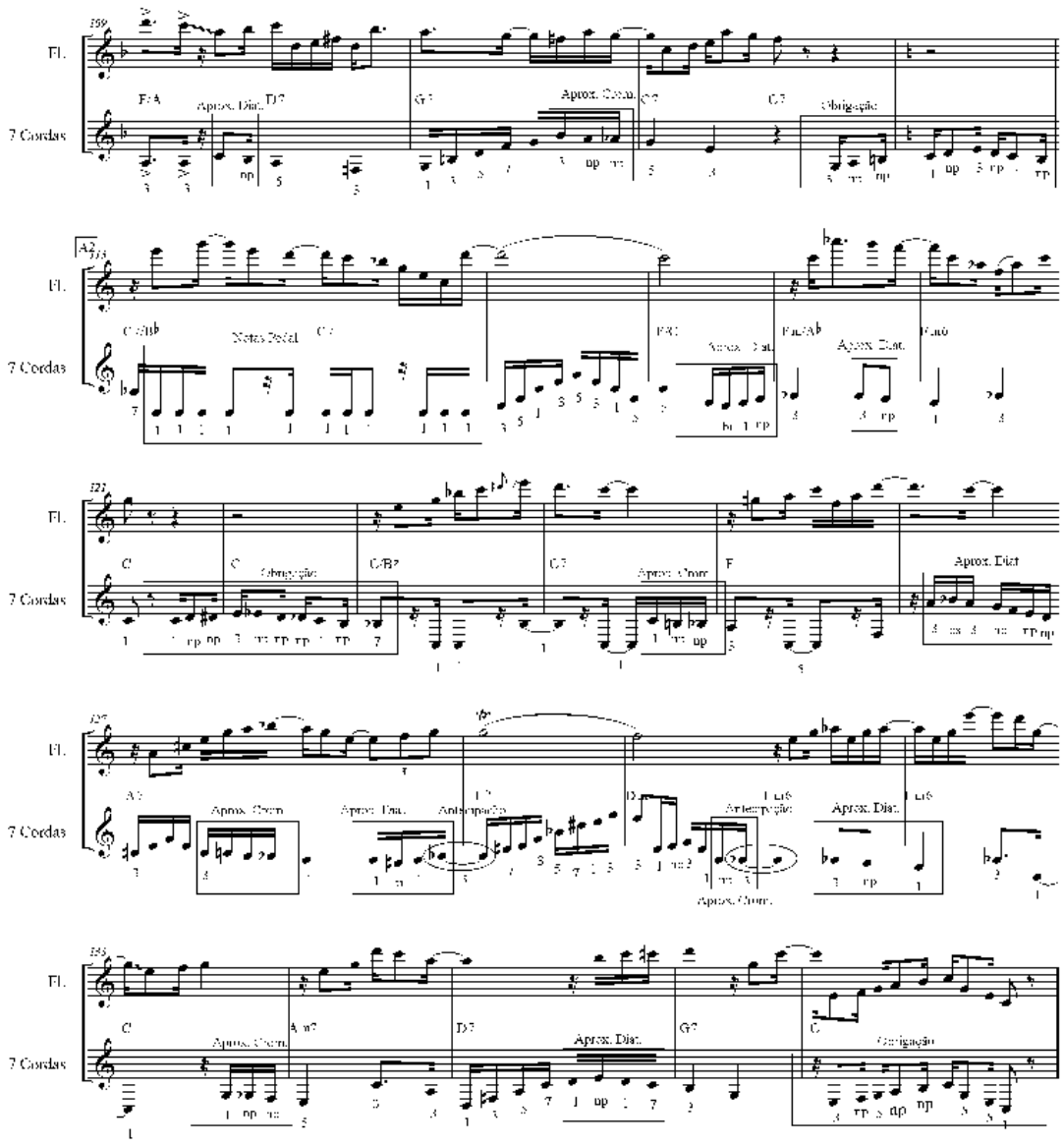
SOFRES PORQUE QUERES

Pixinguinha e Benedito Lacerda
Transc. José Reis de Gois




Sofres porque queres (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
Fl.
7 Cordas
Aprox. Cromo.
Aprox. Diat.
Obrigação
Aprox. Cromo
Aprox. Diat
Arrisc. passo
A2
Obr. gaita

SOFRES PORQUE QUERES
Pixinguinha e Benedito Lacerda



A etnomusicologia participativa na academia: alguns apontamentos

Júlia Zanlorenzi Tygel
(UNICAMP)
Any Manuela Freitas dos Santos Nascimento
(Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual – LEAA/Recôncavo)
jutygel@yahoo.com; leaa-reconcavo@uol.com.br

Resumo
O desejo de contribuir para com as comunidades pesquisadas é um sentimento comum a muitos etnomusicólogos, que, diversas vezes, acabam se engajando em ações em benefício das pessoas produtoras das práticas musicais que estudam, no sentido de serem mais reconhecidas e valorizadas. Essa postura é normalmente esperada pelos indivíduos que se dispõem a compartilhar com os etnomusicólogos seus saberes tradicionais e/ou específicos. Tais ações, entretanto, são frequentemente tomadas de forma empírica, extra-curricular e sem apoio financeiro, o que tende a dificultar e minimizar sua profundidade e repercussão. A herança do positivismo científico estimula- nos a observar as práticas musicais com distanciamento, a partir dos ângulos específicos das teorias ocidentais, retirando-nos a oportunidade de unir aos nossos discursos os pontos de vista das pessoas cujos repertórios estudamos, além de desperdiçarmos a possibilidade de aprofundar a pesquisa de campo por meio do engajamento dessas pessoas. A etnomusicologia participativa vem se fortalecendo como alternativa para unir e legitimar o desejo de colaboração com as comunidades estudadas, as suas expectativas e a ampliação do conhecimento científico, reunindo novas perspectivas sobre os temas investigados. Neste artigo discutimos alguns pontos sobre a história e os pressupostos desse campo, adentrando em questionamentos sobre como, de fato, práticas dessa natureza podem permear os estudos acadêmicos, especialmente no âmbito da pesquisa e da extensão.

Palavras-chave: Etnomusicologia participativa. Pesquisa participativa. Extensão universitária.

Abstract
The desire to contribute with the researched communities is a shared feeling by the ethnomusicologists, who often engage themselves in actions that benefit the people who produce the musical practices they research, trying to bring them to be more recognized and valorized. This attitude is normally expected by the individuals who become available to share their traditional and/or specific knowledge with the ethnomusicologists. Those actions, however, are frequently taken in empirical, not-curricular ways, and without support – what tends to make it difficult and minimize its depth and repercussion. The scientific positivism heritage stimulates us to observe the musical practices with distance, from the specific angles of the occidental theories – removing the opportunity to unite our speeches with the perspectives of people whose repertory we study, apart from the fact that we waste the possibility to deepen the field research by their engagement. The applied ethnomusicology has been consolidating itself as an alternative to unite and legitimate the intent to collaborate with the researched communities, the expectations of those communities, and the enlargement of the scientific knowledge, joining new perspectives to the investigated themes. On this paper we point some questions about the history and the basic concepts of this field, discussing how those practices can permeate the academic studies, specially in research and outreach programs.

Keywords: Applied Ethnomusicology. Participatory research. Outreach Program.

Nos últimos anos, tem crescido o interesse no debate sobre questões éticas na pesquisa etnomusicológica, a exemplo do presente congresso, que destinou o assunto a um dos núcleos temáticos. Nettl (2005) aponta uma carência de estudos sobre o assunto, cujas discussões começaram a se evidenciar nos anos 1970, nos Estados Unidos, afirmando que – englobados pelo termo *ética* – tanto as obrigações e responsabilidades dos etnomusicólogos em relação aos grupos pesquisados, como as relações entre

pesquisadores *internos* e *externos*[1] e questões de autoria e propriedade são assuntos da etnomusicologia contemporânea.

Para esse autor, a simpatia pelas comunidades pesquisadas e o desejo de que as músicas ali produzidas sejam reconhecidas e valorizadas, embora não façam parte das definições do que seja um "etnomusicólogo", são características compartilhadas pela maioria dos pesquisadores da área. Esse desejo, complementa, frequentemente acarreta, por parte do investigador, ações políticas em prol da defesa de direitos dessas comunidades; da continuidade das práticas musicais estudadas; e da divulgação responsável[2] desses repertórios. O autor reconhece que, mesmo que o pesquisador procure tratar seu objeto de estudo com distanciamento, é muito comum que ele se engaje no que chama de *ativismo musical*, em defesa dos produtores dos repertórios estudados (Nettl, 2005:15). Myers complementa esse raciocínio, definindo os etnomusicólogos como "os grandes igualitários da musicologia". (Myers apud Nettl, 2005:160). Nettl aponta que, de forma análoga, os pesquisados também esperam esse tipo de postura dos etnomusicólogos: "mais significativamente, eles demandam reconhecimento de sua arte e de sua cultura." (Netl, 2005:160, nossa tradução).

De fato, podemos perceber essas preocupações por parte de autores que elaboraram marcos conceituais da etnomusicologia: Merriam (1964) e Seeger (1987) abordaram a questão das trocas entre pesquisador e pesquisados, enfatizando a necessidade de existência de uma reciprocidade – se, por um lado, os etnomusicólogos se beneficiam dos trabalhos produzidos a respeito das comunidades que estudam, por outro, tais comunidades devem receber atenção e apoio do etnomusicólogo para com suas necessidades e interesses. Sob essa perspectiva, Feld (1992) incluiu um capítulo, no fim de seu livro, com comentários dos pesquisados sobre seu próprio estudo, prática que chamou de *edição dialógica*.

Embora o desejo e, muitas vezes, a prática de colaboração mútua entre pesquisadores e pesquisados em etnomusicologia exista já há muito tempo, a legitimação dessa postura pela ciência ainda está em vias de se estabelecer. As atividades que endossam esse posicionamento geralmente são iniciadas por pesquisadores em regime extra-acadêmico, com recursos próprios; ou então por pessoas e instituições não vinculadas à academia (Davis, 1992; Tygel, 2006). Com isso, os pesquisadores acadêmicos que se propõem realizar práticas dessa natureza ficam sobrecarregados e, freqüentemente, recebem menos crédito que aqueles que se dedicam exclusivamente a trabalhos teóricos (Davis, 1992). A academia, por sua vez, perde a chance de ampliar os conhecimentos sobre as comunidades pesquisadas: considerando válida somente a visão do pesquisador, descarta-se a possibilidade de inserir nos trabalhos a visão que os próprios pesquisados têm sobre suas práticas musicais (Carvalho, 1999).

Esse impasse, presente em diversos campos das ciências humanas, tem suscitado reflexões, questionamentos e proposições de vários autores, especialmente no que concerne à própria definição de ciência. O modelo positivista, cuja hegemonia se estendeu até meados do século XX, pressupõe que a teoria deve nascer da observação dos dados coletados, podendo o pesquisador, por meio de metodologias específicas, adotar uma postura neutra e imparcial frente à realidade. Nas ciências humanas, esse paradigma reproduziu o modelo de investigação adotado pelas ciências exatas e biológicas, que supunha ser a realidade regida por regras e normas, cabendo ao pesquisador, com objetividade, desvendá-las.

Carvalho (1999) aponta que a visão positivista marcou a história das etnociências – campo em que se insere a etnomusicologia – com uma visão imperialista, colocando-se diante das culturas tradicionais de forma a produzir conhecimentos a partir do olhar ocidental, sem contribuir, via de regra, para com as realidades pesquisadas. No sentido de serem considerados legítimos, continua o autor, os olhares etnográficos dos países periféricos também se ocidentalizaram, uma vez que o posicionamento europeu acabou sendo estabelecido como ponto de fuga a partir do qual as culturas deveriam ser observadas[3]. Devemos concordar que a etnomusicologia tem inúmeros exemplos que confirmam essas afirmações, em pesquisas dirigidas unicamente sob o olhar do pesquisador acadêmico, servindo apenas aos seus próprios interesses e não àqueles das comunidades investigadas.

Ao longo do século XX, o paradigma positivista começou a ser questionado, dando lugar a outras formas de olhar a realidade – tanto nas ciências exatas, com discussões advindas da teoria da relatividade;

---

1 Os termos referem-se, respectivamente, às pessoas que fazem parte do contexto cultural investigado, e àquelas que não fazem, e são uma possibilidade de tradução de *insider* e *outsider*, palavras usadas com esse sentido na literatura específica de língua inglesa.

2 Por "divulgação responsável" subentende-se o respeito pelos direitos autorais, a consulta aos produtores dos repertórios em relação à divulgação e a intenção em aumentar, através dela, o reconhecimento desses produtores e/ou da comunidade pesquisada.

3 Segundo o autor, esse processo estaria vinculado a um projeto neocolonial de ocidentalização do mundo.

como nas ciências humanas, por meio de proposições que apontaram a existência de um "relativismo cultural", esboçado a partir das primeiras investidas de antropólogos a campo[4], e culminaram com as afirmações de Geertz (1978), ao argumentar que as pesquisas em ciências humanas podem resultar apenas em *interpretações* das realidades estudadas, inevitavelmente parciais e, até, subjetivas, na medida em que estão necessariamente ligadas ao sujeito que observa e à sua percepção individual do mundo.

Nessa mesma direção, Thiollent (1985) afirma que o método e o discurso científicos estão intimamente relacionados à postura política do pesquisador, na medida em que este sempre tem uma visão de mundo como pano de fundo, que direciona seu modelo de observação, ou seja, sua metodologia. A simples adoção de uma ou outra metodologia, segundo ele, já compromete a pesquisa com interesses específicos, porque conceitua o objeto estudado sob um determinado ângulo ideológico. Ele e outros autores – como Brandão (1990), Carvalho (1999) e Oliveira (2006) – discutiram o comprometimento inevitável da pesquisa com os interesses de alguém ou algum grupo, frisando a necessidade de o grupo beneficiado pela pesquisa ser aquele por ela contemplado, uma vez que ele, freqüentemente, não tem acesso ao monopólio da "competência científica" legitimada, associada inseparavelmente ao poder social (Cambria, 2004). Oliveira (2006) complementa esse raciocínio com o argumento de que o pesquisador deve se posicionar politicamente de forma clara frente à situação investigada. Como aponta El Andaloussi (2004:63), "Em ciências humanas, o objeto da ciência também é sujeito. Consequentemente, a relação entre pesquisador e sujeito não é neutra."

Essas críticas conduziram ao questionamento da supremacia de nossas formas de viver e pensar frente outras realidades e suscitaram uma ampliação do próprio conceito de ciência. Dentre outros autores, Santos (1996) afirma que a legitimação do saber científico está ligada à soberania política do grupo que o produz, sobreposta, muitas vezes, à elite financeira – no Brasil, bem como em outros países, sabemos que a elite intelectual está em grande parte sobreposta a uma elite financeira. A falta de legitimação de saberes não-científicos estaria, dessa forma, profundamente vinculada à desigualdade social. Segundo o autor, "(...) as hierarquias têm estado sempre ligadas às tecnologias, nomeadamente às tecnologias do saber, (...) [e] a guerra contra os monopólios de interpretação está longe de ser ganha" (Santos, 1996: 108-109). O autor critica o modelo acadêmico *moderno*, propondo um maior reconhecimento dos saberes não-científicos: "Práticas sociais alternativas gerarão formas de conhecimento alternativas. Não reconhecer estas formas de conhecimento implica deslegitimar as práticas sociais que as sustentam e, nesse sentido, promover a exclusão social dos que as promovam" (Santos, 1996: 328). Sob argumentos semelhantes, El Andaloussi afirma que "a fronteira entre o científico e político é ínfima" (2004:80).

Paralelamente a esses questionamentos, Paulo Freire (1975) propôs novas formas de pensar a educação, baseando-se na idéia de que todos os indivíduos têm igual capacidade e direito de construir o mundo – construção essa que, segundo ele, consiste na *pronúncia* do mundo, ou seja, na forma de pensar sobre ele: o discurso[5]. Entretanto, continua, encontramo-nos em uma situação na qual um grupo (ao qual chama de *oprimidos*) reproduz o discurso de outro grupo (dos *opressores*), agindo de acordo com idéias que não são suas genuinamente, mas que lhes são impostas, inclusive através do sistema educacional. Segundo ele, práticas educativas baseadas no *diálogo*[6] facilitariam o processo de *libertação* dos *oprimidos* das visões de mundo dos *opressores*, o que dissolveria a dicotomia entre esses dois grupos. O *diálogo*, conclui o autor, só é possível quando há *amor* aos homens, *fé* nas suas capacidades e *humildade*.

Essa nova perspectiva sobre o processo educacional, os questionamentos sobre a validade do conhecimento científico e sobre a forma de produzi-lo levaram à elaboração do que se denomina *pesquisa participativa*, ou *pesquisa-ação*, um modelo de pesquisa que propõe o apagamento da relação hierárquica entre o pesquisador e a realidade investigada, fazendo com que ambos participem do processo de pesquisa, e que ela sirva aos interesses dos grupos estudados. Thiollent (1986:9) define a *pesquisa-ação* como "(...) um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo".

Para El Andaloussi, esse novo paradigma de produção de conhecimento, "(...) ao envolver os sujeitos em um processo de mudança, representa a utilização da ciência na luta ideológica", já que, nesse

[4] Como é o caso de Malinowski (1978), que delineou a prática da pesquisa participante, segundo a qual o pesquisador deveria, ao integrar-se ao meio estudado, procurar compreender como os sujeitos investigados pensam e concebem sua realidade.

[5] Conforme Foucault (2002), o discurso conduz a forma de pensar sobre o mundo, forma essa que é, afinal, a realidade em que vivemos. O autor aponta diversos mecanismos de controle do discurso na sociedade, que atuam no controle da realidade pensada e, portanto, vivida.

[6] Práxis na qual todos participam da *pronúncia* do mundo.

caso, "(...) a pessoa humana adquire sua dignidade. Não é mais considerada objeto de pesquisa, semelhante aos sais minerais ou à natureza da rocha. O respeito e a emancipação da pessoa humana são direitos fundamentais, tanto na pesquisa quanto na ação: a pesquisa não se faz sobre as pessoas, mas com elas. Com a pesquisa-ação inicia-se uma nova ética." (El Andaloussi, 2004:80-81). Dessa forma, a pesquisa-ação está longe de ser uma simples técnica de pesquisa ou de coleta de dados, ou um método de investigação de campo, mas "um paradigma que possui suas próprias finalidades, seus próprios fundamentos teóricos e suas próprias metodologias." (El Andaloussi, 2004:17).

Sob influência dessas idéias, e com base em experiências de colaboração em campo, vem se fortalecendo na etnomusicologia uma corrente que objetiva constituir-se como ponte entre os interesses dos pesquisadores e das comunidades investigadas: a *etnomusicologia participativa* ou *aplicada*, também chamada de *política*, entre outros termos (Titon, 1992). Conforme Davis, as origens da área remetem aos trabalhos de *folclore aplicado*, ou *folclore do setor público*, campo que se expandiu nos anos 1980 nos Estados Unidos e cujos projetos "(...) pretendem facilitar a conservação de aspectos da cultura expressiva (música, dança, artes plásticas, etc.) por seus respectivos portadores culturais, em seus contextos tradicionais." (Davis, 1992:362, nossa tradução). Nettl (2005) relaciona essas atividades ao processo de "repatriação" musical, ocorrido nos EUA a partir dos anos 1970, quando os etnomusicólogos começaram a empenhar-se no sentido de devolver às culturas os registros anteriormente feitos sobre suas tradições musicais, frequentemente na forma de arquivos sediados nas comunidades originárias de tais pesquisas. O autor aponta que, à mesma época, teve início um debate acadêmico sobre o assunto, a exemplo da *Society for Ethnomusicology* (SEM), que manteve por mais de trinta anos um comitê permanente de ética, e do *International Council for Traditional Music* (ICTM), que, conforme ele, vem lidando formalmente com a questão em seus órgãos políticos. A partir dos anos 1990, com a difusão da distribuição de músicas através da tecnologia computacional, os etnomusicólogos também passaram a tentar proteger os grupos que pesquisavam, para não serem explorados por esse sistema (Nettl, 2005:202).

Concomitantemente ao início dos trabalhos aplicados em etnomusicologia, continua Nettl, as comunidades pesquisadas começaram a reivindicar o controle sobre os estudos de suas músicas, processo associado a um movimento de independência política e cultural que abarcou diversos países a partir dos anos 1960 – o que significou dar prioridade para pesquisadores locais em relação a pesquisadores externos (Nettl, 2005:207). Segundo o autor, esse foi um dos maiores eventos da etnomusicologia desde os anos 1950, fazendo emergir acadêmicos não-ocidentais que estudam, se não a música de suas tradições pessoais, aquelas de suas nações ou regiões, acarretando o nascimento de muitas "etnomusicologias" – um conceito, segundo ele, não aceito por todos[7].

Nesse contexto, pode-se dizer que a etnomusicologia apropriou-se das idéias das *pesquisas participativas* na construção de uma *etnomusicologia participativa*. Para Marques (2005), "A etnomusicologia aplicada é o estudo da música na cultura que integra pesquisador e comunidade através da prática do trabalho como retorno em sentido coletivo. Isso realmente implica no convívio e na troca mútua de conhecimentos." Lühning (2006) enfatiza que a pesquisa participativa em etnomusicologia não constitui apenas uma metodologia, mas fundamenta-se no propósito individual do pesquisador de trazer contribuições às pessoas através do seu trabalho – ideal que é anterior à própria pesquisa[8].

Nettl reconhece que a etnomusicologia participativa, atualmente, vem ampliado seu espaço, representando uma "(...) mudança gradual, mas muito desejável na perspectiva que [os pesquisadores] têm dos 'outros'." (Nettl, 2005:442). Segundo o autor, a área baseia-se na idéia de que os pesquisadores devem retribuir às comunidades pesquisadas o que com elas aprendem, conhecimentos esses que possibilitam a realização dos seus trabalhos. Os pesquisadores que acreditam nesse princípio, conforme o autor, têm mostrado grande interesse em ajudar povos oprimidos e desprivilegiados, e a tornar seus músicos conhecidos, reconhecidos e respeitados, através de apresentações e gravações. Tais pesquisadores têm se envolvido na organização de festivais, e trazido seus professores "nativos" para as universidades e meios de comunicação. (Nettl, 2005: 441-442).

Davis (1992) afirma que os etnomusicólogos aplicados têm como atividade central, além da conservação de material audiovisual em arquivos, assegurar condições que facilitem a continuidade de

[7] Conforme o autor, "(...) assim como uma cultura tem sua própria etno-botânica e etno-história – a sua própria interpretação dos indiscutíveis conhecimentos sobre plantas e eventos – faz sentido falar de etnomusicologias, que se baseiam no equilíbrio entre as definições amplamente aceitas da etnomusicologia, e nos princípios gerais de uma cultura em particular." (Nettl, 2005:210-211, nossa tradução).

[8] Nisso, a autora está de acordo com o pressuposto de Freire (1975) de que não é possível *diálogo* (imprescindível na pesquisa participativa) sem *amor* aos homens.

tradições musicais vivas, dentro de seus respectivos contextos socioculturais. O etnomusicólogo, assumindo o papel de facilitador ou catalisador, inicia o "nativo" no mundo do pesquisador externo, tanto quanto o "nativo" o inicia em seu mundo. Segundo ela, quase todas as vilas têm um "cientista inato", que o etnomusicólogo deve descobrir e incentivar, para que possa contar sua própria história.

Para Titon (1992), os conhecimentos gerados em pesquisas participativas em etnomusicologia não são necessariamente acadêmicos. Por isso, segundo Cambria (2004), essas práticas ainda são vistas como secundárias e extra-acadêmicas. De fato, parece haver pouca ênfase, na formação de jovens pesquisadores, sobre a possibilidade de realizarem pesquisas etnomusicológicas participativas como parte de suas atividades acadêmicas. Além disso, a bibliografia da área ainda é escassa, dispersa (Nettl, 2005; Cambria, 2004) e, frequentemente, para nós, encontra-se disponível somente em línguas estrangeiras.

A etnomusicologia participativa como área acadêmica, entretanto, além de trazer maior legitimidade e profissionalização aos trabalhos aplicados (Davis, 1992), pode contribuir para que a *autoridade etnográfica* (Clifford apud Pelinski, s.d.) – nesse caso, a etnomusicológica – deixe de ser única e exclusivamente privilégio do etnomusicólogo, sendo dividida entre ele e seus colaboradores. Para Davis (1992), as metodologias participativas, quando utilizadas pela etnomusicologia na academia, contribuem para o rompimento, nessa área, com o *imperialismo acadêmico*, ou *imperialismo científico* ou, ainda, o *etnocentrismo etnográfico* (Carvalho, 1999), para construir novos processos através dos quais as *vozes subalternas* (Carvalho, 1999) das comunidades pesquisadas possam ser ouvidas e fortalecidas. Essa mudança colaboraria com a diminuição, senão a extinção, de pesquisas que trazem benefícios exclusivos ao pesquisador externo, como o prestígio acadêmico, a obtenção de uma bolsa ou patrocínio sem retorno à comunidade.

A incorporação de pesquisas participativas pela academia também traria a vantagem de ampliar os conhecimentos sobre a realidade estudada, somando as contribuições dos pesquisadores *internos*, sobretudo porque os pesquisadores *externos* tendem a ser mais descritivos e os pesquisadores *internos*, mais analíticos, observando características do sistema musical investigado que fazem sentido para os próprios atores (Nettl, 2005:94). Ademais, a divisão de tarefas inerente a uma pesquisa participativa possibilita realizar trabalhos mais amplos e profundos.

A partir de argumentos de diversos autores, Nettl define o perfil ideal de um bom etnomusicólogo, agregando características dificilmente encontradas em uma única pessoa[9]. Em investigações participativos, essas qualidades podem estar dispersas em diversos membros da equipe que, unida, formará um grupo capaz de realizar trabalhos de grande valor Nettl (2005:147).

Nettl (2005: 144) aponta também as dificuldades de escolha de informantes ou professores pelo pesquisador, já que este depende da boa vontade de pessoas que não lhe conhecem. Nesse quesito, evidencia-se outra vantagem da pesquisa participativa: uma vez que pessoas da comunidade estudada também se tornam pesquisadoras, elas colaboram com a seleção de informantes, que podem ser, inclusive, elas próprias. Esses indivíduos conhecem profundamente o contexto estudado, sabem quem são as pessoas mais representativas em relação aos assuntos investigados e frequentemente têm meios mais eficazes para abordá-las.

Um outro aspecto no qual o trabalho participativo em etnomusicologia pode trazer benefícios à pesquisa científica diz respeito à seleção dos materiais coletados em campo. Nettl enfatiza que, antes de realizar gravações, o pesquisador precisa saber o que está procurando: o que é mais representativo em uma cultura; ou o que tem melhor qualidade; segundo quais critérios; ou o quê os "nativos" consideram ideal (Nettl, 2005:169). A presença de membros da comunidade estudada na equipe de pesquisa facilita sobremaneira a definição dos critérios para a gravação e a seleção dos materiais recolhidos, uma vez que essas pessoas têm uma visão muito clara sobre o que é mais representativo, mais importante ou considerado melhor pelos membros da cultura em questão, o que permite contextualizar com mais acuidade os repertórios.

Trabalhos em etnomusicologia participativa também podem resultar em materiais didáticos ou de apoio a escolas. Nettl aponta educação como assunto importante na etnomusicologia atual, no sentido de transmitir, para outras áreas, a importância da música e de seu estudo na cultura. Produções participativas de

[9] Nettl enumera algumas dessas características: ter controle sobre várias disciplinas (antropologia, história, arte, estudos de religião, biologia, psicologia), além do treino musical; ser um músico talentoso, para poder aprender rapidamente um sistema que lhe é estranho; falar as línguas dos povos estudados; saber manusear equipamentos de gravação em áudio e vídeo; ter disposição e possibilidade de ficar em campo por longos períodos, sem se perder no empreendimento; ter grande energia para compreender, sem muita ajuda, materiais de grande complexidade, em condições físicas difíceis; ser sociável; entre outros atributos (Nettl, 2005: 146-147).

materiais voltados a estudantes podem chamar a atenção de jovens sobre a diversidade musical existente no mundo, sob as óticas das próprias comunidades produtoras dessas músicas, e, a partir desse viés, suscitar seu respeito e valorização.

Em relação a crianças, Nettl acredita ser muito mais interessante, em um processo educacional, mostrar a elas que existem diversos sons e repertórios diferentes dos nossos, que adaptar canções de outros povos à nossa linguagem musical, para que elas possam cantá-las e apreciá-las (Nettl, 2005: 401), como geralmente tem sido feito, a exemplo do que temos visto em nossa experiência didática, no convívio com professores de música e em disciplinas e cursos sobre educação musical. Nesse ponto, endossamos na prática a posição do autor, em dois cursos semestrais de música ministrados a crianças de três a cinco anos[10], nos quais pudemos notar o grande interesse por sons desconhecidos – oferecemos a elas instrumentos e gravações trazidos dos povos indígenas Timbira do Maranhão e Tocantins, em viagem a trabalho no Ponto de Cultura Pïntxwỳj Hëmpejxỳ, que abarcou o Arquivo Musical Timbira – o que reafirma o papel relevante que a música tem de produzir a aceitação da diversidade cultural.

O Brasil, segundo Araújo (2006), tem particularidades que propiciam o desenvolvimento de pesquisas em etnomusicologia participativa: os etnomusicólogos estão frequentemente próximos às comunidades que sediam seus objetos de estudo, marcadas, muitas vezes, por um contexto de grande desigualdade social; não raras vezes, eles são convidados a extrapolarem sua condição e adotarem uma postura política clara no sentido de gerar benefícios para tais comunidades. Esse cenário convida-nos a questionar: como, de fato, podem ser feitas pesquisas participativas em etnomusicologia no Brasil, e como elas podem estar vinculadas à academia?

O tema é extremamente amplo e a pergunta abarca diversas respostas válidas – muitas delas, esperamos, ainda estão por ser formuladas. Em nossa pesquisa, temos recolhido informações sobre as práticas de dois projetos, a saber, as ações do *Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Áudio* (LEAA), em Cachoeira, no Recôncavo Baiano; e o *Arquivo Musical Timbira*, sediado em Carolina/Maranhão. Essa investigação caminha no sentido de divulgar procedimentos que têm sido eficazes e que poderiam contribuir para a ampliação do debate no âmbito acadêmico e para o desenvolvimento de outras pesquisas dessa natureza.

Podemos afirmar que algumas práticas são comuns a ambos os projetos e norteiam muitas outras atividades. A principal delas é a construção de arquivos musicais participativos com sede nas comunidades locais, nos quais os coletores e, em graus diferentes, organizadores dos registros sonoros são pesquisadores *internos*, iniciados à prática de pesquisa em cursos e/ou oficinas, nas quais são discutidas tanto questões sobre a música como processo cultural e sua importância na construção de identidades, como técnicas de gravação, de entrevista e de organização de materiais. Tais cursos são gratuitos e destinados a jovens, que, em ambos os casos, são herdeiros das culturas que pesquisam, e pelas quais, através das pesquisas, têm manifestado um reinteresse, a despeito da crescente evasão de outros jovens de grupos tradicionais, fascinados pelos repertórios de consumo que adentram suas realidades. Esse interesse tem estimulado os mestres locais a ensinarem esses jovens, inclusive para atuarem politicamente em defesa da cultura de suas comunidades. Os projetos também têm divulgado seus resultados, sob formas diferentes: CD, livro, meio digital. Entretanto, nenhum deles está vinculado formalmente à academia, embora suas coordenadoras sejam pesquisadoras formadas e atuantes.

Uma possibilidade para inserir de projetos dessa natureza na academia seria na forma de iniciativas de pesquisa e extensão. Segundo Thiollent (2002), a extensão universitária deveria pressupor a realização conjunta da produção e da difusão de conhecimentos, normalmente tidas como etapas diferentes, relativas, respectivamente, à pesquisa e à extensão. A pesquisa participativa seria, assim, o elo possibilitador da extensão universitária, uma vez que compreende pesquisa e ação.

Trazendo a questão à nossa área, podemos concluir que o incentivo à realização de pesquisas em *etnomusicologia participativa* como projetos integrados de pesquisa e extensão universitária traria contribuições não só às comunidades estudadas – com as quais normalmente nos envolvemos afetivamente e pelas quais frequentemente intercedemos politicamente –, mas também para a própria produção e conhecimento científico em etnomusicologia. O reconhecimento acadêmico de práticas dessa natureza certamente estimularia uma multiplicação de projetos, nos quais membros das comunidades estudadas poderiam ser iniciados à prática de pesquisa, e ampliar a visão *externa* que, frequentemente, temos sobre os grupos pesquisados em etnomusicologia. Dessa forma, nós, pesquisadores acadêmicos, poderíamos ter

[10] Estágios realizados na Escola Municipal de Educação Infantil "Maria Célia Pereira", localizada no campus da UNICAMP.

legitimadas e aprofundadas atividades que já realizamos, muitas vezes, de maneira extra-curricular – através de práticas que, certamente, nos auxiliarão também na construção de conhecimento científico.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). Pesquisa participante. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CAMBRIA, Vincenzo. "Etnomusicologia aplicada e 'pesquisa ação participativa'. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária o Rio de Janeiro". In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música* Popular, 2004. Disponível em: <www.unirio.br/mpb/iaspmla2004/Anais2004/VincenzoCambria.pdf> consulta: 03/2005.

CARVALHO, José Jorge de. "O olhar etnográfico e a voz subalterna". In: *UNB - Série Antropologia nº 261*, 1999. Disponível em: <http://www.unb/ics/dan/Serie261empdf.pdf> Acesso: 03/2005.

DAVIS, Martha E. "Carreers, 'Alternative Careers' and the Unity Between Theory and Practice in Ethnomusicology". In: *Ethnomusicology vol. 36 nº3,* 1992, p. 361-367. Disponível em: <http://www.jstor.org/search/> Acesso: 03/2005.

EL ANDALOUSSI, Kalil El. Pesquisas ações: ciências, desenvolvimento, democracia. São Calos: EdUFSCar, 2004.

FELD, Steve. Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992, 2nd. Ed.

FOUCAULT, Michel A ordem do discurso. São Paulo: Loyola, 2002.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, 3ª ed.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico Ocidental (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1978. "Introdução", p.17-34.

MERRIAM, Alan P. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts. Champaign: University of Illinois Press, 2005, 2nd ed.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Caminhos da identidade. São Paulo: Ed. Unesp: 2006.

PELINSKI, Ramón. Etnomusicología en la edad posmoderna, s.d. Disponível em: <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm#1> Acesso:03/2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. Pela Mão de Alice. O social e o político na Pós-Modernidade. São Paulo: Cortez, 1996.

SEEGER, Anthony. Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

THIOLLENT, Michel. Crítica metodológica, investigação social e enquete operária. São Paulo: Polis, 1985.

_____. Michel. Metodologia da Pesquisa-Ação. São Paulo: Cortez, 1986.

_____."Construção do conhecimento e metodologia da extensão". In Anais do I Congresso Brasileiro de Extensão Universitária, 2002. Disponível em: <http://www.prac.ufpb.br/anais/anais/conferencias/construcao.pdf> Acesso: 03/2005.

TITON, Jeff Todd. "Music the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology". In: *Ethnomusicology vol. 36 nº 3*, 1992, p.315-322. Disponível em: <http://www.jstor.org/search/> Acesso: 03/2005.

TYGEL, Júlia Z. "Etnomusicologia aplicada: uma reflexão crítica sobre as metodologias de dois projetos de pesquisa e ação". In *Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*. Rio de Janeiro: NCE, 2005, p. 731-738, meio eletrônico.

Outras fontes:

Entrevista com o Prof. Dr. Samuel Araújo (UFRJ), realizada em 2006.

Entrevista com a Profa. Dra. Angela Lühning (UFBA), realizada em 2006.

Marques, Francisca. "Educação Comunitária e Patrimonial: desafios e perspectivas para uma etnomusicologia aplicada". Palestra apresentada no *V Fórum Social Mundial*. Porto Alegre/RS, 2005.

Epistemologias feministas e teorias Queer na etnomusicologia: *repensando músicas e performances no culto da jurema (Olinda, PE).*

Laila Rosa[1]

Resumo
Este artigo propõe o diálogo entre epistemologia feminista, teoria Queer e o campo das pesquisas em música, precisamente da etnomusicologia. Este refuta concepções universais que legitimam a homogeneização das pessoas, de suas experiências musicais e sociais. A partir da minha experiência de campo sobre o culto da jurema num terreiro Xambá, trabalho com as categorias gênero, raça e etnia, classe, sexualidades e geração. Analisarei performances e poderes na religião, '*queering'* a música das entidades femininas. O trabalho está dividido em 3 partes: **1. Da epistemologia feminista** - focalizo abordagens de teóricas feministas que ressaltam a necessidade da construção de teorias que pensem (e transformem) as desigualdades baseadas nas diferenças sexuais. Estas também estão presentes nas esferas consideradas mais 'neutras', como a religião e a música. Falo sobre o sistema sexo e gênero e sobre as categorias interseccionais de classe, raça e etnia e geração; **2. Da teoria Queer** - a sexualidade é o mote para pensar diferenças e desigualdades, onde a (hetero)normatividade exclui aquelas(es) que estejam fora dos seus padrões; **3. Da etnografia musical** - o culto da jurema é considerado a 'esquerda' da experiência religiosa daquelas(es) que praticam o candomblé. O repertório musical das entidades femininas expressa performances de gênero, raça e etnia, classe, geração e sexualidade, representando uma janela interpretativa do mundo que emerge a partir do contato com as mesmas.

Palavras-chave: Epistemologia Feminista – Teoria Queer – Culto da Jurema

Abstract
This paper proposes the dialogue between Feminist Epistemology, Queer Theory and the field of music scholarship, precisely, the Ethnomusicology. It refuses universal claims that reinforce the homogeneous claims in relation to the people and their social and musical experiences. Based on my fieldwork experience studying the "Jurema" Cult at a "terreiro" of "Xambá", I deal with the categories of gender, race and ethnicity, class, sexuality and generation. I will analyze both the performances and the power relationships within the religion, '*queering'* the music of the female entities. The paper is divided into 3 parts: **1. Feminist Epistemology** - I focus on the approaches by feminist theorists who point out we need to build theories that discuss (and transform) the inequalities based on the sexual differences. These inequalities are also present within contexts usually regarded as 'neutral', such as the religious and the musical ones. I also mention the sex-gender system, as well as the intersectional categories such as class, race and ethnicity, and generation. **2. Queer Theories** - sexuality is its core, thinking about the differences and the inequalities, where the imposed (hetero)normativity excludes those who are 'outside' its patterns. **3. Musical Ethnography** – The "Jurema" Cult is regarded as the 'left side' of religious experience for those who practice the "Candomblé". The musical repertories of the female entities bring up performances of gender, race and ethnicity, generation, and sexuality, representing an interpretative 'window' of the world that comes out from the spiritual contact with them.

Keywords: Feminist Epistemology – Queer Theory- 'Jurema' Cult

[1] Doutoranda em etnomusicologia da UFBA.

Introdução

Por quê é importante construir um diálogo entre epistemologia feminista, teoria queer e a etnomusicologia? O artigo vai tentar responder esta questão, trazendo o contexto musical do culto da jurema de um terreiro de nação Xambá (Olinda, PE). A partir da epistemologia feminista e teoria Queer analiso representações de gênero e demais categorias interseccionadas com esta como raça e etnia, classe e geração, no repertório musical das entidades femininas do culto da jurema.

O artigo está dividido em três partes que dialogam todo o tempo reforçando a importância de construir um conhecimento sobre música que é 'situado', contrapondo-se à idéia de modelos universais: o **1. *da epistemologia feminista***; o **2. *Da teoria Queer*** e por fim, o ***3. Da etnografia musical.***

1. Da epistemologia feminista

> *"Há limitações cruciais e de penetração, não só nas estruturas correntes do conhecimento acadêmico, mas nas nossas formas de obter conhecimento: lhes faltam, por natureza, os recursos necessários para podermos dar conta da reprodução mesmo dos nossos eu patriarcais." (SHOTTER, J. ; LOGAN, S., 1993, p. 93);*

Epistemologia feminista diz respeito ao conhecimento baseado em reflexões e teorizações que analisem o lugar da mulher, de sua situação de desigualdade em vários aspectos, visando ações políticas, a partir do slogan feminista de que 'o pessoal é político' (SARDENBERG, 2004, p. 20). Esta representa a práxis baseada nas experiências das mulheres. Contudo, não existe um único feminismo no singular, mas várias abordagens que são baseadas em diferentes marcos teóricos e experiências, tentando explicar o lugar de opressão feminino. Embora estes feminismos possuam diferentes enfoques, suas abordagens situam-se num mesmo plano epistemológico – tentando responder as mesmas questões sobre as assimetrias (idem, 2004, p. 27).

Na minha pesquisa sobre as entidades femininas e das lideranças femininas e gays[2] no culto da jurema, a epistemologia feminista consiste na busca pelas respostas que envolvem assimetrias no culto, em relação tanto ao contexto religioso como ao musical. A epistemologia feminista consiste num caminho para compreender tais relações no culto, nas representações de gênero e de sexualidade, raça e etnia, classe e geração que são narradas nas cantigas e 'performatizadas' pelos sujeitos que participam do culto, assim como as próprias entidades religiosas, considerando também como os mesmos estão inseridos no contexto heteronormativo circundante e o marginaliza .

O conceito de gênero foi fundamental para a construção de uma epistemologia feminista, pois trouxe consigo a possibilidade de não pensar somente nas desigualdades entre homens e mulheres, mas mesmo nas que se colocam entre mulheres e entre homens (SARDENBERG, 2004, p. 22). Este passa a representar "um elemento constitutivo das relações sociais que se articula com outros elementos igualmente importantes – classe, raça, etnia, idade, dentre outros, configurando situações de gênero específicas" (idem, p. 24). Com a emergência deste emerge também a problemática de que o termo passou a ser apropriado por parte de pesquisadoras(es) que não se identificam com o feminismo(SARDENBERG, 2004, p. 18). Contudo, o feminismo defende uma perspectiva de gênero como "um instrumento de transformação social".[3]

A epistemologia feminista sai "da mera denúncia da exclusão e invisibilidade das mulheres no mundo da ciência para o questionamento dos próprios pressupostos básicos da Ciência Moderna, virando-a

[2] A maioria das casas de jurema filiadas ao terreiro Xamba é chefiada por mulheres heterossexuais e lésbicas, mas também existem casas chefiadas por homens que são considerados homossexuais pela comunidade, não correspondendo a padrões heteronormativos de masculinidade, mas sendo considerados como `femininos` ou `afeminados`.

[3] "Gênero não é uma 'coisa', como uma pedra que a gente tropeça no caminho; gênero é uma abstração, um construto, é uma teorização em torno de certos fenômenos. Como se diria na perspectiva marxista: gênero é o 'concreto pensado'. Muitas vezes para se explicar o que é gênero, acaba-se simplificando muito o conceito ou mesmo despolitizando-o." (SARDENBERG, 2002, p. 21).

de cabeça para baixo ao revelar que ela não é nem nunca foi neutra" (SARDENBERG, 2002, p. 90)[4]. Neste aspecto a proposta de uma ciência feminista corresponderia a "um saber alavancado em uma perspectiva crítica feminista de gênero" (idem). Esta se constitui de uma 'desautorização da autoridade da razão"(idem, p. 101), construindo uma "política cientifizada" que é simultaneamente uma 'ciência politizada', onde se transita "do 'fazer ciência enquanto feministas', para o 'fazer uma ciência feminista'" (SARDENBERG, 2002, p. 103 e 113).

A manutenção do conceito de patriarcado fundamenta a análise do 'lugar' da mulher. Este como um lugar de não-poder onde a universal divisão sexual do trabalho muita vezes gera diferentes status e o trabalho feminino é sinônimo de trabalho improdutivo, ou de 'doação', e o isolamento feminino gera estereótipos de feminilidade que reforçam a invisibilização do privado e a super valorização do público (COSTA, 1998, p. 48-50). No sistema patriarcal (inclusive aquele defendido pelo nosso atual capitalismo liberal) a mulher é considerada universalmente como 'o outro', e seu status secundário em relação ao homem representa um meio fundamental legitimador do mesmo. Muitas vezes a própria interiorização da imagem feminina é depreciativa e constrangedora de nós mesmas (ROSALDO e LAMPHERE, 1979). O feminismo, assim como a construção de epistemologias feministas se torna fundamental para a desmistificação de uma natureza feminina universal, ressaltando as diferenças e negando o binômio biologia e cultura.[5] É no discurso das diferenças que emergem raça e etnia, classe e geração como categorias interseccionais de igual importância a gênero e orientação sexual (SARDENBERG, 2004, p. 24).

Fundamentado pela idéia de que a "diferença é também uma atitude política que demanda um projeto" (GUILLAUMIN, 1995, p. 240), o feminismo negro[6] trouxe para o campo das teorias feministas as categorias de classe, raça e etnia, e também de orientação sexual, visto que estas não foram contempladas pelo feminismo branco, heterossexual, de mulheres da classe média, sendo "mulher, experiência e política pessoal" 3 importantes questões feministas (BAIRROS, 1995, p. 459). Se incorporadas aos estudos da música, especificamente aqueles realizados na etnomusicologia, área de conhecimento que lida com pessoas e músicas contemporâneas, performances, transmissão musical, etc., estas categorias certamente irão trazer importantes contribuições para a construção de conhecimentos situados e politizados.

SCOTT (2003) destaca o importante papel da linguagem nas teorias feministas que se baseiam no pós-estruturalismo. Seguindo a concepção de transcendência da cultura, a linguagem gera discursos, diferenças e desconstruções, e seu estudo é fundamental para a construção de uma epistemologia feminista que defenda a igualdade nas diferenças tanto entre mulheres e homens, como entre mulheres e entre homens. [7] Vários tipos de saber (inclusive os musicais) e experiências são invisibilizados e desqualificados pelo patriarcado e pelo androcentrismo.[8]

Meus marcos teóricos que se pautam pela epistemologia feminista para pensar sobre o culto da jurema, suas entidades femininas e suas músicas são aqueles que também se baseiam em pressupostos etnomusicológicos até mesmo clássicos de música como cultura (MERRIAM, 1964). Música é feita por pessoas que estão inseridas (ou não) de formas específicas conforme seus lugares como sujeitos. Na jurema,

---

4 Sobre o pensamento feminista na ciência ver SCHIEBINGER (2001).

5 "Os homens não são como animais, pois tem a capacidade de interpretar e até alterar sua constituição biológica e regular seu comportamento através da utilização de formas simbólicas, como a linguagem" (ROSALDO, 1979, p. 21).

6 AZERÊDO (1994, p. 204) afirma que "raça, assim como gênero, se constitui em relações de poder e, portanto, determina tanto a vida das mulheres e homens brancos como a de homens e mulheres pretos."

7 Assim como discursos e experiências musicais (Performances) representam objeto de estudo para compreender determinados contextos e suas músicas nas pesquisas etnomusicológicas. Estes contextos estão situados social e economicamente. Grande parte das pesquisas etnomusicológicas são elaboradas justamente naqueles universos e com aqueles sujeitos situados à margem da cultura dominante. Estes contextos, em sua maioria, também se encontram nas classes mais baixas economicamente, o que reforça a discussão já em pauta e também a atuação sobre ética e aplicabilidade das pesquisas científicas que dêem um retorno às comunidades estudadas. Contudo, falta ainda uma discussão mais ampla que situe estes sujeitos tanto dentro da sociedade, como também dentro do seio da própria comunidade, a partir das categorias gênero, raça e etnia, classe e geração e não perceba a comunidade como um organismo homogêneo.

8 Uma prática feminista permitiria uma conversa, na qual o poder criativo, formador, do discurso pudesse ser posto em uso, reformulando, redistribuindo e tornando a desenvolver tanto o conhecimento das pessoas a respeito de si mesmas e de suas circunstâncias imediatas quanto a natureza de suas relações prático-históricas umas com as outras." (SHOTTER, J. ; LOGAN, S., 1993, p. 105).

são diferentes lugares de atuação que muitas vezes não possuem o mesmo status, pelo contrário, criam um hiato que é naturalizado pelo discurso das diferenças ou de não reconhecimento social. Por outro lado, estes diferentes lugares geram diferentes performances que ajudam a compreender diferentes representações e atuações.

2. Teoria Queer

O que proponho quando estou 'queering' o culto e o repertório musical das entidades femininas da jurema é que o sexo é também uma marca construída, juntamente com a sexualidade, representando elemento, que interseccionado a outros como gênero, raça e etnia, geração e classe, define lugares no culto e na música. Estes definem também as performances musicais e de gênero, raça e etnia, classe e geração, assim como, os discursos construídos sobre estas performances e sobre os lugares de suas(eus) protagonistas..

A teoria Queer têm como foco principal o estudo da sexualidade e de gays, lésbicas, transgêneros e transexuais, sujeitos situados fora dos padrões (hetero)normativos.[9] Na música, o pensamento Queer sexualiza não somente os contextos musicais e suas performances, como também, os sons musicais em si, e seus parâmetros composicionais.[10]

Para compreender um pouco sobre as premissas Queer, é importante retomar a discussão sobre sexo e gênero como construções culturais, ainda que sempre em diálogo com a materialidade dos corpos.[11] A questão da materialização, do corpo e do sexo representa uma inscrição ao mesmo tempo biológica e cultural, onde o corpo não pode ser considerado como a-histórico ou objeto natural, pois este não é apenas uma 'coisa'(GROSZ, 1994, p. x).[12]

O sistema sexo e gênero representa, portanto, produto de relações sociais específicas que organizam e que estão intimamente relacionadas ao patriarcado e aos seus modos de produção, onde a produção está para a economia da mesma forma que a reprodução está para o sistema sexual (RUBIN, 1975, p. 112-113). Dentro do sistema sexo e gênero, estão situados os sujeitos marginalizados pelos padrões (hetero)normativos. Estes considerados como 'seres abjetos', se situam num lugar de 'desordem', sendo representantes de sexualidades também consideradas 'abjetas' (BUTLER, 1999, p. 170).[13]

É importante pensar sobre os processos de diferenciação, buscando a desnaturalização da evidência e abrindo espaço para refletir sobre os pressupostos que constituem as práticas e representações sociais, entre

---

[9] O termo *queer* foi originalmente utilizado como gíria pejorativa para alguém com má reputação (KOESTENBAUM, 2006, p. 2). Este depois foi teoricamente reapropriado, se tornando uma corrente de ação política e de pensamento crítico contra a (hetero)normatividade.

[10] Susan Mcclary (2006 e 1993), Suzanne Cusick (2006) e Martha Mockus (2006 e 1999) são algumas das expoentes da chamada musicologia nova que analisam música a partir de uma perspectiva Queer, em diálogo com teorias feministas. Indicada pela minha então orientadora Ana Maria Ochoa, tive a felicidade de ser aluna de Suzanne Cusick no meu estágio de doutorado sanduíche na New York University (Nova Iorque, 2007) na disciplina *"Special Studies: Feminist and Queer Theories"*, assim como também tive co-orientações com a mesma, que, com toda sua sabedoria, disponibilidade e doçura me ajudou muito a repensar a minha pesquisa de doutorado e o contexto da jurema.

[11] Não significa que não existam corpos humanos sexuados com um aparelho genital dado. O que é criado pelas redes de significação e pelas práticas sociais é a importância dada a este fator, é a significação que lhe é atribuída enquanto revelador, catalisador da essência do ser e da identidade do indivíduo (SWAIN, S-D, p. 2).

[12] RUBIN (1976, p. 106) afirma que "sexo é sexo, mas o que conta como sexo é igualmente culturalmente determinado e obtido", ou seja, o sistema sexo-gênero consiste no fruto de conjuntos de arranjos determinados pela sociedade. LAQUEUR (1990, p. 11) afirma que sexo é situacional e somente pode ser explicado num 'contexto de batalhas' sobre gênero e poder. SIQUEIRA (2006, p. 11) destaca a importância de ir alem do discurso pioneiro feminista sobre o conceito de gênero e perguntar como as identidades de gênero se articulam com a sexualidade e o dito sexo biológico.

[13] Sexo, sexualidade e gênero são construídos conforme o que BUTLER (1999, p. 155), baseada em Michel Foucault, chama de 'normas regulatórias do sexo', que trabalham de forma performativa para constituir a materialidade dos corpos, para materializar o sexo do corpo e a diferença sexual "a serviço da consolidação do imperativo heterossexual." Este movimento 'performático' relacionado à construção de gênero e à materialidade gera, por sua vez, uma inteligibilidade cultural, onde gênero não deve ser pensado simplesmente como um conflito cultural imposto sobre a matéria (corpo ou sexo). O 'sexo', portanto, deve ser compreendido em sua normatividade de 'inteligibilidade cultural' (idem).

as quais a própria noção de natural (SWAIN, S-D, p. 1).[14] É este lugar do natural e da reprodução como grandes marcas femininas que fundamentam a idéia de que a mulher é menos 'transcendente' da natureza do que o homem (ORTNER, 1979).[15] Logo, a consciência da mulher de ser considerada universalmente como 'o outro', assim como o seu status secundário em relação ao homem representa um meio fundamental para compreender e mudar esta posição (ROSALDO, 1979, p. 17).

Sobre sexualidade, naturalizações e o lugar de subordinação da mulher WITTING (2003, p. 252) afirma que a mulher como categoria se constitui sob parâmetros baseados na heterossexualidade, sendo esta uma categoria política que oprime as mulheres. As mulheres lésbicas ocupam um lugar distinto em relação às mulheres heterossexuais, onde as primeiras são consideradas uma categoria à parte. Sob a perspectiva da (hetero)normatividade, conclui que as lésbicas ***não são*** mulheres, visto que as mesmas quebraram com o contrato heterossexual(WITTING, 1980, p. 5) fundado pelo pensamento misógeno que criou uma auto-justificação para a posição social secundária da mulher (GROSZ, 1994, p. 14).

Por fim, o sistema sexo e gênero, assim como a questão da sexualidade, corresponde a temas que têm sido discutidos no campo teórico do feminismo e que contribui para compreender o contexto religioso e musical da jurema e de seus sujeitos. Este retoma o pressuposto de que "o pessoal é político", repensando o próprio conceito de política, pois "el sexo es una categoria social impregnada de política" MILLET (1975, p. 31).

No contexto da jurema, o sistema sexo e gênero em diálogo com a teoria Queer é importante para pensar seus sujeitos e suas entidades religiosas. Não quer dizer que neste culto haja mais gays, e sim que a participação destas(os) é mais visível, mais até que o próprio candomblé, por conta de entidades femininas como *mestras* e *pombagiras* que muitas mulheres e homens gays se identificam.[16]

3. Da etnografia musical

No contexto dos terreiros de candomblé de Pernambuco, o lugar do culto afro-indígena jurema é compreendido como lugar de complementação do culto aos orixás, sendo ambos considerados 'direita' (candomblé) e 'esquerda'(jurema), respectivamente. A relação entre ambos os cultos muitas vezes é de antagonismo e de hierarquização, mesmo diante do fato de que a jurema possui calendário, repertório musical, panteão religioso, comidas e práticas próprias. Esta hierarquização elabora um "idioma de pureza" (MATORY, 2005), onde a 'direita', considerada como mais 'pura', goza de um lugar de maior prestígio em relação à esquerda, considerada como 'menos pura'.

Na 'direita'[17] as divindades cultuadas são africanas, e seus repertórios são cantados em iorubá acompanhados por padrões rítmicos de time line executados geralmente pelo agogô, muito característicos da música africana e afro-brasileira. As melodias em sua maioria são tetratônicas, pentatônicas e hexatônicas também característicos daquele repertório. Na jurema, por outro lado, são cultuadas entidades brasileiras, os ancestrais brasileiros, como os indígenas e caboclos. Mesmo os ancestrais africanos, pretos-velhos, viveram no Brasil e falam e cantam em português, afirmando um 'hibridismo' racial que se opõe à ancestralidade 'puramente' africana, geralmente defendida pelo povo-de-santo do ketu. As cantigas geralmente possuem melodias heptatônicas similares às escalas tonais maiores e menores ou modais, mas também podem ser tetratônica (4 sons), etc. Os padrões rítmicos dos tambores que acompanham as cantigas são o coco ou toque de macumba e o agogô mesmo não estando presente na maioria das festas, é fundamental para compreender

[14] As representações sociais são como 'grades de interpretação do mundo', pois estas ordenam e distribuem valores, lugares de fala e de atuação política, onde "não é suficiente desnaturalizar o natural, mas, sobretudo mostrar os mecanismos históricos, materiais, simbólicos, imaginários, que criam as relações sociais e a própria realidade" (SWAIN, S-D, p. 2).

[15] Em seu clássico livro "A Dialética do Sexo", referência revolucionária do feminismo radical da Segunda Onda, FIRESTONE (1970, p. 12) afirma que "As feministas têm de questionar não só a cultura ocidental, como a própria organização da cultura, e, mais, até a própria organização da natureza."

[16] Em outro artigo escrevi sobre a questão da homossexualidade na jurema e nas 'trânsitos' de identidades de gênero através do contato com as entidades , suas músicas e performances (ROSA, 2006b)Tomo minhas as palavras de BIRMAN (1995, p. 73): "O que quero propor aqui não é, evidentemente, que o candomblé tenha 'inventado' o desejo homossexual, mas que, como qualquer instituição, cria modos e possibilidades de esses e outros desejos existirem, com as características que apresentam em tal ou qual sociedade."

[17] Falo aqui do candomblé Ketu, especificamente, pois, embora este terreiro de nação Xambá se afirme como uma nação religiosa independente das demais, esta cultua orixás do panteão Ketu e também reproduz o seu "idioma de pureza", seguindo o conceito de MATORY (2005).

a estrutura rítmico-melódica dos pontos que se estruturam sobre seus padrões já muito familiares ao povo-de-santo na parte do orixá.[18] O abê pode ou não estar presente, mas geralmente é considerado importante timbrísticamente ao grupo instrumental[19], e, por fim, as maracas são muito utilizadas como símbolos musicais nacionais que representam o indígena e também o preto-velho. A presença da bebida alcoólica e da fumaça também são fatores de 'impureza', em oposição ao culto aos orixás, onde não há a presença dos mesmos.[20]

No terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê*, de nação Xambá (Olinda, PE), onde venho realizando pesquisa de campo, o culto da jurema é realizado em tempos e espaços distintos daqueles dedicados ao culto aos orixás. Contudo, as mesmas pessoas transitam de um universo religioso e musical ao outro. É na jurema onde transitam várias mulheres como lideranças religiosas, tendo uma participação musical mais intensiva quando comparada ao universo dos orixás deste terreiro. Foi numa obrigação de jurema que vi pela primeira vez, neste terreiro, mulheres cantando como solistas, 'puxando' os pontos dedicados as entidades e também tocando os tambores sagrados, os ilús, ainda que estas correspondam a uma minoria.

A minha pesquisa focaliza o repertório musical das entidades femininas da jurema, pensando em diversas categorias que discutirei mais adiante e que são fundamentais para compreender as representações de feminino e de relações de gênero nos diferentes repertórios e performances das entidades. São cinco as categorias das diferentes entidades da jurema, que são classificadas também como 'linhas' ou 'correntes' espirituais. Estas possuem sexo e representações de gênero, de raça e de geração que são muito bem definidas em seus repertórios musicais e gestuais, coreografias e performances. Estas categorias compõem a 'direita' e a 'esquerda' dentro da própria jurema. Aqui vou considerar as entidades conforme o 'lado' em que esta se situa, em detrimento do seu calendário religioso[21]:

<table>
<tr><th>'LADOS ESPIRITUAIS'[22]</th><th>ESQUERDA</th><th>DIREITA</th></tr>
<tr><td rowspan="3">ENTIDADES</td><td>1. Mestras (março)</td><td>1. Caboclas (janeiro)</td></tr>
<tr><td>2. Pombagiras (agosto)</td><td>2. Pretas-velhas (maio)</td></tr>
<tr><td colspan="2">3. Ciganas (maio)</td></tr>
</table>

1. Cultuadas em janeiro, as *caboclas* são jovens, na maioria crianças, cantam e dançam como tais e são assexuadas. A questão étnica do indígena está presente. Este se acompanha com uma maracá e canta utilizando vocabulário que mescla a língua portuguesa a palavras 'incorretas' conforme a norma culta. Segundo Sandro Paraíso (ogã do terreiro Xambá)[23] a performance desta corrente espiritual é a seguinte:

> O jeito de dançar, do arco e da flecha é próprio do caboclinho que a gente vê nas ruas. A fala é aquela fala de criança. Sempre querem se enfeitar no mato com uma pena, uma coisa. Caboclo não, caboclo já é mais sério.

Percebemos nesta fala a representação de gênero destas entidades que são consideradas infantis e assexuadas, em oposição aos caboclos, homens adultos. Ele acrescenta que as caboclinhas "Geralmente são meninas e mulheres. Mas eu nunca vi uma entidade mulher. Aí tem Jandira, tem Jacira, e sempre menininhas." Abaixo segue a transcrição do ponto individual[24] da caboclinha Jacira, que narra o seu perfil

[18] Os padrões executados pelo agogô são os mesmos para orixás.

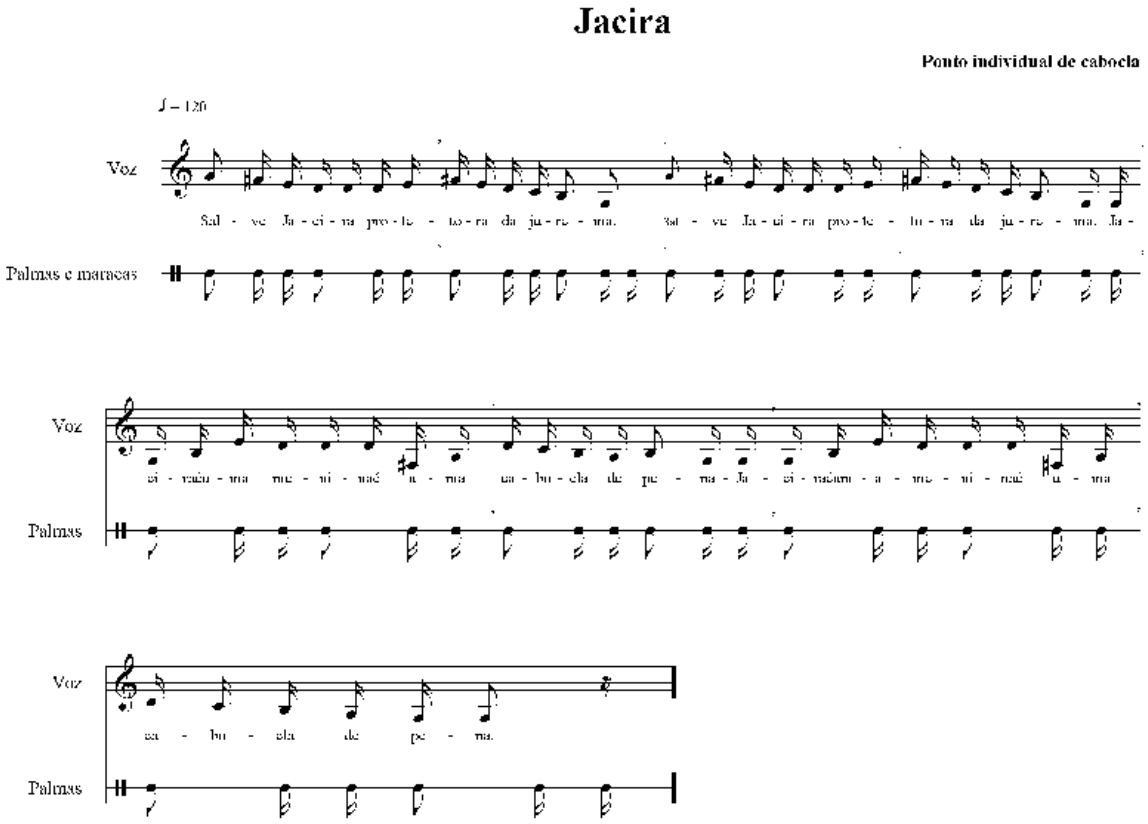
[19] No terreiro Xambá o abê já foi incorporado ao grupo instrumental que toca para os orixás (composto por trio de tambores, agogô e abê).

[20] Pelo menos naquele praticado no terreiro Xambá.

[21] Por conta da proporção limitada do artigo, irei me ater aqui à exemplificação e análise de pontos de apenas três entidades: 1. a cabocla; 2. preta-velha; 3. mestras e pombagiras. Na realidade estes três pontos aqui exemplificados correspondem, em termos gerais às cinco categorias totais de entidades, pois, como discutirei adiante, mestras, pombagiras e ciganas possuem similaridades por serem jovens e hipersexualizadas. Contudo, as ciganas se encontram também na 'direita', por serem consideradas mais 'finas', ou seja, bebem e comem mais 'sofisticadamente', como frutas finas e vinho branco. Em outro momentos tratei especificamente sobre as performances das entidades (ROSA, 2008).

[22] Em que a entidade está situada e onde é considerado seu campo mais significativo de atuação.

infantil indígena, que numa escala heptatônica de sol e com a presença de seu indispensável maracá indígena[25], narra esta entidade como uma "cabocla de pena menina, e protetora da jurema".[26]



3. As *pretas-velhas* são entidades do mês de maio.[27] São velhas e assexuadas. A questão racial é muito evidente nestas entidades que foram africanas ou afro-baianas. Segundo

[23] Entrevista concedida em 18.01.2006.

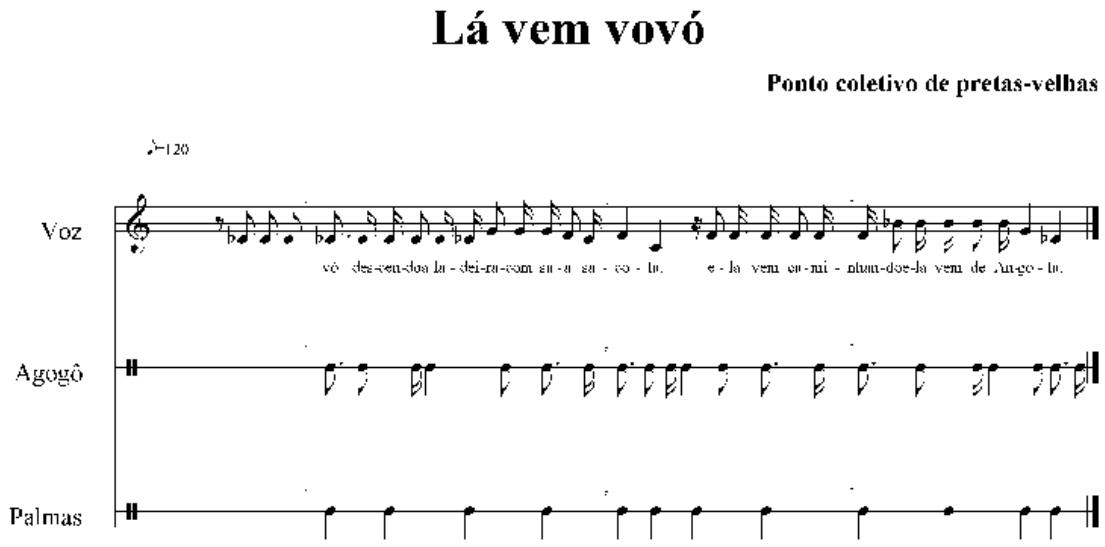
[24] Utilizo esta classificação de 1. individual para os pontos de entidades particulares, geralmente onde seus nomes aparecem como Jacira, Amélia, vovó Omerinda, etc; 2. coletivo, para todas as entidades daquela categoria específica, ou seja, qualquer entidade específica pode cantar este mesmo ponto, representando um momento de compartilhamento entre os iguais de uma mesma corrente espiritual (Este é dada por CHADA, 2006) no repertório dos caboclos baianos.

[25] O padrão da escala é o mesmo de uma escala tonal maior: 3M+2m+3M+3m. O padrão rítmico é de 8 pulsações de semicolcheia, que mantenho nesta escrita, ao invés do habitual 2/4, por este ser parte de um repertório que se baseia em padrões rítmicos aditivos característicos da música de derivação africana, que são assimétricos como 3+2+3, ao invés de 4+4 (sobre ritmos aditivos e padrões de derivação africana no candomblé de caboclo ver CHADA, 2006). Sobre a concepção de ritmo 'sincopado' muito presente no samba e utilização ou não de barras de compasso ver SANDRONI (2001). Este autor destaca, a partir de estudos de outras teorias cunhadas por etnomusicólogos já clássicos sobre o estudo de música africana, que a utilização de 'síncope' e de compasso não é universal em música e que a decisão por não utilizá-las seja como escrita ou como nomeclatura, não é meramente terminológica (idem p. 22). Nesta cantiga, assim como em grande parte do repertório da jurema, o agogô não está presente. Contudo, os padrões normalmente executados por este estão implícitos e são referenciais para os ogãs que tocam, visto que o padrão executado pelos tambores também acompanha diversas cantigas para os orixás, inclusive para Iansã, como é o caso do toque de macumba. Finalmente, como a jurema está inserida num terreiro de culto aos orixás, que possui toda uma tradição musical baseada em padrões deste tipo, e que também apresenta muitos compartilhamentos musicais, mantenho esta escrita musical, que venho adotando desde a minha dissertação de mestrado sobre o orixá Iansã cultuado neste mesmo terreiro (ROSA, 2005).

[26] "Salve Jacira protetora da jurema. Jacira é uma menina, é uma cabocla de pena."

[27] No terreiro Xambá são cultuadas especialmente no dia 13/05, data oficial da abolição da escravatura.

Glória Maria Oliveira da Silva (Gogó) este é um tipo de "entidade mais velha que você pode pedir e alcançar. É uma entidade fortíssima."[28] A racialização vocal é importante para analisar o seu repertório, juntamente com a questão geracional, da velhice que reflete em seu canto, cuja voz muitas vezes 'falha', sendo praticamente inaudível e pouco inteligível.[29] No ponto que segue numa escala tetratônica de mib com arpejos de mib que podem sugerir um tonalismo, as vovós são cantadas em clima de festa e samba, pois, os pontos destas entidades são considerados como sambas. [30]



3. as *Ciganas* são consideradas mais raras, finas e misteriosas e estão presentes em apenas algumas casas e o calendário varia, mas podem ser cultuadas também no mês de maio, assim como as pretas-velhas.[31] Fazem a leitura de mãos e de cartas. Seus cantos e performances são também semelhantes a das *mestras* e *pombagiras*, no entanto, têm um pouco da pureza da corrente da 'direita', embora muitas vezes sejam consideradas um tanto 'traiçoeiras', devido a sua beleza e poderes mágicos. Narram seus poderes e também sobre amor, além de sua identidade cigana oriental. Yrlã Paraíso destaca o lado 'puro' desta corrente: "Ciganos pode tá incluída na parte de caboclo por que a gente 'arreia' frutas pra eles, incenso, essas coisas de cigano mesmo." (...) "Geralmente quando a gente canta pra corrente de caboclo, mais adiante a gente salva a corrente cigana. Que é corrente de limpeza, corrente boa."

4. Do mês de março e de novembro, as *mestras.* Sobre esta corrente Gogó afirma:

> As mestras encantam o salão. Quando chegam as mestras o salão fica com mais brilho, fica mais animado. As linhas das mestras são linhas muito bonitas. Tanto de Luziara, como de Ritinha, Amélia, Paulina, uma mestra bonita também, Josefina. São muito bonitas. Eu acho lindo as linhas delas e acho que elas encantam muito o salão. As roupas né, as vestes das mestras são muito bonitas. A maneira que elas se vestem, que elas se arrumam, o cabelo e são bonitas. [32]

O lugar das mestras está muito relacionado às questões do coração e da sexualidade, como mulheres que viveram amplamente sua sexualidade e que têm muita experiência no assunto pois foram prostitutas ou mulheres jovens boêmias. Fumam, bebem, são hipersexualizadas, cantam alto e narram suas

[28] Entrevista concedia em 18.01.2006.

[29] Exceto para àquelas(es) que já conhecem a entidade e seu repertório.

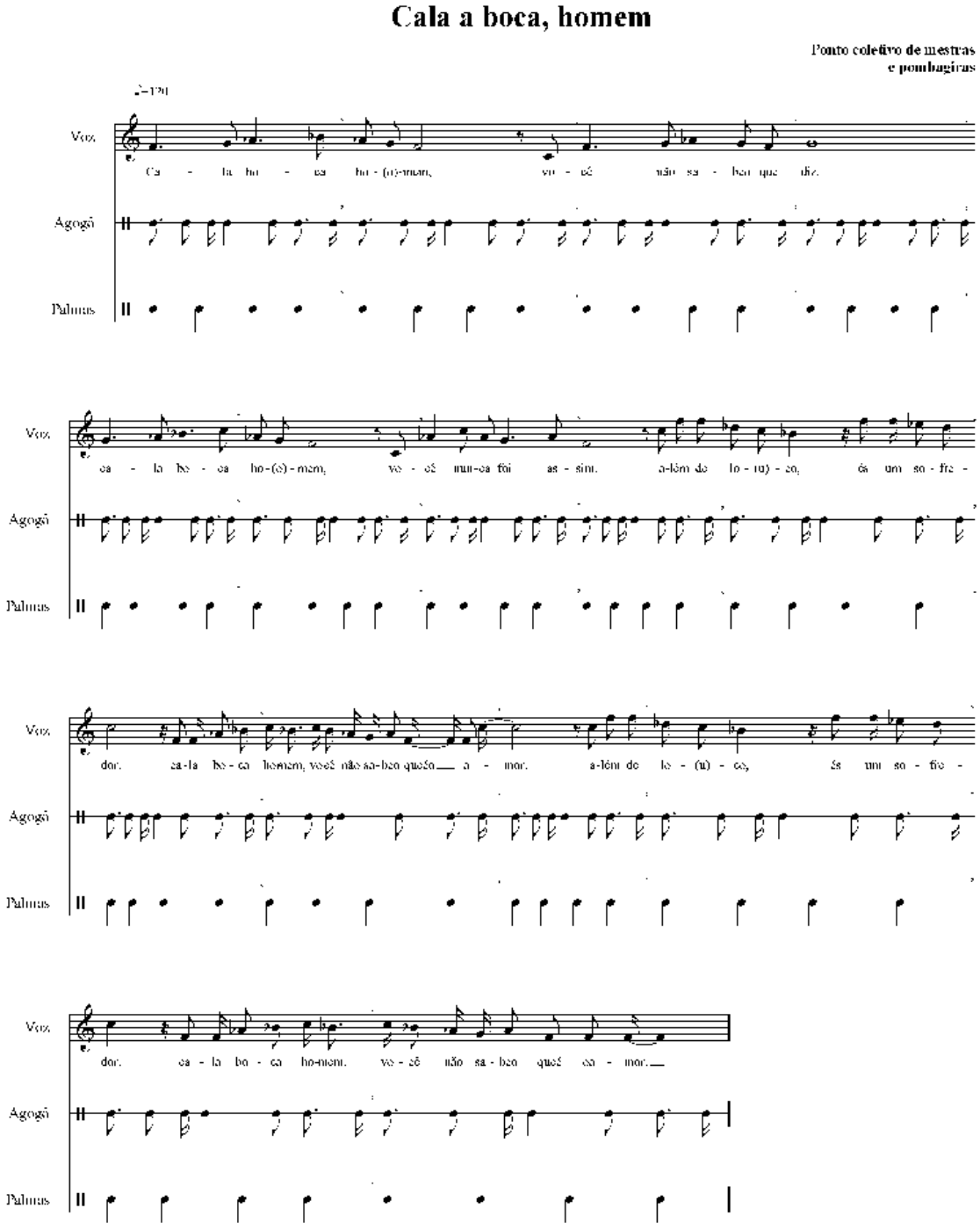
[30] "Lá vem vovó descendo a ladeira com sua sacola. Ela vem caminhando, ela vem de Angola." 2M+2M+3m. O padrão é de 16 pulsos: 3+2+1+4+2+3+1.

[31] No Xambá esta entidade não está incluída em seu calendário religioso na parte da jurema. Nunca assisti a nenhuma festa para ciganas(os), mas incluo esta categoria aqui, visto que algumas pessoas do Xambá a recebem esporadicamente e a consideram especiais.

[32] Entrevista concedida em 18.01.2006.

trajetórias em seus pontos. Seu gestual e performance expressam suas personalidades e trajetórias de vida que se passaram em Pernambuco.

O ponto a seguir serve tanto para as mestras, como para as pombagiras. Ambas as correntes são consideradas similares em muitos aspectos. Em escala heptatônica de fá[33], o texto fala sobre a ignorância do homem de amar e é acompanhado pelo toque de macumba:



4. *pombagiras*, cultuadas em agosto e novembro. São similares as *mestras*. Consideradas mais 'pesadas'. São também hipersexualizadas.[34] Ambas as categorias possuem performances muito

[33] Mesmas relações intervalares de uma escala tonal menor de fá: 3m+3M+3m e padrão rítmico de 16 pulsos como no ponto anterior.

semelhantes.[35] Gogó fala que **"**Nas linhas delas elas falam muito de exu. Elas falam também muito de homem e também muito de exu quando elas estão cantando as linhas delas." Como exu, muitas vezes a representação icônica destas é 'diabólica' conforme preceitos do catolicismo, como tridentes e gestual das mãos como garras de uma criatura que não é humana, e portanto, considerada 'pesada' e 'primitiva', que requer 'evolução espiritual'.

O contato com as entidades da jurema define aspectos do cotidiano das pessoas que praticam o culto, explicando e legitimando as supostas 'inversões' situadas 'fora' dos padrões (hetero)normativos, caso da homossexualidade, de mulheres poderosas e divorciadas ou solteiras.[36] Sobre sexualidade e religiões afro-brasileiras é importante pensar na agência das entidades na vida das pessoas e em suas identidades de gênero, relações de gênero e poder, assim como na vivência de sua sexualidade.[37]

No contexto religioso as mulheres participam mais ativamente do culto, inclusive musicalmente, pois atuam como solistas no canto e também como percussionistas. Contudo, na maioria das casas de jurema não tem percussionistas mulheres que toquem os tambores. Ainda assim, existe uma flexibilidade musical maior neste culto se comparado ao contexto musical do culto aos orixás, onde as mulheres não estão autorizadas a tocar os tambores sagrados nas cerimônias públicas.[38] Logo, ressalto a importância de uma epistemologia feminista que não só visibilize as mulheres, assim como a teoria queer, os 'sujeitos abjetos' de BUTLER (1999), mas que discuta os diferentes 'lugares' destes sujeitos no culto da jurema, na sua performance musical e na sociedade como uma religião 'marginal'.

São vários caminhos possíveis a serem tomados através destas duas perspectivas teóricas (feminista e queer). SARKISSIAN (1992, p. 338-42) aponta alguns temas recorrentes levantados por estudos feministas especificamente no campo dos estudos sobre música:

1. sobre a importância da performance musical no processo de socialização tanto expressando como moldando a ordem social;
2. segregação dos mundos musicais femininos e masculinos como parte da uma tendência de oposição binária;

---

[34] MOTTA (1995, p. 181) considera o 'imaginário do sexo' muito mais explícito na macumba carioca: "hoje difundida em praticamente todo o território nacional, do que no Candomblé da Bahia ou no Xangô do Recife. Penso sobretudo no grande desenvolvimento que alcançam na macumba as figura de exus femininos, de tipo pomba-gira e Maria Padilha." Embora a jurema seja diferente da macumba carioca, não deixa de ter também similitudes, como é o caso da presença das pombagiras citadas pelo autor que compõem, sim, o que este chama de 'imaginário do sexo'.

[35] Contudo Gogó ressalta que há diferenças entre ambas quando estas 'baixam': "Dá pra sentir a diferença. Acho que as mestras são mais assim carinhosas, tem mais aquele carisma. Já a pombagira é mais grosseira. Já é mais de encarar as coisas com grosserias, mais séria. E as mestras não, elas são mais amorosas (entrevista concedida em 18.01.2006).

[36] Nas entrevistas, várias mulheres afirmaram que optaram pela solidão para poder se dedicar mais à religião, onde têm poder e reconhecimento da comunidade. Outras escolheram maridos 'compreensivos' que não atrapalhem ou mesmo apóiem a sua dedicação religiosa e outras são lésbicas ou bissexuais. Em um dos terreiros o líder espiritual é homossexual e também discriminado por isso. SEGATO (1995, p. 445) afirma que no contexto do xangô pernambucano são vivenciadas diferentes homossexualidades por homens e mulheres, decorrentes dos papéis assimétricos masculino e feminino concebidos pela ideologia dominante. Os homens homossexuais reificam uma identidade através do uso de certos termos para definir a sua sexualidade, enquanto as mulheres homossexuais carecem deste caráter conceitual e identitário como categoria no grupo (não que elas não os possuam de fato, como sujeitos). Sobre o conceito e a experiência da homo e da heterossexualidade como construção históricas culturais relativamente recentes ver HALPERIN (2002).

[37] BIRMAN (2005, p. 404) destaca que "Faz parte do consenso antropológico e sociológico que princípios religiosos de interpretação do mundo são instrumentos poderosos de construção da realidade. Contudo, no caso dos cultos de possessão, há uma evidente discordância entre o que os pesquisadores e religiosos consideram parte integrante do 'real' que os primeiros analisam. A presença das entidades 'na Terra' é 'real' para os religiosos e 'irreal' para os pesquisadores. Essa pequena diferença quanto ao estatuto de realidade dos entes, de absoluta centralidade nessas experiências religiosas, não acontece sem conseqüências analíticas." (Ainda sobre (homo)sexualidade nos cultos afro-brasileiros ver LANDES (2002), pioneira sobre o tema nos cultos afro-brasileiros. Sobre erotismo no culto e a importância de reconhecer a agência das entidades na vida das pessoas, percebendo os jogos relacionais e afetivos presentes no seio do mesmo para compreender seu contexto, ver WAFER (1991).

[38] Tratei sobre esta questão das assimetrias de poder no culto e em relação `a música mais detalhadamente em outro artigo (ROSA, 2006).

3. estudos dos comportamentos musicais como indicador de relações de poder baseadas em gênero;
4. estudos de música e gênero sobre estilos vocais;
5. público e privado e comportamento musical, diferentes domínios musicais;
6. relações de gênero entre o real e o sobrenatural;
7. dicotomias natureza e cultura;
8. relações assimétricas de poder;

A minha pesquisa sobre as entidades femininas da jurema, seus repertórios musicais, suas performances em diálogo com o contexto religioso e suas relações de gênero e de poder se inspira pelos tópicos citados acima, considerando além do gênero, as categorias raça e etnia, classe e geração como importantes ferramentas analíticas e interseccionais:

1. Gênero – das representações de feminino, do transgênero que pode ser vivenciado no transe, das relações de poder e assimetrias entre homens e mulheres no culto. Das inversões de gênero e de sexualidade onde entidades podem ser assexuadas ou hipersexualizadas; homens podem ser mulheres e vice-versa;

2. Raça e etnia – das identidades raciais e étnicas que marcam o culto da jurema e suas entidades que são consideradas negras, indígenas e-ou 'mestiças' (nordestinas). Cada categoria vai se expressar de forma específica tanto na fala como musicalmente[39], e as possibilidades de inversão são várias: uma pessoa negra pode se tornar uma entidade indígena, uma pessoa branca pode se tornar uma preta-velha, etc;

3. Classe – da questão econômica e social que situa os sujeitos da jurema, grande maioria mulheres negras de classe econômica mais baixa, e também das suas entidades. O transe representa um veículo de inversão onde uma mulher ou mesmo um homem negro e pobre pode ser uma *pombagira* que tem acesso a artigos finos e caros que não fazem parte do seu cotidiano; uma mulher branca e de classe média alta pode se tornar uma preta-velha escravizada.

4. Geração – das representações e inversões que ocorrem quando no transe, onde jovens se tornam velhos e vice-versa; As entidades cantam e dançam como crianças, jovens ou velhos, independentemente de sua condição na vida 'real';

Todos estes fatores são importantes para compor uma etnografia musical do culto da jurema no terreiro Xambá e casas ligadas a este. Tanto na esfera humana, das relações de gênero e de poder, como na esfera divina, das relações com as entidades, as categorias gênero, raça e etnia, classe e geração, sob uma perspectiva feminista que também dialoga com a teoria Queer iluminaram a análise deste contexto. Concordo com SARKISSIAN (1992, p. 342) de que muitas situações em que papéis femininos e masculinos parecem ser complementares, na realidade criam restrições que produzem desigualdades. Por esta razão, defendo uma abordagem feminista que avalie estas desigualdades e conflitos, ao invés de fazer recortes simplistas de gênero como variáveis complementares.

Conclusão

Neste artigo abordei o contexto religioso e musical (das entidades femininas) do culto da jurema num terreiro Xambá, sob as perspectivas do feminismo e da teoria Queer para analisar representações de gênero, e suas intersecções com raça e etnia, classe e geração.

O artigo está dividido em três partes **1.** ***da epistemologia feminista***; o **2.** ***Da teoria Queer*** e por fim, o ***3. Da etnografia musical,*** onde procurei abordar a relevância da epistemologia feminista em diálogo com a teoria Queer, para pensar sobre o campo da etnomusicologia e das pesquisas sobre música, para compreender o universo musical do culto da jurema, dos sons, das performances e dos conflitos presentes em seu contexto.

Defendo o conhecimento sobre música que é situado e politizado, baseado no pressuposto feminista de que 'o pessoal é político'. O religioso, muitas vezes é erroneamente relegado ao plano do

[39] Sobre raça, música e nação WADE (2000, p. vii) destaca que estudar a história da música colombiana foi fundamental para compreender questões sobre identidade nacional e ideologias de raça, classe, região (regionalismos), sexualidade e gênero presentes na mesma. Concordo também com RADANO e BOHLMAN (2000, p. 5, tradução minha) de que "a imaginação de raça não apenas informa percepções da prática musical, mas é, de uma só vez, constituída dentro e projetada num social através do som". Logo, é muito importante interseccionar o musical ao discursivo, fazendo o exercício de 'ouvir racialmente' não de forma naturalizada, mas como construção cultural definidoras de performances (idem).

privado (ASAD, 1993). A religião não somente reproduz como também cria e legitima as assimetrias presentes nas esferas sociais, econômicas e políticas que naturalizam as diferenças sexuais entre homens e mulheres, criando um sistema binário que hierarquiza estas diferenças. Por fim, estas hierarquizações negam sujeitos situados fora dos padrões (hetero)normativos, sujeitos estes que são visibilizados pelo culto da jurema e suas performances musicais, de gênero, raça e etnia, de classe e de geração, acarretando a marginalização do mesmo que é relegado a um status secundário de 'esquerda impura' em relação 'pura direita', representada pelo culto aos orixás.

Referências Bibliográficas

ASAD, Talal. *The Genealogies of Religion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

AZERÊDO, Sandra. "Teorizando sobre gênero e relações raciais." In: *Revista Estudos Feministas*. No Especial, 2º semestre, 1994. Pp. 203-216.

BAIRROS, Luiza. "Nossos feminismos revisitados". In: *Revista Estudos Feministas*. Vol. 3, No 2, 1995. Pp. 458-463.

BIRMAN, Patrícia. "Transas e transes: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevôo." In: *Revista Estudos Feministas.* Vol. 13, n. 2 (maio-agosto). Florianópolis: UFSC, 2005. Pp. 403-414.

_____. *Fazer estilo criando gêneros: estudo sobre a construção religiosa da possessão e da diferença de gêneros em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

BUTLER, Judith. *Undoing Gender.* New York and London: Routledge, 2004.

_____. "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"." In: Louro, Guacira Lopes. *O corpo educado, pedagogias da sexualidade.* Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp. 153-172. (tradução do capítulo introdutório de "*Bodies that Matter*").

CHADA, Sonia. *A música dos Caboclos nos candomblés baianos.* Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2006.

COSTA, Ana Alice. "A construção do pensamento feminista sobre o 'não-poder' das mulheres. In: *As donas no poder: mulher e política na Bahia.* Cap. I, II, e III. Salvador: NEIM-ALBa, 1998. Pp. 19-90.

CUSICK, Suzanne. "On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight." In: *Queering The Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology.* BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (eds.). 2a ed. New York: Routledge, 2006. Pp. 67-83.

FIRESTONE, Shulamith. *A Dialética do Sexo: um manifesto da Revolução Feminista.* Tradução de Vera Regina Rebello terra. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976. Coleção de bolso. (publicado originalmente em New York, por Bartam, 1970).

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism.* Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

GUILLAUMIN, Colette. *Racism, Sexism, power, and ideology.* New York: Routledge, 1995.

HALPERIN, David M. *How to do the History of Homosexuality.* Chicago: University of Chicago Press, 2002.

KOESTENBAUM, Wayne. "Queering the Pitch: A Posy of Definitions and Impersonations". In: *Queering The Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology.* BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (eds.). 2a ed. New York: Routledge, 2006. Pp. 1-5.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

LAQUEUR, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud.* Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1990.

MATORY, James Lorand. *Black Atlantic Religion: tradition, transnationalism, and matriarchy in the afro-Brazilian Candomble.* New Jersey: Princenton University Press, 2005.

MCCLARY, Susan. "Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony". In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship.* Editado por Ruth A. Solie. Berkeley: University of California Press, 1993. Pp. 326-44.

_____. "Constructions of Subjectivity in Shubert's Music". In: *Queering The Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology.* BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (eds.). 2a ed. New York: Routledge, 2006. Pp. 205-34.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evaston: Northwestern University Press, 1964.

MOCKUS, Martha Suzanne. *Sounding out: Lesbian Feminism and the Music of Pauline Oliveros*. Michigan: UMI Microform, 1999.

_____. "Queer Thoughts on Country Music and k.d.lang. In: *Queering The Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology.* BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (eds.). 2a ed. New York: Routledge, 2006. Pp. 257-276.

MOTTA, Roberto. "Sexo e o candomblé: repressão e simbolização." In: *Vertentes do imaginário*. PITTA, Danielle Perin Rocha; MELLO, Rita Maria Costa. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1995. Pp. 173-191.

ORTNER, Sherry. "Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura". In: M.Z. Rosaldo e Lousie Lamphere (orgs.). In: *A mulher, a cultura e a sociedade.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 95-120.

RADANO, Ronald; BOHLMAN, Philip. "Music and Race: Their Past, Their Present". In: *Music and The Racial Imagination.* In: RADANO, Ronald; BOHLMAN, Philip (eds.). Introduction. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. Pp. 1-56.

ROSA, Laila. "Performance de raça, gênero, geração e sexualidade na jurema sagrada." In: *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 8.* Simpósio: Música e dança: percepções sobre as práticas musicais e/ou de dança e suas relações de gênero. Florianópolis: UFSC, 2008. Disponível online no site: www.fazendogenero8.ufsc.com.br

_____."As juremeiras da nação Xambá: religião, música e poder." In: *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7.* Simpósio: Religião, gênero e poder ST47. Florianópolis: UFSC, 2006a. Disponível online no site: www.fazendogenero7.ufsc.com.br

_____. "Salve a jurema sagrada!: *das revelações aos conflitos, do gênero neutro ao feminismo em música.*" In: Fiuza, Alexandre (Ed.). Revista Temas & Matizes, vol. 5, no 10. ISSNN 1519-7972. Cascavel, Paraná: UNIOESTE, 2006b. Pp. 61-68.

_____. Epahei Iansã!Música e resistência na nação Xambá: uma história de mulheres. Dissertação de mestrado em etnomusicologia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.

ROSALDO, Michelle Zimbalist. "A mulher, a cultura e a sociedade: uma revisão teórica" de Michelle Rosaldo. In: *A mulher, a cultura e a sociedade.* ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (eds.) .Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 33-64.

ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. *A mulher, a cultura e a sociedade.* Introdução. Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

RUBIN, Gayle. "The traffic in Women: Notes on the 'Political Economy of Sex'." In: *Toward and Anthropology of Women*. R. Reiter (ed.). New York: Monthly Review Press, 1975. Pp. 105-151.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

SARDENBERG, Cecília. "Teoria e práxis dos enfoques de gênero." In: *REDOR*. AMARAL, Célia Chaves Gurgel do (org.). Salvador: REDOR, Fortaleza, NEGIF-UFC, 2004. Pp. 17-40.

_____. "Da critica feminista à ciência a uma ciência feminista?". In: *Feminismo, Ciência e Tecnologia.* COSTA, Ana Alice; SARDENBERG, Cecília. Salvador: NEIM-FFCH-UFBA, REDOR, 2002. Pp. 89-120.

SARKISSIAN, Margaret. "Gender and Music". In *Ethnomusicology: an introduction*. Helen Myers (ed.). New York: W. W. Norton, 1992. Pp. 337-48.

SCHIEBINGER, Londa. *O feminismo mudou a ciência?*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SCOTT, Joan. "Deconstructing equality-versus-difference: or, the uses of poststructuralist theory for feminism". In: *Theory Feminist Reader: local and global perspectives*. McCAnn, Carole R.; Kim, Seung-kyung (editors). New York: Routledge, 2003. P. 378-390.

SEGATO, Rita Laura. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal.* Brasília: Editora da UnB, 1995.

SHOTTER, J. ; LOGAN, S. "A penetração do patriarcado: sobre a descoberta de uma voz diferente." In: GERGEN. M. McCanney. *O pensamento feminista e a estrutura do conhecimento.* Brasília: Edumb-Rosa dos Tempos, 1993. Pp. 91-109.

SIQUEIRA, Deis. Prefácio. In: BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual.* Rio de Janeiro: Garamond, 2006. Pp. 11-18.

SWAIN, Tânia Navarro. "Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação." (Brasília, S-Da, Pp. 1-12)

WADE, Peter. *Music, Race, Nation: Música Tropical in Colombia.* Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

WAFER, Jim. *The Taste of Blood: Spirit Possession in Brazilian Candomblé.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.

WITTING, Monique. "One is not born a woman." In: *Feminist Theory Reader.* New York: McCann Kim, 2001. Pp. 249-254.

Subjetivação, precarização e transformação social: o caso da 'música' nos projetos sociais

Laize Guazina

Resumo
Este trabalho propõe uma análise inicial sobre as práticas musicais nos chamados 'projetos sociais' aos quais (música e projetos sociais) têm sido comumente atribuídos potenciais de transformação das realidades sociais em que vive a população brasileira. Serão problematizadas as funções atribuídas e ocupadas pelas práticas musicais nos projetos sociais e suas possíveis conexões com os modos de subjetivação dominantes em seus contextos que são, predominantemente, as camadas mais empobrecidas da população. Esta análise problematiza aspectos do cenário estrutural encontrado na fase inicial da pesquisa de campo realizada em projetos sociais da cidade do Rio de Janeiro, com aspectos das políticas públicas de Segurança Pública, Educação e Cultura e com os contextos contemporâneos do mundo do trabalho. A pesquisa de campo está em andamento e se baseia na pesquisa-intervenção.

Palavras-chave: práticas musicais, projetos sociais, modos de subjetivação.

Abstract
This work is a preliminary study on musical practices that occur in so called 'social projects'. To these projects and musical practices are assigned potential changes of social realities in which Brazilians live. Functions concerning to musical practices inside social projects and their possible links to dominant ways of subjection in their contexts, in this case, are the Brazilian poor class. The analysis aims to question the structural scenario found in initial phase of the field research led for the City of Rio de Janeiro social projects. Such major political programs deal with public security, education and culture, and contemporary contexts of work's world. It is also to be said that the field research in progress is based on the intervention-research practice.

Keywords: musical practices, social projects, ways of subjection.

Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado[1], cuja temática envolve práticas musicais em projetos sociais e que busca construir perspectivas e estabelecer diálogo a partir de contribuições foucaultianas. O objetivo deste trabalho é problematizar aspectos das práticas musicais nos chamados 'projetos sociais', aos quais (música e projetos sociais) têm sido comumente atribuídos potenciais de transformação das realidades sociais em que vive a população brasileira. A partir de elementos constituídos durante a primeira fase da pesquisa de campo, serão problematizadas as funções atribuídas e ocupadas pelas práticas musicais nos projetos sociais e suas possíveis conexões com os modos de subjetivação dominantes nestes contextos que são, predominantemente, as camadas economicamente menos favorecidas da população.

A crença no potencial transformador da sociedade pela 'música' perpassa, atualmente, diferentes esferas da própria sociedade e toma formas múltiplas e complexas muito presentes nas realidades brasileiras. Essa crença tem se expressado na forma de práticas musicais que costumam ser atravessadas por uma associação direta e naturalizada entre pobreza, violência, projetos sociais e discursos baseados em diferentes

[1] Pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Pinheiro, que se encontra em fase de pesquisa de campo. Este artigo também contou com importantes contribuições construídas em conversas com a Profa. Dra. Elizabeth Travassos. Para apresentação deste trabalho no IV ENABET, contei com o subsídio da Fundação Araucária, Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (SETI-PR) e do Governo do Paraná, para os quais agradeço.

racionalidades, comumente marcados por uma lógica salvacionista que é associada às populações mais pobres. Tais projetos estão direcionados à parcela historicamente mais excluída das proteções sociais em múltiplas configurações e são construídos e atravessados pelos modos de existência contemporâneos, os quais são calcados na velocidade das ações, desestabilização dos vínculos de trabalho, precarização da proteção social e uma produção cotidiana de relações de violência e dominação.

A presença marcante dos projetos sociais nas políticas de Educação e Cultura e seu imbricamento aparente com as políticas de Segurança Pública são parte da discussão que está sendo construída na pesquisa de doutorado da qual faz parte este texto. O que chamo de 'projetos sociais' aqui, são aqueles projetos levados a cabo por diferentes organizações da sociedade civil, sobretudo Organizações Não Governamentais e que, da forma com que conhecemos hoje, são parte das conseqüências das práticas neoliberais no Brasil, como fruto da terceirização dos braços do Estado desde o governo Fernando Henrique Cardoso (década de 90) (Tommasi, 2004). Tais projetos têm como objetivo proporcionar serviços às populações mais pobres, principalmente no campo da Educação e Cultura, e têm se caracterizado pelo uso de práticas culturais como estratégia de trabalho com essa população. As práticas musicais têm sido uma estratégia comum no âmbito das ações desses projetos e costumam estar marcadas por sentidos que atribuem a elas a capacidade de executar uma transformação social 'positiva', ainda que seja bastante difícil definir, *a priori*, o que seria isso.

O foco deste trabalho direciona-se aos projetos que utilizam as práticas musicais numa lógica pedagógica e cujo operador é, por excelência, a aula de música, a qual pode ter múltiplas configurações e estar mais ou menos relacionada às práticas do campo da Educação Musical. Há grande multiplicidade de práticas culturais e educacionais envolvidas nesse cenário, bem como de organizações institucionais e de tipos de profissionais envolvidos (cuja formação pode variar consideravelmente, apesar da forte presença de educadores com formação em música, como licenciados, licenciandos, bacharéis, bacharelandos - além dos profissionais músicos com outras vias de formação). Múltiplos são também os discursos que legitimam o uso das práticas musicais e suas implicações no que tange às possibilidades de transformação no panorama social brasileiro.

Os projetos sociais têm sido um cenário fecundo para a construção de realidades que trazem à tona diferentes aspectos da relação entre música, política e sociedade. Hoje percebemos uma grande visibilidade e presença desses projetos, que envolvem muitos setores da sociedade (academia, empresas, comunidades, o chamado terceiro setor, entre outros), bem como envolvem, constantemente, a relação entre pobreza e violência em formas que têm contornos de naturalização.

A associação entre práticas musicais e propostas de transformação social relacionadas às condições de vida da população brasileira podem ser visibilizadas em diferentes momentos de nossa história, com diferentes protagonistas, diferentes concepções e diferentes propósitos. Certamente lembramos o caso do Canto Orfeônico, cujas implicações sociais e políticas ligaram-se tanto à disseminação do ensino musical pela prática coral no país, quanto ao uso das práticas musicais como agentes de um civismo ufanista de inspiração fascista dos anos 30 até o Estado Novo, através de uma política de Estado (Squeff e Wisnik, 1983). Essa política de Educação Musical proposta por Villa-Lobos, na qual eram arregimentados corais de professores e alunos em contextos cívicos foi plenamente respaldada e progressivamente instituída pelo governo de Getúlio Vargas, "integrados à estrutura escolar como prática cotidiana de civismo e ao aparato comemorativo das grandes datas nacionais, através de mobilização das massas", vista a partir da óptica do povo "bom-rústico-ingênuo" do nacionalismo musical (*Idem*, 1983, p. 178).

Se, com referência a este período, Squeff e Wisnik (1983, p. 135) afirmavam: "agitadora (...) e apaziguadora (...), a música é percebida como lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas do país", não é menos importante considerar essa relação hoje. Assim, faz-se necessário problematizar e desnaturalizar as inter-relações entre projetos sociais e práticas musicais a fim de compreender alguns de seus contornos e efeitos no Brasil contemporâneo.

Considerações sobre perspectivas

Cabe considerar que essa proposta de análise baseia-se numa perspectiva apoiada nos modos de subjetivação e genealogia cunhados por Foucault, tendo como base a pesquisa-intervenção. Foucault (2003b, p.171), compreende a genealogia como o "acoplamento do conhecimento com as memórias locais, que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização desse saber nas táticas atuais". Um ativamento dos saberes locais, desqualificados e não legitimados, contra uma instância teórica que

pretenderia hierarquizá-los e dominá-los – não se busca as origens de um objeto, mas sua gênese nos territórios das lutas dos jogos de verdade e da produção dos sujeitos.

A partir do estudo do sujeito, Foucault afirmava ter tido como objetivo "criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos" (1995, p.231). Dessa maneira, os modos de subjetivação são definidos (Foucault, 1999, p.364) como os modos que determinam "o que deve ser o sujeito, a que condições está submetido, que estatuto deve ter, que posição há de ocupar no real e no imaginário, para chegar a ser sujeito legítimo de tal ou qual tipo de conhecimento". Da mesma forma, são determinadas as condições em que algo se torna objeto para um conhecimento possível, como foi possível ser problematizado, como foi submetido e quais de suas partes foram consideradas pertinentes. A subjetividade (Foucault, 1999, p.365) é definida como "a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade em que tem relação consigo", enquanto os jogos de verdade podem ser compreendidos como as regras que definem o que será considerado verdadeiro ou falso. Isto é o que o autor define como 'regime de verdade'[2], ou 'política de verdade' de cada sociedade, os quais são exercidos a partir dos discursos que se legitimam e se consolidam, ordenando os modos de ser e viver, nos seus diversos âmbitos. Estas regras se estabelecem pelos efeitos de poder produzidos pelos jogos entre discursos, onde "o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar" (Foucault, 1996, p. 10). Os discursos não são compreendidos como fatos lingüísticos somente, mas sim como práticas[3] que têm condições específicas para seu aparecimento e são interligadas às relações de poder[4].

A categoria 'transformação social' nesta proposta de análise está calcada na compreensão dos modos de subjetivação dominantes, uma vez que o conhecimento desses modos possibilita a compreensão desse campo de lutas e permite a criação de estratégias em busca de outros modos de existir, macro e micropoliticamente. Com isto, estas categorias somente podem ser compreendidas a partir de um determinado grupo social, em determinada conjuntura espaço-temporal e a partir de seus contextos específicos. Da mesma forma, as práticas musicais são compreendidas como produzidas e produtoras dos modos de subjetivação e, portanto, só podem ser compreendidas a partir de seus contextos específicos.

Na pesquisa-intervenção, conforme Rocha e Aguiar (1997, *apud* Rocha e Aguiar, 2004) a relação pesquisador/objeto pesquisado é dinâmica e determina os próprios caminhos da pesquisa, concebida como uma produção do grupo envolvido, numa trajetória de pesquisa que envolve ação, construção, análise das forças sócio-históricas e políticas que atuam nas situações e das próprias implicações, inclusive do pesquisador e dos referenciais de análise.

> O processo de formulação da pesquisa-intervenção aprofunda a ruptura com os enfoques tradicionais de pesquisa e amplia as bases teórico-metodológicas das pesquisas participativas, enquanto proposta de atuação transformadora da realidade sócio-política, já que propõe uma intervenção de ordem micropolítica na experiência social. (...) A pesquisa afirma, assim, seu caráter desarticulador das práticas e dos discursos instituídos, inclusive os produzidos como científicos, substituindo-se a fórmula "conhecer para transformar" por "transformar para conhecer" (Coimbra, 1995) (Rocha e Aguiar, 2004, p. 67).

---

[2] "Os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro" (Foucault, 2003a, p.12).

[3] Para Foucault, práticas são o "conjunto das maneiras de fazer mais ou menos regradas, mais ou menos pensadas, mais ou menos acabadas através das quais de delineia simultaneamente o que constituía o real para aqueles que procuram pensa-lo e domina-lo, e a maneira como aqueles se constituíam como sujeitos capazes de conhecer, analisar e eventualmente modificar o real. São as práticas concebidas ao mesmo tempo como modo de agir e de pensar que dão a chave da inteligibilidade para a constituição relativa do sujeito e do objeto" (Foucault, 2006, p.238).

[4] "O exercício do poder não é simplesmente uma relação entre 'parceiros' individuais ou coletivos; é um modo de ação de alguns sobre outros. O que quer dizer, certamente, que nesta perspectiva não há algo como 'o poder' ou 'do poder' que existiria globalmente, maciçamente em estado difuso, concentrado ou distribuído: o poder só existe enquanto em ato, mesmo que, é claro, se inscreva num campo de possibilidade esparso que se apóia sobre estruturas permanentes" (Foucault, 1995, p.242). As relações de poder somente podem ser exercidas quando entre "sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidade onde diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer" (Foucault, 1995, p.244).

Contextos e realidades

Além dessas opções, nesta pesquisa se busca dialogar com aspectos do campo do trabalho e da formação profissional, os quais recortam as realidades das práticas musicais realizadas em projetos sociais. Essas realidades são diretamente relacionadas à conjuntura das configurações política e econômicas contemporâneas, que estão imbricadas com a crescente importância e presença das ONGs no Brasil.

A partir da intensificação dos movimentos do Estado brasileiro em direção à neoliberalização de sua economia na década de 80, no esteio das novas configurações da economia mundial resultante da reestruturação produtiva e das conseqüentes novas configurações do trabalho, houve um importante incremento no número de pessoas em processo de exclusão social. Esse é o período do estabelecimento da chamada 'nova questão social'[5], que se caracteriza por uma pobreza que tem contornos similares àquela do século XVIII. Nessa conjuntura estão presentes as perdas das proteções sociais, o acesso aos direitos dos trabalhadores (Castel, 1998), sobretudo em um país como o Brasil, onde o Estado de Bem-Estar Social não foi completamente implantado. Essa é a conjuntura que, na década de 90, produziu a multiplicidade de projetos sociais que vemos hoje e que faz com estes projetos e suas práticas estejam profundamente ligados ao desemprego e às tensões sociais.

Nesse sentido, o trabalho passa a ser um elemento de interesse na análise da interligação entre práticas musicais, projetos sociais e transformação social. Como afirma Castel (1998, p.24), "o trabalho não é apenas uma relação técnica de produção, mas um suporte privilegiado de inscrição na estrutura social", porque nele se verifica, a longo prazo, que há uma "forte correlação entre o lugar ocupado na divisão social do trabalho e a participação nas redes de sociabilidade e nos sistemas de proteção que 'cobrem' um indivíduo diante dos casos de existência". Daí que há uma marcante ligação entre as práticas musicais, os projetos sociais e a precarização do trabalho, sustentadas pelo contrato temporário e o trabalho 'terceirizado'. Estes são fatores construídos na dinâmica atual (Castel, 1998) e que participam das práticas e discursos que conformam sujeitos e, portanto, também verdades.

As realidades dos projetos sociais implicam-se nesses contextos, uma vez que grande parte dos projetos depende dos investimentos dos cofres públicos (verbas de impostos) que são geridos a partir de estratégias delineadas pela iniciativa privada, pelos quais costumam ser chancelados. Os conhecidos 'editais' de grandes empresas privadas direcionadas ao financiamento de projetos sociais são muito presentes, além da existência de fundos como o Criança Esperança, levantados pela parceria Rede Globo-UNICEF, ou ainda por políticas governamentais como os Pontos de Cultura.

Muitos dos projetos sociais, talvez a ampla maioria (pelo menos aqueles ligados às práticas musicais), têm sido viabilizados dessa maneira. A partir da pesquisa de campo[6] tenho observado um atrelamento dos projetos às demandas de baixo custo dos editais e períodos curtos de financiamento, que acabam por produzir uma eterna busca por apoio financeiro. Tal conjuntura muitas vezes impõe situações precárias de funcionamento para vários projetos sociais. Essas situações precárias podem ser exemplificadas pela frase que ouvi de um monitor de um projeto social já bem estabelecido no Rio de Janeiro, logo ao saber que havia sido conseguido um financiamento: "ufa, meu emprego está garantido". Esse projeto esperava ansiosamente pelo financiamento de um fundo que poderia garantir a bolsa dos monitores (alunos mais antigos que se tornaram professores de música no projeto) por mais alguns meses. Esse mesmo projeto social, que se reconhecia como um espaço de ensino de música e é costumeiramente reconhecido como um projeto competente em termos de oferta de Educação Musical, respondia constantemente às chamadas de editais para que pudesse manter seu funcionamento.

[5] "A 'questão social' é uma aporia fundamental sobre a qual uma sociedade experimenta o enigma de sua coesão e tentar conjurar o risco de sua fratura. É um desafio que interroga, põe em questão a capacidade de uma sociedade (o que, em temos políticos, se chama uma nação) para existir como um conjunto ligado por relações de interdependência" (Castel, 1998, p. 30). Ainda segundo Castel, a questão foi primeiramente explicitada em 1830, suscitada pela tomada de consciência das condições de pauperismo da população, agente e vítima da revolução industrial.

[6] Este texto se refere à primeira fase do campo de pesquisa, onde foram visitados vários projetos sociais, notadamente aqueles com estatuto de ONG, que tinham como principal ferramenta de ação as práticas musicais (em contexto de aula de música) e eram voltados ao atendimento de crianças e jovens de comunidades. Esta fase se constituiu como um mapeamento do campo de pesquisa, que foi realizado na cidade do Rio de Janeiro, alcançando também um projeto na cidade de Niterói, contato com a Rede Social da Música (RJ) e outras saídas de campo relacionadas aos projetos. Durante as visitas aos projetos foram feitas entrevistas com seus coordenadores e conversas informais com professores desses mesmos projetos, além de observações participantes.

Outro aspecto é a precarização dos vínculos de trabalhos dos profissionais que atuam nos projetos. Estes profissionais não costumam ter direito à proteção social trabalhista, uma vez que se exige deles um vínculo 'terceirizado'. Mão-de-obra tornada barata, mesmo que muitas vezes seja altamente especializada. Outra questão a ser salientada é o recorte populacional ('quem será atendido') que a iniciativa privada elenca para os projetos, que não costumam ser escolhidos a partir das experiências dos projetos sociais nas comunidades, mas muitas vezes, a partir da visibilidade 'marketeira' de 'seus' investimentos. Os projetos são desenvolvidos pautados na instabilidade e precariedade, sob uma estranha 'responsabilidade social'. Essa conjuntura, hoje, gera o fato de que não é mais possível compreender projetos sociais como diretamente relacionados aos movimentos sociais.

As conexões entre práticas musicais, projetos sociais, transformação social e precarização vão mais longe e podem ser traçadas a partir da própria idéia de 'social', cuja construção, segundo Castel (1998), remete ao estabelecimento da 'questão social', uma vez que se associa o pauperismo da população à ameaça de desordem social. O perigo da sociedade liberal desintegrar-se devido às crescentes tensões sociais, conseqüência da selvageria econômica, é conjurado pela idéia do 'social', estrategicamente constituído como um conjunto de dispositivos montados para promover a integração da sociedade. Para este 'social', lugar das franjas mais dessocializadas dos trabalhadores na sociedade industrial (Castel, 1998), que se voltam os projetos sociais e as práticas musicais neles inseridas. Estas são estratégias de conjuramento das ameaças sociais, mas também da manutenção do cenário atual, uma vez que a precariedade e a pobreza também são situações-chave para manutenção dessa política.

Essas construções fazem repensar as possibilidades de mudança nos rumos das construções dos direitos sociais no país, não somente com respeito à população pobre, mas a toda a população, inclusive àquela ampla parcela de profissionais licenciados ou bacharéis em Música que encontram nesse *lócus* a saída para seu desemprego. O campo de pesquisa visibiliza a associação direta entre as práticas musicais, os projetos sociais, o desemprego e a violência, bem como a diferentes formas de educação – direta ou indireta – para o trabalho, uma vez que esses projetos formam/lançam (segundo suas possibilidades e impossibilidades) músicos/professores de música para o mercado de trabalho.

A pesquisa de campo tem visibilizado e audibilizado, ainda, uma multiplicidade de discursos sobre a utilização 'da música' como forma de produzir transformação social nos contextos das populações atendidas, seja pela via das discursividades que operam pela 'inclusão social' (via prioritária dos discursos do Estado, ainda que a idéia de inclusão seja também calcada na permanência da estrutura social e do *status quo*, como discute Ribeiro (1999)), seja pela via do combate da 'exclusão social', ou ainda como as da 'transformação social' e de 'outras sociabilidades'. Estas são expressões que costumam evidenciar os objetivos explicitados pelas organizações, acerca do uso da música com as populações envolvidas nos projetos sociais. Todos esses discursos estão associados a diferentes perspectivas de como/por que 'a música' pode produzir efeitos de mudança na vida das pessoas atendidas por esses projetos e de transformação do mundo mais amplo. Porém, é comum encontrar, sobretudo nos discursos operados a partir das Políticas Públicas, discursos assistencialistas, praticamente 'jesuíticos[7]' – o aprendizado musical para as camadas pobres como salvação de suas almas e como mão–de-obra barata, sob as determinações da pequena parcela economicamente privilegiada da população.

O assistencialismo, como negação do reconhecimento das possibilidades de construção de práticas de liberdade[8] e dos direitos sociais, aparece em muitas práticas associadas aos projetos sociais. Essas práticas

[7] Conforme associação feita por um de meus entrevistados, coordenador das atividades musicais de um projeto social na Tijuca, RJ, ao discutir e criticar o atravessamento assistencialista de muitos projetos sociais e das próprias políticas para o setor, que operam na grande maioria dos editais por meio da perspectiva da inclusão. Essa é uma situação que gera situações em que, mesmo que a perspectiva do projeto social seja crítica ao assistencialismo (como é o caso), seu discurso nos projetos enviados em resposta aos editais (para angariar verbas) necessita 'dançar conforme a música' e dizer, expressamente, que irá 'incluir socialmente' por meio das ações do projeto. Isso conforma uma prática de luta e resistência, visto que, caso operem por via de outros discursos, talvez não possam sobreviver financeiramente.

[8] Para Foucault a liberdade é exercida por meio das práticas de liberdade, onde novas possibilidades de existência são buscadas, podendo constituir-se em uma nova relação consigo e, em última instância, uma nova forma de viver. As práticas de liberdade são parte intrínseca das relações de poder. Nelas existem como sua própria condição de existência. "A relação de poder e a insubmissão da liberdade não podem ser separadas. (...) no centro da relação de poder, 'provocando-a' incessantemente, encontra-se a recalcitrância do querer e a intransigência da liberdade" (Foucault, 1995, p. 244); "Pois, se é verdade que no centro das relações de poder e como condição permanente de sua existência, há uma 'insubmissão' e liberdades essencialmente renitentes, não há relação de poder sem

ligam-se à construção de subjetividades marcadas pela ocupação de lugares não legitimados e invisíveis, que costumam ser visibilizados a partir da violência, da incapacidade, da ignorância e da pobreza. Nisso estão intricados os usos das práticas musicais em projetos voltados ao atendimento da população de baixa renda. População essa, que tem encontrado um sistema escolar frágil, em contraposição aos muitos projetos sociais precarizados para 'ocupação de seu tempo', onde podem 'aprender música' para 'sair das ruas' e 'ocupar a cabeça'.

A grande maioria dos coordenadores de projetos com os quais conversei até agora concordam com o a idéia de que seus projetos poderiam ser substituídos por boas escolas, no que diz respeito aos efeitos sobre a vida da população a que atendem, ou seja, oportunidades dignas e competentes de formação. Entretanto, no que tange ao crédito de por que 'a música', nas práticas que produzem, pode gerar alguma mudança na vida das pessoas que são atendidas pelo projeto, diferentes discursos vêm à tona.

Provavelmente o mais ativo nos dias de hoje, inclusive nos editais de financiamento, é aquele que refere 'à música' o poder de 'incluir' socialmente. Nos discursos estavam presentes perspectivas que tanto creditam esse efeito à ampliação das possibilidades 'cognitivas' da população pobre (partindo da idéia de que essa população, de uma maneira geral tem pouco acesso à escola, ou acessa uma escola 'fraca'), quanto à possibilidade de acesso a uma formação musical que, de outra maneira, não seria adquirida (ainda que com diferentes perspectivas sobre o que seria essa formação e diferentes possibilidades/impossibilidades quanto à realização dessa empreitada). Há ainda, os discursos sobre 'ocupar a cabeça', 'aumentar a auto-estima', 'ocupação do tempo ocioso' e 'sair das ruas' sendo os últimos quatro os mais comuns.

Entretanto, esses próprios discursos também parecem fazer funcionar lógicas que deslegitimam essa população, numa associação que se baseia numa concepção de 'não saber' das populações subalternizadas e ocupação do tempo e da 'cabeça' da população de baixa renda como evitação do perigo, do crime e da rua. A subalternização e a 'ocupação da cabeça' ou 'do tempo ocioso' é, em termos da perspectiva foucaultiana, uma produção de assujeitamento. Aqui se encontram articulações entre as políticas de Segurança Pública, os projetos sociais e as práticas musicais que, numa conjuntura de precarização e poucas oportunidades, parecem ser fortemente subjetivadoras em diferentes âmbitos e para diferentes instâncias da sociedade. Numa conjuntura de pouquíssimas oportunidades, é necessário pensar o que isso representa. Afinal, se 'quem tem pouco tem que aproveitar tudo o que pode' para ser 'salvo' das 'ruas' e ser 'incluído', o que fazem as práticas musicais nos projeto sociais? Quais seus lugares político-pedagógicos? Esses são modos de subjetivação profundamente exercidos nesses contextos de precariedade e, por outro lado, também profundamente subjetivadores, que geram novos lugares para as práticas musicais na estrutura social. Lugares que precisam, necessariamente, ser problematizados.

Muitos trabalhos que buscam estudar os projetos sociais e o uso das práticas musicais nesses contextos (Hijiki, 2006; Araújo *et alli,* 2006a; Araújo *et alli,* 2006b) têm analisado estes elementos. Hijiki (2006), ao estudar o projeto Guri em São Paulo, remete ao ditado popular "Cabeça parada, oficina do diabo". Essas são racionalidades situadas dentro de uma lógica naturalizada que associa pobreza e violência, sobretudo no espaço das ruas. Se o 'perigo' do tempo livre é comum em todas as classes, como afirma Hijiki, tendo a pensar que é no espaço das classes populares – a rua e a favela - que esse perigo é associado à violência das "classes perigosas" e tem seu esteio na moral do trabalho preconizada pela ética protestante do trabalho.

Araújo *et alli* (2006a, p.217) analisam o mesmo fenômeno no contexto da favela da Maré (RJ), bem como ligam esse cenário à neoliberalização da economia, à terceirização dos braços do Estado e à associação das ONGs à segurança pública, pela via do controle virtual do favelado

> Poderíamos citar inúmeros casos que exemplificam essa relação entre poder público, população e instituições terceirizadas, entretanto, nos deteremos apenas em dois: o primeiro deles trata-se justamente dos chamados projetos culturais que se espalham de forma impressionante nos espaços de favela na cidade e que se embasam, quase sempre, pelo mesmo argumento posto no início deste artigo: é preciso que o favelado esteja sempre desenvolvendo alguma atividade artística, pois dessa forma, diminuirão as chances para que ele entre no tráfico de drogas. Nesse sentido, o grande número desses projetos culturais dentro das favelas acaba assumindo a posição de postos de trabalho em substituição ao emprego formal, cada vez mais difícil de se conseguir.

resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta, sem que para tanto venham a se superpor, a perder sua especificidade e finalmente a se confundir" (ibid., ibid, p. 248).

Esses discursos, como práticas que são, estão ligados a relações de poder estabelecidas e que fazem funcionar diferentes efeitos de poder. Isto evidencia uma diversidade de racionalidades ligadas a lógicas preconceituosas historicamente construídas que são feitas funcionar nos atravessamentos entre políticas de Cultura, Educação e Segurança Pública, as quais desembocam também na conjuntura das práticas musicais nos projetos sociais no atual cenário brasileiro. Essas conjunturas devem, necessariamente, fazer pensar sobre quais os lugares político-pedagógicos que estão sendo produzidos e ocupados pelas práticas musicais nos projetos sociais, mas não apenas neles, visto que isso remete a todo um conjunto de naturalizações no que diz respeito às práticas musicais em diferentes esferas da sociedade, inclusive a acadêmica[9].

Essas naturalizações parecem ser exercidas muito em relação às crenças no valor positivo universal que se atribui à 'música', bem como ao seu duplo: a negação de que as práticas musicais participam também de práticas de violência, conforme analisam Araújo *et alli* (2006a)

> Uma outra compreensão do lugar da música ou seus correlatos em contextos diversos deveria, em nosso entendimento, não só reconhecer o papel da música e, de modo mais genérico, da comunicação sonora não-verbal em processos sociais demarcados como violentos, mas também situar reciprocamente formas de violência socialmente exercida em processos musicais ou em que a música desempenhe um papel-chave .

Por outro lado, vale lembrar, a partir dos estudos de Coimbra (2001), a genealogia da relação produzida entre pobreza e criminalidade que desde o séc. XIX se relaciona à formação de alguns espaços urbanos, seus reordenamentos e em algumas teorias que pretendiam explicar a vinculação entre as 'classes perigosas[10]' e a 'cultura da pobreza', resultante da acumulação do capital. A relação entre geração de pobreza e acúmulo de capital já era conhecida por Marx. Coimbra (2001, p.30) afirma que a miséria, a partir da "ética e óptica impostas pelo capitalismo, passa a ser naturalmente compreendida como advinda dos vícios e da ociosidade inerentes aos pobres", de maneira que, numa associação com a mendicância e a vagabundagem, a miséria tornou-se objeto da ética protestante do trabalho[11], que fundou as bases da naturalização e aceitação do capitalismo. A autora desnaturaliza a vinculação da miséria e da 'vagabundagem' como características dos indivíduos pobres, e visibiliza essa vinculação como um produto construído pelo próprio capital que também carrega marcas de heranças escravagistas.

Conforme Coimbra, a idéia de 'classes perigosas' surge com as teorias racistas que buscaram embasar 'cientificamente' a periculosidade das classes subalternizadas desde o séc. XIX. Essas teorias conformaram o 'dispositivo da periculosidade', baseado no perigo virtual que todo pobre representaria. As concepções sobre o pobre (os 'bons', trabalhadores; e os 'viciosos', direcionados à vagabundagem, portanto, não trabalhadores) eram diretamente proporcionais às intervenções disciplinarizadoras e moralizantes aplicadas à população pobre, sobretudo à infância, a quem se ensinava higiene física e moral. A autora produz uma analogia entre o contexto do séc. XIX com a 'atualização intensa' da violência no Brasil na década de 80, construída no período da democratização do país e sua interligação com as produções midiáticas (que expressam sobremaneira a posição das elites brasileiras) em articulação com um incremento nas políticas de segurança, pautadas nas 'experiências' produzidas durante a ditadura militar no Brasil - sobretudo nas práticas de tortura e esquadrões da morte.

Frente às conjunturas do mundo contemporâneo não é por acaso que a Segurança Pública passa a ser demanda de pobres e ricos, ocupando os pobres, o lugar de ação dessas políticas. Como afirma Caldeira (1991, *apud* Coimbra, 2001, p. 128) "a sensação que proporciona segurança não decorre da ausência da violência ou do crime, mas sim em função da distância social, pois quanto mais distantes da pobreza, melhor

---

[9] Um dos discursos presentes na academia que parece carecer de maior problematização e desnaturalização é o da 'humanização' ligada às práticas musicais nos projetos sociais. Se o papel da 'música' nos projetos sociais é humanizar a população a que atende, devemos, necessariamente, pensar por que se atribui a função de 'tornar humano' a quem já o é. Arantes (2005), ao construir a genealogia das prisões no Brasil, visibiliza o estatuto 'não humano' atribuído aos escravos. Sendo assim, é interessante questionar que estatuto de humano é esse e que efeitos estão interligados a isso nesse campo de práticas.

[10] A expressão 'classes perigosas' é utilizada "(...) no sentido de um conjunto social formado à margem da sociedade civil, surgiu na primeira metade do século XIX, num período em que a superpopulação relativa ou o exército industrial de reserva, segundo a acepção de Marx, atingia proporções extremas na Inglaterra, quando esse país vivia a fase 'juvenil da Revolução Industrial" (Guimarães, 1982 *apud* Coimbra, 2001, p.30).

[11] Ver Weber em 'A ética protestante e o espírito do capitalismo', SP: Pioneira, 1994.

as elites se sentem, visto estarem longe do perigo". Essa é uma produção de subjetividades que também atinge a população subalternizada. É o que Coimbra chama de 'paradigma da insegurança'.

Últimas considerações

A problematização das funções que têm sido atribuídas e ocupadas pelas práticas musicais (sobretudo as exercidas numa lógica pedagógica) nos projetos sociais, e suas conexões com os modos de subjetivação dominantes nos contextos em que se inserem levam, na perspectiva deste trabalho, a questionamentos sobre a inter-relação entre as práticas musicais e o governo da população (notadamente a pobre). Esse entrelaçamento, até o momento, tem sido aqui pensado a partir de uma lógica de Estado que utiliza as práticas musicais como parte de estratégias de governo das camadas sócio-econômicas mais pobres da população. Esta estratégia de Estado parece ter contornos próximos à política do Canto Orfeônico. Porém, se naquele momento o povo era visto como 'bom-rústico-ingênuo' conforme Squeff e Wisnik (1983), hoje parece que o povo é visto como 'perigoso', advindo das 'classes perigosas'.

As políticas dos projetos sociais têm os contornos da governamentalidade (Foucault, 2001, p. 303): "conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer essa forma bem específica, bem complexa, de poder, que tem como alvo a população. Como forma mais importante de saber (...), os dispositivos de segurança". É onde se encontram o governo de si com o governo dos homens e também onde se articulam as estratégias de luta que precisamos reconhecer, produzir e talvez combater. Dentre elas, o mundo ideal e o homem ideal que habitam muitas das compreensões do campo da Música.

A análise dos modos de subjetivação presentes nas práticas musicais e processos sociais a que estão interligadas possibilita a compreensão desse campo de lutas e das subjetividades e verdades aí construídas. O exercício de desnaturalizar construções tão hegemônicas como a relação 'música'-transformação social pode gerar incômodos, mas é no movimento de uma busca genealógica que as forças que compõem essa produção podem ser visibilizadas e audibilizadas. Sem dúvida, é necessário confiar profundamente nas possibilidades transformadoras dos sujeitos e da sociedade pelas práticas musicais, mas também é necessário desconfiar de seus efeitos quando tomados por 'naturalmente bons'. Contudo, esta pesquisa está em andamento e seguirá rumos para os quais a micropolítica poderá ser chave para a compreensão de modos de vida contemporâneos, cuja importância da 'música' como estratégia de intervenção social se faz tão presente e é capaz de ser vivida de maneira intensa, como uma 'saída' para uma vida melhor.

Referências Bibliográficas

ARANTES, E. Discurso da Coordenadora Nacional de Direitos Humanos: Do governo dos livres e dos cativos. Considerações sobre a história das prisões no Brasil. *Psicologia Online*, 2005. <http://www.pol.org.br/debate/materia.cfm?id=148&materia=769> Acesso em Maio de2007.

ARAÚJO, S. *et alli.* A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *Revista Transcultural de Música***.** N10, 2006a. <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm > Acesso em Fevereiro de 2008.

ARAÚJO, Samuel *et alli. Música e políticas públicas para a juventude: por uma nova concepção de pesquisa musical.* XVI Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006. <http://www.anppom.com.br/anais/16%20anais%20DF%202006/CDROM/COM/02_Com_Etno/sessao03/02COM_Etno_0304-074.pdf> Acesso em Junho de 2007.

CASTEL, R. *Metamorfoses da Questão Social: uma crônica do salário***.** Petrópolis: Vozes, 1998.

COIMBRA, C. *Operação Rio: o mito das classes perigosas.* Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Niterói: Intertexto, 2001.

FOUCAULT, Michel. Política e ética: uma entrevista. In: *Ditos e Escritos V - Ética, sexualidade e política.* RJ: Forense Universitária, 2006.

_____.Verdade e poder. In: MACHADO, R. (Org). *Microfísica do poder***.** 18.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003a.

_____. Genealogia e poder. In: MACHADO, R. (Org). *Microfísica do poder.* 18.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003b.

_____. A governamentalide. In: *Ditos e escritos IV – Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. Foucault. In: FOUCAULT, M. *Estética, ética y hermenéutica.* Barcelona: Paidós, 1999.

_____**.** *A ordem do discurso***.** 9. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

_____. O sujeito e o poder. In: HABINOW, P; DREYFUS, H. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica***.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

HIKIJI, R. S. G. Música para matar o tempo Intervalo, suspensão e imersão**.** *Mana* 12(1): 151-178, 2006.

RIBEIRO, M. Exclusão: problematização do conceito. *Educação e pesquisa***, V**. 25, N. 1, 1999.

ROCHA, M. L; AGUIAR, K.F. *Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises.* Psicologia, Ciência e Profissão, 2003, 23 (4), 64-73.

SQUEFF, E., WISNIK, J.M. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira***.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

TOMMASI, L. Abordagens e práticas de trabalho com jovens das ONGs brasileiras. In: *Revista de Estúdios sobre Juventud – JOVENes.* Ano 9. N 22. Enero-Jun. México: Centro de Investigación y Estúdios sobre Juventud, Instituto mexicano de la Juventud, 2004.

Do Escracho ao Scratch: reinterpretação musical no repertório do teatro de revista, anos 1902 a 1927

Júlia M. Selles
juliamendesselles@yahoo.com.br
Marcelo José de A. Bruno
Otávio Augusto O. de Menezes
Priscilla P. Pessoa
Vinicius Silva Couto
Leonardo Fuks
cyclophonica@yahoo.com

Resumo
O presente artigo relata as atividades e métodos de trabalho de um grupo musical e de pesquisa, do projeto "Práticas Vocais na Música Tradicional Brasileira" da Escola de Música da UFRJ, que se dedica a reinterpretar o repertório da fase fonomecânica dos primeiros registros sonoros da música popular urbana brasileira, produzidos no período compreendido entre os anos de 1902 e 1927. Diante de um amplo acervo de gravações originais, pertencentes à própria universidade, foram priorizadas aquelas já digitalizadas e que possuem um forte componente humorístico, oriundas da tradição do teatro de revista. As análises aliam as capacidades perceptivas dos músicos-pesquisadores com recursos e ferramentas proporcionados pela acústica musical, ciências da voz e etnomusicologia. O processo de trabalho compreende uma etapa de análise textual, vocal, harmônica e instrumental, seguida de uma fase de elaboração de arranjos e indicações de performance e montagem cênica, buscando sempre manter um paralelismo com os tipos e gradações de humor, presentes nos originais, em muitos casos trazendo elementos da expressão musical contemporâneos. As canções selecionadas são analisadas em seus contextos históricos e políticos e são apresentadas as concepções reinterpretadas das mesmas. Há um enfoque especial às técnicas de gravação da época, com suas limitações e artefatos sonoros característicos, que buscam reconstruir o som de outrora, e trazer novas luzes aos processos digitais de filtragem e supressão de ruídos atualmente empregados com estes gêneros de fonogramas. O grupo já cumpriu uma agenda de performances, dentro e fora da universidade, onde pôde avaliar de maneira preliminar o potencial comunicativo do repertório reinterpretado.

Palavras-chave: práticas vocais, humor, gravações fonomecânicas

Abstract
This paper documents the artistic activities and working methods employed by a musical group within the research project entitled "Vocal Practices in Brazilian Traditional Music", from the School of Music at Rio de Janeiro Federal University. This group is dedicated to the "reinterpretation" of a repertoire belonging to the phonomechanical phase of the first sound recordings in Brazil of its urban popular music, commercially produced in the period between the years of 1902 and 1927. Among the wide collection of original phonomechanical recordings, owned by the University, those chosen for the repertoire contain a strong humoristic content and have been already processed and digitalyzed. They belong to a traditional genre of comic drama, called "teatro de revista". The analysis combine the perceptive abilities of the musicians-researchers with resources and tools provided by the disciplines of music acoustics, voice sciences and ethnomusicology. The working process entiles a sequence of text, vocal, harmonic and intrumental analyses, followed by the elaboration of arrangements and instructions for musical and stage performances, aiming at keeping similarities with the types and scales of humor, as present in the original recordings, very often including elements of contemporary expression. The songs here chosen are analysed under their historical and political aspects, with their corresponding "reinterpreted" versions being briefly described. The historical recording methods and technologies are particularly addressed, considering their characteristic limitations and artefacts, towards the reconstruction of the sounds of that period, and casting some light to the digital filtering processes and noise suppression presently employed on such categories of

phonograms.The artistic group has already successfully accomplished a series of public performances, within and outside the academic boundaries, when it could preliminarly evaluate the communicative potential of that repertoire.

Keywords: vocal practices, humor, phonomechanical recordings

Introdução

O projeto *Práticas Vocais na Música Tradicional Brasileira* originou o grupo *Revista do Ouvidor* , de Iniciação Artística Cultural, com o objetivo inicial de estudar e executar repertório da fase fonomecânica que cobre o período de 1902 a 1927. Tais registros musicais foram realizados através da tecnologia de gravação mecânica, patenteada por Thomas Edison em 1877 e comercializada no Brasil a partir de 1902. Em particular, o referido acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas da UFRJ, fundado por Luiz Heitor Correa de Azevedo na década de 40, compreende aproximadamente 450 discos, gravados entre 1910 e 1917. Algumas das primeiras gravações da música popular urbana vocal brasileira estão aqui contidas, publicadas pela Casa Edison no Rio de Janeiro. A disponibilização de parte deste acervo e de outras coleções deste período, no sítio do Instituto Moreira Sales (www.ims.com.br), possibilitou uma escuta atenta e ágil de tais materiais. Estes registros representam o início da indústria fonográfica no país, diante de um momento de consolidação de uma identidade nacional na nova república. Em meio a tais circunstâncias políticas e sociais, a gravação e comercialização de discos no Brasil contribuiu para a valorização e caracterização da então música popular urbana carioca, em sua fase inicial, que também se consolidava como objeto de representação da nova identidade nacional.

Segundo Marchi e Martins (2008) "analisar esse período permite compreender como e porque o desenvolvimento da fonografia no país esteve relacionado, desde seu início, às manifestações culturais locais".

O ponto de partida do presente estudo foi o interesse em compreender as práticas musicais dos cantores no ato da gravação, representadas pelas características vocais presentes. Para isso, nos utilizamos da reapropriação do passado (Hobsbawn, 1998) que caracteriza as situações em que elementos do passado são resgatados e reutilizados no presente, resultando em novo material. No caso deste projeto, a reinterpretação da voz do passado é acompanhada de análises laboratoriais e estudos etnomusicológicos que possibilitem uma reiterpretação criativa inserida em diálogo entre o presente e o passado, assim como entre o estudo acadêmico e a performance . É necessário destacar a importância de tal enfoque de estudo, uma vez que há escassas informações acerca da emissão vocal, bem como das práticas interpretativas do período em questão. Além disso, estudar a emissão vocal de tal repertório nos permite compreender melhor as características e o trajeto das tendências vocais usadas na música popular carioca, além de destacar importantes informações técnicas para futuras restaurações mais fidedignas do mesmo material. Outro fato que nos motivou a usar tais gravações como material de pesquisa, foi a presença de grande variedade de gêneros musicais, tais como lundu, polca, samba, maxixe, dentre outros que contribuem para uma performance musicalmente variada. Além disso, trata-se de um repertório pouco divulgado entre os conjuntos musicais e públicos atuais, apesar de sua relativa atualidade temática e relevância cultural e histórica.

O período traz a consolidação de certas características da canção. Estas são identificadas em composições de diversos gêneros da atualidade. Segundo Zan (2001, p.108), "Verificam-se, nesse período, os primeiros ajustes técnicos da música popular às novas condições de produção. O tempo de duração das músicas gravadas fixou-se em torno de 3 minutos e converteu-se em elemento formal da canção."E não apenas a duração das músicas foi direcionada pelo método de gravação:

> "(...) a interiorização, por parte do músico, das regras que regem a produção e o consumo de música popular vai se refletir até mesmo nos aspectos formais da canção. O compositor popular desenvolve habilidades para produzir canções com letras concisas, andamento dinâmico e melodias simples capazes de serem memorizados com facilidade pelo público ouvinte." (ZAN, 2001)

O presente estudo se utiliza principalmente do auxílio de ferramentas e abordagens das ciências da voz, da acústica musical e da etnomusicologia, com o intuito de extrair elementos objetivos e, quando possível, quantificáveis, para serem combinados com os elementos subjetivos percebidos pelos membros do grupo.

A orientação artística tem sido no sentido de aproveitar os materiais musicais e extra-musicais, de maneira que se processe uma *apropriação* e *transformação de elementos do passado* (Hobsbawm, 1998), entretanto estabelecendo um grupo musical sumamente atual. O presente artigo descreve o contexto e o processo de trabalho do grupo, que se orienta, principalmente, pelo **humor** contido no repertório selecionado. Este aspecto influencia fortemente a elaboração dos arranjos, a interpretação musical, o emprego de técnicas vocais e a montagem do espetáculo. Portanto, ao buscarmos uma correspondência entre as interpretações distanciadas de um século, em muitos casos, utilizamos prioritariamente as propriedades, qualidades e gradações percebidas no humor das gravações.

Os alunos-pesquisadores constituem um conjunto musical que interpreta tais músicas da fase fonomecânica. Realizam uma releitura do repertório pesquisado a partir de uma síntese do conteúdo estudado e estabelecem um diálogo entre passado e presente, expressado em um espetáculo musical. Na parte de análise deste estudo, apresentamos com mais detalhes estas características mencionadas com exemplos retirados do nosso repertório.

Os aspectos do humor

Grande parte do repertório estudado, que pertence ao universo do teatro de revista, possui forte caráter humorístico, dirigido à moral, à sociedade e à política, mediante diversos mecanismos e figuras de linguagem claramente detectáveis: eufemismos, exageros, sublimações, imitações, ironias, sarcasmos, metáforas, transgressões, dentre outros. Buscamos, portanto, testar o potencial comunicativo dos mesmos, e conceber uma correspondência para o momento atual, a que chamamos de **reinterpretação do humor**.

Em "A cultura popular da Idade Média", Bakhtin explica o conceito de circularidade cultural com base no humor popular chamado por ele de "a cultura do riso". Nela se encontram o humor carnavalesco, a linguagem coloquial, assim como a língua vulgar que permitem que o "caráter não-oficial" da cultura em geral seja expressado e aceito.

Bakhtin separa em três grupos as múltiplas manifestações da cultura popular:

> 1- As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
>
> 2- Obras cômicas verbais (inclusive as paródias) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou língua vulgar;
>
> 3- Diversas formas de vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.).

É no momento do festejo (carnaval, espetáculos em praça pública) que o humor tem o papel de intensificar as trocas culturais entre as diferentes classes, quebrando as barreiras estabelecidas pela hierarquia social. Ao analisar a cultura popular urbana na Idade Média, presente na obra de Rabelais, Bakhtin aponta o humor como um lugar comum entre as camadas sociais e suas respectivas diferenças culturais.

Tais particularidades do humor são também observadas na época pesquisada, assim como na atualidade e no presente projeto funcionam como um amalgama entre as duas épocas. Eis a importância de se destacar os aspectos humorísticos no repertório pesquisado. Segundo Bakhtin (1999, p.3) "o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular."

O início da indústria fonográfica brasileira apresenta um processo de "carnavalização do cotidiano" inerente à configuração que ganhava a cultura massiva no Brasil. De acordo com Lenharo, citado por Zan (2001), a cultura de massas se encontra "tomada do riso festivo e carnavalesco que transpira na chanchada e na revista (...) reproduzindo e realimentando o que procedia da própria sociedade".

A partir dos dados mencionados pelos autores acima, podemos dizer que o teatro de revista se encaixa nas classificações propostas por Bakhtin, uma vez que se trata de uma obra cômica verbal que se utiliza da paródia e do sarcasmo, usando tanto a linguagem da norma culta quanto a vulgar. Apresenta fortes elementos carnavalescos e alegóricos, assim como gêneros musicais de origem popular local, representando,

portanto, uma forma de espetáculo que apresenta intensa circularidade cultural. As *revistas de ano* de Arthur de Azevedo, ele próprio pertencente à classe burguesa intelectualizada, são exemplos desta elaboração a partir de fatos políticos e sociais do cotiano brasileiro. Numa direção inversa, atores e músicos de origem humilde, que atuavam nesses espetáculos, obtiveram ascensão social em suas carreiras artísticas. Posteriormente, iriam encontrar no mercado fonográfico em expansão um novo espaço para suas atuações profissionais.

Materiais e Métodos

O principal material de estudo dos pesquisadores está nos fonogramas restaurados disponibilizados no sítio eletrônico do Instituto Moreira Salles. As gravações em questão são dos antigos discos de 78rpm das coleções de Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão, doadas ao acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ que os digitalizou em parceria com Humberto Franceschi e o próprio Instituto Moreira Salles.

O processo de trabalho de reinterpretação transcorre conforme representado no fluxograma da figura 2.

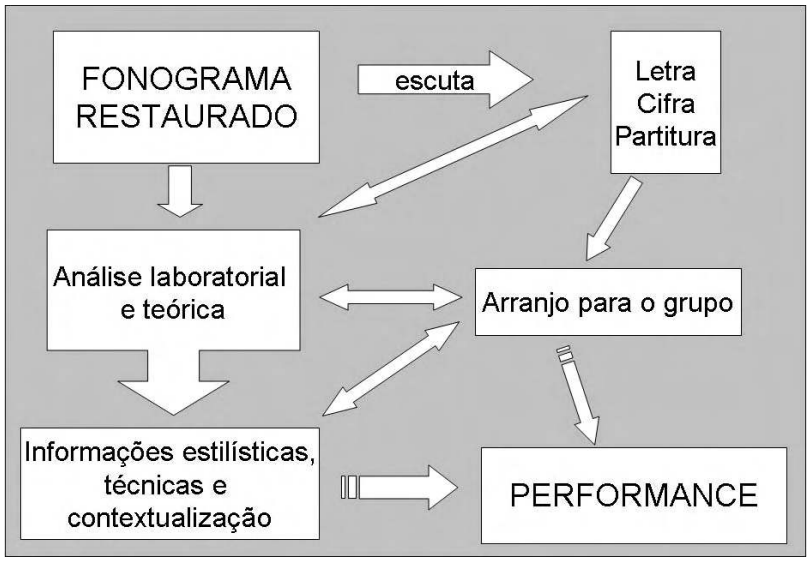


Figura 2. Processo de trabalho de reinterpretação musical realizado no projeto Práticas Vocais na Música Tradicional Brasileira. O fonograma restaurado é escutado atentamente pelos componentes do grupo, que buscam extrair os elementos de letra (texto), harmonia (cifras) e partitura (melodias e instrumentação). Paralelamente, assistido por análise musical, leituras históricas e musicológicas e programas de análise sonora , complemente-as o estudo para a concepção dos arranjos e da performances.

A partir do fonograma restaurado retirado do site do Instituto Moreira Salles, é realizada, primeiramente, uma análise através da escuta de forma a identificar em que momentos da música aparecem certos tipos de ruídos e distorções e como estes se apresentam: quais são as vogais e consoantes que os sustentam, em que tessitura aparecem, com mais freqüência nas vozes femininas ou masculinas, além dos ruídos provocados pela agulha. Posteriormente, é realizada uma análise técnica e laboratorial através de experimentos acústicos mediante a programas de edição e análise sonora, para chegar a informações referentes aos harmônicos e formantes do exemplo vocal em questão. Definidas tais informações, chegamos a conclusões quanto ao grau de tensão vocal encontrado no fonograma e as características fisiológicas presentes na prática vocal. Dessa forma, conseguimos chegar a um resultado sonoro mais próximo do que era realizado em estúdio. Estes elementos podem servir de matéria prima para transformação ou criação para o momento de performance.

Após a escuta do fonograma, além de decifrar as letras não registradas, como método de pesquisa para a realização do conjunto musical o grupo escreve e organiza as partituras e cifras das músicas, para posteriormente conceber novos arranjos que serão interpretados pelo conjunto musical. Dependendo do tipo de arranjo que o grupo pretende criar, as letras e cifras podem ser parcialmente modificadas, de forma a

apresentarem conteúdo e características musicais referentes à atualidade, estabelecendo um diálogo entre o passado e o presente.

Uma vez realizada a análise laboratorial acerca de aspectos acústicos e fisiológicos encontrados nas gravações, o grupo explora nos arranjos tipos diferentes de emissão vocal e pronúncia presente no material de pesquisa, bem como tipos de emissão vocal e pronúncia presentes em estilos musicais da atualidade.

Como pretendemos restaurar para reinterpretar não apenas o som, mas também o tipo e intensidade do humor, dentro do estado de espírito da época, fazemos análises do conteúdo histórico e musical, e concebemos a interpretação do repertório utilizando o conceito de circularidade cultural (Bakhtin, 1999), aqui apresentado por um movimento recíproco entre música popular e erudita. Através dessa combinação de componentes, poderemos aquilatar o potencial comunicativo do espetáculo, uma vez que realizamos uma reapropriação "hobsbawniana" do passado, preferencialmente de forma criativa, para que seus elementos sejam aplicados a uma nova expressão musical (Hobsbawm, 1998).

A partir destes objetivos, impõe-se de imediato a questão sobre como era o som original no estúdio de gravação e nos espetáculos de revista onde tal repertório era apresentado.

A questão acima, acerca do "som original", remete obrigatoriamente ao próprio método de gravação. Em seguida, deve-se questionar sobre se o passar do tempo teve alguma ação perceptível e distinguível, possivelmente causando danos aos discos.

Uma vez separados os efeitos e artefatos do processo de gravação, pretende-se compreender os modelos de dicção verificados. Mário de Andrade (1939) teria sugerido que a pronúncia utilizada em gravações daquele período não era "típica do português brasileiro", apesar de se tratar de um repertório essencialmente popular.

Ruídos e distorções: os sons do suporte

O sistema fonomecânico, em particular o do Fonógrafo de Edison, possui um alto nível de ruído, principalmente representado pela fricção entre agulha e disco, pelas irregularidades da superfície do mesmo e pelo desgaste do material ao longo do tempo. Tais fatores afetam sobremaneira a inteligibilidade do texto. Em nosso projeto, é de interesse avaliarmos em detalhe que distorções e ruídos estão presentes.

Para tal, buscamos entender o quanto da performance foi modificado ou influenciado pela gravação mecânica, o que torna necessário analisar, além das características vocais, as características acústicas encontradas nos registros musicais do período em questão. Por exemplo, se o cantor tentar gravar com sua técnica vocal usual de apresentação em palco, é bastante provável que muito pouco será adequadamente registrado. Assim sendo, a gravação no sistema fonomecânico exige do cantor adotar uma estratégia de fonação que conduza a uma melhor captação sonora, ou seja, empregando maior esforço vocal, alterando as qualidades da voz (timbre), aumentando as articulações dos fonemas e assumindo uma pronúncia diferenciada "Certos tipos de instrumentos, ou formações instrumentais, eram escolhidos de acordo com a sua melhor adequação às condições técnicas de gravação. Até mesmo o desempenho vocal dos intérpretes deveria ter certos pré-requisitos para propiciar os melhores resultados possíveis das gravações no sistema mecânico" (ZAN, 2001). Além do ruído inerente à gravação fonomecânica, outra fonte de modificação sonora pode ser atribuída ao cone acústico. Este componente, que era colocado à frente dos músicos e que é o equivalente mecânico do microfone, possuía necessariamente uma ou mais freqüências de ressonância, que eram incorporadas ao som final e que interagiam com a voz do cantor e os sons intrumentais, podendo amplificar consideravelmente certos harmônicos, assim dando origem a distorções do sinal.

Posteriormente, estratégias semelhantes a estas viriam a ser adotadas no domínio do rádio, que se iniciaria a partir de 1922, pois, a transmissão e recepção eletromagnética envolviam ruídos de grande relevância, se comparados aos sinais transmitidos.

A Figura 1 representa as principais manifestações de ruídos e distorções presentes nos registros fonomecânicos originais. Devemos observar que os fonogramas utilizados foram digitalizados e previamente filtrados através de projeto do Instituto Moreira Sales, portanto, já se encontram livres de ruídos e cliques mais evidentes. No entanto, no processo de filtragem digital, novos tipos de ruído podem ser gerados. Não podemos desprezar a possibilidade dos processos de filtragem utilizados removerem também conteúdos sonoros relevantes para inteligibilidade e mesmo para clareza musical das gravações.

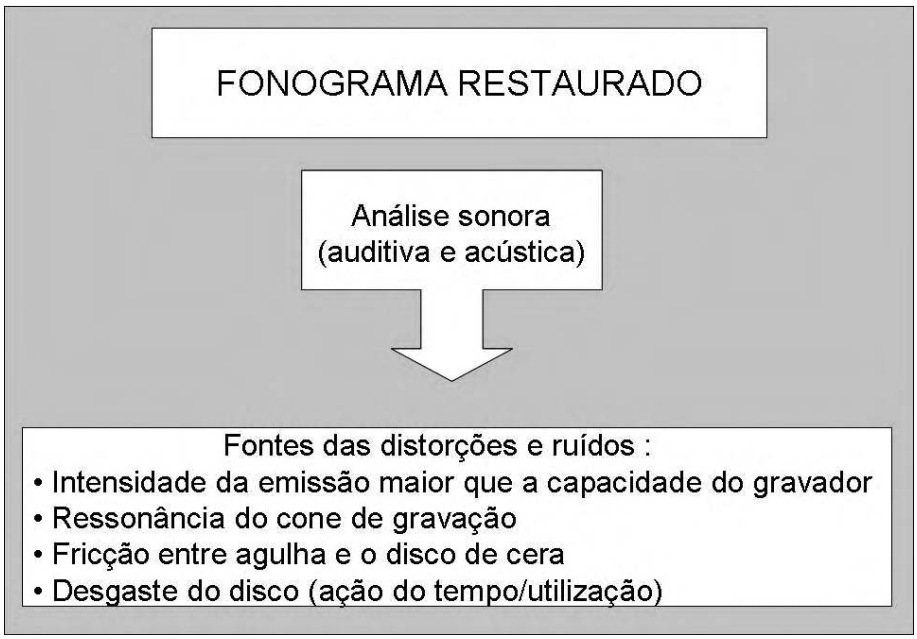


Figura 1. Fontes de distorções e ruídos encontrados nos registros fonomecânicos. O primeiro fator se refere ao fato de que não raro os níveis do sinal gravado extrapolavam os valores máximos admissíveis pelo sistema. O cone de gravação, por sua geometria e dimensões, ressoa a certas freqüências, aumentando o nível de certos harmônicos presentes. A fricção entre a agulha e o disco gera um ruído de alta freqüência. Com o passar do tempo e uso, o disco apresenta desgaste, outra fonte de ruído.

Características vocais

Uma preocupação permanente no trabalho é a de extrairmos as características vocais dos cantores, pois representam um importante recurso interpretativo. Não raro, os cantores deste meio possuem uma voz que se aproxima da voz lírica operística, ou com características que assegurem uma boa saliência sonora, diante do método de registro ainda incipiente, como mencionado acima.

Como ponto de partida, podemos utilizar a obra de John Laver (1980), que desenvolve o conceito de *vocal settings* para o entendimento das configurações do aparelho fonador que dão origem às qualidades vocais. Os critérios de Laver permitem a classificação dos tipos vocais segundo critérios dos ajustes laríngeos, supra-laríngeos e do posicionamento dos lábios e língua, mediante os quais um determinado trecho cantado ou falado pode ser avaliado de maneira subjetiva mas relativamente precisa.

A partir da percepção auditiva e musical do material, juntamente com conhecimentos de técnica vocal e dados encontrados em literatura que indique padrões e técnicas vocais da época, lidamos com as questões vocais e acústicas tecnicamente, usando programas de análise e manipulação sonora, como CoolEdit (Syntrillium Co.) e o Praat (www.praat.org).

No caso do samba "Confessa, meu bem!", de Sinhô, foi realizada uma reinterpretação introduzindo um movimento de funk a partir do imperativo reiterado "confessa" no âmbito da tortura e opressão expressas nos chamados "proibidões". A emissão comporta o humor sarcástico e corrosivo intensificado pela tensão vocal dos solistas, utilizando os formantes da nasofaringe. O restante do grupo responde de maneira cúmplice ao discurso central e na re-exposição do tema, foram agregados elementos interpretativos do pagode romântico paulista. No samba "Esse costume", também de Sinhô, que se refere ao hábito da bebida, o arranjo original recebeu elementos harmônicos da bossa nova e vocalises oriundos do blues. Para uma interpretação realística das vozes, procedeu-se com a manipulação da melodia no software fonético Praat, bem como um estudo de campo na noite carioca com indivíduos ébrios. É também muito utilizada uma abordagem metalingüística em relação às características vocais, musicais e vocabulário de ambas as épocas.

Resultados

Reapropriação e performance

Nos exemplos a seguir, fica evidente a co-existência de elementos das diferentes épocas em sua aplicação no repertório e no espetáculo. O objetivo não é reproduzir esse repertório de forma fidedigna às gravações, nem a elevação de status ou transição de público e espaço. O que fazemos são reinterpretações introduzindo elementos musicais do cotidiano, como, por exemplo, um movimento de funk em um samba de Sinhô, onde a emissão comporta o humor sarcástico e corrosivo intensificado pela tensão vocal dos solistas. Observa-se assim uma correspondência no conteúdo. Também satirizamos certos estereótipos, algo típico do teatro burlesco, como em "Lá no Largo da Sé" em que transitamos estilisticamente, através de alterações na emissão vocal, pelo canto operístico, pela emissão típica das vedetes e do chamado canto popular. Ou seja, nós fazemos novos arranjos, usando uma instrumentação diferente das encontradas nas gravações (vozes, baixo elétrico, cavaquinho, violão, flauta transversa, pandeiro e tan-tan), trazemos um pouco de nossa bagagem musical, e associamos o conteúdo humorístico e sarcástico do repertório aos problemas sócio-políticos atuais.

Diálogo do mosquito com o rato

Para a música "Rato, rato" os músicos-pesquisadores produziram um videoclipe que será projetado durante o espetáculo. Este material audiovisual traz colagens de 3 versões da música – a primeira, instrumental, de Casemiro da Rocha, a segunda cantada por Alfredo Silva e a última, gravada pelo grupo Revista do Ouvidor.

A cançoneta "Rato Rato" tem grande valor humorístico e satírico. Ela se refere, de forma irônica e irreverente à campanha de caça aos ratos lançada pelo sanitarista Oswaldo Cruz, em uma tentativa de conter a peste bubônica que se alastrava pelo Rio de Janeiro. Pode-se hoje traçar um paralelo com a epidemia de dengue que atingiu o estado recentemente. Com o número de casos crescendo e as autoridades sem a apresentar medidas eficazes, começaram a surgir as soluções mais inusitadas, como passar o dia de calça jeans, ou criar armadilhas para os mosquitos. Possivelmente, modificações na letra ou quaisquer alterações que façam referência a esses novos fatos, provocarão efeitos cômicos semelhantes ao da canção original em sua época. Só não sofrerá com a mesma censura.

A concepção do espetáculo como uma colagem de esquetes

Uma vez que boa parte do repertório encontrado nas gravações pertence a teatros de revista da época, a concepção do espetáculo musical está caminhando para a formação de pequenos esquetes contendo um pequeno cenário, interpretações cênicas, gravações em vídeo, foto novela e música eletroacústica. Uma vez incluindo a música eletroacústica, os programas de manipulação sonora são utilizados também como ferramenta para a criação musical, possibilitando a utilização dos elementos acústicos estudados cientificamente na composição dos arranjos, como ocorre no samba "Pelo Telefone".

Discussão

Avaliando a participação de um público atual

Nosso trabalho, pelas características apontadas, tem o potencial de se incluir simultaneamente em contextos de música de concerto, música popular e mesmo na chamada música contemporânea. Temos levado, de modo piloto, esse material estudado a públicos diversos, tanto dentro quanto fora da Universidade, pretendendo montar posteriormente um espetáculo que reúna música, representação cênica e recursos audiovisuais, inspirado no teatro de revista.

Estas formas de apresentação, e a futura montagem do espetáculo mais completa, permitem testar a resposta do público, por seu grau de envolvimento com o espetáculo, de maneira qualitativa e mesmo quantitativa, como as reações de risos e aplausos, movimentos corporais e as impressões a serem recolhidas junto do mesmo, realizando enquetes e aplicando questionários estruturados.

Seria interessante também buscarmos comparar tais respostas do público atual com os dados disponíveis nos registros de época disponíveis nos jornais de outrora.

Através desse material e suas apresentações artísticas, será viável atingirmos uma concepção realista do humor e do escracho da época.

Economia de Grande Escala e Humor

É sabido que nos primórdios da gravação comercial, a elite cultural e econômica de então tinha reservas com relação aos gêneros populares, como o lundu, maxixe e samba. Seus conteúdos podiam ser qualificados como "vulgares", "transgressores" e "eróticos", se afastando dos padrões morais e estéticos desta elite, e sendo considerada como "música de pouca ou nenhuma qualidade". Entretanto, por gozarem de grande sucesso junto à população e por terem se tornado economicamente acessíveis, as gravações de tais gêneros passaram a representar uma atividade econômica importante, com grandes tiragens de produção.

Curiosamente, o meio acadêmico musical, representado pelos conservatórios e escolas de música, adotou diversas músicas desse período, aplicando-as um modelo de interpretação que ameniza e mesmo mascara o caráter original mencionado acima. Isso, de início, é possível porque os textos da época não possuem necessariamente o mesmo peso de significado nos tempos atuais. Por outro lado, a própria técnica vocal lírica modifica a sonoridade e contexto das palavras, e mesmo a inteligibilidade das mesmas, servindo como um elemento transformador da mensagem musical. Por exemplo, a música "Corta Jaca", de Chiquinha Gonzaga, contém os versos:

Neste mundo de misérias quem impera
É quem é mais folgazão
É quem sabe cortar jaca nos requebros
De suprema perfeição, perfeição

(...)

Esta dança é buliçosa, tão dengosa,
Que todos querem dançar
Não há ricas baronesas, nem marquesas,
Que não saibam requebrar, requebrar

Tal texto, conforme a maneira com que é cantada e emitida vocalmente, poderá ser considerado como vulgar e sobretudo transgressor, por seu caráter crítico e pela escolha do termo "mundo de misérias", por exemplo, para mais adiante envolver membros da nobreza, aptos a entrar na dança " buliçosa" .

O que podemos encontrar, portanto, são interpretações que passam por uma legitimação acadêmica, porém com a intenção de ser fidedigna à época. Esta legitimação poderá ser evidenciada se verificarmos que a maioria das músicas são executadas por um cantor lírico acompanhado de um piano ou violão, conforme a concepção da obra musical. Não estamos questionando o uso da técnica do canto lírico em tal repertório, e sim a concepção estética e performática padronizadora vigente nos conservatórios e escolas de música sobre o mesmo.

Em alguns casos, o resultado poderá assumir um tom humorístico "ingênuo", sem uma correspondência direta com o contexto social da época. Logo, as interpretações deste repertório poderão tornar-se artificiais e com questionável conteúdo artístico.

A partir de tais constatações, o trabalho artístico deste projeto busca lidar com o conteúdo humorístico do início do século vinte de forma analítica e renovadora. Através do diálogo entre as épocas, busca-se evidenciar e não amenizar o caráter cômico e mesmo "vulgar" das canções. Para

Conclusões

O trabalho já realizado nos permite avaliar que a abordagem combinada de escuta musical, com análise assistida por ferramental acústico, propicia uma aproximação privilegiada dos objetos do estudo, em particular as qualidades vocais ocorrentes, a extração dos textos e a compreensão sobre os efeitos causados pelos métodos de gravação da época.

As músicas são sujeitas a transformações, seja no aspecto da instrumentação, do arranjo, das intervenções faladas e da interpretação do texto. Logo, reestabelecem e aprofundam uma relação estética, histórica e afetiva com a época referida. Tais transformações são feitas a partir do resgate de características e conteúdos da música do início da indústria fonográfica, associados e compostos com elementos dos gêneros presentes na indústria fonográfica atual, como o funk brasileiro, o axé music e o pagode romântico, além de intervenções faladas com gírias e expressões comuns nos dias de hoje. Tal processo de reinterpretação tem como objetivo contextualizar criativamente o humor e a vulgaridade do início do século XX, de forma a testar sua atualidade e impacto nos públicos de hoje. Dessa forma, é realizado o diálogo da música do passado com a do presente, tendo a sátira como o principal elemento orientador, realizando uma abordagem acadêmica livre de estereótipos estéticos ou qualquer releitura amenizadora, que pudesse suprimir o conteúdo original das gravações fonomecânicas.

A análise acústica, processo ainda em curso no trabalho, tem permitido estimar a contribuição sonora dos diversos componentes do processo de gravação no som final examinado.

O tratamento sonoro experimentado poderá ser aperfeiçoado e aplicado em restaurações, resultando em registros mais fidedignos, em particular os realizados em condições técnicas e musicais semelhantes.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Ensaio sôbre a música brasileira. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

ANDRADE, Mário de. Aspectos da música brasileira. 2ª ed. São Paulo: Livraria *Martins Fontes* Ed., 1939

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, Hucitec, 1999, 4a edição.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre a História.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LAVER, JOHN. *The Phonetic Description of Voice Quality*. Cambridge: CUP. 1980.

DE MARCHI L, MARTINS J. Ecos da Modernidade: Investigações sobre a Casa Edison e o Início da Indústria Fonográfica no Brasil, VIII Congresso da ramificação Latino Americana da Associação Internacional de Estudos da Música Popular (IASPM), realizado na PUC de Lima, Peru, 2008.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira , indústria cultural e identidade. EccoS Rev. Cient., UNINOVE, São Paulo: (n.1, v.3): 105-122, junho 2001.

As folias de São Sebastião: processos de transmissão musical.[1]

Líliam Barros[2]
Verena Benchimol Abufaiad[3]

Resumo
A festa em homenagem a São Sebastião na cidade de Cachoeira do Arari, segundo relatos dos moradores da cidade, acontece há mais de 100 anos. Essa pesquisa teve como objetivo a descrição e registro dos repertórios musicais da festividade – as folias, a ladainha e as marchinhas executadas pela banda local - identificação e descrição dos três repertórios musicais; descrição dos instrumentos musicais; compreensão dos processos de transmissão musical. A pesquisa foi realizada através de trabalho de campo e análise dos processos de transmissão musical sob os pressupostos de Alan P. Merriam. Foi possível identificar as categorias nativas de compreensão das principais características dos repertórios musicais e os principais elementos de transmissão musical.

Palavras – chave: festas de santo – música - transmissão.

Abstract
The celebration in homage to São Sebastião in Cachoeira do Arari city, in Marajo Island, according to stories of the people, happens during more than 100 years. This research had as objective the identification, description and registers of the celebration's musical repertoires - the folias, ladainha and marchinhas executed by the local band -; description of the musical instruments; understanding of the musical transmission processes. This work was carried through field research and analysis of the musical transmission processes under the theoretical support of Alan P. Merriam. It was possible to identify the native categories understanding of the main characteristics of the musical repertoires and the main elements of musical transmission.

Keywords: saint parties - music - transmission.

A devoção a São Sebastião

São Sebastião é um santo muito cultuado na Ilha de Marajó, pois é o padroeiro dos vaqueiros, protetor das fazendas e dos animais. Pelo menos 10 de seus 12 municípios homenageiam o santo padroeiro, mas é no município de Cachoeira do Arari, da região de campos da Ilha, que a festa em homenagem a São Sebastião tem maior expressão. Não se sabe, ao certo, a data de origem dessa celebração, no entanto, segundo relatos dos moradores da cidade, ela acontece há mais de 100 anos, reunindo, de 10 a 20 de janeiro, pessoas de diversos lugares do país. Nos dez dias de realização da festividade, ocorrem missas, procissões, ladainhas, intercaladas com momentos profanos, como levantamento e derrubada de mastros, cortejos com a banda de música local, alvoradas, corridas de cavalos, campeonatos de luta marajoara, apresentações de grupos parafolclóricos, arraial, festas de aparelhagens, etc... Embora o dia do santo seja 20 de janeiro, a preparação da festa começa seis meses antes (em julho), quando os foliões deixam suas casas e famílias para percorrerem fazendas e retiros da região, cantando folias e rezando em latim a ladainha, na chamada "esmolação", com o fim de arrecadar recursos e donativos para os dias da festa. A comissão de foliões, que tem como repertório músicas cujas letras glorificam o Santo, é constituída de um violonista, um violeiro, um

[1] Esse trabalho é fruto do Inventário da Festividade do Glorioso São Sebastião, em Cachoeira do Arari, realizado sob financiamento do IPHAN 2ªSR e coordenado por mim.

[2] Professor Adjunto I da Universidade Federal do Pará, líder do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia

[3] Bolsista de Iniciação Científica e membro do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia

tamborineiro e um triangulista, dentre os quais há um bandeireiro e um mestre-sala. São percorridos os campos dos municípios de Ponta de Pedras, Santa Cruz do Arari, Muaná e outros, culminando com a chegada da comissão, no dia 9 de janeiro, na Fazenda Espírito Santo, em Cachoeria do Arari.

A comissão de foliões se compõe de quatro integrantes: um violonista, um violeiro, um triangulista e um tamborineiro, dentre os quais há um bandeireiro - normalmente o triangulista - e o mestre-sala. O violonista é quem executa ao violão o *ponteado*, elemento característico da folia, o qual consiste no ato de pontilhar, dedilhar nota por nota, corda por corda, executando seu conteúdo melódico, diferentemente do violeiro, que faz na viola a base harmônica, aquilo que eles chamam de *solado* ou *surrado*. O triangulista e o tamborineiro são responsáveis principalmente pela orientação e marcação rítmica, sendo que o tambor, além do ritmo, tem a função de anunciar à distância a passagem da imagem como também de chamar para a ladainha. O triangulista costuma ser ao mesmo tempo o bandeireiro, o qual vai à frente da comissão carregando a bandeira sagrada, anunciando a sua passagem e se está ou não em esmolação. O bandeireiro é também considerado o braço direito do mestre-sala, a pessoa de sua maior confiança, especialmente no que concerne ao âmbito das finanças. E, por fim, o mestre-sala é a pessoa responsável pela comissão, exercendo nela principalmente a função de capitulador, ou seja, aquele que puxa as folias e a ladainha, além de ser responsável pelo bem-estar dos seus integrantes, pela imagem do santo e pelo arrecadamento das doações.

Os repertórios musicais

As **Folias** constituem um repertório característico, de tradição oral, que é repassado de geração à geração pelos mestres foliões. São executadas nos período de esmolação pelos campos e durante os 10 dias de festividade. A origem dessa tradição é atribuída pelos próprios mestres e por escritores locais, como João Vianna em seu livro Fazenda Aparecida (1998:101), à herança deixada pelos índios e jesuítas. O repertório de folias é constituído da seguinte maneira: folia de chegada, folia de agradecimento de mesa, folia de entrada da ladainha, folia de término da ladainha, Ave-Maria (cantada às seis da tarde), folia da porteira, folia da alvorada e folia de despedida. Elas possuem características que as consolidam enquanto repertório: a forma, o instrumental e suas funções, a estreita relação com a peregrinação e as suas relações com os componentes da comissão.

Os critérios analíticos utilizados na pesquisa, com base nas categorias nativas de conhecimento, privilegiam o que configuram as características das folias: a forma, o ritmo, os padrões melódicos dos ponteados e as fórmulas de acompanhamento da viola. As folias possuem uma forma específica, um modelo ou padrão para sua execução e mesmo para sua criação:

Introdução	1ª carta	*ponteado*	2ª carta	*Ponteado* final
	Verso 1		Verso 2	
	Ponteado		*Ponteado*	
	Refrão		Refrão	

Esse modelo, com essa terminologia, foi repassado por um folião. A partir dele, é possível observar que o *ponteado* - execução de um padrão motívico dedilhado ao violão, corda por corda - pode ser considerado tanto como maneira de tocar quanto momento da estrutura da folia. Os versos, de caráter mais improvisatório, são cantados pelo mestre-sala, e o refrão, a duas vozes e de maior estabilidade em suas repetições, é cantado por ele e pelos demais componentes da comissão, dentre os quais há sempre um *contra-alto* ou primeira voz, que geralmente canta a melodia do refrão uma terça acima.

O Aprendizado dos repertórios da festividade

A partir de entrevistas com os foliões, foi possível detectar alguns pontos importantes no seu processo de aprendizagem das folias: a experiência nos campos, aprendizado dos ritmos, aprendizado dos motivos melódicos do ponteado, técnica do instrumento, aprendizado da letra da ladainha. A *experiência nos campos* é descrita como algo fundamental nesse processo de aprendizagem, tanto pela prática musical como pela imersão na missão da peregrinação. Para alguns foliões, a peregrinação tem um caráter, também, missionário, com o dever de levar as bênçãos do santo às pessoas. Em relação à prática musical, a experiência nos campos leva à prática diária das folias, priorizando o repertório antigo. A experiência nos

campos interfere no aprendizado dos elementos estruturais da folia como um todo, incluindo o *aprendizado dos ritmos* – compassado e valsado – e dos *padrões melódicos dos ponteados* – os quais sofrem algumas variações em suas repetições intermediárias.

A questão da *técnica do instrumento* já é diversificada. Os foliões que tocam os instrumentos de percussão estão mais disponíveis no contexto do município, no entanto, eles têm que aprender os diferentes ritmos das folias. Os instrumentistas de cordas, violão e viola, são mais raros em Cachoeira e, principalmente, que saibam tocar o ponteado.

A ladainha constitui um conjunto de cânticos em latim e português. Os vários cânticos da ladainha, no entanto, ganham uma unidade que a caracteriza como um momento específico, ao contrário das folias, adequadas aos diversos momentos da peregrinação. Sua análise possibilitou a observação de cinco cânticos, estruturalmente diferenciados entre si: *Intróito, Agnus Dei, Salve Rainha, Oferecimento e Bendito.* Eis algumas características reveladas que lhes conferem unidade enquanto repertório musical: ritmo prosódico, uso do *reto tono*[4], estrutura coro-solista, uso de ritmo marcado em alguns cânticos, caráter modal em alguns cânticos, caráter tonal em alguns cânticos, polifonia a duas vozes nos momentos solistas, cantados pelos foliões, ênfase no aprendizado das letras dos cânticos.

O conjunto de cânticos lembra a estrutura de uma missa católica. O primeiro cântico – intróito – pode ser dividido, estruturalmente, em quatro momentos: 1. O *Intróito* propriamente dito, que diz respeito à introdução da missa católica; 2. O *Glória*, que corresponde ao mesmo momento da missa católica; 3. *Pesa-me*, que parece um cântico não ajustado à estrutura da missa católica e sim inserido no conjunto desse repertório de ladainha, com tom de penitência e, 4. O *Kyrie*, que corresponde à *Ladainha de Nossa Senhora*, presente no *Líber Usualis*, um dos compêndios de cantos litúrgicos católicos.

O *Agnus Dei* também faz parte da estrutura da Missa Católica, traduzindo, do latim, Cordeiro de Deus. Depois vem o *Oremus,* seguido pelo *Sub Tuum Praesidium* e *Salve Rainha*, constituída pela oração tradicional católica musicada, precedendo então o *Oferecimento*, o qual, tal como o próprio nome sugere, oferece a ladainha ao santo, encerrando-se a ladainha com o *Bendito*, cantado por todos juntos.

A tabela a seguir dá um panorama das principais características dos cânticos da ladainha, observadas a partir das transcrições feitas:

	Reto Tono	Caráter tonal	Caráter modal	Ritmo prosódico	Ritmo marcado	Estrutura capitulador \respondedor	Caráter polifônico da parte solista
Intróito	X		X	X		X	X
Glória		X		X		X	X
Pesa-me			X	X		X	X
Kyrie (1ªparte)			X	X		X	X
Kyrie (2ª parte)		X			X	X	X
Agnus Dei		X			X	X	X
Sub Tuum Praesidium			X	X			X
Oremus	X		X	X		X	
Salve Rainha		X		X		X	X
Oferecimento		X			X		X
Bendito		X			X		

A ladainha funciona como um *mediador* entre São Sebastião e seus fiéis. *A fé em São Sebastião e em sua proteção* é um dos fatores que contribuem para o aprendizado da ladainha, no sentido de que o santo traz inspiração aos rezadores. Um outro fator de destaque é a *preocupação em não errar as palavras,* a qual está relacionada com a maneira pela qual as pessoas aprendem a ladainha – copiando. Assim, diferente das folias, de caráter mais improvisatório e a cargo do mestre-sala, a ladainha tem uma caráter mais estável. Antigamente, a ladainha era ensinada nas escolas.

A **Banda de música João Vianna** faz parte da sonoridade do município. Está inserida no movimento cultural como um todo da região, atuando nas comunidades do interior de Cachoeira em festividades semelhantes. Geralmente, nas festas religiosas, a banda acompanha as procissões com as músicas mais conhecidas da igreja católica, mas a função da banda de música é, principalmente, animar o traslado dos mastros – os quais representam o lado profano da festa -, servindo de combustível para que as pessoas agüentem o peso da madeira, o calor do sol e a poeira da estrada com alegria. Acompanhando os

[4] Tom de recitação em uma nota central, apenas com a finalização em quinta justa.

mastros, a banda toca músicas de carnaval, principalmente *Vassourinha.* Em seu repertório constam composições do músico e escritor cachoeirense João Vianna, músicas religiosas, regionais, marchinhas, dobrados, sambas e outros.

Em 2001, foi criada, em parceria com a Fundação Carlos Gomes, a Escola de Música Giovanni Gallo, na qual eram ensinados os estudos da flauta doce e da teoria musical, tendo impulsionado a ida de alguns alunos a Belém para a obtenção do curso intensivo de teoria musical, no Instituto Estadual Carlos Gomes, através do Projeto de Interiorização. Ao retornarem então a Cachoeira, os alunos já vinham assumindo papel de monitores. A Fundação ainda doou 18 instrumentos, o material didático e a manutenção dos monitores. A banda é composta por 3 trombones, 3 trompetes, 5 clarinetas, 2 sax-altos, 1 sax tenor, 3 sax-horn (trompas), 1 bombardino e 1 tuba. Apesar de possuir 18 instrumentos, são 42 alunos matriculados que tocam revezando os instrumentos.O aprendizado do repertório se dá de maneira sistemática: primeiramente os alunos aprendem flauta doce e teoria, depois, quando já conseguem ler e solfejar, passam a ter aulas de instrumentos.

A pesquisa

Essa pesquisa foi realizada dentro do Inventário da Festividade do Glorioso São Sebastião, feito durante o 1º semestre de 2007 e financiado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Ela tem como foco a descrição, o registro e a análise, a partir das categorias nativas de conhecimento, dos repertórios musicais característicos da festividade e os processos de transmissão do seu aprendizado. Essa temática foi priorizada tendo em vista a demanda local em proporcionar mecanismos de transmissão desse conhecimento, uma vez que os foliões estão em idade avançada e a geração mais jovem tem demonstrado pouco interesse em dar seguimento à tradição.

Quanto aos procedimentos metodológicos, a pesquisa foi realizada através de pesquisa bibliográfica, trabalho de campo e análise dos processos de transmissão musical, com base nos pressupostos teóricos de Alan P. Merriam. Em campo, a festividade foi integralmente acompanhada sob o ponto de vista etnomusicológico, objetivando compreender as conexões entre os repertórios e os diversos aspectos da manifestação como um todo, isto é, suas inter-relações com o contexto sócio-cultural.

Foram dez dias de convívio não só com os músicos, mas com todos os participantes da festa, realizando sistematicamente registros em áudio das folias, ladainhas e das músicas tocadas pela banda municipal. Foram também realizadas entrevistas com foliões e ex-foliões, com abertura para questões que julgassem pertinentes, enfatizando seus próprios pontos de vista acerca de seus fazeres musicais.

Após transcritas as entrevistas, foram realizadas transcrições dos repertórios, visando não só clarificar seus aspectos estruturais, mas também atuar como registros musicais. Foi possível, a partir de então, a identificação das categorias nativas de compreensão das principais características dos repertórios, seus fundamentos e reflexões, e os principais elementos de sua transmissão, esta que se observa ter grande implicação na assimilação da manifestação cultural como um todo.

A Festividade do Glorioso São Sebastião é um patrimônio cultural riquíssimo, com diversos outros bens culturais conectados além dos repertórios musicais.

A pesquisa bibliográfica e documental, bem como as entrevistas e depoimentos coletados, possibilitaram um panorama histórico da introdução dessas práticas musicais no município. Uma das metas deste trabalho é também esse levantamento histórico, inserido numa perspectiva maior de compreensão da História da Música do Pará.

Os foliões constituem as personagens principais desse estudo e, ao mesmo tempo, contribuíram com sua análise sobre o material coletado. Essa parceria foi fundamental para a compreensão de seus pontos de vista sobre as práticas musicais ligadas à festividade.

Por fim, espera-se que essa pesquisa contribua para o fortalecimento dessa tradição musical e que seja um passo a mais na garantia da transmissão deste conhecimento musical.

Referências bibliográficas

Barros, Líliam. Música e Identidade na Festa de Santo Alberto em São Gabriel da Cachoeira, Alto Rio Negro, Am. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2003.

_____. Repertórios Musicais em Trânsito: Música e Identidade Indígena em São Gabriel da Cachoeira, Am. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006.

Cascudo, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1993.

Feio Júnior, Júlio Tavares. *Ferra nas Fazendas.* Belém/ Pará: Smith, 2004.

Gallo, Giovanni. *Marajó, a ditadura da água*. Belém: Secult, 1980.

Jurandir, Dalcídio. *Chove nos Campos de Cachoeira.* Belém/ Pa: CEJUP, 1997.

Leite, Serafim. "O Colégio de Santo Alexandre e a Igreja de São Francisco Xavier de Belém do grão-Pará: notícia sumário da sua fundação pelos jesuítas e da escola de escultura e pintura que nela funcionava." In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. 221-240, 1942.

_____. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Tomo III. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro:369-380, 1943a.

_____. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo IV. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro:294-295, 1943b.

_____. "La Música em Las Escuelas Jesuíticas Del Brasil em el Siglo XVI." In *Revista Musical de Venezuela.* nº 32, ano XIV: 169-181, 19xx.

Monteiro, Mário Ypiranga. Cultos de santos e festas Profano-religiosas. Manaus: Fundo Comunitário das Indústrias da Zona Franca de Manaus, 1983.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Porto, Guilherme. *As Folias de Reis no Sul de Minas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

Rabello Júnior, Joaquim. *Cachoeira: minha terra, minha gente*. Belém\Pará: Smith, 2006.

Salles, Vicente. "Quatro séculos de música no Pará". In *Revista Brasileira de Cultura.* Ano I/out. dez., nº 2. MEC/ Conselho Federal de Cultura, 1962.

Schaan, Denise. "Cultura Marajoara: História e Iconografia" In *Arte da terra: Resgate da Cultura Material e Iconográfica do Pará – Arte Rupestre e Cerâmica do Pará*. Belém/Pará: MPEG/ SEBRAE. 22-33, 1999.

_____. *Cerâmica para Festas, Ritos e Funerais:O Simbolismo Sagrado da Arte Marajoara*. Título em francês: La Céramique pour les Fêtes, les Rites et les Funérailles :le Symbolisme Sacré De L'art Marajoara. Texto a ser publicado no catálogo da Exposição, Brésil em France, Grand Palais, Paris (texto em anexo).

Varella, José. *Amazônia Latina e a Terra sem Mal.* Belém/ Pará: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

Vianna, João. *A Fazenda Aparecida.* Belém\Pará: SECULT, 1998.

Vianna, João Rodrigues. *Histórico do Município de Cachoeira.* Cachoeira/ Marajó/ Pará: Oficinas Typ. da Prefeitura Municipal de Cachoeira, 1938.

Wallace, Alfred Russel. *Viagens pelos rios Amazonas e Negro.* São Paulo: Itatiaia, 1979.

Mito e Música entre o clã *Desana Guahari Diputiro Porá, Yauareté*, Am.

Líliam Barros[1]

Resumo
Este artigo tem como objetivos gerais a compreensão das conexões entre a mitologia e a música do clã *Desana Guahari Diputiro Porã* e a contribuição para uma etnografia das práticas musicais indígenas na Amazônia, em especial, dos povos indígenas do Alto Rio Negro[2]. Tal análise tem como foco o repertório instrumental de *cariço*, apontando suas características enquanto repertório e conexões com o corpo mitológico do clã.

Palavras –chave: Povo Desana, mitologia, música

Abstract
This paper aims to the comprehention of the conexitions behind music and mith of the *Desana Guahari Diputiro Porã* people. This analysis extend to the cariço music, exposing its caracteristics and conextions quith the mithology of this people.

Keywords: Desana people, mithology, music

Os *Guahari Diputiro Porã*

Os *Desana* se autodenominam *Asiri Masá* (Gente do Sol) e somam aproximadamente 1500 pessoas divididas em comunidades espalhadas nos rios Papuri e Tiquié, afluentes do Rio Uaupés, nos igarapés Umari e Cucura (afluentes do rio Tiquié) e Urucu (afluente do rio Papuri). Existem famílias *Desana* no alto e médio Rio Negro, e na sede do município de São Gabriel da Cachoeira.

Os *Guahari Diputiro Porã* moram na comunidade de Santa Marta, localizada na beira do *Merê Ya* (Igarapé Ingá), um afluente do *Masã Ya* (Igarapé Urucu). Possuem rica cultura material e grande corpo mitológico, acompanhando as práticas musicais. No entanto, após séculos de contato com os europeus, depois com a sociedade nacional, sua diversidade cultural e, especificamente, musical, vêm sofrendo alterações e dificuldades de transmissão às novas gerações.

Algumas iniciativas vêm sendo realizadas pela comunidade em prol da manutenção de sua cultura, a partir de esforço das lideranças locais em colaboração com pesquisadores de diversas áreas. Em função desse contexto, existe uma demanda da comunidade em resgatar aspectos de sua cultura através da valorização dos mais velhos atrelada à pesquisa e colaboração com pesquisadores e instituições.

O histórico da família de Seu Raimundo Galvão

Essa pesquisa teve como ponto de partida entrevistas realizadas em 2007 com o *bayá* Raimundo Galvão, chefe do clã *Guahari Diputiro Porá* e representa uma pesquisa em andamento que procura compreender as relações entre mito e música entre esse clã. A família de seu Raimundo sempre morou na região do Rio Papuri, na comunidade de São João, onde morou seu pai e onde cresceu com seus irmãos. Seu

[1] Etnomusicóloga, Professora Adjunto I da UFPA e líder do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia.

[2] Esse artigo representa continuidade das pesquisas realizadas por mim no Alto Rio Negro desde 2001, que resultaram em minha dissertação de mestrado e tese de doutorado. O presente texto reflete um trabalho realizado em parceria com o *bayá* da comunidade *Desana,* Raimundo Galvão, com antropólogo do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) e com bolsistas PIBIC.

Raimundo estudou até a 2ª série num internato masculino em *Yauareté*, não tendo terminado seus estudos, retornou para a comunidade São João. Naquela época, 1978, moravam seis pessoas na comunidade, Lino, Miguel, Vicente, Chico, Viviane e ele. Depois seus irmãos foram indo embora, Chico foi para a Colômbia, para Manaus, seus tios foram para Curicuriari, de modo que apenas seu Raimundo permaneceu na comunidade São João. A comunidade Santa Marta, próxima à de seu Raimundo, possui uma densidade populacional maior, com um bom número de jovens que atualmente recebem instruções de seu Raimundo sobre a cultura *Desana*. Esses jovens são filhos dos irmãos e parentes de seu Raimundo e possuem entre seis e dez anos de idade. O clã de seu Raimundo é composto pelos membros das comunidades de São João e Santa Marta.

A comunidade de Santa Marta foi fundada em 1945 por um padre salesiano cujo sobrenome é Lopes, as pessoas que foram morar lá são os avós de seu Pedro Tiago, primo de seu Raimundo. A comunidade de São João foi fundada em 1970 pelo padre Norberto, padre salesiano austríaco. A localidade foi batizada São João em função do avô de seu Raimundo, morador da localidade na época, que era o líder da comunidade. Segundo o entrevistado, a localidade não possuía nome anteriormente. O costume era chamar pelo nome da cachoeira que existe no local – Cachoeira de Rola Bosta (uma espécie de besouro).

O Mito e a Música entre os *Guahari Diputiro Porá*

Segundo os *Guahari Diputiro Porá* , antes de surgir o mundo já existiam três pessoas: *Umuko Ñeku Bupu* (avõ do trovão), o dono do mundo; *Baarib*o (dono da alimentação) e *Bupu Mago* (filha do trovão). *Baaribo* iniciou o processo de criação do mundo e da humanidade e de sua união com *Bupu Mago* nasceu Abe (sol), *Abe Ñami Masú* (lua), Apikõ *Weri Masú* (Gente da Terra de Leite), *Keri* (morador da água) e seus irmãos *Buyaru* e *Wehetero*, *Keri Piro Magu* (ancestral maior dos *Wanano*) e *Diru Diroá Masatigu* (irmão maior dos *Diroá*). Outros filhos nasceram de *Bupu Mago*.

Diru Diroá Masatigu nasceu para administrar o canto dos velhos. Segundo o mito narrado por seu Wenceslau Galvão (Galvão, 2005:34), é como um Deus para os *Guahari Diputiro Porã*.

Depois do nascimento dos filhos de *Bupu Magu*, foi realizada a primeira festa dos iniciantes. Abe preparou *caxiri* de maniva e convidou *Miriá Porã Masú* para ensinar a música das flautas sagradas:

> *Abe* fez os meninos tomarem banho. Era pra eles terem força antes de ouvir a música das flautas sagradas. Depois, os fez entrar na maloca que havia levantado na ocasião. Enquanto entravam na maloca, trazendo seu barco, *Abe*, por meio de um benzimento, arrancou e quebrou os dentes e as pernas dos micróbios dos bancos, antes de matá-los. Ele benzeu a casa e os bancos para refrescá-los e para cortar o cheiro de *Gurumuye*. Era para os iniciantes não pegarem doenças ao ouvir o som, a música dele. *Gurumuye* chegou então para mostrar as flautas sagradas e ensinar os cantos e a música aos meninos. Na verdade, ele não tinha flautas. É do corpo dele que saía o som das flautas sagradas. Ele sentou num canto da maloca mas ninguém o viu. Ouvia-se somente a música dele. Quando ouviram o som de *Gurumuyé*, os meninos morreram. Com efeito, quando a música saía do corpo de *Gurumuyé*, saía também um cheiro ruim, como o cheiro de um animal. Ao cheirá-lo, os meninos ficavam pálidos e morriam. O seu corpo começava a inchar, eles comiam terra, ficavam cada vez mais pálidos e acabavam por morrer. Na realidade, *Abe* não tinha conseguido cortar o cheiro de *Gurumuyé*. É por isso que os primeiros iniciantes da humanidade morreram.

Assim houve a tentativa de iniciação de meninos em duas turmas de crianças, na terceira vez, *Miriá Porã Masú* convocou a turma para assar um fruto chamado *uacu* e, com a fumaça, ficou tonto e caiu da árvore que estava espiando os meninos. *Miriá Porá Masú* prendeu os meninos dentro de seu corpo e tinha a intenção de destruir a humanidade. Dizia que não morria por nada, a não ser pelo fogo. Um dos meninos, *Ditiro*, tinha conseguido escapar e contou toda a história para seu pai, *Abe*. Outro filho de *Abe*, *Gae*, conseguiu escapar da barriga de *Miriá Porã Masú* transformado em periquito e também contou tudo ao pai. *Abe*, então, planejou uma festa com muito c*axiri*. Convidaram *Miriá Porã Masú* e o embriagaram de *caxiri*. Em meio a danças, derrubaram-no no fogo fazendo-o perecer (Galvão, 2005:47).

Todos os outros instrumentos surgiram do osso de *Miriá Porã Masú*. Os cantos foram criados pelo poder dele, porque ele é o dono dos sons, das flautas sagradas, é sua herança. A palavra música em *Desana* é *Miriãponabayakõ*, o termo *miriã* – flauta sagrada, *pona* – sobre som de flauta sagrada e *bayakõ* - dançar.

Durante palestra para o Seminário sobre Propriedade dos Conhecimentos Tradicionais, realizado pelo Museu Paraense Emílio Goeldi (2007), seu Raimundo comentou sobre o primeiro banho dos iniciantes:

> ...o banho de iniciantes. É muita coisa, né. Vocês já sabem banho de iniciantes. Ninguém, né. Mas antigamente eles deram instrução de Jurupari. Eles fizeram primeiro um banho de iniciante. Mas agora no...menstruação...vocês brancos não fazem na primeira menstruação, não dão...não dá banho pra elas. Não, índio tinha sim. Tinha benzimento primeira menstruação.

O *bayá* é o especialista nos cantos, recebe a herança pelos pais. Dado a ele a inteligência, tem remédios para fortalecer a mente (*bayámõrõ*). O *bayá* é preparado com tabaco e benzido pra fortalecer o pensamento dele. Seu Raimundo aprendeu com seu pai, mas ele não o benzeu. Certo dia caiu a planta da ciência da sabedoria em sua roça com uma trovoada, ele pegou e plantou e nasceu. Seu Raimundo mostrou a seu pai e ele experimentou mastigando e achou cheiroso, após isso jejuou uma semana e meia. Isso fortaleceu seu pensamento dos cantos. O nome da planta é *bayápiwka*.

Sobre o roubo das flautas sagradas

As flautas sagradas surgiram no início do universo na pessoa de *Miriá Porã Masú*. Após sua morte no fogo surgiram pés de paxiúbas no local onde seu corpo se desfez em cinzas. Essas paxiúbas deveriam ser usadas para a fabricação das *Miriá Porã* – flautas sagradas. As paxiubeiras produziam sons por si mesmas, assim como o próprio *Miriá Porã Masú,* como corpo era perfurado e por ele saia sons quando passava o vento. Essas flautas deveriam ser usadas na iniciação masculina e *Abe Magú* estava preparando seu filho *Kisíbi* para manipulá-las. Certo dia solicitou que *Kisíbi* acordasse de madrugada e que fosse ao igarapé onde estavam escondidas as paxiúbas para preparar as flautas sagradas, no entanto, *Kisíbi* não acordou, e foi nesse momento que houve o episódio do roubo das flautas sagradas. O mito revela todos os detalhes desse episódio incluindo a tentativa das mulheres em tocar as flautas, manipulando-as e, após terem conseguido, a troca de papéis sexuais na sociedade indígena, tendo as mulheres ficado com atividades masculinas e os homens com as atividades femininas (Galvão e Galvão, 2007:56-58).

Ao ouvir o som das flautas, os peixes aproximaram-se. Eles eram os ajudantes das flautas, e deveriam ensinar os homens a tocar as flautas e transformar-se-iam em gente. Cada peixe tinha um vestido diferente e por meio de seus vestidos iriam se transformar em gente e *Kisibi* não precisaria confeccionar vestidos para o rito de iniciação masculina. No entanto, ao ver as mulheres, os peixes inicialmente se recusaram a ensiná-las, mas, depois, as mulheres jogaram uma pedra branca na cabeça do acará de galho e eles aceitaram ensiná-las. Pouco a pouco as mulheres foram se apoderando de todas as funções masculinas. Passaram a confeccionar os vestidos dos vigilantes dos iniciantes, jejuavam, prepararam *caapi*, todos os passos do ritual de iniciação masculina.

A antropologia interpretativa de Clifford Geertz abre espaço para discussões sobre arte e suas idiossincrasias relacionadas à diversidade cultural dos povos do mundo. Geertz menciona, também, que os discursos sobre arte nem sempre envolvem as perspectivas e parâmetros filosóficos dos povos estudados (2006: 145). A proposição de que a interpretação do fazer artístico requer o estudo das relações sociais e as correlações com outros aspectos da cultura vai ao encontro das premissas da antropologia musical de Merriam (1964), tal como explica Geertz e propõe que o estudo da arte envolve a interpretação dos significados como um sistema cultural (2006:181).

Partindo desta premissa, Geertz circunscreve a conceituação de arte ao saber local, às suas idiossincrasias culturais (2006:146). O mesmo autor insere a interpretação das manifestações artísticas na interpretação e compreensão das sensibilidades de um povo, conectando – as aos diversos aspectos da cultura (2006:150).

Outro aspecto mencionado por Geertz é o simbólico e suas correlações com a arte – a atribuição de significados culturalmente por uma determinada sociedade (2006:165). Ainda a respeito dos significados em arte, Geertz explica que a comunicação entre os signos se dá através do compartilhamento desses signos e que o aprendizado decorre desse compartilhamento (2006:178).

Tais concepções corroboram para a análise do repertório vocal e instrumental dos *Guahari Diputiro Porã,* especialmente os instrumentais que comunicam fatos, gestos e sensibilidades. Considerando a perspectiva da interpretação das culturas musicais, pode-se refletir acerca dos significados que as práticas musicais possuem num *corpus* social.

Os repertórios musicais instrumentais dos *Guahari Diputiro Porã* são imediatamente ligados com situações, imagens, conotações, idéias ou fatos que fazem parte do acervo simbólico e das experiências deste povo.

O repertório de *cariço* e a mitologia *Guahari Diputiro Porá.*

O repertório de cariço é tocado no intervalo do *Kapiwayá*, durante os *dabokuris*. O aprendizado do *cariço* sempre acontece com dança, no entanto, os veteranos costumam tocar apenas para se divertir. Quando os tocadores estão tocando, os aprendizes ficam observando aprendendo o repertório. As mulheres não podem tocar *cariço*, apenas dançam. Existem os repertórios individuais, tocados em momentos de introspecção e que geralmente versam sobre o amor, mulheres.

Os enfeites usados para tocar o *cariço* são coroa de babaçu, com penas de garça, pena de papagaio, pena de japú. Às vezes são confeccionadas coroas de guarimã. Segundo a mitologia *Desana*, os enfeites surgiram por ocasião do *dabokuri* promovido e arquitetado para a morte de *Miria Porã Masu* (Galvão e Galvão, 2007).

Até o presente, foi identificado que os *Guahari Diputiro Porã* possuem 8 ou 9 tipos de *cariço*:

Puriribari – conjunto de *cariço* com cerca de 8 *cariços.*

Taruçubá – É tocada com quatro a seis pares de flautas. O máximo de pessoas para tocar esse repertório é de 16 pessoas, ou seja, 8 pares. Seu Raimundo cantou um trecho da melodia e explicou seu significado: *vou comprar vestido de colombiana*.

Wayãbá – É tocada com quatro a seis pares de flautas.

Nõmeabá – cariço de casal, toca-se sozinho quando anda na trilha, com saudades da mulher, tristeza do caminho. Possui cinco tubos. Seu Raimundo possui um exemplar.

Gõroporãbá - flauta pã de urubu. Toca-se com apenas um par. A coreografia reproduz os movimentos do urubu no ar, com os braços abertos. Possui de 9 a 12 tubos.

Mawá purириba – Cariço do caminho, pensa no amor, na tristeza quando vai andando no caminho. Aparentemente é uma música individual. Não tem organização polifônica e sim melódica. Possui apenas 4 tubos, é bem pequeno.

Primeiro *cariço* de tocador – *puriribá*

Segundo *cariço* de responder – *diriribá*

Pãdewakará – flauta pequena, toca mais lento e a coreografia tem movimentos abrindo as mãos. Seu Raimundo tocou um trecho da melodia e explicou seu significado:

Meu primo estava esculhambando mulher

O repertório de *cariço* é constituído por cerca de 18 cantos cujo conteúdo das letras e temática geral das canções estão ligadas com relacionamentos amorosos entre homens e mulheres, tal como sugere o "Canto de divorciação das mulheres", "Como se você fosse minha prima e você não gosta de mim", "Eu não quero casar com viúva", "Minha esposa está brava porque estou tocando" e outros.

O *cariço* possui uma relação com a língua *Desana*. A pessoa que ouve compreende a história que está sendo cantada. Durante entrevista seu Raimundo entoou a melodia de uma música de *cariço* e em seguida comentou sobre o significado:

Vai comigo
Um grande pescador
Eu tenho uma casa bonita
Tu vais casar comigo
E achar a casa bonita

Quando o *cariço* é tocado uma mensagem é repassada e o ouvinte falante da língua compreende o texto, diverte-se e ri. Interessante pontuar a necessidade de análise da questão semântica musical e

lingüística. Após seu Raimundo explicar o significado da música solicitamos que ele cantasse em sua língua, mas tudo o que fez foi assobiar a melodia do *cariço*. O nome é *waresani*, que quer dizer "canção para atrair mulher". Seu Raimundo assobiou outra melodia de *cariço* cuja letra diz que "Maria está no meu coração". Esse fato denota a atribuição de significados\ lembranças de imagens, idéias, situações a partir do conteúdo melódico.

O *cariço* é feito dos seguintes caniços denominados em *Desana*:

Nheengakú – caniço de nó de joelho

wáa – caniço d'água, taboca.

Wéwé – caniço especial, é bem feitinho, bem fininho e dá muito som.

Esses materiais podem ser encontrados na cabeceira do rio Uaupés. Onde seu Raimundo mora tem "caniço d'água" e "caniço de nó de joelho". Quanto mais fino, mais bonito, tem o som melhor. O "caniço d'água" não dura muito tempo usa-se e depois joga fora. Cada etnia possui seu próprio repertório de *cariço*, com maneiras de tocar, melodias e coreografias diferentes. Seu Raimundo visitou a Reserva Etnográfica do MPEG e pôde ter contato com *cariços* coletados por pesquisadores no século anterior, ele chegou a tocar as flautas e ainda observar alguns adornos de sua etnia.

O repertório de *cariço* tem suas origens na criação do universo por *Baaribo* e todos os aparatos necessários para sua execução (materiais com que é confeccionado, ornamentos e modo de tocar) foram surgidos nas casas transformadoras: "Encontraram na casa os paus de taboca para fabricar o pau-de-ritmo. Os galhos finos desse pau serviram para fabricar as flautas-de-pã que acompanham os cantos da cutia grande e da cutia pequena" (Galvão e Galvão, 2005:106).

O repertório de *cariço* sugere reflexões sobre as relações de gênero entre o grupo *Desana,* especialmente o clã *Guahari Diputiro Porã,* especialmente no que tange aos relacionamentos amorosos. Possui extrema conexão entre idéias, sentimentos, valores e saberes e o conteúdo melódico das músicas, transmitidas geração após geração.

Para os povos do Rio Negro, os elementos fundamentais para o estabelecimento das relações sociais surgiram durante o processo de transformação da humanidade, ao longo das canoas de transformação que percorreram a costa do Brasil e a Amazônia, tendo *Kisibi* e *Deyubari Gõãmu* como guias e entes promotores da transformação. Essas canoas chegavam até as casas de transformação onde surgiam os bancos, as pessoas, os cigarros e os cantos. Tais elementos surgiram através de benzimentos, que são a fonte de transformação dos seres e das coisas. Inclusive, nessas casas de transformação, *Kisibi* e *Deyubari Gõãmu* encontravam benzimentos para curas de doenças especiais. Todo esse processo de transformação, que envolve o surgimento dos cantos, das danças e dos instrumentos musicais, bem como dos rituais e dos enfeites utilizados, estão ligados com o fundamento do processo de humanização dos povos do Rio Negro. Note-se que as funções sociais também surgiram nas casas de transformação, com ênfase na função do mestre dos cantos – o *bayá* e sua missão de ensinar os cantos e benzimentos à futura humanidade.

Os mitos também ensinam os padrões sonoros de determinados instrumentos, seja através do processo de fabricação dos mesmos, seja através de sugestões mais claras sobre as sonoridades, a exemplo da confecção do *yegu*, bastão de ritmo utilizado pelo *bayá* nas danças, cuja confecção envolve padrão sonoro da percussão do corpo do bastão, que possui uma bolinha de pedra em seu interior para chocalhar ao levantar ou bater o bastão no chão (Galvão e Galvão, 2005:356).

À época da viagem da canoa de transformação, as instituições e os rituais da humanidade já haviam sido criados nas situações extraordinárias do começo do mundo, a exemplo do roubo das flautas sagradas. Portanto, as pessoas, coisas, benzimentos, sopros e cantos surgidos nas casas de transformação consistiram em consolidação das instituições e rituais já criados.

Pretende-se que esta pesquisa em andamento contribua para a etnografia dos repertórios musicais e do corpo mitológico desse clã, atendendo à demanda da própria comunidade em fortalecer e garantir a continuidade dos conhecimentos musicais da mesma.

Referências Bibliográficas

Galvão, Wenceslau Sampaio e Raimundo Castro Galvão. 2005. *Livro dos Antigos Desana – Guahari Diputiro Porá.* SGC, AM: ONIRP/FOIRN.

Geertz, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas.* 2ª edição. Rio de Janeiro: LTC.

_____. 2006. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa.* 8ª edição. Petrópolis: Vozes.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

"Tem que vir aqui pra saber": sobre os sentidos da etnografia na contemporaneidade a partir do trabalho de campo em três comunidades quilombolas gaúchas[1]

Luciana Prass

Resumo
Essa comunicação visa compartilhar algumas reflexões em relação aos desafios do trabalho de campo na contemporaneidade, suscitadas a partir da pesquisa que venho desenvolvendo no âmbito de três comunidades quilombolas do Rio Grande do Sul: *Casca, Rincão dos Negros e Morro Alto.* Com foco nos efeitos da implementação de políticas afirmativas no Brasil pós-Constituição Federal de 1988, em relação às comunidades quilombolas gaúchas, vislumbrados através de suas práticas musicais, estou realizando uma etnografia *multi-situada*, que se pretende ainda *nômade*, *dialógica* e *audiovisual*. É sobre esse desenho de metodologia, suas possibilidades e restrições vivenciadas nos encontros etnográficos em campo que discuto a seguir.

Palavras - chave: etnografia, comunidades quilombolas, antropologia audiovisual.

Abstract
This article wants to share some reflections about the challenges of the fieldwork in the contemporary moment, stirred up from the research that I am developing in the scope of three *quilombola* communities of Rio Grande do Sul, south of Brazil: *Casca, Rincão dos Negros* and *Morro Alto*. With the focus in the effects of the implementation of affirmative action policies in Brazil after the Federal Constitution of 1988, in relation to the *quilombola* communities of Rio Grande do Sul, glimpsed through his musical practices, I am carrying out a multi-sited ethnography, that intends still nomadic, dialogic and audiovisual. It is about that methodological design, his possibilities and restraints experienced in the ethnographic meetings in the field that I discuss follow it.

Key-words: ethnography, *quilombola* communities, visual anthropology.

Introdução

Dou um beijo e um abraço na Preta para me despedir e digo: - *Ano que vem tô aqui de novo!*
Ela responde com um sorriso: - *É por isso que eu não escrevo um livro.*
- *Como assim?* Pergunto eu.
- *Porque se eu escrever um livro vai estar tudo ali. Aí é só ler o livro que já sabe tudo do maçambique. Assim não, assim vocês têm que vir aqui pra saber.*
(Osório, 06 de outubro de 2007).

Francisca Dias, a Preta, como é conhecida entre os amigos, é *maçambiqueira* desde que sua mãe, Dona Severina, atual *Rainha Ginga*[2] do *Grupo Maçambique de Osório*, descobriu que estava grávida. Na

[1] Pesquisa realizada no âmbito do doutorado em Etnomusicologia do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, vinculada ao Grupo de Estudos Musicais (GEM-UFRGS), sob orientação da Prof.ª Dra. Maria Elizabeth Lucas.

[2] A referência à Nzinga Mbandi Ngola (1624-1663), a rainha de Matamba e Angola que reuniu vários povos africanos na resistência à invasão dos portugueses, conhecida pela sua coragem e força, é passível de ser encontrada no Brasil grafada como *Ginga, Jinga* ou ainda, *Zinga*. Optei pela primeira forma pois é assim que os maçambiqueiros de

tradição dos *maçambiques*, a descoberta de uma gravidez vem associada à uma promessa: pela proteção ao bebê, a mãe garante a devoção do filho ou filha à Nossa Senhora do Rosário. Se menino, será *dançante* e talvez, *tamboreiro* ou até *mestre*; se menina, acompanhará os maçambiques, participará das festas e quando adulta, poderá ser *Festeira, Alferes da Bandeira* ou até *Rainha*.

Seguindo a tradição, os três filhos de Preta são integrantes do maçambique, e ela é hoje presidente da *Associação Cultural e Religiosa Maçambique de Osório*, desempenhando um papel fundamental na manutenção do grupo e em sua divulgação. Sempre em contato com diferentes atores sociais, desde curiosos visitantes esporádicos da Festa de Nossa Senhora do Rosário em outubro, até representantes do poder público local, estadual e federal, bem como antropólogos, folcloristas e etnomusicólogos, Preta tem exata consciência de seu poder de agência nesse cenário. De tanto ouvir e contar histórias do maçambique, já poderia ter escrito um livro, como me disse, mas prefere receber as visitas de pessoas de fora, interessadas no ritual, e recriar a cada ano sua narrativa em forma de "oralitura[3]" (Martins, 1997: 21).

...

Como etnógrafos na contemporaneidade temos clareza, através da experiência acumulada de nossos antecessores etnomusicólogos e antropólogos, ligados a diferentes paradigmas de pesquisa[4], em diferentes momentos da história dessas disciplinas, que convivemos em nossos campos de pesquisa com "especialistas populares" (Brandão, 1986), cada vez mais cientes do valor de seus saberes e dos direitos implicados nessa autoria e *expertise*.

A nós, pesquisadores, o desafio maior que se coloca é o de como desenvolver pesquisas que preservem uma interpretação acadêmica que articule os conhecimentos dos colaboradores em campo e do pesquisador embasado em um referencial teórico pertinente ao foco de pesquisa, ao mesmo tempo em que respondam minimamente às demandas dos grupos pesquisados.

Nesta comunicação procuro compartilhar algumas reflexões em relação às práticas do trabalho de campo na contemporaneidade, questões técnicas e implicações éticas, suscitadas a partir da pesquisa que venho desenvolvendo no âmbito de três comunidades quilombolas do Rio Grande do Sul: *Casca* (em Mostardas)*, Rincão dos Negros* (em Rio Pardo) *e Morro Alto* (em Osório).

"Já que estão nos escutando, nós queremo entrar cantando, ai, ai, ai ô[5]"

Com ouvidos e olhos voltados para as práticas musicais das comunidades quilombolas gaúchas, decidi tomá-las como "janelas abertas" (Turino, 2000:4) para refletir sobre os efeitos da implementação de políticas afirmativas no Brasil pós-Constituição Federal de 1988, a partir das ações decorrentes da implantação do artigo 68 das Disposições Transitórias[6], o que, no Rio Grande do Sul, passa a acontecer com maior intensidade a partir de 2000[7].

Osório utilizam em seus panfletos de divulgação.

3 A expressão "oralitura" é utilizada por Leda Maria Martins (1997) em seu livro *Afrografias da memória.* "Aos atos da fala e de performance dos congadeiros denominei 'oralitura' ('orature', Schipper), matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral que, como 'littera', letra, grafa o sujeito no território narratório (...)".

4 O etnomusicólogo norte-americano Jeff Todd Titton (1997: 91-92), elenca quatro paradigmas marcantes no desenvolvimento da Etnomusicologia: o primeiro seria a musicologia comparativa, em voga no final do século XIX e início do XX; o segundo, seria o folclore, afinado com a ideologia nacionalista do início do século XX, com ênfase na preservação e no ensino; o terceiro paradigma seria a Etnomusicologia propriamente dita, fundada nos anos 50 juntamente com a criação da Sociedade de Etnomusicologia norte-americana, calcada no trabalho de campo e na imersão cultural; o quarto e atual paradigma é chamado por Titton de "o estudo das pessoas fazendo música" ou "das pessoas experienciando música" e é fruto das transformações políticas sessentistas. Este último paradigma pauta-se na reflexividade, no compartilhamento da autoridade entre o pesquisador e seus colaboradores no campo, na preocupação com a história e com relações de poder, classe e gênero.

5 Trecho dos versos do Terno de São João de Mestre Zango, de Casca, Mostardas, RS.

6 "Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhe os títulos respectivos" (BRASIL, Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 05 de outubro de 1988. Publicado no DOU n. 191-a de 5 de outubro de 1988).

7 A partir de 2000 começam a ser realizados laudos antropológicos no RS: Ilka Boaventura Leite (2000, 2002), em Casca, na região de Mostardas no extremo sul do estado; Daisy Macedo de Barcellos *et al.* (2004), em Morro Alto, no litoral norte; e José Carlos Gomes dos Anjos e Sergio Baptista da Silva (2004), nos quilombos de São Miguel e Rincão dos Martimianos na região central. Os trabalhos de Roseane Rubert (2005), que mapeou várias comunidades quilombolas do estado, bem como a tese de doutorado de Iosvaldyr Bittencourt Junior (2006) sobre o maçambique

É importante dizer que essas ações, de mão dupla entre o Estado e as comunidades quilombolas em franco processo de organização social e luta política, têm transformado radicalmente a vida cotidiana de muitos desses grupos: pessoas de diferentes setores do governo, com certa freqüência, reúnem as comunidades para explicar as políticas do Estado; antropólogos passaram a conviver com os grupos para realizar laudos de reconhecimento; uma profusão de Organizações Não-Governamentais (ONGs) está atuando em diversas frentes, promovendo oficinas de saúde, cultura, agricultura e desenvolvimento sustentável; professores e alunos de diferentes áreas do conhecimento, provenientes de universidades públicas e privadas, vêm realizando ações extensionistas de toda ordem; e ativistas do Movimento Negro têm ajudado as comunidades a organizarem suas associações. Esse movimento todo, visível em suas práticas musicais no sentido apontado pelos etnomusicólogos Guilbault (1997) e Stokes, (1994), de a performance musical ser interpretada cada vez mais "como um espaço no qual significados são gerados e não simplesmente refletidos" (Stokes, 2001: 22), constitui o foco de minha pesquisa.

Das mais de 100 comunidades quilombolas mapeadas no Rio Grande do Sul, optei por etnografar três, em função de demonstrarem fortes relações com a música e diferentes estágios de auto-reconhecimento e organização política. Além disso, *Morro Alto*[8], *Casca*[9] e *Rincão dos Negros*[10], as três comunidades escolhidas, possuem práticas musicais específicas e contrastantes entre si e, o principal: aceitaram minha presença enquanto pesquisadora e musicista.

"Nosso Terno aqui não entra sem o seu consentimento[11]*":* sobre o desenho dessa etnografia

Em suas "trinta e uma questões e conceitos"[12] sobre a Etnomusicologia, Bruno Nettl (2005:9) reitera o que Alan Merriam reivindicava nos anos 60: a centralidade do trabalho de campo no ofício do etnomusicólogo como fator de distinção em relação a outras formas de estudo da música.

Se Merriam, nos anos 60 já afirmava que cada item específico da pesquisa requer um planejamento cuidadoso e a formulação de um desenho que dê conta de circundar o foco que se está pesquisando, hoje, quando não só interesses acadêmicos e do pesquisador estão em jogo, mas também – e talvez, principalmente – o dos colaboradores das pesquisas, o delineamento da metodologia demanda ainda maior cuidado e reflexão.

Com a intensificação de minhas idas a campo ficou claro que seria muito importante trabalhar simultaneamente nas três comunidades escolhidas, pois as redes de relações entre elas – de parentesco, de práticas musicais – afloravam espontaneamente das conversas e entrevistas. Além disso, novas redes estão se formando em função de sua organização política[13]. Ao mesmo tempo, as práticas musicais de cada

---

de Osório, são também referências fundamentais.

8 Grande parte dos quilombolas do *Morro Alto*, migraram para a cidade de Osório, fugindo das pedreiras que tomaram as terras do quilombo com o consentimento do poder público local. Porém, ao migrarem para a cidade levaram consigo o *maçambique*. Conhecido em outras partes de Brasil como *congada* ou *congadas de negros*, o maçambique de Osório é um ritual afro-católico, dedicado à adoração de Nossa Senhora, que remonta ao século XIX e que desde lá nunca deixou de ser realizado por seus fiéis, mesmo com muitas dificuldades de toda ordem.

9 *Casca* foi a primeira comunidade quilombola do Rio Grande do Sul reconhecida como "remanescente de quilombos" (em 2001). No passado, Casca teve um *Ensaio de Promessa*, ritual afro-católico semelhante ao maçambique de Osório, hoje, porém, vivo apenas na memória dos *casqueiros*. A música que hoje anima as festas e os tempos de descanso da lida no campo é a *música gaúcha* ou *gauchesca*. Sua versão eletrificada, a *Tchê Music* tem também um grande alcance especialmente entre as crianças, adolescentes e jovens da região, e bailes/shows que acontecem nas vizinhanças da comunidade são muito concorridos.

10 A comunidade quilombola de *Rincão dos Negros*, na região de Rio Pardo, nos últimos dez anos aproximadamente, começou a recuperar o *quicumbi*, prática musical que remonta ao século XIX, mas que foi interrompida, segundo alguns moradores, nos anos 60, e só retomada nos 90 por trabalho do recém falecido Seu Joci David. Em suas palavras, *"o quicumbi era a primeira dança que os velhos dançaram depois da abolição da escravidão [em 1888], para celebrar a liberdade"* (comunicação pessoal em setembro de 2007). A nova geração do *Rincão* é amante da música *gauchesca* mas também da música das *bandinhas* alemãs, compartilhada com muitas *colônias* na região, nas quais muitos quilombolas trabalharam e trabalham até hoje como agricultures, principalmente.

11 Trecho dos versos do Terno de São João de Mestre Zango, de Casca, Mostardas, RS.

12 Refiro-me ao livro de Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, de 2005, versão revista e ampliada de seu livro de 1983, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts.*

comunidade são muito diferentes entre si e sua comparação constitui uma importante ferramenta relativizadora.

Essas relações entre as comunidades, em suas semelhanças e diferenças, acenavam para a possibilidade de interpretá-las como um sistema cultural articulado, não homogêneo, muitas vezes fragmentado e antagônico até, mas ainda assim um sistema. Avaliei ainda que seria pertinente considerar encontros, simpósios e palestras focados nas questões de história e cultura afro-brasileira em expansão no RS, afinados com a implementação de políticas afirmativas no país, também eles promotores do desenvolvimento dessas redes inter-comunitárias.

Com estas decisões tomadas foi preciso constituir um desenho metodológico que pudesse contemplar as especificidades deste trabalho, que incluía ainda a intenção de incorporar as reflexões a respeito da crise da representação etnográfica (Marcus, 1988), estabelecendo um processo radicalmente dialógico com os colaboradores da pesquisa (cujo principal instrumento de conexão seria a prática musical), e um diálogo temporal entre o presente etnográfico, dados históricos e estudos sobre música englobando textos, fotografias e gravações em áudio e vídeo, realizados nestes grupos por outros pesquisadores.

Assim esta pesquisa está se delineando como uma *etnografia multi-situada, nômade, dialógica* e *audiovisual*, conceitos que discuto a seguir.

Uma etnografia multi-situada…

A partir das reflexões propostas pelo antropólogo norte-americano George Marcus (1998:79), a etnografia multi-situada, enquanto proposta metodológica, está associada à "onda de capital cultural rotulada pós-moderna", expandindo o desenho etnográfico convencional focado em um único grupo ou cenário, para uma proposta multi-situada, de exame da "circulação dos significados sociais, objetos e identidades em um tempo-espaço difuso". Para Marcus,

> esta etnografia móvel toma trajetórias inesperadas ao traçar a formação cultural através e dentro de múltiplos espaços de atividade o que desestabiliza a distinção, por exemplo, entre a vida cotidiana e o sistema, na qual muitas etnografias têm sido concebidas (Ibidem: 80) [14].

A etnografia multi-situada emerge de um lado, embasada nos conceitos e idéias dos pensadores pós-modernos e de outro, como uma resposta às mudanças no campo empírico que transformaram radicalmente os processos de produção cultural no mundo globalizado, especialmente nos últimos anos.

Desde os anos 80 que as fronteiras entre as diferentes áreas de conhecimento têm sido borradas e que arenas "antidisciplinares"[15] (como os Estudos Culturais, por exemplo) vêm adquirindo grande impacto na produção acadêmica e gerando novos desafios. Para a etnografia isto significa que seus objetos de estudo tornam-se objetos multi-situados porque descontínuos, fragmentados, demandando assim, para a composição de histórias sociais regionais ou micro-geográficas, articular os dados, tecendo relações e conexões entre eles, estratégia que está no cerne desse novo desenho metodológico.

Apesar de unidas pela luta comum como "quilombolas", *Casca, Rincão dos Negros* e Osório dividem suas fronteiras com diferentes grupos étnicos constituindo sociabilidades específicas, articulando de diversas formas as relações rural/urbano, tradicional/moderno, local/global, desenvolvendo, portanto, musicalidades distintas entre si. Ao mesmo tempo, há fortes vínculos entre elas, inclusive musicais, que demandam também um olhar e uma escuta em rede. A etnografia simultânea nessas três comunidades está permitindo também relacionar essa multiplicidade de elementos com a densidade da conjuntura brasileira atual em relação à implementação de políticas afirmativas.

---

[13] No Rio Grande do Sul, além das associações comunitárias de cada grupo, foi criada a *Federação das Associações das Comunidades Quilombolas do Rio Grande do Sul* (FACQ/RS), com coordenações regionais (Litoral, Metropolitana, Planalto Norte, Sul, Fronteira Oeste, entre outras).

[14] No original: "This mobile ethnography takes unexpected trajectories in tracing a cultural formation across and within multiple sites of activity that destabilize the distinction, for example, between lifeworld and system, by which much ethnography has been conceived".

[15] Marcus chama as arenas interdisciplinares de antidisciplinares por questões ideológicas.

…nômade…

Com o decorrer do trabalho de campo ficou claro que para pensar na articulação das comunidades quilombolas em relação ao quadro de implementação de políticas afirmativas no RS, através do Governo Federal, era preciso ficar atenta também aos eventos que estão efervescendo a partir dos movimentos sociais (como a implementação de cotas nas universidades, por exemplo). Essas políticas atingem cada vez mais os governos municipais e muitos órgãos ligados ao poder público, mas também escolas e universidades, levando à intensificação do número de eventos e cursos de formação sobre cultura afro-brasileira, história da África, auto-sustentabilidade de comunidades negras, entre outros.

Assim, inspirada do trabalho do antropólogo José Maurício Arruti na comunidade rural sergipana *Mocambo*, resolvi incorporar a idéia de uma "etnografia nômade". Segundo Arruti (2006: 34),

> não considerei exagero contabilizar como "trabalho de campo" as diversas reuniões das quais participei, como ator ou como observador, acompanhando a população do Mocambo ou sozinho, travadas no plano da política ou da academia, que formam um papel igualmente vasto dos agenciamentos discursivos que definem a relação do Mocambo consigo mesmo (...), sua relação com a categoria "remanescente de quilombo" (...) e minha interpretação dessa relação.

No meu caso, incorporei à etnografia minha participação em eventos relacionados às comunidades remanescentes de quilombos do RS[16], às discussões gerais a respeito da inclusão da Lei 10.639 no cotidiano escolar e de temáticas afro-brasileiras como um todo[17], incluindo o acompanhamento do processo de inclusão de cotas sociais e raciais na UFRGS que demandou vários atos distintos, desde manifestações até palestras dirigidas a futuros estudantes cotistas. A proposta de Arruti articula-se também com a idéia de etnografia multi-situada.

> Em consonância com tal modo de considerar o trabalho de campo, a sua escrita, ao invés de recortar um objeto (o grupo social), situá-lo e descrevê-lo como uma totalidade em si mesmo, buscou-se apreendê-lo por meio dos fluxos que o atravessam e que o ligam a agentes e fenômenos distribuídos por diferentes locais, escalas e tempos (Ibidem: 35).

… dialógica…

- Oi! Eu sou Luciana, queria me apresentar. A senhora é a festeira, né?
Pois estou fazendo uma pesquisa aqui sobre os maçambiques e por isso estou filmando e gravando.
Eu já venho desde o ano passado, sou amiga da Preta.
Dona Iolanda, quase sem me olhar, responde:
- Pois eu vou lhe dizer que por mim, eu não concordo. Mas como a senhora já vem desde o ano passado... Já veio tanta gente aqui que prometeu mundos e fundos
e fotos e filmes e não fez nada pro maçambique...
(Osório, 04 de outubro de 2007).

A fala de Dona Iolanda, *festeira* da Festa de Nossa Senhora do Rosário, de Osório, em 2007, causou-me grande impacto. Por um lado, suas palavras corroboravam a discussão que vínhamos desenvolvendo no contexto de nosso grupo de pesquisa acerca da demanda de uma maior atuação política e social dos acadêmicos em relação às comunidades que pesquisam; por outro, Dona Iolanda desafiava minha

[16] Para citar alguns eventos: *III Encontro das Comunidades Quilombolas do Sul do RS*, em São Lourenço do Sul (2005); *Festa da Colheita do Arroz Quilombola* (2006), no *Beco do Colodianos*, em Mostardas; *Aniversário da Associação Comunitária Quilombola Dona Quitéria* (2007), em *Casca*, Mostardas, com participação das comunidades quilombolas do litoral norte do RS; Seminário *Avanços e impasses da luta quilombola: 20 anos do Artigo 68* (2008); entre outros.

[17] Como o *Programa de Educação Anti-Racista no cotidiano escolar* do DEDS/ PROREXT/UFRGS em suas várias ações, e o *III Simpósio Internacional sobre Cultural Negra*, em Osório (2007), entre outros.

prática de etnógrafa cujo discurso baseia-se em um tipo de trabalho de campo calcado na participação compromissada e ética. A fala de Dona Iolanda trouxe-me ainda uma terceira reflexão: sobre nossas posturas como etnomusicólogos e antropólogos reverberarem durante anos entre as comunidades mesmo após findas nossas pesquisas. Isso significa também que nós, enquanto pesquisadores, precisamos deixar claro o que fazemos, como fazemos, em que acreditamos. Para o antropólogo José Jorge de Carvalho (2004: 72) aos pesquisadores das culturas tradicionais, especialmente as de afro-descendentes,

> mais do que um dilema moral, acredito que a discussão das posições assumidas atualmente pelos pesquisadores e suas conseqüências para a comunidade pesquisada deva ser equacionada dentro do quadro da responsabilidade. Seja o pesquisador uma pessoa distante, um porta-voz, um escudo, um mediador ou um converso que se apresenta como *performer* da arte tradicional, devemos colocar abertamente para as instituições a que pertencemos de que modo concebemos nossa responsabilidade para com o destino do grupo com que pesquisamos e com quem interagimos. Responsabilidade implica atitude responsiva, resposta, interação dialogante, capaz de estabelecer uma ponte entre os valores e interesses do nosso mundo e os valores e interesses do mundo dos artistas populares.

Atenta a estas questões, este projeto procura incorporar a crítica à representação etnográfica (Marcus, 1998), buscando efetivamente potencializar as concepções dos próprios atores sociais, diluindo o poder ético – do pesquisador - na interpretação dos dados.

Na literatura etnomusicológica dos últimos anos, a atenção à produção de diferença na análise cultural tem sido acompanhada pela atenção à questão da representação. Esse tipo de postura tem dividido o foco entre o projeto desconstrutivo pós-moderno, especialmente no Primeiro Mundo, no qual identidades individuais e coletivas são mostradas como relativas, historicamente móveis, e culturalmente construídas; e a demanda de luta política fora da universidade, especialmente no Terceiro Mundo, na qual a pesquisa, a produção escrita e, recentemente, a produção audiovisual, são geradas estrategicamente para participar das lutas políticas dos grupos minoritários.

O interesse desse projeto vincula-se às relações entre a Etnomusicologia acadêmica e essas formas de pesquisa musical dialógicas e participativas, entendidas como construções que implicam uma relação de mão dupla entre a reivindicação cultural e a reivindicação política (Tugny & Queiroz, 2006; Lühning, 2006).

O violão e as percussões que carrego comigo têm sido os mais importantes instrumentos de aproximação com os quilombolas e do desvelamento de minha identidade de musicista e pesquisadora frente a eles. Tocando juntos compartilhamos dificuldades técnicas, repertórios, acordes, melodias, ritmos, estéticas e visões de mundo. Mas aqui a prática musical coletiva avança para além da acepção de exercício da "bi-musicalidade" tão enfatizada pela literatura etnomusicológica desde Mantle Hood, nos anos 60[18] do século XX - que é também uma possibilidade importante – para adquirir um sentido de compartilhamento. Este sentido estaria próximo do que percebeu a etnomusicóloga Suzel Reily entre os Foliões de Reis do ABC paulista, que a qualidade da música é a medida da qualidade das relações sociais.

> Uma performance bem sucedida leva os foliões a adquirirem um sentido de camaradagem que neutraliza as estruturas hierárquicas de suas organizações e os sons harmoniosos da [sua] música ressoam como harmoniosas relações sociais (Reily, 2002: 133).

Este é também o significado dado pelo etnomusicólogo Thomas Turino, ao fazer musical em conjunto: "quando uma performance é boa, eu sinto um profundo senso de união com as pessoas com as

[18] Hood foi aluno de Charles Seeger (1887 – 1979) com quem foi iniciado na problemática de descrever músicas com palavras, o que ele chamava de "the musicological juncture" (Myers, 1992: 8). A partir de Seeger, Hood desenvolveu o conceito de bi-musicalidade e desde então muitos autores têm se colocado como aprendizes em seus cenários de pesquisa, entre os quais Sudrow (1978), pianista clássico que vai aprender improvisação no jazz; Chernoff (1978), que aprendeu estilos de percussão do sul da África; Rice (1994), que se envolveu em aprender a gaita de foles búlgara; Ziporyn (1992), que foi aprender o gamelão balinês; Szego (1999), que etnografou jovens havaianos treinados nas técnicas ocidentais de produção vocal, tentando reproduzir a estética vocal havaiana; e Kurokawa (2000), que se envolveu com o estudo da *hula* havaiana. Em meu trabalho nos Bambas da Orgia, a partir dessa perspectiva, também eu me envolvi em aprender tamborim e participar da bateria da escola de samba (Prass, 2004).

quais eu estou tocando" (Turino, 2007: 7)[19]. As conversas mais esclarecedoras que tenho travado com os colaboradores da pesquisa têm acontecido com nossos instrumentos musicais nas mãos, entre a performance de uma música e outra.

… e audiovisual

Registros de entrevistas e de performances musicais em linguagem audiovisual têm sido subsídios fundamentais às reflexões e análises que venho realizando. Os registros em foto, áudio e vídeo contribuem tanto do ponto de vista metodológico, no sentido das possibilidades que oferecem de rever inúmeras vezes cenas ou fragmentos de cenas com sentido analítico, como também – e principalmente – para socializá-los com os próprios colaboradores da pesquisa, em sintonia com o sentido dialógico a que me proponho nessa etnografia. Seu referencial teórico-reflexivo pauta-se na perspectiva da Antropologia Visual.

A Antropologia Visual, segundo o antropólogo francês Marc-Henri Piault é ainda muitas vezes mal interpretada em grande parte dos ambientes acadêmicos pelas suas latentes "tentações estéticas" que poderiam "contaminar o rigor acadêmico", muito distante, portanto, de um "estrito propósito antropológico", sendo ainda muitas vezes aceita apenas pelas suas "qualidades ilustrativas, eventualmente também pedagógicas" (Piault, 1999: 16). Em sua defesa, Piault defende que a Antropologia Audiovisual[20] propõe novas maneiras de conceber a antropologia, argumentando que o uso da imagem e do som acrescenta novas perspectivas de olhar os objetos de estudo que não seriam alcançadas através das aproximações literárias tradicionais (Ibidem: 16).

As fotografias e gravações em áudio e vídeo estão sendo acompanhadas de diários de campo que contextualizam os eventos e incluem notas e comentários sobre o observado em campo. Os documentos audiovisuais também têm servido como meio de retorno praticamente imediato aos colaboradores da pesquisa, sendo compartilhados e discutidos com eles, abrindo assim espaço para novas questões de pesquisa antes não imaginadas.

"E queremo a sua licença para fechar nosso instrumento ai, ai[21]"

Na medida em que o ofício do etnomusicológo torna-se mais visível no Brasil, mais clareza temos acerca de nossa responsabilidade na constituição de uma relação positiva com os grupos e indivíduos que pesquisamos. Uma relação positiva significa, a meu ver, um posicionamento dialógico em campo, que explicite a natureza de nossa pesquisa e nossos interesses com ela, que desenvolva uma conversação franca sobre os usos que fazemos das falas e performances musicais de nossos colaboradores, muitas delas registradas em áudio, vídeo e fotografias, e que caminhe para o delineamento de projetos cada vez mais participativos, envolvendo os próprios atores sociais no agenciamento das pesquisas[22].

É importante também que estejamos abertos às trocas de saberes, que possamos contribuir com nossas experiências vindas de outros lugares, da academia, por exemplo, e que, se assim nos for demandado, nos coloquemos à disposição para atuar como mediadores entre os grupos e a sociedade envolvente sem, contudo, substituir seu protagonismo, tomar suas vozes, falar por eles.

Uma vez iniciada a relação com um grupo, que *fomos até lá,* ao campo, *para saber,* que *pedimos licença para entrar cantando* e para aprender com os *especialistas* culturais, nossa responsabilidade não cessa quando findos nossos trabalhos acadêmicos. No *abrir das portas* está implicado o desafio de responder

---

[19] No original: "when a performance is good, I get a deep sense of oneness with the people I´m playing with".

[20] Segundo Piault, a Antropologia Visual deveria ser chamada de antropologia audiovisual. Para ele, "é verdade, talvez, que seja da nossa responsabilidade ainda não ter produzido os *atos* fundadores, constitutivos de um espaço cuja própria designação escurece uma parte de seu domínio, pois se fala em *antropologia visual* e não como mais legitimamente seria de *antropologia audiovisual"* (Piault, 1999: 15).

[21] Trecho dos versos do Terno de São João de Mestre Zango, de Casca, Mostardas, RS.

[22] O etnomusicólogo Samuel Araújo, por exemplo, desenvolve um trabalho de pesquisa dialógico e participativo na favela da Maré, no Rio de Janeiro, investindo no "papel ativo" dos pesquisados nas decisões de foco e procedimentos da pesquisa, "combinando estratégias tradicionais de observação participante com formas dialógicas de etnografia, estas incluindo cuidadosa negociação de ênfases e formas de difusão das respectivas pesquisas" (Araújo, 2005: 200).

de alguma forma às demandas de nossos colaboradores, atuando no que estiver ao nosso alcance, mantendo ações de parceria no presente e no futuro.

Referências bibliográficas

ANJOS, José Carlos Gomes dos & SILVA, Sergio Baptista da (org.). *São Miguel e Rincão dos Martimianos: ancestralidade e territorialidade negra.* Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2004.

ARAÚJO, Samuel. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo. In: ULHÔA, Marta & OCHOA, Ana Maria (orgs.). *Música popular na América Latina – pontos de escuta.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ARRUTI, José Maurício. *Mocambo: Antropologia e História do processo de formação quilombola.* Bauru, SP: EDUSC, 2006.

BARCELLOS, Daisy Macedo de. *et al. Comunidade negra de Morro Alto: historicidade, identidade e territorialidade.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr Carvalho. *Maçambique de Osório - entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquaia.* Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 2006. Tese de Doutorado.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In: LONDRES, Cecília [et. al]. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas.* Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004. [Encontros e estudos; 5]. p. 65 – 83.

GUILBAULT, Jocelyne. Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice**.** *Popular Music*, vol. 16, n.1, jan., 1997. p. 31-44.

LÜHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: TUGNY, Rosângela Pereira de & QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p . 59 – 70.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the World System – The emergence of Multi-sited Ethnography [1995]. In: MARCUS, George E. *Ethnography through Thick & Thin.* Princeton: Princeton University Press, 1998. p. 79 – 104.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá.* São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music.* Northwestern University Press, 1964.

MYERS, Helen. Ethnomusicology. In: MYERS, Helen (ed.). *Ethnomusicology – an Introduction.* New York: Norton, 1992. p. 3 – 18.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana e Chicago: The University of Illinois Press, 2005 [1983].

PIAULT, Marc Henri. Espaço de uma antropologia audiovisual. In: ECKERT, Cornelia e MONTE-MÓR, Patrícia. *Imagem em Foco – novas perspectivas em antropologia.* Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1999. p. 13-30.

PRASS, Luciana. Saberes Musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os "Bambas da Orgia". Porto Alegre: Editora da Universidade, 2004.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi – Enchanted Journeys in Southeast Brazil.* Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

RUBERT, Roseane A. *Comunidades negras rurais do RS: um levantamento socioantropológico preliminar.* Porto Alegre: RS Rural, Brasília: IICA, 2005.

STOKES, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place.* Oxford, New York: Berg, 1994.

_____. Ethnomusicology – IV: Contemporary theoretical issues. In: SADIE, Stanley & TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London, MacMillan, 2001. p. 21-30.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology.* New York: Oxford University Press, 1997.

TUGNY, Rosângela Pereira De & QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmolitans and Popular Music in Zimbabwe.* Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

_____. *Music as Social Life: The politics of participation.* Urbana-Champaign: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2007. Draft.

O estudo da transmissão musical em culturas de tradição oral: inter-relações entre as áreas de educação musical e etnomusicologia

Luis Ricardo Silva Queiroz
Universidade Federal da Paraíba
luisrsq@uol.com.br

Resumo
Este artigo apresenta reflexões acerca de possíveis inter-relações entre áreas de educação musical e etnomusicologia para os estudos da transmissão musical em culturas de tradição oral. O trabalho abrange tanto aspectos teórico-conceituais das duas áreas quanto resultados de três pesquisas realizadas na cidade de João Pessoa com objetivo de compreender aspectos relacionados à transmissão dos saberes musicais em diferentes contextos musicais do município. A metodologia das pesquisas contemplou estudos bibliográficos nas áreas de etnomusicologia e educação musical, e dados empíricos coletados a partir da investigação de manifestações musicais do contexto urbano de João Pessoa. Com base nas pesquisas realizadas e nas reflexões apresentadas ao longo texto pudemos concluir que a dinâmica da transmissão dos saberes musicais em culturas de tradição oral são estabelecidas a partir de critérios singulares de cada contexto. Todavia, há similaridades significativas entre os diferentes fenômenos estudados, evidenciando que, por perspectivas distintas, existem aspectos que, de maneira geral, estão presentes em grande parte dos processos e situações de transmissão musical estabelecidos nos universos de culturas de tradição oral.

Palavras-chave: transmissão musical, tradição oral, etnomusicologia e educação musical

Abstract
This paper present reflections about possibles interrelations between musical education and ethnomusicology for studies of musical transmission in cultures of oral tradition. The work is based in conceptual and teorical aspects of two areas. Moreover it contemplate results of three researches realized in João Pessoa city that objective to understand aspects related to musical knowledge transmission in different musicals contexts in city. The methodology of researches has as base bibliographical studies in ethnomusicology and musical education areas, and empirical date collection through investigation of musical manifestations of urban context in João Pessoa. Based in researches realized and in reflections presented in text we concluded that dynamic of musical knowledge transmission in cultures of oral tradition are established through of singles criterion of each context. However, there are significant similarities among the different phenomenon studied. Thus, it is clear that, for different perspectives, there are aspects that, in general, are present in great part of process and situations of musical transmission established in cultural universe of oral traditional.

Keyword: musical transmission, oral tradition, ethnomusicology and musical education

As áreas de educação musical e etnomusicologia têm compartilhado muitas questões e reflexões acerca da compreensão, estudo e abordagem do fenômeno musical. Nesse sentido, estudos das duas áreas têm contribuído significativamente para compreendermos aspectos diversos relacionados às múltiplas formas de ensinar e aprender música que caracterizam a transmissão de saberes musicais em culturas de tradição oral.

Com efeito, discussões e pesquisas relacionadas a essa temática não são recentes para educadores musicais e etnomusicólogos que vêm, desde a consolidação de suas áreas enquanto campos sistemáticos de estudo da música, investigando questões relacionadas às estratégias diversas que culturas musicais utilizam para transmitir os seus saberes.

De maneira geral, ao estudar um determinado tipo de música o pesquisador vê-se diante da necessidade de compreender de que forma se transmite os conhecimentos musicais relacionados ao

fenômeno abordado. Tal fato está relacionado com a perspectiva expressada em uma conhecida frase do Bruno Nettl, na qual o autor afirma que "[...] o modo pelo qual uma sociedade ensina sua musica é um fator de grande importância para o entendimento daquela música"[1] (NETTL, 1992, p. 3, tradução minha).

O que pode ser verificado, com base nas diferentes abordagens dos estudos de culturas musicais do mundo, é que ao estabelecer as diretrizes norteadoras das suas formas de transmitir música, bem como os processos e as estratégias determinantes dessa prática, cada universo cultural estabelece valores e hierarquias que definem e selecionam os conteúdos e os significados dos elementos musicais fundamentais para a sua música. Por esse ponto de vista, ao compreender de maneira abrangente os múltiplos aspectos da transmissão musical o etnomusicólogo poderá compreender uma série de fatores fundamentais para a definição de uma cultura musical. Tomando de empréstimo, mais uma vez, as palavras de Nettl, podemos perceber que "[...] uma das coisas que determina o curso da história de uma cultura musical é o método de transmissão"[2] (NETTL, 1997, p. 8, tradução minha).

A partir dessa ótica, vimos realizando na cidade de João Pessoa, desde o ano de 2005, pesquisas que visam compreender diferentes culturas de tradição oral do município, tendo foco processos, situações e estratégias diversas que cada contexto musical investigado utiliza para a transmissão dos saberes relacionados à sua música. Com base nesses estudos esse artigo apresenta, especificamente, resultados de três pesquisas: a primeira abrangeu práticas musicais do contexto urbano de João Pessoa; a segunda teve como foco o grupo de cavalo marinho do Mestre João do Boi; e a terceira se ateve fundamentalmente ao universo da Barca Santa Maria.

As três pesquisas foram estruturadas e realizadas a partir da concepção da área de etnomusicologia acerca dos estudos de transmissão musical em culturas de tradição oral. Assim, os trabalhos foram alicerçados em abordagens plurais de pesquisa, tendo como suportes metodológicos estudos bibliográficos em etnomusicologia e educação musical; bem como dados empíricos coletados a partir da observação participante, nos diferentes contextos pesquisados, e da realização de entrevistas, questionários, gravações de áudio e vídeo, e fotografias.

Tendo como base as reflexões obtidas a partir da pesquisa bibliográfica e as conclusões estabelecidas acerca da transmissão musical nos contextos musicais investigados, dimensionamos nossas discussões para questões mais abrangentes acerca da transmissão dos saberes musicais em culturas de tradição oral, criando nexos interpretativos entre os resultados obtidos a partir das pesquisas e os estudos realizados no âmbito da etnomusicologia e da educação musical.

Dimensões para o estudo da transmissão musical em culturas de tradição oral: fronteiras e diálogos entre a educação musical e a etnomusicologia

Considerando as vertentes atuais da educação musical, percebe-se que há, por parte de pesquisadores, professores e estudiosos em geral desse universo, consciência de que a definição da área, enquanto campo de conhecimento e atuação profissional, tem que ser plural. Por essa ótica tenho definido Educação musical como um fenômeno presente em qualquer processo e/ou situação em que ocorra ensino e aprendizagem da música, ou seja, como aspecto característico de todo processo e/ou situação em que ocorra transmissão de saberes musicais.

Ampliando a definição que no campo da etnomusicologia tem sido empregada para refletir sobre música de maneira geral, o que podemos dizer é que educação musical não é; mas sim, que educação musical são! No sentido de que a singularidade da área é caracterizada pela pluralidade que constitui o seu campo de abrangência.

Com base tanto na complexidade de fatores que envolvem a relação do ser humano com a música quanto nas estratégias que cada sociedade cria para consolidação, difusão e transmissão dos seus saberes referentes à expressão musical, etnomusicólogos e educadores musicais têm se dedicado a compreender a natureza desse fenômeno, bem como aspectos fundamentais que caracterizam o seu ensino e aprendizagem.

Questões de importantes estudiosos das duas áreas têm retratado as inquietações dos estudiosos acerca da natureza da expressão musical e das formas de transmissão dos seus saberes. Nessa direção, o etnomusicólogo John Balcking (1995), no título de sua mais famosa obra, perguntou: *Quão musical é o*

[1] I do Belive that the way in which a society teaches its music is a matter of enourmous importance for understanding that music [...].

[2] One of the things that determines the course of history in a musical culture is the method of transmission.

homem?[3]. Numa perspectiva similar, mas mais focada em reflexões no campo da educação musical, Lucy Green (2001), em seu livro *Como músicos populares aprendem*[4], questionou: "o que é ser educado musicalmente?"[5]. Em ambas as questões percebemos que a natureza do fazer musical, assim como as dimensões da música que podem e/ou devem ser ensinadas em cada sociedade, não podem ser consideradas como "universais", haja vista que encontram formas distintas em cada universo em que acontecem.

As concepções acerca da música, estabelecidas a partir de reflexões que inter-relacionam a educação musical e a etnomusicologia, têm nos levado a uma definição abrangente em relação à natureza da expressão musical. Assim, temos entendido que "cada pessoa tem seu próprio sistema musical o qual reflete e expressa os valores fundamentais e as estruturas culturais de sua sociedade. [...] Musicas são incomensuráveis, e nós não poderíamos afirmar que uma música é, intrinsecamente, melhor que outra [...]"[6] (NETTL, 1992, p. 3). No âmbito da educação musical contemporânea e das perspectivas das pesquisas etnomusicológicas, temos a convicção de que pouco importa se, segundo determinada concepção, uma música seja considerada "boa" ou "ruim". Importa, de fato, que significado ela tem para as pessoas que a vivenciam e a praticam.

Tais perspectivas têm não só embasado a realização de pesquisas que visam compreender a singularidade de distintos universos culturais em que ocorrem ensino e aprendizagem de música, como têm, também, possibilitado que educadores musicais e etnomusicólogos de diferentes contextos reflitam e criem estratégias múltiplas para os seus trabalhos em contextos formais. Estratégias que têm permitido a configuração de práticas educativas e musicais inter-relacionadas tanto a aspectos característicos de diversificadas culturas musicais quanto à dinâmica da transmissão dos seus saberes musicais. Exemplos dessa natureza podem ser encontrados tanto em trabalhos de educadores musicais, como os de Patrícia Shehan Campebell (2004) e de Lucy Green (2008), quanto em estudos e reflexões de etnomusicólogos, como os Nettl (1992) e Blacking 1995). Em seu livro *Teaching music globally*, Campebell apresenta perspectivas para realizar trabalhos de educação musical que contemplem estudos acerca de culturas musicais do mundo. Green, em sua mais recente publicação, o livro intitulado *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*, discute caminhos para que a aula de música de beneficiem de estratégias e práticas características da aprendizagem musical de músicos populares. O trabalho apresenta ainda estratégias que podem ser utilizadas para identificar e promover um vasto leque de habilidades e conhecimentos que, de maneira geral, ainda são negligenciados pelas práticas formais de educação musical. No âmbito da etnomusicologia, entre as várias propostas e estudos realizados nessa direção, destaco a abordagem de Nettl (1992) na conferência intitulada "etnomusicologia e o ensino da música do mundo"[7] realizada no Congresso da *International Society for Music Education*, em Seoul, em que o autor apresentou reflexões acerca da inter-relações entre o campo da educação musical e da etnomusicologia, refletindo sobre possíveis interações entre as duas áreas para a compreensão de formas de ensinar e aprender música em distintas culturas de tradição oral do mundo. Ainda no âmbito dos estudos etnomusicológicos, John Blacking (1995, p. 11) enfatiza que "a etnomusicologia tem o poder para criar uma revolução no mundo da música e da educação musical", se as suas descobertas e implicações forem utilizadas como conteúdos e caminhos metodológicos para o ensino e a prática da música e não somente como resultados de uma área científica de estudo.

Considerando as discussões e as perspectivas apresentadas por autores dos dois campos aqui analisados, pode-se perceber que compreender estratégias múltiplas de transmissão de saberes musicais têm sido foco de ambas as áreas e que, os diálogos metodológicos e conceituais têm beneficiado significativamente tanto a educação musical quanto a etnomusicologia. Dessa forma, estudiosos desses campos precisam estabelecer estratégias cada vez mais próximas em seus trabalhos, pois, sem perder a identidade de seus focos de atuação, os estudos tanto da educação musical quanto da etnomusicologia são de fundamental importância para compreendermos cada vez mais esse rico, diversificado e complexo universo das formas de ensinar e aprender música em culturas de tradição oral.

---

[3] How musical is man?

[4] How popular musicians learn.

[5] What is it to be musically educated?

[6] […] each people has its own musical system which reflects and expresses the fundamental values and cultural structures of its society. […] Musics are incommensurate, and we wouldn't call one music intrinsically better than another […].

[7] Ethnomusicology and the teaching of world music

Ensinando e aprendendo música: a dinâmica da transmissão musical em três universos de tradição oral

Visando compreender, cada vez mais, a dinâmica dos saberes musicais em culturas de tradição oral, tenho coordenado estudos diversos na cidade de João Pessoa, a fim de imergir no âmbito de práticas musicais distintas, compreendendo não só a sua música, mas os caminhos que utilizam para transmitir os aspectos diversos do fenômeno musical. A seguir apresento resultados de três dessas pesquisas, refletindo sobre a natureza do ensino e aprendizagem da música em cada manifestação estudada.

Práticas musicais do contexto urbano de João Pessoa e suas estratégias para ensinar e aprender música[8]

Esta pesquisa foi realizada nos anos de 2005 e 2006 na cidade de João Pessoa, tendo como objetivo fazer um levantamento das principais práticas musicais existentes na cidade, compreendendo, sobretudo, as estratégias utilizadas para a aprendizagem musical nesse contexto. A pesquisa teve como base pesquisa bibliográfica em educação musical e etnomusicologia, aplicação de questionários em diferentes bairros de João Pessoa, realização de entrevistas semi-estruturadas com músicos da cidade, e observação participante em diferentes manifestações musicais deste contexto urbano.

A pesquisa revelou que as múltiplas manifestações musicais desse universo têm características distintas, possuindo estratégias singulares no processo de aprendizagem musical dos seus integrantes. Merece destaque, nesse contexto, o alto índice de músicos atuantes que tiveram sua formação musical consolidada em contexto informais.

A forte presença das práticas em grupo no cenário urbano musical de João Pessoa faz com que a transmissão musical esteja centrada, sobretudo, na aprendizagem coletiva. Nas declarações dos músicos fica evidente que o "tocar junto" e o "compartilhar idéias musicais" são as principais formas de aprender música.

Podemos afirmar a partir dessa pesquisa que, em relação às expressões culturais urbanas da cidade de João Pessoa, a diversidade de músicas estabelece formas variadas de transmissão dos saberes musicais. Dessa maneira, cada expressão possui características próprias em relação às estratégias, às situações e aos contextos de aprendizagem, constituindo suas formas de transmissão musical de acordo com os seus ideais e valores. No entanto, apesar de não ser possível fazer generalizações que contemplem toda a realidade da transmissão musical nas manifestações investigadas, pôde-se perceber que grande parte dos músicos atuantes nas expressões do contexto urbano de João Pessoa tem sua formação centrada na oralidade e que as formas de ensinar e aprender música estão diretamente co-relacionadas com o espaço e a natureza de cada prática musical.

A transmissão de música no Cavalo Marinho Infantil do Mestre João do Boi[9]

A pesquisa no universo do Grupo de Cavalo Marinho Infantil do Mestre João do Boi, Bairro dos Novais, João Pessoa, foi realizada no período de agosto de 2006 a julho 2007. O trabalho teve como objetivo compreender os principais processos e situações que caracterizam a transmissão musical no Grupo, correlacionando esses aspectos com dimensões mais amplas da prática musical e do contexto sociocultural da manifestação.

A metodologia da pesquisa teve como base uma abordagem bibliográfica, que contemplou estudos diversos relacionados à transmissão musical/cultural em manifestações de tradição oral, e outros aspectos fundamentais para o foco da investigação, bem como um amplo trabalho de campo que abrangeu observação participante, entrevistas semi-estruturadas, registros sonoros, audiovisuais e fotográficos, entre outros.

O Cavalo Marinho é um folguedo popular que mescla elementos musicais com aspectos cênicos e plásticos, caracterizando uma brincadeira contextualizada com as singularidades das diferentes regiões em que acontece. O Cavalo Marinho Infantil do Mestre João do Boi, único grupo dessa natureza existente em João Pessoa, possui cerca de trinta anos e tem, ao longo de sua trajetória, estabelecido uma prática de

[8] Para mais informações sobre essa pesquisa consultar Queiroz e Figueirêdo (2006a; 2006b).

[9] Para mais informações sobre essa pesquisa consultar Queiroz, Soares e Garcia (2007).

significativo valor para os seus brincantes. O grupo possui atualmente cerca de vinte brincantes, com faixa etária que varia entre cinco e doze anos.

Como em muitas culturas de tradição oral, o Cavalo Marinho utiliza-se de formas dinâmicas para a transmissão dos saberes culturais/musicais, desenvolvendo estratégias próprias para que a "tradição" seja constantemente (re)aprendida e (re)atualizada.

Pudemos verificar que a transmissão musical ocupa no Cavalo Marinho, contexto fundamentalmente de tradição oral, um espaço privilegiado, tendo em vista que é um aspecto determinante para os rumos e as (re)definições de uma cultural musical, conforme já discutido anteriormente. Assim, pudemos perceber que os processos utilizados pela manifestação para a transmissão dos seus saberes são determinantes para rumos e para a caracterização de sua música.

No Cavalo Marinho Infantil se aprende música a partir de uma percepção ampla em que ver, ouvir e experimentar são atributos essenciais para a pratica musical. As situações de aprendizagem são múltiplas se configurando em momentos ímpares que, em grande parte das vezes, não são diretamente determinados para o ensino de música. O mestre nesse contexto ocupa lugar de destaque, tendo em vista que além de ser o detentor do conhecimento é a autoridade que tem a função de organizar e definir os caminhos para a performance do grupo. Finalmente pudemos verificar que a imitação e a experimentação são principais processos utilizados para aprendizagem musical, sendo fatores determinantes para conhecer, explorar, praticar e se habilitar na pratica musical, descobrindo as ferramentas necessárias para a participação adequada no mundo da música desse festejo.

Aprendendo música na Barca Santa Maria[10]

Este trabalho de pesquisa teve como objetivo compreender características da transmissão musical no contexto da Barca Santa Maria, uma manifestação específica da cidade de João Pessoa, mas que tem aspectos similares a outras expressões culturais da mesma natureza no país, como os grupos de Nau Catarineta, Chegança de Marujos, Marujada, entre outros.

Ao longo a pesquisa, realizada entre nos anos de 2006 e 2007, foi possível verificar que o ensino e aprendizagem acontecem em momentos distintos da "brincadeira". De maneira geral, além dos ensaios e apresentações, momentos mais comuns para a aprendizagem de conhecimentos fundamentais para a performance do grupo, outras situações são fundamentais para a consolidação da transmissão musical nesse contexto. Situações essas em que, sem a intenção prévia de ensinar ou aprender música, diversos conhecimentos musicais são vivenciados, transmitidos e, consequentemente, apreendidos.

Com base no estudo realizado é possível afirmar, então, que as situações de transmissão dos saberes musicais transcendem os espaços formais utilizados pelo grupo especificamente para fazer música. Nesse sentido, as apresentações e os ensaios são enriquecidos por aprendizagens que ocorrem em situações inusitadas como os intervalos entre essas práticas, a convivência cotidiana entre os participantes e a apreciação constante da performance da Barca. Além disso, outros fatores aprendidos e construídos socialmente são determinantes do papel e da posição que cada integrante assume na prática musical da manifestação.

A transmissão musical está relacionada a um conjunto de aspectos considerados fundamentais para a performance. Dessa forma, o domínio dos passos, versos, jornadas, a capacidade de se comportar nos diferentes contextos de apresentação, entre outros aspectos, formam o corpo de conhecimentos que fazem de um indivíduo comum um tripulante da Barca Santa Maria. Tripulante esse que, muito mais do que apresentar habilidade em determinado aspectos musical, precisa deve ser capaz de realizar correlações entre as diferentes formas de expressão utilizadas na manifestação.

Quanto aos processos de transmissão utilizados na manifestação pudemos verificar que as etnopedagogias utilizadas para ensinar e aprender os conteúdos musicais e extramusicais (mas relacionados diretamente à música) estão intrinsecamente associados ao ritmo de assimilação dos integrantes do grupo. Os processos etnopedagógicos assumem formas distintas no universo da Barca, abrangendo imitação gestual e auditiva, prática coletiva e corporalidade. O movimento corporal auxilia no canto, na memorização e na estruturação das partes. Cantar, representar e dançar estão intimamente relacionados. Dessa maneira, a transmissão musical através da oralidade não pode ser entendida apenas no seu sentido restrito de

[10] Este trabalho foi realizado nos anos de 2006 e 2007 por Alexandre Milne-Jones Náder no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Para mais informações sobre essa pesquisa consultar Náder (2008)

verbalidade, mas sim numa perspectiva sócio-antropológica que leve em conta os sentidos da prática musical, os sentidos do ritual e como esses aspectos interagem na construção desses processos.

De acordo com a pesquisa pode-se afirmar que como em diversas culturas de transmissão oral aprender música na Barca significa mais que adquirir competências musicais e envolve outros elementos. Elementos esses que vão além dos processos e situações previamente estabelecidos. Nesse sentido, foi possível compreender que a transmissão dos saberes musicais acontece em momentos visíveis para quem assiste, mas também em momentos invisíveis para o público externo. Momentos que só podem ser compreendidos a partir de uma vivência substancial dessa realidade. Para compreender a complexidade da transmissão musical nesse contexto é necessária a compreensão de elementos múltiplos que constituem a manifestação, exigindo a ampliação da percepção para aspectos ímpares desse universo e captando processos e situações de ensino e aprendizagem que, grosso modo, não existem na estrutura oficial do grupo.

Por fim, é importante destacar que transmissão musical na Barca Santa Maria é um constructo complexo que resulta da inter-relação entre tradição e modernidade, do que é plural e, ao mesmo tempo, singular. Constructos que, para serem aceitos, devem passar pelo crivo de normas, respeitando as determinações que estabelecem o que é fundamental para a caracterização identitária da manifestação.

Nesse contexto a música, como todos os demais elementos que dão vida, forma e sentido a expressão da barca como um todo, representa muito mais que um produto musical, sendo na verdade o resultado sonoro do que os participantes dessa manifestação pensam, vivem e acreditam.

Conclusão

Considerando a dinâmica que caracteriza as culturas de tradição oral e as múltiplas formas que cada contexto estabelece para a transmissão dos seus saberes musicais, entendo que precisamos refletir sobre caminhos consistentes para estudar e compreender aspectos relacionados aos diferentes contextos em que ensino e aprendizagem da música acontecem.

Dessa forma, as áreas de etnomusicologia e educação musical podem, juntas, estabelecer estratégias significativas para a compreensão, a reflexão e assimilação de conhecimentos musicais de diferentes culturas, entendendo não só a dimensão da música desses contextos, mas também os aspectos fundamentais que constituem as situações, os processos e as estratégias diversas de transmissão dos saberes relacionados e intrínsecos ao fenômeno musical.

Os estudos realizados na cidade de João Pessoa apontam para similaridades que caracterizam as formas de ensinar e aprender música em cada contexto, mas evidencia também como cada cultural estrutura, define e estabelece as suas próprias formas de transmissão musical.

Nas culturas de tradição oral, o conteúdo ensinado e as formas utilizadas para o ensino podem ser estabelecidos tanto por situações e processos sistemáticos quanto por estratégias "aleatórias", de transmissão musical. Estratégias que ocorrem mais em função da dinâmica social do contexto da manifestação do que por uma situação e intenção de ensino e aprendizagem previamente estabelecidas.

As três expressões culturais estudadas demonstram ainda que valores e significados musicais e extramusicais se inter-relacionam, fazendo com que, mesmo diante das transformações do mundo contemporâneo, manifestações da cultura popular se mantenham vivas, ativas e constantemente (re)atualizadas. Dessa forma, as estratégias que utilizam para transmitir os seus saberes são fundamentais para determinar os rumos, as transformações e a inserção social de cada uma das práticas no seu contexto de criação, performance e vivências musical. Cabe a nós estudiosos da etnomusicologia e da educação musical criar perspectivas, dinâmicas e metodologias de estudos que nos permitam cada vez mais compreender, aprender e divulgar esse amplo e diversificado mundo que constitui a transmissão musical em culturas de tradição oral.

Referências bibliográficas

BLACKING, John. *How musical is man*? 5. ed. London: University of Washington Press, 1995.

CAMPEBELL, Patricia Shehan. *Teaching music globally*: experiencing music, expressing culture. New York: Oxford University Press, 2004.

GREEN, Lucy. *How popular musician learn*: a way ahead for music education. London: Ashgate Publishing Limited, 2001.

_____. *Music, informal learning and the school*: a new classroom pedagogy. London: Ashgate Publishing Limited, 2008.

NÁDER, Alexandre Milne-Jones. *Performance e transmissão musical na Barca Santa Maria*. 2008. 179 f. Dissertação (Mestrado em Música - área de concentração Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. *Music education*: sharing musics of the world. Seoul: ISME, 1992.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; FIGUEIRÊDO, Anne Raelly Pereira de. Práticas musicais urbanas: dimensões do contexto sociocultural de João Pessoa. *ICTUS - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, Salvador, n. 7, p. 75-86, 2006a.

_____. Transmissão musical no contexto urbano de João Pessoa. In: In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 15., 2006b, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: EDUFPB/ABEM, 2006, p. 691-701.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; SOARES, Marciano da Silva, GARCIA, Uirá de Carvalho. Transmissão Musical no Cavalo Marinho Infantil. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16., 2007, Campo Grande. *Anais*... Campo Grande: ABEM, 2007, p. 1-10.

As Toantes do Toré Kiriri: Um estudo sobre as estruturas de som e linguagem e suas transformações

Luiz Cesar M. Magalhães
UFBA

Resumo:
Este trabalho analisa as toantes do Toré Kiriri a partir de dados de pesquisa de campo e registros sonoros coletados pelo autor antes e depois da demarcação da reserva Kiriri e da recuperação de Mirandela. Transcrições musicais, entrevistas e análise cultural são utilizadas para entender as mudanças dos toantes Toré. A análise dos exemplos apresentados sugere a existência de uma estrutura que organiza a forma destas toantes e que não mudou com a introdução do *idioma*. Argumenta também que a mudança mais significativa aconteceu na maneira como índios e não-índios percebem os cantos. Estes tiveram um novo valor cultural agregado, um valor de mistério, sacralidade, e *pureza* que supostamente não possuíam, restaurando a *indianidade* dos cantos sagrados do Toré e aproximando-os a um modelo de aceitação geral. Dentre a trama de fatores que contribui para a estruturação da identidade indígena Kiriri certamente o ritual do Toré é um dos mais importantes, funcionando como uma poderosa força centrípeta de coesão, união e identidade, que ao mesmo tempo unifica e diferencia os grupos indígenas do nordeste brasileiro.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Toré, Análise Cultural.

Introdução

A palavra Kiriri significa calado, quieto, taciturno. A designação teria sido conferida por grupos indígenas tupi, possivelmente em decorrência da percepção da diferença étnica e lingüística, assim caracterizando-os como não falantes do tupi. Dentre a trama de fatores que contribui para a estruturação da identidade indígena Kiriri certamente o ritual do Toré[1] é um dos mais importantes. Este ritual deve ser entendido como um conjunto amplo de crenças e práticas que ocorre na região nordeste do Brasil e que têm na Jurema e no culto aos encantados seus vetores principais. O Toré é uma poderosa força centrípeta de coesão, união e identidade, que ao mesmo tempo unifica e diferencia estes grupos indígenas.

O Toré Kiriri é realizado em dois locais distintos: o *terreiro* e a *camarinha*, recinto fechado onde se deposita a *jurema* e onde ocorre o *particular*, permitido apenas aos índios *entendidos*. A cerimônia tem início com a *defumação* (*limpeza*) e com a ingestão da *jurema*. Após estes cuidados iniciais os *encantados* são invocados e começam os cantos e as danças no *terreiro*. A dança, na forma de fila indiana, é marcada por passos rítmicos e invariáveis, com o pajé à frente, seguido por homens, mulheres e crianças. As toantes, puxadas uma após outra, envolve o grupo num crescendo de intensidade e energia, até a chegada dos encantados que, incorporados pelas *mestras*, são conduzidos à *camarinha* para as consultas e mensagens.

Existe uma forte conexão simbólica entre toantes e encantados. Muitas destas foram ensinadas pelos próprios encantados, sendo consideradas sagradas e igualadas a orações. A crença é que se os *encantados* têm suas próprias toantes, através destas os Kiriri podem estabelecer contato direto com eles. Neste sentido, as toantes podem ser consideradas parte da idéia de *encantado*, como duas faces de uma mesma moeda. Assim como os nomes próprios são metáforas dos indivíduos, as toantes são metáforas dos encantados. Em uma ocasião eu ouvi uma comparação muito elucidativa entre as toantes e cartões de identidade:

[1] O Toré Kiriri teve sua origem no Toré Tuxá, segundo o cacique Lázaro. Em 1974 os Kiriri organizaram uma caravana para visitar a aldeia Tuxá, Rodelas, e a partir daí começou a prática do ritual. Nestes 35 anos o ritual foi se diferenciando, novos encantados vieram e com eles novas toantes, também os passos da coreografia e do vestuário foram se adaptando até chegar ao formato atual.

> Todo mundo têm carteira de identidade. A deles [encantados] são as toantes. É com elas que nós podemos saber se eles são bons ou maus. Por exemplo, se um der a informação sobre outra pessoa, ou se dizer que aquela pessoa é má. Como a gente pode saber a verdade? Mas se você fosse lá e se encontrasse com a pessoa, você pode saber se a informação dada a você era verdadeira. Você vê. Nós conhece [os encantados] pelas toantes (Magalhães, 1997).

De acordo com o pajé José Miguel da França, todas as coisas aqui na Terra têm suas toantes, seja animal, vegetal ou força da natureza como o vento, o mar, e os vários tipos de água (chuva, lagos e rios). Esses seres estão associados a caboclos encantados e respondem a certas toantes e linhas, estando inseridos em um complexo sistema hierárquico que apenas os *entendidos* conhecem. Durante uma visita aos Pankararu de Alagoas, um índio explicou esta hierarquia através de uma metáfora que certamente reflete os padrões de organização dos Kiriri e de outros grupos da região:

> Têm diversos pés de jurema num lugar, mas somente um encantado para tomar cuidado delas. Cada planta tem um chefe. E quando há um chefe, lá tem uma *corrente*, então lá estão os seguidores. No Brasil, por exemplo, tem um presidente, governadores, e assim até os vereadores da cidade (Magalhães, 1997).

Embora teoricamente seja possível relacionar o número de encantados e toantes, em termos práticos esta relação é inútil, uma vez que muitas toantes não mencionam encantados específicos. Também não se conhece o número de encantados. Dona Dalta, a mais velha e respeitada mestra Kiriri, afirma que existem exatamente "mil e dois *encantados*". A singularidade deste número parece ser uma forma de dizer que eles são incontáveis. Além disso, os Kiriri conhecem apenas as toantes daqueles *encantados* que trabalham no Toré, daqueles que já foram *domesticados* (*batizados*), já ensinaram suas toantes e já possuem um nome. Ou seja, os *encantados* que estão incorporados na *tradição do índio* ou, em linguagem antropológica, na cultura. Após o batismo os *encantados* não são mais os seres selvagens e vingativos que podem proteger mas também maltratar, abusar e até matar os índios. Dona Dalta explica o processo da domesticação assim:

> Os encantados são índios dos velhos tempos. Eles eram selvagens. Para amansá nós temos que soprar fumo neles, dar vinho de maracujá, vinho de milho, vinho da Jurema … Eles são amansados com o Toré. Cada encantado tem sua própria toante. Mas aqueles que não são amansado não têm toante. Não trabalha ainda (Magalhães, 1997).

As toantes do Toré Kiriri

Antes da *retomada* de Mirandela[2], em 1995, todas as toantes eram cantadas em Português; hoje são cantadas no *idioma*. Durante meu trabalho de campo, realizado ente os anos de 1992 e 1997, coletei 53 toantes que estão incluídas na minha dissertação de doutorado (Magalhães, 1997). Estas toantes foram gravadas em dois *terreiros* dentro da área de Kiriri (Toré da Lagoa, e Toré da Serra) e, posteriormente, na praça em frente da Igreja de Mirandela, agora área Kiriri. Esta circunstância beneficiou a análise das toantes uma vez que pude comparar registros fonográficos que precederam à introdução do *idioma*.

Embora o Português não seja mais usado, internamente as palavras continuam a reverberar naqueles que conhecem os versos originais. Ao contrário, quem não tem um conhecimento prévio das toantes não pode compreender o que os índios estão cantando. Esta circunstância limita também a compreensão de outros elementos simbólicos encontrados no ritual e nas toantes, pois é quase impossível relacionar as toantes com seus significados originais ou com os respectivos *encantados* a quem as toantes são cantadas. A única parte cantada no *idioma* era a toante introdutória, cantada sobre palavras que acreditava não ter uma denotação específica. Encontrava justificações em uma suposta necessidade de forma: preencher lacunas existentes entre os versos e a estrutura melódica, que nem sempre coincidia, ou a necessidade de completar estrofes faltantes. No entanto, estas palavras são como fórmulas, com significados específicos. Por exemplo,

[2] Mirandela, cidade localizada na região norte da Bahia, foi incorporada à reserva Indígena Kiriri através de demarcação administrativa homologada pelo Decreto nº 98.828, de 1990.

o índio Jaguriçá traduziu uma canção que inclui palavras similares àquelas encontradas na canção introdutória do ritual de Toré; no entanto, como não conheço esta língua, nada posso dizer da tradução.

SETI HOIAH[3]	(Casa e Água)
Seti hoiah	(Casa e água)
Heioh annah	(é meu rei)
Heinah korunna	(o filho de Deus)
Heinah oah (bis)	(é meu senhor)

De acordo com Cascudo (1962: 190), a canção inicial sem palavras, conhecida como *carreira* ou *arribada*, era comum no Cururu. Segundo informações obtidas em entrevistas, o Cururu existiu entre os Kiriri, mas como não consegui recolher nenhuma cantiga do Cururu e como o Toré foi importado de outro grupo indígena, é impossível estabelecer relações conclusivas. A canção inicial do ritual também veio com o Toré Tuxá e, segundo o pajé José Miguel da França, ela tem sido executada da mesma maneira desde então.

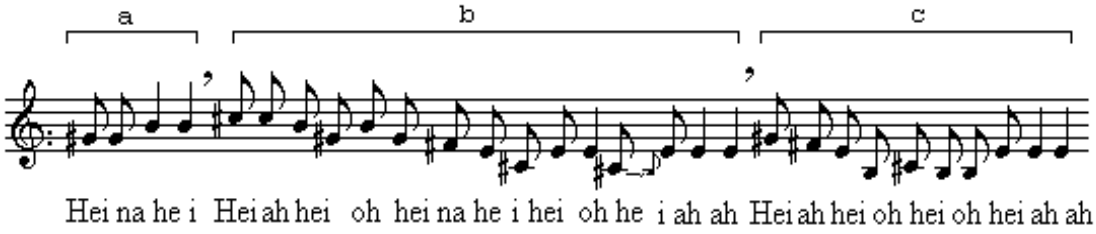


Fig. 1: Transcrição da cantiga introdutória do Toré Kiriri (Magalhães, 1993).

Durante o ritual as toantes são introduzidas pelo pajé ou por seus ajudantes. Após várias repetições o grupo pára, se perfila, e executa um tipo da conclusão, ou refrão final. Esta não pertence a nenhuma canção em particular, sendo cantada sem variações após todas as toantes. De acordo com um índio, a conclusão tem o mesmo simbolismo do "sinal da cruz; o santo espírito, amém".

Muitos grupos indígenas desta região têm sua própria maneira de concluir uma cantiga, geralmente com um tipo de exclamação, tal como o êpa (Pankararu), eh roh, eh rah (Kariri-Xocó); algumas vezes é possível identificar a origem étnica de um índio por estas expressões. O refrão final Kiriri também define diferenças culturais e étnicas, funcionando como símbolo diacrítico, internamente e externamente ao grupo. Esta função pode explicar os desvios do refrão original. A transcrição da canção inicial do Toré do Tuxá, apresentada a seguir, foi gravada por Nélson Araújo e transcrita por Fred Dantas (Araújo, 1988).

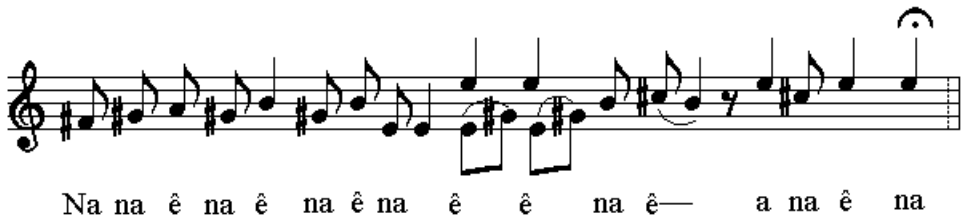


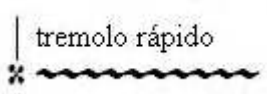
Fig. 2: Transcrição do refrão final Tuxá por Fred Dantas (1988).

O refrão final Kiriri mudou dramaticamente após a recuperação de Mirandela e a introdução do *idioma*. Originalmente era mais longo, fluente, quase melismático. Além disso, como era cantado por toda a congregação, os desempenhos individuais invariavelmente levavam à superposição dos sons (geralmente terças), causando uma impressão bastante particular. Hoje, principalmente devido à drástica redução na sua

[3] Como as toantes não têm nomes, utilizei a prática de identificá-las pela primeira frase do verso. Optei por usar a letra *h* e não *r* por perceber que esta representar melhor a sonoridade que se encontra a meia distância entre o *r* e o *h* mudo (cf., Magalhães, 1997).

duração, esta superposição não é mais perceptível. Entretanto, o característico acompanhamento rítmico dos maracás semelhante a um *tremolo* não mudou, exemplo (a). Durante a execução das toantes, os maracás sequem outro padrão rítmico, executado com movimentos fortes, para cima e para baixo, e sincronizado com a batida invariável dos passos dos executantes, exemplo (b):

9. Acompanhamento dos maracás durante o canto introdutório:



10. Acompanhamento dos maracás durante a execução no terreiro:



O refrão final exemplo a seguir foi recolhido e transcrito pelo autor em 1993. Nele podemos perceber a semelhança com a transcrição do Toré Tuxá, apresentada na figura 2.

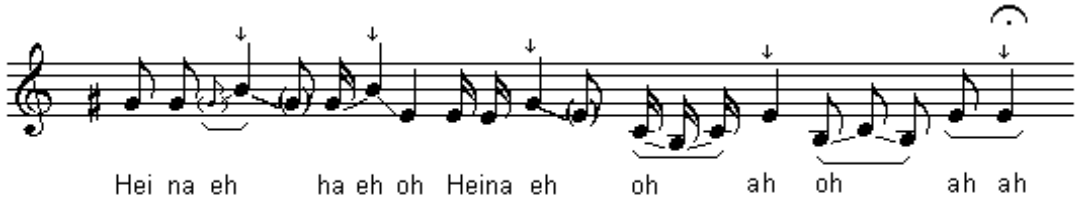


Fig. 3: Refrão final do *Toré* Kiriri (Magalhães, 1993).

O refrão final, apresentado na seqüência, vem de um Toré gravado e transcrito pelo autor (1997), após o advento do *idioma* e da retomada de Mirandela. Se comparado com as transcrições precedentes, percebe-se como a estrutura original foi dràsticamente reduzida, embora mantendo algumas características, inclusive as notas iniciais e finais.

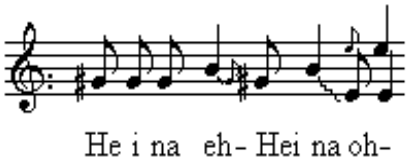


Fig. 4: Refrão final do *Toré* Kiriri (1997).

Após o refrão final, faz-se um pequeno intervalo, em seguida os índios soam os *cachimbos-apitos* e reiniciam uma nova toante. *U*ma das toantes iniciais é *Eu venho da Jurema, eu vou para o Juremá*, *cujo texto o*riginal dizia:

Venho da *Jurema* eu vou pro Juremá (bis)
Chega meus caboco índio, que vem do forte do ar (bis)
Ah senah êh, Ah senah hôa (bis)

A palavra Jurema é polissêmica, podendo significar um arbusto que cresce no mato, o encantado que mora nele, a bebida dele originária, ou ainda a terra sobrenatural onde vivem os encantados (Juremá/Juremal). O verso acima se refere à chegada dos encantados ao terreiro e ao retorno destes ao reino

encantado. A linha melódica (transcrita aqui sem os maracás e as inflexões do canto) pode ser dividida em dois *hemistíquios que se repetem* (|: a :| |: a' :|). Na primeira frase, a palavra Jurema é claramente enfatizada por salto de terça maior seguido por um alongamento da sílaba "re". Esta palavra é repetida no final da frase; desta fez a sílaba "má" é reforçada, enfatizando a mudança de significado desta palavra.

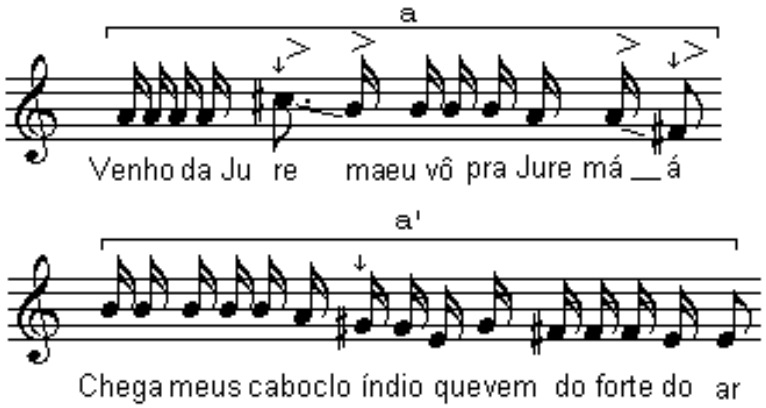


Fig. 5: *Eu Venho da Jurema, Eu vou pro Juremá* (Magalhães, 1997).

A segunda frase contrasta e equilibra a forma. A estrutura completa pode ser representada através da seguinte fórmula: [:(**|:** a **:|** **|:** a' **:|**) (**|:** b **:|** **|:** b' **:|**):]

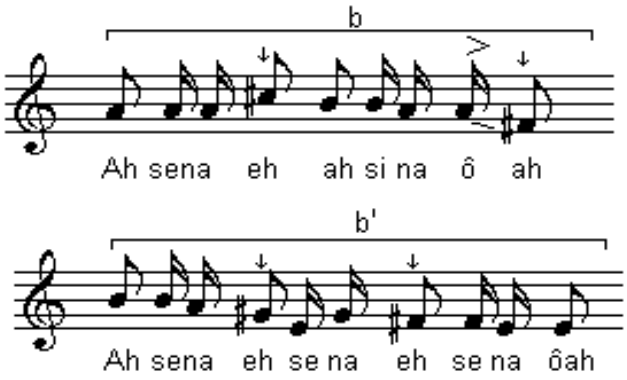


Fig. 6: Segunda parte da toante *Eu Venho da Jurema, Eu vou pro Juremá* (Magalhães, 1997).

O advento do *idioma* não ocasionou mudanças melódicas ou formais. As toantes preservaram o padrão essencialmente binário, baseados em pequenas estruturas sonoras, com apenas três ou quatro intervalos arranjados em seqüência e combinados geralmente em duas hemifrases ou hemistíquios repetidos exaustivamente em um padrão de pergunta/resposta. A motivação rítmica dessas estruturas é freqüentemente anacrústica e raramente excede duas ou três unidades de tempo, como na maioria dos exemplos aqui apresentados.

As toantes são executadas em grandes seqüências. Para Nasser, não existe uma ordem específica: "não segue nenhuma seqüência, desde que tudo depende da memória dos mestras" (Nasser 1975: 129). No entanto, percebi em minhas observações a existência de uma sincronia entre os cantos e o ritual.

A determinação destas relações é problemática, pois, embora as toantes estejam relacionadas a encantados específicos, é virtualmente impossível identificar esta relação sem conhecer os versos em Português, ou os significados internos do ritual. Outra dificuldade surge da determinação em manter segredo sobre os mistérios da *ciência do índio*. Existem alguns pontos fixos que organizam a seqüência do ritual e nos quais algumas toantes predeterminadas são executadas. Por exemplo, a canção introdutória e as toantes que finalizam o ritual. Mas há também eventos circunstanciais como a chegada de um encantado. Assim, é possível supor a existência de uma *ordem aberta*, uma vez que as seqüências estão constantemente se adaptando às circunstâncias do ritual. As toantes são executadas em quatro fases consecutivas: introdução, toante propriamente dita, refrão final, e um pequeno descanso que separe uma toante da outra:

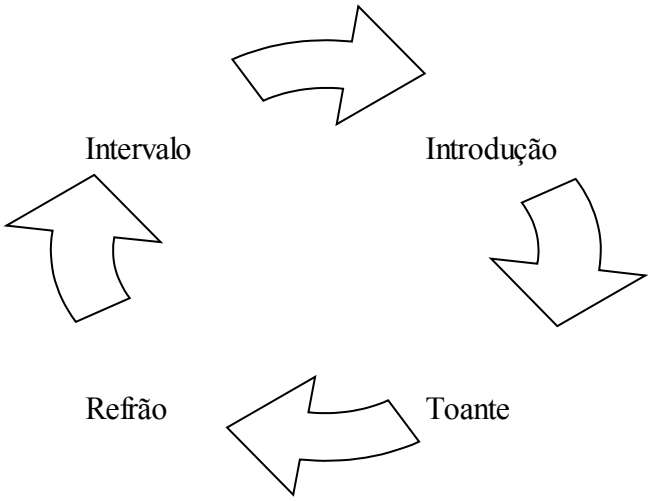


Fig. 7: Fases de execução das toantes Kiriri.

Quando a separação entre duas toantes é mais longa, os índios acendem seus cachimbos, bebem o *boraiê*, ou simplesmente sentam para recuperar suas forças. Assim ficam até que uma nova toante seja introduzida. A participação dos índios e dos instrumentos usados durante o desempenho ritual de uma canção pode gràficamente ser representada como segue:

Canto Introdutório	Cantiga	Refrão Final	Pausa
Pajé e Ajudantes	Assembléia		
Maracás + Apitos	Maracás		---

Fig. 8: Vozes e instrumentos usados durante o Toré.

O exemplo a seguir pode ser dividido em duas frases (*A* e *B*), composta de duas hemifrases de dez notas cada (b + b'), respectivamente elemento inicial e conclusivo. A estrutura pode ser graficamente representada pela fórmula [: (a + a') + (a + a') :]

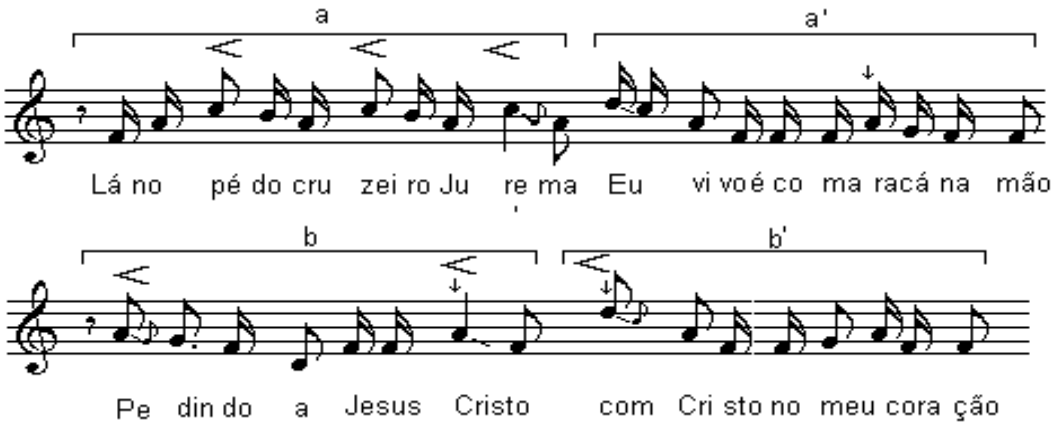


Fig. 9: Transcrição da toante *La no pé do Cruzeiro Jurema* (Magalhães, 1997).

Esta estrutura bilateral representa o modelo o mais comum de toante e ilustra outra característica importante da forma: *A* e *B* são quase sempre isomorfos, diferenciando-se apenas por pequenas alterações rítmicas ou melódicas. Esta similaridade é especialmente comum na segunda hemifrase *b'*, freqüentemente

uma repetição de *a'*. Esta toante foi transcrita por Nicolau do Vale, professor da escola de Belas Artes de Recife em 1973 (In Antunes, 1973, pp. 109-110). Ela foi feita a partir de cantos *Xucuru* e apresenta algumas diferenças significativas da versão que transcrita acima, como a presença de intervalos de terças paralelas, além de pequenas variações rítmicas e melódicas.

A toante *Ó senhor, ó mestre Liro* tem uma estrutura similar. Uma característica importante desta canção é o movimento ascendente (c-d-e) na primeira hemifrase. Como no primeiro exemplo, este movimento ascendente reforça o nome do encantado *mestre Liro*, refletindo as fortes conexões simbólicas entre as toantes e encantados, agora veladas pelo *idioma*.

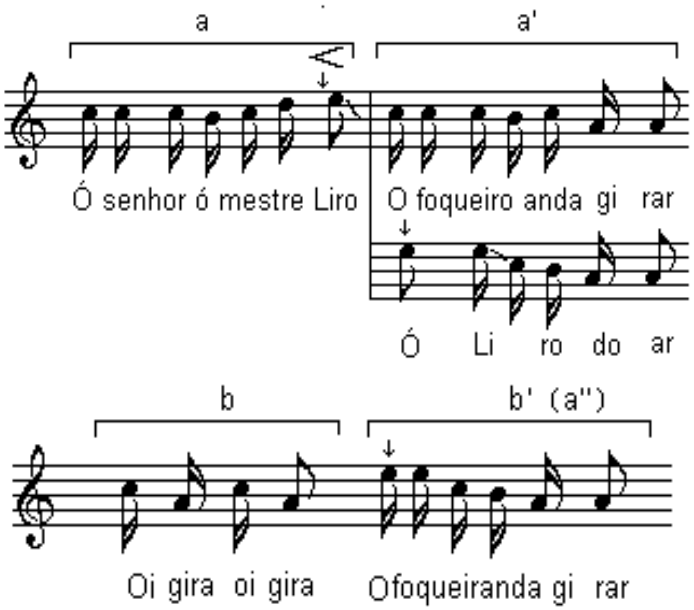


Fig. 10: = *Ó senhor o mestre Liro* (Magalhães, 1997).

Palavras como Deus, Cristo, jurema, maracá e os nomes dos vários encantados são comuns e articulam versos e estruturas sonoras. Freqüentemente o contorno melódico das hemifrases está adaptado à prosódia destas palavras-chave. A palavra Jurema, por exemplo, aparece em dezessete dos cinqüenta e três cantos coletados. Estas palavras-chave são freqüentemente reforçadas por acentos, saltos intervalares, aumento na duração, mudança do padrão métrico, ou pelo retorno a um som fundamental em torno do qual as hemifrases são estruturadas. Estes sons fundamentais freqüentemente coincidem com uma dessas palavras, como na palavra Jurema (nota G) no exemplo a seguir:

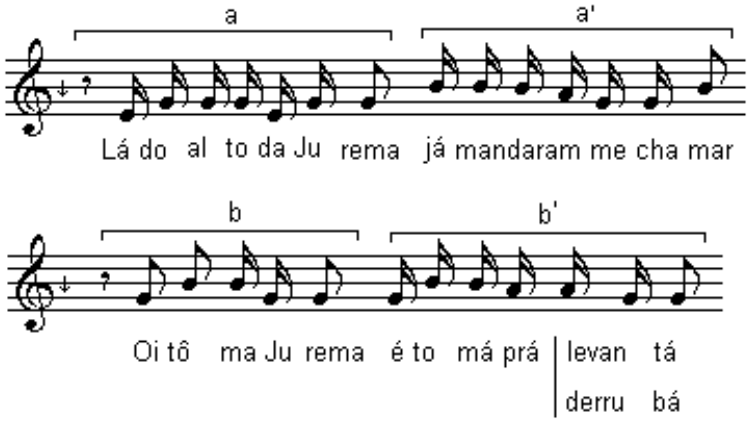


Fig. 11: *Lá do Alto da Jurema* (Magalhães, 1997).

No próximo exemplo a palavra Jurema aparece duas vezes em uma mesma hemifrase. Nas duas vezes a sílaba *re* é destacada através de salto ascendente de quinta justa e prolongamento em relação ao padrão métrico. A segunda hemifrase equilibra a primeira através de um movimento descente por grau conjunto até a nota A, que coincide com a última sílaba da palavra Juremá.

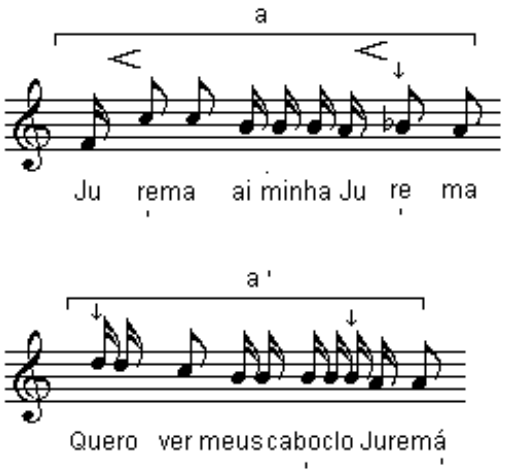


Fig. 12: *Jurema ai minha Jurema* (Magalhães, 1997).

Resta lembrar que o *idioma*, enquanto forma de expressão de características dramáticas e definidoras, não tem seu uso estendido às situações do dia-a-dia. Seu uso está associado a situações ritualísticas e sociais, quando a oratória cumpre seu papel de reafirmar sentimentos coletivos e alianças. As mudanças nas toantes Kiriri ocorreram de maneira natural ao longo do processo de luta e estruturação do grupo, não podendo ser creditada a este ou aquele indivíduo em particular. Também importante é ressaltar que com a introdução do idioma nos cantos, não houve alterações significativas nas estruturas formais e melódicas, conforme mostrado anteriormente.

Portanto, a análise dos exemplos aqui apresentados indica a existência de uma estrutura que organiza formalmente as toantes e que não mudou com a introdução do *idioma*. Esta estrutura pode ser representada pela seguinte fórmula: [: [:a a ▪:][:b b ▪ :] :]. A mudança mais dramática aconteceu na maneira como as toantes são percebidas por índios e não-índios. Esta mudança é fruto da agregação de um novo valor cultural, um valor de mistério, sacralidade, e *pureza* que supostamente não possuíam. Desta forma restaurando uma *indianidade* aos cantos sagrados do Toré e aproximando-os a um modelo *indígena* de aceitação geral. Estes fatos estão em consonância com o esforço comum de reestruturação do grupo, neste o Toré funciona como uma poderosa força centrípeta de coesão, união e identidade, que ao mesmo tempo os unifica e diferencia. Devido à dinâmica dos processos sociais e culturais dos Kiriri, refletidos, por exemplo, na recuperação das terras, na introdução do *idioma*, e nas mudanças rituais, estas cantigas podem eventualmente passar por outras adaptações em um futuro próximo.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, L. S. d. *Índios e brancos no Porto Real do Colégio***:** *nota prévia*. In: Almeida, L.; Galindo, M. (Org.). *Índios* **do Nordeste: temas e problemas III**. Maceió: EDUFAL, 2002.

ARAÚJO, Nélson. **Pequenos mundos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

BANDEIRA, Maria de Lourdes. **Os kariris de Mirandela: um grupo indígena integrado**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1972.

BAIRRÃO, José Francisco M. Raízes da jurema. **Psicologia**, São Paulo, v. 14, p. 157-184, 2003.

BASTOS, Rafael J. de Meneses. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

_____. **A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Dissertação de doutorado, Universidade de São Paulo, 1989.

_____. Music in the indigenous societies of lowland South America: the state of the art. **Mana**, Rio de Janeiro, v.3, p. 293-316, 2007. Disponível em <http://socialsciences.scielo.org>. Acesso em: 25 Jul., 2008.

BEAUDET, Jean-Michael. Les ture, des clarinettes amazoniennes. **Latin American Music Review**, v. 10/1, p. 92-115, 1989.

BLUM, S., P. Bohlman; Neuman, D. (Ed.). **Ethnomusicology and modern music history**. Chicago: University of Illinois Press, 1993.

BOHLMAN, P. **The study of folk music in the modern world**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

BRASIL. **Torém/Ceará**. Rio de Janeiro: Funarte, s/d. Documento Sonoro do Folclore Brasileiro. Disco CDFB-30.

CAMEU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, 1977.

CANCLINI, Néstor García. **Transforming modernity**. Austin: University of Texas Press, 1993.

CARVALHO, Maria do Rosário Gonçalves. Os povos indígenas do nordeste: território e identidade étnica. In**: Cultura: O Índio na Bahia**, v. 1, p. 11-19, 1981.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

ANTUNES, Clovis. **Wakona-Kariri-Xukuru**. Aspectos Sócio-Antropológicos dos Remanescentes Indígenas de Alagoas. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1973.

COHN, C. Culturas em transformação: os índios e a civilização. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, p.36-42, 2001.

CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

——· O futuro da questão indígena. **Estudos Avançados**, v. 8, p. 121-136, 1994.

EMANUELLY de Oliveira, K. **O espaço do sagrado: os terreiros de toré como elementos de fortalecimento político no povo xukuru de ororubá (PE)**. I Simpósio Internacional de Ciências das Religiões - Pluralismos. João Pessoa, PPGCR-UFPB-CCHLA, 2007.

EDELWEISS, Frederico. Os nomes das buzinas tupis de Gonçalves Dias comparados com os referidos por outros autores. In**: Cultura: O Índio na Bahia**, v. 1, p. 27-33, 1988.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FERRARI, Alfonso Trujillo. **Os Kariri: o crepúsculo de um povo sem história**. São Paulo: Editora da USP, 1957.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azevedo (Org.). **Toré: regime encantado do índio do nordeste**. Recife: Editora Massangana, 2005.

HERBETTA, Alexandre Ferraz. **A idioma" dos índios kalankó: por uma etnografia da música no alto-sertão alagoano**. Dissertação de Mestrado, UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

HILL, Jonathan. Kamayurá flute music. **Ethnomusicology**, v. 23/3, p. 417-32, 1979.

HOBSBAWM, Eric ; Ranger, Terence (Ed.). **The invention of tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

INSTITUTO SÓCIO-AMBIENTAL. **Kiriri**. Home Page do Instituto Sócio-Ambiental. Disponível em: **<**http://www.socioambiental.org/home_html**>.** Acesso em: 21 Jul., 2008.

LEVI-STRAUSS, C. **Tristes tropiques**. New York: Athenaeum, 1975.

LOWIE, Robert H. The cariri. In: Steward, J. (Ed.) **handbook of south american indians,** v.1. Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology bulletin, Washington D.C., 1946.

MAGALHÃES, L. C. M. **A Música do Povo Calado: um estudo do Toré Kiriri**. PPGMUS. Dissertação de Mestrado. Salvador, UFBA, 1994.

_____. From Peasant to Indian: A Study of the Toré Ritual Songs and the Re-Creation of Tradition in a Brazilian Indian Community. Dissertação de doutorado. New York, Columbia University, 1998.

MARTINS, Marco Aurélio. O Toré na lagoa grande. In: **Cultura: o índio na Bahia**, v. 1, p. 147-53, 1988.

MELATTI, Julio Cesar. **O messianismo krahó**. São Paulo: Editora da USP, 1972.

——· **Ritos de uma tribo timbira**. São Paulo: Ática, 1978.

MOTA, Clarice Novaes da. As jurema told us: kariri shoko and shoko mode of utilization of medicinal plants in the context of modern northeast Brazil. Dissertação de doutorado. An Harbor, University of Michigan, 1987.

____. Os filhos de jurema na floresta dos espíritos: ritual e cura entre dois grupos indígenas do nordeste brasileiro. Maceió: Edufal, 2007.

NASCIMENTO, R. Zefferino. **Aspectos musicais no tolê funi-ô: evidenciando a identidade étnica**. Dissertação de Mestrado. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1998.

NASCIMENTO, Marco T. **O tronco da jurema**. Dissertação de Mestrado. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1994.

NASSER, Elisabeth M. **Sociedade tuxá**. Dissertação de Mestrado. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1975.

NASSER, Elisabeth e Nássaro Nasser. Notas sobre as crenças e práticas religiosas dos tuxá. In: **Cultura: O Índio na Bahia**, v. 1: 133-41, 1988.

NIMUENDAJÚ, C. A Corrida de toras dos timbira. In: **Mana**, v. 7, n. 2, p. 151-194, 2001.

OLIVEIRA, Jõao Pacheco de (Org.). **A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Índio e o Mundo dos Brancos**. Brasília: Editiora Universidade de Brasília. 1972.

REESINK, Edwin B. A questão do território dos kiriri de Mirandela: um confronto de dados e versões. In: **Cultura: o índio na Bahia**, v. 1, p. 41-53, 1988.

RIBEIRO, Berta, ed. Suma **Etnológica Brasileira: Edição Atualizada do Handbook of South Americam Indians**. (vol. 3, Arte India). Petrópolis: Finep/Vozes, 1987.

ROUGET, Gilbert. **La musique et la transe, esquise d'une théorie generale des relations de la musique et de la possession**. France: Éditions Gallimard, 1990.

SCHADEN, Egon**. A mitologia heróica de tribos indígenas do brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989

SEEGER, Anthony. What can we learn when they sing? vocal genres among the suyá indians of central brazil. **Ethnomusicology**, v. 23, p. 373-394, 1979.

_____. **Sing for your sister: the structure and performance of the suyá akia**. In: McLeod, N.; M. Herndon (Ed.). The Ethnography of Musical Performance, 1980.

_____. Novos horizontes na classificação do instrumentos musicais. In: Ribeiro, Darcy (Ed.) **Suma Etnológica Brasileira**. (Vol. 3, Arte Índia). Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Why the suyá sing? a musical anthropology of an amazonian people**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. Whoever we are today, we can sing you a song about it. In: Béhague, Gerard, **Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America.** Miami: University of Miami, 1992.

SLATER, Candance. Breaking the spell: accounts of encantados by descendants of runaway slaves. In Arnold, A. James; Walcott, Derek (Ed.), **Monsters, Tricksters and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities**. Charlottesville: University of Virginia, 1996.

SIQUEIRA, Baptista. **Os cariris do nordeste**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1978.

TURINO, T. **Moving away from silence: music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

TURNER, Victor. **The ritual process**. Chicago: Chicago University Press, 1969.

——. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

WALLACE, Anthony. **The death and rebirth of the seneca**. New York: Knopf, 1970.

WILBERT, Johannes. Tobacco and shamanism in South America. New Haven: Yale University Press, 1987.

Textos e contextos musicais do Calendário do Som de Hermeto Pascoal

Luiz Costa-Lima Neto
lulacostalima@yahoo.com.br

Resumo:
Dando seguimento à pesquisa desenvolvida no mestrado em Musicologia brasileira (UNIRIO) sob a orientação da Profa. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa, nesta comunicação realizo uma incursão etnomusicológica inicial pelo Calendário do Som, um corpus musical constituído de 366 composições elaboradas pelo compositor, arranjador e multi-instrumentista alagoano Hermeto Pascoal durante o período 1996-1997, e publicadas no ano de 2000. O Calendário do Som é uma obra sacra popular. As 366 partituras autógrafas de Hermeto, uma para cada dia do ano, foram compostas como um presente de aniversário para todos os seres humanos. Além das notações musicais, as partituras contêm ilustrações, comentários e memórias de Hermeto Pascoal sobre sua família, músicos amigos, personagens, datas e locais, reais ou fictícios, que servirão para relacionar o texto ao contexto musical, assim exemplificando aspectos interligados da carreira, da personalidade e do sistema musical inovador de Hermeto Pascoal, englobando tanto a música enquanto som, como a esfera social da produção musical.[1]

Palavras-chave: Etnomusicologia. Hermeto Pascoal. Música instrumental popular brasileira.

Abstract
Proceeding with the research developed in the master's degree in brazilian Musicology (UNIRIO) under the direction of Profa. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa, in this article I take an ethnomusicological look at the Calendário do Som, a musical corpus made up of 366 compositions prepared by the composer, arranger and multi-instrumentalist from Alagoas, Hermeto Pascoal, during the period 1996-1997, and published in the year 2000. The Calendário do Som is a popular sacred work. Its 366 autograph scores, one for each day of the year, were composed as a birthday present for all human beings. In addition to the musical notation, the scores contain illustrations, commentary and memories about his family or related to certain musicians, friends, characters, dates and places, either real or fictitious, that serve to relate the text to the musical context, thus exemplifying interconnected aspects of the career, personality and innovative musical system of Hermeto Pascoal, encompassing both the music as a sound and the social sphere of musical production.

Key words: Ethnomusicology. Hermeto Pascoal. Brazilian popular instrumental music.

Em 1996, na véspera de completar 60 anos de idade,[2] o multi-instrumentista, arranjador e compositor alagoano Hermeto Pascoal, conhecido publicamente no Brasil como o "bruxo dos sons", começou a receber "mensagens intuitivas" que o instavam a compor uma música por dia, durante um ano inteiro, como um ato de devoção. Segundo o autodidata Hermeto Pascoal, estas "mensagens intuitivas" vinham do "dom", uma figura espiritual e divina que ele crê ser seu professor de música.[3] Assim, desde 23

[1] Ver COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem.* UNIRIO: dissertação de mestrado, 1999; e "The experimental music of Hermeto Pascoal and Group (1981-1993): a musical system in the making", IN Reily, Suzel (org.), *Brazilian muscis, brazilian identities*, British Forum for Ethnomusicology, 9/i, 2000; e, ainda, *Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil*. Revista eletrônica da ABET "Música e Cultura nº. 3", 2008. Ver bibliografia.

[2] Hermeto Pascoal nasceu em 22 de junho de 1936, em Lagoa da Canoa, município de Arapiraca, Alagoas.

[3] Ver PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. Editora SENAC-Itaú Cultural. São Paulo: 2000, p. 16-9, e COSTA-LIMA NETO, 2008, op. cit., sobre a maneira como a experiência estética e a experiência espiritual estão interligadas no sistema musical do alagoano.

de junho de 1996, até o dia de seu aniversário, em 22 de junho de 1997, o alagoano se lançou à missão de criar uma nova música instrumental a cada dia. Onde quer que estivesse, em sua casa no bairro do Jabour durante a transmissão de uma partida de futebol, ou em outro país, após um concerto noturno com seu Grupo,[4] Hermeto tinha que compor e escrever a música daquele dia. Passados quatro anos do fim da tarefa, isto é, em 2000, as centenas de partituras escritas foram então publicadas em *fac-símile* sob o título de *Calendário do Som*.

No rodapé da música nº. 18: 40, uma *ciranda* festiva em *si bemol maior*, Hermeto comparou as 366 composições musicais da publicação a "orações" diárias. Através delas, o alagoano pretende homenagear "a todos os aniversariantes do mundo, (...) inclusive as pessoas nascidas nos anos bissextos," com a intenção de fazer com que os seres humanos "se amem cada vez mais" (Pascoal, 2000: 17-8). O *Calendário do Som* pode ser considerado como uma obra musical popular sacra e contemporânea. No rodapé e nas laterais das partituras autógrafas da obra, o compositor escreveu comentários sobre sua família, músicos, locais e datas importantes de sua carreira, além de outras anotações e ilustrações misturando os símbolos musicais com motivos surreais e abstratos. As centenas de partituras, comentários e ilustrações registradas pelo músico alagoano tornam o *Calendário do Som* um documento valioso. Tal qual um quebra cabeças e um mosaico gigantesco, nesta obra o texto e o contexto musicais estão relacionados de maneira complementar, assim possibilitando ressonâncias simbólicas importantes sobre a música, a personalidade, a carreira e a vida de Hermeto Pascoal.

No cabeçalho de cada partitura da publicação, o alagoano indicou o número da música, além do dia e local em que esta foi composta e escrita. São composições curtas, miniaturas com aproximadamente 20 a 25 compassos cada, sempre preenchendo uma folha de partitura. Para auxiliar sua visão prejudicada pelo albinismo, Hermeto escreveu a maioria das partituras da publicação com o que parece ser uma caneta hidrográfica com ponta porosa, eventualmente utilizando o corretor líquido para apagar os erros. Em algumas partituras o intérprete tem que se esforçar para identificar as notas e acordes escritos por Hermeto Pascoal, especialmente quando estes foram apagados e reescritos, mas, na maioria delas, não há correções e a grafia, minuciosa, não deixa dúvidas. Neste sentido, o comentário que Tom Jobim fez a respeito de Heitor Villa-Lobos também se aplica, parcialmente, a Hermeto Pascoal: "um sujeito que escreve a tinta é um sujeito que não erra. Eu, por exemplo, trabalho com lápis e borracha. Às vezes, mais com borracha do que com lápis."[5] Hermeto dedicou a Tom Jobim as músicas nº. 79: 101 e nº. 80: 102 do *Calendário do Som.* Após uma sessão de estúdio com a cantora Jane Duboc, na qual ambos gravaram "Chovendo na Roseira" e "Desafinado", Hermeto compôs duas variações destas músicas, homenageando o compositor bossa-nova com uma *canção* em 3/4 e um *samba* com harmonização *jazzificada* e *blue notes*. Só depois de tocar algumas vezes este *samba* é que pude perceber que o ritmo de seu tema é uma variação da melodia de "Chovendo na Roseira", isto é, de maneira engenhosa, Hermeto encaixou uma métrica originalmente ternária num compasso de *samba*, binário.

Através dos cabeçalhos escritos por Hermeto Pascoal nas partituras do *Calendário do Som,* verificamos que as composições elaboradas entre junho de 1996 e junho de 1997 foram feitas em sua casa no bairro do Jabour ou nas cidades onde o músico tocou com seu Grupo durante este período, a saber, São Paulo, Florianópolis, Buenos Aires, La Plata, Rosário, Montevidéu, Lisboa, cidade do Porto, Boston e Nova York, além da Ilha 3ª dos Açores. É curioso observar a mudança de localidade pelo tipo de caneta utilizada por Hermeto na confecção das partituras: nas partes escritas no Jabour o alagoano utilizou o mesmo tipo de caneta, hidrográfica com ponta porosa, enquanto que, nas viagens, compondo nos quartos de hotéis, sem instrumentos, ele teve que improvisar e utilizar canetas esferográficas comuns, de escrita fina.

É importante assinalar que, durante a criação do *Calendário do Som*, assim como em toda a sua carreira, Hermeto dividiu seu tempo tocando no Brasil e no exterior. Realmente, se dependessem apenas dos shows e discos no Brasil, o alagoano e os músicos dos grupos que o acompanharam não conseguiriam se manter financeiramente. Diante da concorrência da indústria cultural e das gravadoras transnacionais, bem como da falta de políticas governamentais para a música instrumental popular, a melhor saída econômica para alguns músicos brasileiros ainda parece ser, infelizmente, o aeroporto.

Diga-se que os anos de 1996 e 1997, quando Hermeto Pascoal escreveu o *Calendário do Som*, pertencem ao período da carreira do compositor alagoano no qual ele permaneceu mais tempo sem gravar comercialmente, isto é, de 1992 a 1999. Esta entresafra forçada de sete anos foi iniciada após Hermeto brigar com a gravadora PolyGram, por ocasião do lançamento do Cd *Festa dos Deuses*, de 1992. A gravadora

[4] Constituído à época pelos músicos Itiberê Zwarg, Márcio Bahia, Fábio Pascoal, Vinícius Dorin e André Marques.

[5] Tom Jobim citado por CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997, p. 128.

atrasou a entrega do disco e a turnê nacional e internacional de lançamento ocorreu sem o produto estar à venda. Sentindo-se desrespeitado, Hermeto Pascoal fez do show de lançamento do Cd, na Sala Cecília Meireles/RJ, um *happening* de som e fúria e, logo após, rompeu seu contrato com a PolyGram, ao mesmo tempo em que o grupo de músicos que o acompanhara por doze anos se separava.

Assim, enquanto atravessava um longo período de invisibilidade comercial, Hermeto compôs o *Calendário do Som*. Por um lado, sete anos sem nenhuma gravação autoral em disco, por outro, 366 composições elaboradas em apenas um ano. Embora Hermeto tente sempre manter o bom humor e a jovialidade, em algumas músicas e anotações do *Calendário do Som*, o compositor parece desabafar com o leitor. Isto ocorre, por exemplo, num bonito *chorinho*, em *lá menor*, feito para os aniversariantes do dia 7 de setembro, dia da Independência do Brasil. Após terminar a composição, Hermeto anotou na partitura: "[espero] que um dia a música instrumental tenha o lugar que merece, tocando bastante na rádio e sendo respeitada" (música nº. 77: 99).

As referências anotadas nos rodapés das partituras do *Calendário do Som* comprovam o repertório variado de gêneros e estilos presentes no sistema musical do compositor alagoano: *calango* (música nº. 68: 90); *aboio* (música nº. 221: 243); *cirandinha* (música nº. 344: 366); *frevo* (música nº. 269: 291); "*música de carnaval*" (músicas nº. 232: 254; 234: 256); *baião* (música nº. 290: 312); *canção* (música nº. 259: 281); *serenata* (músicas nº. 75: 98, e nº 204: 226); *valsa* (músicas nº. 212: 234; 295: 317); *maxixe* (música nº. 51: 73); *choro* (músicas nº. 125: 147; 222: 244); *mambo* (música nº. 68: 90); *forró* (músicas nº. 273: 295; e nº. 356: 378); *samba* (música nº. 293: 315); *blues* (música nº. 290: 312); *música erudita* (música nº. 189: 211); e, finalmente; *marchas, dobrados* e outros gêneros e ritmos tocados pelas bandas das cidades do interior (músicas nº. 230: 252; 245: 267; 258: 280; 266: 288; 319: 341; 332: 354, etc.).

Este leque musical amplo, abrangendo gêneros e estilos nacionais e internacionais, fez com que Hermeto definisse seu sistema musical de maneira paradoxal, como, aliás, lhe é de costume, anotando no *Calendário do Som* que faz "música universal brasileira."[6] Realmente, o sistema musical de Hermeto Pascoal problematiza a polarização nacional-cosmopolita, na medida em que se abre para influências de todo o mundo, mas, simultaneamente, se recusa a negar suas raízes.[7] Esta atitude tem determinados reflexos nas composições de Hermeto Pascoal, perceptíveis através da maneira repentina como ele introduz, sistematicamente, novas figuras rítmicas e acordes, às vezes modificando completamente o estilo, como numa *rapsódia*. Além disso, freqüentemente os inícios, interlúdios e as codas das músicas de Hermeto são contrastes súbitos, provocando surpresa, susto ou suspense, três marcas registradas do estilo pessoal do compositor alagoano.

Assim como as composições feitas em períodos anteriores da carreira de Hermeto Pascoal,[8] nenhuma das partituras manuscritas do *Calendário do Som* têm armadura de clave. No sistema musical do alagoano as mudanças harmônicas e modulações são constantes, quase a cada compasso, como bem ilustra a anotação no rodapé da música nº. 143: 165, feita para os aniversariantes do dia 12 de novembro: "Compus esta música nos doze tons maiores e menores". Hermeto escreve os acidentes musicais à medida que as notas da melodia e os acordes brotam de sua imaginação durante a composição. Em suma, o alagoano dispensa as armaduras de clave porque nunca sabe de antemão o que irá compor, já que, para ele, "é necessário compor e escrever como se fosse improviso e improvisar como se fosse escrito."[9]

Hermeto Pascoal escreveu primeiro as melodias do *Calendário do Som* e depois a harmonia, mas, na verdade, enquanto anotava a melodia, ao mesmo tempo, ele compunha mentalmente a harmonia, utilizando o ouvido interno. Isso é comprovado pela anotação da música nº. 190: 212: "Esta deu um trabalho danado, porque eu compus [a melodia] com o cavaquinho pensando em uma harmonia. Quando cheguei no piano me veio uma harmonia completamente estranha." A maioria das peças do *Calendário do Som* foi escrita em sistemas de dois pentagramas, isto é, a melodia na pauta superior e a harmonia na pauta abaixo, em acordes cifrados. Em algumas peças, o alagoano escreveu, acima das cifras, o ritmo com o qual os acordes deverão ser tocados (músicas nº. 173: 195; 214: 236; 328: 350), enquanto, em outras, ele anotou as notas e os ritmos da harmonia diretamente no pentagrama, à maneira erudita (músicas nº. 58: 80; 160: 182; 189: 211; 213; 235; 342: 364).

Mesmo quando Hermeto compõe algo tonal ou modal, surpreendentemente ele pode modular, modificar o compasso, ritmo, o estilo ou a harmonia, chegando a sobrepor tonalidades e modos e abandonar as cifras tradicionais para escrever *duas* cifras superpostas (músicas nº. 74: 96; 121: 143; 190: 212). Esta é

6 Ver PASCOAL, 2000, op. cit., comentário anotado na partitura da música nº. 301: 323.

7 Ver REILY, Suzel. 'Introduction', *Brazilian musics, brazilian identities* 9/i, 2000, p. 8.

8 Ver COSTA-LIMA NETO, Luiz, op. cit., 1999.

9 Conforme relato de Jovino Santos Neto, em entrevista concedida a mim em 1997.

uma maneira particular de grafia musical criada pelo alagoano, na qual a parte de baixo da cifra indica a nota mais grave do acorde e algum outro intervalo a serem tocados pela mão esquerda, enquanto que a parte de cima da cifra indica um outro acorde superposto, maior, menor, aumentado ou diminuto, contendo, ainda, 6as. , 7as. , 9as., a serem tocadas pela mão direita. Essa escrita de dupla cifragem é utilizada sistematicamente no *Calendário do Som* e, por vezes, possibilita agregados harmônicos dissonantes como poliacordes e *clusters*, chegando à atonalidade. De fato, a gramática musical de Hermeto tem como modelo experimental precoce os sons inarmônicos dos objetos sonoros não convencionais de sua infância, além da musicalidade da fala e dos sons de animais. Em sua maturidade, Hermeto fez da alteridade seu paradigma sonoro, afirmando a equivalência estética entre ruído e som musical e declarando que "o atonal é a coisa mais natural que existe."[10]

A maioria das partituras do *Calendário do Som* não apresenta indicações de andamento, dinâmica, articulação ou caráter. Não creio, entretanto, que estas lacunas sejam casuais ou fruto de desleixo por parte do compositor. Na verdade, ao deixar em aberto alguns parâmetros musicais, Hermeto pretende estabelecer um diálogo com os intérpretes, lhes oferecendo a possibilidade de criação e escolha em sua *performance.* De certa forma, assim ele os torna co-autores das composições. Realmente, uma das maiores qualidades de Hermeto Pascoal é sua capacidade de liderar e aglutinar músicos. Sua liderança, contudo, é anti-hierárquica, pois o alagoano não deseja ter a seu lado instrumentistas mecânicos, meros reprodutores de partituras. Por isso, todos os grupos que o acompanham são, necessariamente, provisórios, pois Hermeto ensina a seus músicos a tocarem bem seus instrumentos, aprenderem outros instrumentos e, tornarem-se, eles mesmos, arranjadores e compositores. O objetivo de sua "escola", apesar do alagoano recusar o título de "professor", é fazer com que os instrumentistas se desenvolvam e alcem vôo com suas próprias asas, iniciando carreira solo. Este foi, por exemplo, o destino de Jovino Santos Neto, Carlos Malta e Itiberê Zwarg, três instrumentistas que tocaram com Hermeto e, atualmente, desenvolvem trabalhos autorais como intérpretes, arranjadores e compositores.

Por isso, com o objetivo de desenvolver musicalmente os leitores intérpretes do *Calendário do Som*, várias peças da publicação são estudos técnicos, como os comentários de Hermeto Pascoal, a seguir, exemplificam: "uma *valsa* bem rápida, só para testar os solistas" (música nº. 295: 317); "um tipo de acorde, só com modulações" (música nº. 61: 83); "um [compasso de] cinco [pulsos], muito cheio de acordes, por isso precisa de atenção" (música nº. 200: 222); "vai para vocês mais uma em sete por quatro [pois] acho que já está na hora de tocar *chorinho* em sete para acostumar" (música nº. 224: 246), e, finalmente; "esta música é muito erudita e cheia de modulações (...) Haja mão esquerda!" (música nº. 189: 211).

Os estilos *valsa* e *choro*, acima mencionados pelo multi-instrumentista Hermeto Pascoal, o relacionam aos chorões do início do século passado, como Pixinguinha e outros, os quais, em suas rodas de choro tocavam, de maneira sincopada, determinadas danças européias como a *valsa*, a *polca*, a *mazurca*, *schottisch* etc. Inclusive, Hermeto dedicou a Pixinguinha a música nº. 305: 327; composta no dia 23 de abril, aniversário do flautista, comemorado atualmente como o Dia Nacional do Choro. A composição é uma valsa modulante, cuja melodia cromática, escrita na tessitura da flauta transversa em *dó*, chega à atonalidade nos compassos finais. No rodapé da partitura, Hermeto anotou: "Hoje o céu está em festa, é aniversário do grande mestre Pixinguinha!"

Os conjuntos instrumentais de *frevo*, as *cirandas* recifenses (música nº. 344: 366) e "a voz e o violão diferente de Edu Lobo" (música nº. 250: 272), também estão presentes simbolicamente no *Calendário do Som*, assim como os maestros e arranjadores populares Guerra-Peixe, Duda, Joaquim Augusto, Clóvis Pereira e Radamés Gnatalli. Estes foram lembrados por Hermeto na música nº. 257: 279, um *frevo* em *Fá maior*, escrito na tessitura de alguns metais afinados em *si bemol*, como, por exemplo, o trompete e o sax tenor, instrumentos típicos dos conjuntos instrumentais de *frevo* e das *big bands*. De fato, as orquestras de rádio regidas por esses maestros marcaram Hermeto profundamente, desde quando o músico chegou a Recife, em 1950, com 14 anos de idade, iniciando sua migração de Lagoa da Canoa para os grandes centros urbanos do Brasil e do mundo. O alagoano me contou em entrevista que ele ia assistir aos ensaios da orquestra da Rádio Jornal do Comércio em Recife e se sentava bem no fundo do auditório para apreciar, maravilhado, os arranjos e os timbres instrumentais das madeiras, metais, cordas e percussões. Realmente, as sonoridades das orquestras das rádios de Recife, Caruaru, João Pessoa e Rio de Janeiro ressoaram na memória de Hermeto Pascoal por mais de vinte anos e, nos seus dois primeiros discos autorais - gravados respectivamente em 1972, nos EUA, e em 1973, no Brasil - o alagoano compôs e arranjou para *big band* e orquestra de garrafas afinadas, além de tocar vários instrumentos melódicos e harmônicos de maneira virtuosística e original.

[10] Em entrevista comigo realizada em 1997, ver COSTA-LIMA NETO, op. cit.,1999, 2000 e 2008.

As anotações da publicação apresentam determinadas referências espaciais e temporais fictícias, como, por exemplo, as recordações que o alagoano supõe ter de sua outra encarnação em Viena, importante centro cultural da música erudita européia, onde o compositor nordestino acredita ter aprendido a tocar em 3/4 (músicas nº. 316: 338; e nº. 341: 363). A galeria de personagens mencionadas inclui, ainda, figuras tão díspares quanto Jesus Cristo (o aniversariante da música nº. 186: 208), o radialista desportivo José Carlos Araújo (música nº. 55: 77), o médium espírita Doutor Fritz (música nº. 267: 289) e o papagaio de estimação Floriano (música nº. 309: 331).

Estas e outras personagens e referências aparentemente pitorescas, devem, contudo, ser interpretadas de maneira *densa*. Por exemplo, nas laterais e nos sinais de *ritornello* das partituras do *Calendário do Som,* o compositor desenha, de maneira sistemática, a figura de um pássaro. A insistência com que a imagem aparece, do começo ao fim da publicação, demonstra claramente uma intenção por parte do alagoano. Os pássaros foram os primeiros parceiros musicais de Hermeto Pascoal, quando este ainda vivia em Lagoa da Canoa, antes mesmo de ingressar no conjunto do seu irmão José Neto para tocar sanfona *pé-de-bode* nos *forrós* e bailes de casamento. Lá, o garoto albino punha seu chapéu de baeta para se proteger do sol enquanto solava as flautas feitas de folha de mamona e de abóbora, atraindo as aves para com elas tocar em duo, sob as árvores. A meu ver, o desenho do pássaro nos sinais de retorno das partituras do *Calendário do Som* indica um *ritornello* simbólico à infância de Hermeto. Na véspera de completar 60 anos, o "bruxo" trocou de lugar com os pássaros de sua infância e, através das 366 composições diárias da obra, faz um dueto com todos os seres humanos do mundo. Dessa maneira, alçando um vôo simbólico, a imaginação de Hermeto Pascoal ultrapassa as fronteiras de tempo e espaço, pois, como o músico afirmou recentemente: "Lagoa da Canoa é o passado, o presente e o futuro."[11]

Concluindo, aquele que introduziu no dicionário da música popular brasileira a expressão "Quebra tudo!" e que é conhecido publicamente por seu temperamento combativo, revela, no *Calendário do Som,* um outro lado de sua personalidade. Ao cruzar os domínios da natureza e adentrar na civilização, o imigrante alagoano Hermeto Pascoal metamorfoseia os *ritornellos* europeus em passarinhos. Assim, se juntando à revoada de outros *azulões*, *sabiás*, *tico-ticos*, *uirapurus* e *asas brancas* que, de tempos em tempos, sobrevoam a música brasileira emprestando seus nomes aos títulos das canções e peças instrumentais, no *Calendário do Som* Hermeto Pascoal misturou três "estilos": "a cidade grande, asfalto; a roça, plantações e, principalmente, o morro, o mundo" (música nº. 69: 91). Dessa maneira, ao estabelecer um diálogo afetuoso com os intérpretes músicos e a sociedade nacional, homenageando, com devoção, a todos os aniversariantes do planeta, Hermeto Pascoal constitui uma família universal imaginária, ao mesmo tempo em que, simbolicamente, *orquestra* a desarmonia vivida pelos músicos instrumentais populares no Brasil contemporâneo.

Referências bibliográficas

CABRAL. Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Edit. Lumiar, 1997, p. 128.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem.* UNIRIO: dissertação de mestrado, 1999.

____ . "The experimental music of Hermeto Pascoal and Group (1981-1993): a musical system in the making", in Reily, Suzel (org.), *Brazilian musics, brazilian identities*, British Forum for Ethnomusicology, 2000. http://www.open.ac.uk/Arts/music/mclayton/bje9-1finalpdf.PDF

____ . *Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil*. Revista eletrônica da ABET, "Música e Cultura nº. 3", 2008. http://www.musicaecultura.ufba.br/

HINRICHSEN, Rodrigo. *Quebrando tudo.* Documentário, TV Cultura, 2004.

PASCOAL, Hermeto. Entrevistas comigo realizadas em 10/11/1997 e 04/10/1998.

____ . Entrevista in GARCIA, Renata. Revista Br@sil.net, Londres, p. 27. http://www.brasil.net.co.uk

[11] Conferir o documentário *Quebrando Tudo*, direção: Rodrigo Hinrichsen, TV Cultura, 2004.

____ . *Calendário do Som*. Editora SENAC-Itaú Cultural. São Paulo: 2000.

REILY, Suzel Ana. 'Introduction', "Brazilian Musics, Brazilian identities". *British Journal of Ethnomusicology 9/i*. Inglaterra: British Forum for Ethnomusicology, 2000, p. 1-10.

____ . *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil.* Chicago: University of Chicago Press, Ltd, 2002.

SANTOS NETO. Jovino. Entrevista comigo realizada em 1997.

____ . http://www.jovisan.net

Discografia

PANDEIRO, Pernambuco do. LP. *Batucando no morro*. 1958.

PASCOAL, Hermeto. *Quarteto Novo.* CD EMI, EMIBR 827 497-2, [1967].

____ . *Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure*. CD. EUA: Muse Records, MCD 6006, 1988. [*Hermeto.* Buddah Records, 1972].

____ . *A música livre de Hermeto Pascoal.* LP PolyGram, PLG BR 8246211, 1973.

____ . *Festa dos Deuses*. CD. PolyGram, PLGBR 510 407-2, 1992.

ZWARG, Itiberê. Itiberê Orquestra Família, CD duplo *Calendário do Som*, Gravadora Maritaca, 2005.

Transmissão de saberes musicais na banda 12 de Dezembro

Luiz Fernando Navarro Costa
UFPB
lfncosta@yahoo.com.br

Resumo
As bandas de música civis geralmente trabalham como centros de formação musical. Deste modo, elas atendem o desejo da comunidade local de estudar música, possibilitando a transmissão de saberes musicais necessários para a prática da música nesse contexto. A etnomusicologia tem concebido a transmissão como fator determinante para a compreensão do fenômeno musical, tendo em vista que as formas que uma sociedade adota para transmitir sua música são fundamentais para o entendimento daquela cultura musical. Considerando a realidade das bandas de música, este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa realizada junto à banda 12 de Dezembro do município de Cabedelo-PB. O estudo teve como objetivo compreender os processos explícitos e latentes que permeiam a transmissão musical na banda, evidenciando as principais estratégias de ensino e aprendizagem utilizadas. Procurei observar, sistematicamente, os ensaios, aulas, apresentações e diversos momentos informais de convivência social proporcionados pela banda 12 de Dezembro. A coleta dos dados foi também estruturada por entrevistas, fotografias e gravações em áudio e vídeo. Pela necessidade de adquirir novos músicos para suprir seus quadros, a banda 12 de Dezembro desenvolve suas atividades de ensino e aprendizagem musical com foco na formação de músicos para a prática instrumental. Quando estão dominando razoavelmente a leitura e o instrumento, os alunos são encaminhados aos ensaios e apresentações da banda, situações onde se desdobrará seu processo de aprendizagem, transparente de auxílios mútuos entre os integrantes e alicerçadas nos processos de imitação, repetição e experimentação.

Palavras-chave: Banda de música. Transmissão. Cultura.

Abstract
The music civil bands, generally, work as music formation centers. In this way, they attempt the local community desire to study music by the transmission of musical knowledge in this context. The ethnomusicology understands musical transmission as an important factor of musical phenomenon comprehension. The transmission way adopted in that society or community, make us understand its musical culture. Like that, we developed a research with the "12 de Dezembro" music band of Cabedelo-PB town. The objective of this study was to understand the latent and explicit process interspersed in civil music band transmission, putting in evidence the main learning and teaching strategies. We observed, systematically, the rehearsals, classes, shows and several "12 de Dezembro" music band casual moments. The date collect consisted of interview, photographs, audio and video records. We verified learning and teaching process towards to instrumental practice, at this way, the "12 de Dezembro" music band supply its empty instrumental places. In practice, the future instrumentalists will develop their initial learning by the help and mutual changes between the "12 de Dezembro" music band members. The repetition, experimentation and imitation are the base of all process.

Keywords: Music band. Transmition. Culture.

Para muitos, as bandas de música são conjuntos musicais criados para entreter ou "decorar" solenidades cívicas e religiosas. O que nem todos sabem é que essas agremiações funcionam como singulares espaços de ensino e aprendizagem musical, onde os alunos aprendem música e lições de vida, num universo de intensiva socialização.

Em muitas cidades, a banda de música é considerada o principal centro de formação musical-instrumental da região. Todavia a formação do aluno na banda não se limita aos ensinamentos dirigidos pelo

professor/maestro, pois o processo de transmissão e apropriação musical se expande e se completa nos ensaios, nas apresentações e na convivência social cotidiana no universo da banda. Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa realizada junto à banda 12 de Dezembro do município de Cabedelo-PB. O estudo teve como objetivo compreender os processos explícitos e latentes que permeiam a transmissão musical na banda, evidenciando as principais estratégias de ensino e aprendizagem da música utilizadas naquele contexto. Como suporte metodológico para o trabalho, realizei uma pesquisa bibliográfica que abrangeu temas específicos sobre bandas de música, educação musical e etnomusicologia, e uma pesquisa de campo junto à banda 12 de Dezembro. Durante o período de um ano, procurei observar sistematicamente os ensaios, aulas, apresentações e diversos momentos informais de convivência social proporcionados pela banda 12 de Dezembro. A coleta dos dados foi também estruturada por entrevistas, fotografias e gravações em áudio e vídeo.

A transmissão na etnomusicologia

Nos diversos conceitos de cultura, encontramos em seus cernes, alusão à transmissão dos conhecimentos, fundamentais para definição dos caminhos e das transformações de um determinado contexto cultural. De acordo com Queiroz (2005, p. 124), "a aprendizagem, como toda prática musical, é dependente e vinculada, em maior ou menor grau, ao seu contexto de produção". Portanto, para compreendermos por que, e de que forma uma sociedade se comporta artisticamente, é importante conhecer esta sociedade como um todo, seus valores, espaços de atuações artísticas, referências, tradições, mitos e rituais. Só assim é possível uma aproximação dos seus códigos e simbolismos.

A compreensão dos processos de transmissão musical, considerando suas diversidades e contextos, se tornou ponto de destaque na etnomusicologia, enfatizado por muitos estudiosos que acreditam que os processos de transmissão são fatores determinantes para a estabilidade de uma cultura musical, como também são chaves para a compreensão de seu sistema musical.

Na busca de respostas sobre a musicalidade conata do ser humano, em *How musical is man?*, John Blacking (1973) destaca a significação sociocultural da aprendizagem musical, onde a etnomusicologia e suas descobertas podem revolucionar a música e a educação musical.

A relevância de atentar para os processos e situações de aprendizagem musical no estudo etnomusicológico é enfatizada por Alan Merriam, em "The anthropology of music" (1964) na qual o autor reservou um capítulo inteiro, nomeado de *Learning*, para discutir sobre questões relacionadas à transmissão musical. Merriam considera a aprendizagem musical um longo e contínuo processo, e recorre ao conceito de "enculturação" para explicar as fases de aprendizagem dentro de uma cultura musical, que podem acontecer em situações habituais e cotidianas, sem períodos ou lugares específicos, como também em ocasiões explícitas de transmissão, em espaços e momentos programados e destinados à aprendizagem musical.

A investigação dos padrões de aprendizagem musical é ressaltada por Bruno Nettl em muitas de suas publicações. O autor acredita que os métodos de transmissão são determinantes para os percursos tomados por uma cultura musical (1995).

No Brasil, diversos pesquisadores vêm estudando com afinco a transmissão musical em contextos rurais e urbanos, escolares e extra-escolares, problematizando questões e ampliando ainda mais o leque de perguntas e respostas que giram em torno do fenômeno. Como representatividades deste universo de pesquisadores brasileiros, destacam-se, entre outros, Luis Ricardo S. Queiroz, Margarete Arroyo e Luciana Prass.

Esses estudos demonstram os interesses de pesquisadores, em especial etnomusicólogos e educadores musicais, em conhecerem, através de minuciosas pesquisas etnográficas, as práticas nativas de ensinar e aprender música em diferentes situações e contextos. Percebemos neles a concordância em muitos pontos, tais como a ênfase na abordagem sobre a formação de idéias e conceitos musicais alcançados através de processos imitativos, característicos das culturas tradicionais e a valorização do contexto e do aspecto social na descrição e análise dos processos e situações de transmissão musical.

As bandas como contexto de ensino e aprendizagem de música

A ação educativa das bandas de música atinge a todos que apreciam suas apresentações, pois nelas a comunidade conhece instrumentos, músicas, ritmos, texturas, técnicas instrumentais, entre outras informações que a manifestação musical das retretas oferece ao público. Porém, como forma de garantir a

manutenção de pessoal qualificado, e permitir assim a continuidade de sua tradição, muitas bandas civis no Brasil funcionam também como espaços de ensino e aprendizagem musical.

O caráter pedagógico-musical é tão típico nas bandas, que algumas enfatizam esse atributo no próprio nome, como é o caso da banda de Fagundes-PB que se chama "Escola de Música Rivaldo Belo". Para Pereira, as bandas "tornam-se verdadeiros conservatórios, ainda não reconhecidos pelo próprio meio musical e pelas instituições oficiais" (PEREIRA, 1999, p. 134).

Com coerência em seus propósitos, o ensino musical nas bandas é acentuadamente voltado à prática instrumental. Seu objetivo principal é habilitar o aluno no instrumento para que o mesmo adquira competência para fazer parte na performance do grupo. Geralmente o maestro, não raro proveniente da própria banda ou um militar da reserva, se encarrega das aulas teóricas e práticas, que acontecem coletivamente no espaço físico onde funciona a banda.

Com relação à metodologia (ou metodologias) empregada no processo de ensino instrumental nas bandas de música, Pereira concluiu que "o maestro não tem métodos especializados para o ensino de cada instrumento: ele normalmente escreve as lições, faz adaptações de métodos de outro instrumento, utiliza as músicas da banda" (PEREIRA, 1999, p. 140).

A ênfase na leitura, nos trabalhos de ensino musical dentro das bandas de música, deve-se ao fato de que todos os integrantes do grupo tocam lendo partitura, salvo os percussionistas, que, geralmente, tocam "de ouvido".

Quando os alunos adquirem desenvoltura na leitura e conseguem tocar de forma "aceitável" seu instrumento, são encaminhados para tocar na banda, onde continuarão, então, o processo de aprendizagem. Lá, aprenderão não somente com o maestro, mas também com os colegas, em situações distintas de aprendizagem que, através da observação, da imitação e da troca de experiências, caracterizam as formas diversas de transmissão musical desses grupos.

Os músicos de banda interessados em ampliar seus conhecimentos musicais, buscam outros centros de formação, como universidades e conservatórios. E não são poucos os alunos de conservatório, em especial os da classe dos metais, que tocam, ou que começaram a aprender a tocar o seu instrumento em bandas escolares ou municipais.

De modo geral, as bandas separam as atividades de ensino dos ensaios. Porém, durante os ensaios o processo de ensino e aprendizagem continua em exercício, pois tanto a experiência da prática em conjunto torna o músico mais hábil e maduro, como muitas vezes o maestro pára o ensaio para ensinar algo ou alguém. Além disso, a troca de informações e o auxílio mútuo entre os colegas da banda durante o ensaio, fazem deste último uma situação de aprendizagem por excelência. Normalmente as bandas ensaiam uma ou mais vezes por semana. Para muitos, por questão de tempo, é único momento que dedicam ao estudo do instrumento. Para eles, é tocando as músicas do repertório que a prática instrumental se concretiza, pois os músicos de banda, geralmente, exercem outras atividades profissionais, ou são estudantes, e muitos não têm tempo disponível para estudar em casa ou em outro local, fora da banda.

Se os ensaios são, por assim dizer, autênticas situações de aprendizagem, as apresentações, por sua vez, são "provas de fogo" para os membros da banda. A responsabilidade de se expor, mostrar o que aprendeu publicamente e ser avaliado pela comunidade, faz das apresentações momentos singulares de vivência musical para todos os componentes.

A escolha pelo instrumento acontece de forma peculiar nas bandas de música. Geralmente a banda possui um instrumental, nem sempre completo, disponível aos alunos. O aluno tem liberdade de escolher o instrumento que deseja aprender, mas em muitos casos ele aprende o instrumento que a banda carece ou que tem disponibilidade. Muitos escolhem aprender um instrumento levando em consideração o mercado de trabalho.

Independentemente da metodologia e do detrimento de etapas e conteúdos empregados no ensino musical das bandas de música, o processo, no geral, atende as expectativas das filarmônicas, pois num curto período de tempo (e geralmente os maestros "correm contra o tempo" para formar uma banda e montar um repertório) os alunos passam a fazer parte do corpo sonoro da banda, participando de retretas, desfiles cívicos, procissões e outras tantas situações de apresentação pública. A aprendizagem é significativamente voltada para a prática instrumental, porém muitos músicos de banda, além de se tornarem excelentes instrumentistas, se destacam também como arranjadores, maestros, professores, passam a atuar também em orquestras, grupos camerísticos populares ou eruditos, enfim, se tornam expoentes no seu meio musical.

A partir dessas diferentes dimensões que envolvem a transmissão musical nas bandas de música, direcionei minha atenção no contexto particular da banda 12 de Dezembro, realizando uma análise das

formas distintas que caracterizam a transmissão de música no grupo e considerando os diferentes aspectos que constituem o universo socio-cultural-musical dessa manifestação.

Ensinar e aprender música na banda 12 de Dezembro

Cabedelo é uma cidade portuária localizada a 15 km de João Pessoa, fundada no final do século XVI. Alcançou sua derradeira emancipação política em 12 de Dezembro de 1956. Em 1995 a AACC (Associação Artística Cultural de Cabedelo), fundada em 22 de agosto de 1985, encaminhou para o Ministério da Cultura um projeto para resgatar a banda de música do município de Cabedelo. O projeto visava aquisição de instrumentos musicais, estantes para partituras, armários, etc., e tinha em anexo uma declaração do prefeito da época, que se comprometia em assumir a manutenção da banda. O projeto foi aprovado, mas por uma série de motivos a banda passou a formar suas primeiras turmas (compostas principalmente de adolescentes) a partir de 1998, e em 1999 fez a sua primeira apresentação.

Modestamente, a banda 12 de Dezembro vem criando alguns costumes, associando a banda de música a muitas manifestações civis e religiosas em Cabedelo. A banda tem as apresentações anuais que podem ser consideradas como "tocatas fixas", ou seja, que todo ano acontecem nas mesmas épocas, e outras eventuais. Salvo motivos de força maior, todo ano a banda toca durante a festa de São Sebastião em janeiro, uma festa bastante tradicional em Cabedelo; acompanha a procissão da Semana Santa tocando hinos religiosos; toca em junho na festa da padroeira da cidade, que é o Sagrado Coração de Jesus; desfila pela cidade tocando marchas, dobrados e hinos cívicos durante as comemorações do dia 7 de setembro (muitas vezes, a pedido de escolas, a banda também toca e marcha com alunos nos dias que antecedem o desfile de 7 de setembro, como uma espécie de prévia ou ensaio para o evento); toca em novembro na festa de Santa Catarina, a maior festa católica da cidade, e por fim, encerra o ano prestando sua homenagem a cidade de Cabedelo (e também a si mesma), tocando no dia 12 de Dezembro, data que Cabedelo comemora o aniversário de sua emancipação política. Quando é convidada ou, com satisfação, se oferecendo para tocar, a banda se apresenta também em comemorações eventuais, como inaugurações públicas e eventos políticos e culturais, entre outros.

A banda 12 de Dezembro sempre foi uma banda mista, predominantemente infanto-juvenil. No passado a banda chegou a ter mais de trinta instrumentistas. Hoje em dia esse número caiu consideravelmente. A rotatividade dos instrumentistas na banda 12 de Dezembro é tão grande que se torna difícil dizer ao certo quantos integrantes tem a banda atualmente. Durante o tempo que eu acompanhei o trabalho da banda, percebi que ela tem os membros assíduos, os não-assíduos, e os que aparecem raramente para ensaiar, como é o caso de músicos convidados, visitantes e ex-integrantes.

Uma parte dos músicos da banda 12 de Dezembro, aproximadamente a metade, pretende seguir a carreira de músico, tocar em outros grupos musicais, fazer um curso superior de música, enfim, deseja trabalhar profissionalmente com música. Outros, porém, embora tenham grande apreço pela atividade artística musical que exercem na banda, declaram tocar por "hobby", e não aspiram fazer da música uma profissão.

Os motivos que levam uma pessoa a querer aprender música em espaços de ensino musical nem sempre são explícitos. Muitos músicos não comentam ou sequer pensam no assunto. O amor à música, ou decisões mais relacionadas ao âmbito sentimental, estético e artístico, nem sempre são os principais motivos. A influência do meio pesa consideravelmente nessa decisão. Em muitos casos nas bandas-escolas a iniciativa de aprender não parte do próprio aluno, mas de um músico da banda que, "sem compromisso", o convidou para conhecer a banda, se entrosar com o grupo. Muitos aceitam o convite e acabam se tornando músicos profissionais, fazendo da banda de música a sua segunda casa. Outros ficam conhecendo a banda, fazem amizades, não engajam na prática musical do grupo, mas criam laços sociais com os músicos participantes. Na banda 12 de Dezembro o maior índice de motivação inicial para que as pessoas procurem as atividades da banda se dá a partir dos convites feitos pelos músicos da banda a familiares, colegas, vizinhos e amigos (31%). Renata, requintista, lembra que resolveu participar da banda quando sua prima Mariane, aluna da banda, a convidou. Fato semelhante aconteceu com Melissa, clarinetista, que afirma ter se aproximado da banda incentivada pelos amigos que "já tocavam na banda e fizeram com que eu (ela) viesse assistir um ensaio aqui da banda".

Todos os músicos da banda consideram o grupo um fenômeno cultural importante para a cidade de Cabedelo. Na opinião de Josivando, trombonista, "uma cidade que não tem uma banda ela não tem coração". Alguns, no entanto, acreditam que a banda não recebe a devida consideração do poder público e mesmo da

comunidade. Para Geraldo, trompetista, dentre os cidadãos de Cabedelo, "poucas pessoas conhecem e poucas valorizam" a banda.

As situações e processos de ensino e aprendizagem da música na banda 12 de Dezembro

A diversidade de situações de aprendizagem musical na banda 12 de Dezembro permite aos alunos não só aprender como também ensinar aos colegas, pois os contatos, as trocas de informações e todo processo de integração social acontecem fluentemente. As aulas de música podem ser consideradas o "primeiro passo" dado pelos futuros músicos da banda. Porém o amadurecimento e a desenvoltura da aprendizagem acontecem em situações singulares, durante os ensaios (considerado por muitos músicos da banda 12 de Dezembro como o momento mais agradável e importante na sua formação musical), nas apresentações - onde os rituais e a responsabilidade de atuação são processados também como forma de atualização dos conhecimentos adquiridos nas aulas e nos ensaios - e por fim, nos momentos de integração social entre os membros, que compartilham histórias e experiências.

Por não ter músicos remunerados, as atividades de educação musical são essenciais para a continuidade do conjunto. Jorge, coordenador da banda, deixa claro para os alunos, desde o começo, que a banda 12 de Dezembro é uma banda-escola, que não cobra nenhuma taxa para ensinar, mas que, por outro lado, também não paga para os alunos quando estes estiverem tocando e fazendo parte, como músicos, da banda. Este aspecto é importante para compreender o fluxo de instrumentistas na corporação.

O atual maestro Manoel Felipe, embora tenha assumido o ensino teórico e prático-instrumental de algumas turmas na banda 12 de Dezembro, hoje em dia desempenha seu papel de professor nos ensaios e nos momentos "extra-ensaios", dando "dicas", "passando partes" e supervisionando o trabalho de ensino e aprendizagem de forma geral. As aulas com as novas turmas, no entanto, estão sendo ministradas por instrumentistas da banda.

Em média, os alunos da banda 12 de Dezembro passam de dois a três meses estudando teoria musical, para depois começarem o estudo instrumental e posteriormente iniciarem o trabalho como músicos da banda. O tempo de duração dessas diferentes fases depende de muitas variáveis, que vão do professor ao aluno, do material ao método. Mas podemos considerar que, depois de cinco ou seis meses de aulas, incluindo teoria e prática, os alunos passam a tocar na banda. Este período é consideravelmente reduzido quando os alunos entram com experiências de outras aulas de música ou com práticas em outros grupos musicais anteriormente ao ingresso na banda.

Para conhecer de forma mais "consistente" a sistemática das aulas de música na banda 12 de Dezembro, durante minha pesquisa de campo, acompanhei uma turma de iniciantes, desde a primeira aula, por aproximadamente dois meses e meio.

Inicialmente os alunos tiveram aulas teóricas que consistiam no conhecimento básico dos fundamentos da teoria musical. Ao comentar sobre seu trabalho como professor na banda, Rummenigge, trompetista do conjunto, explica que ensina fundamentado em sua experiência como aluno: "eu procurei então me basear dos métodos que eu fui ensinado [...]; a gente procurou pegar, escolher os temas mais básicos e começar a passar pra eles, desde a introdução à música, aí vai passando o conhecimento das figuras, tempo, até a leitura na pauta". Os alunos, com idade entre 7 e 14 anos, se sentiam à vontade nas aulas, que eram conduzidas na base de diálogos e discussões. Não eram raras as brincadeiras, e essa experiência junto aos jovens foi um desafio que o professor Rummenigge procurou vencer com muito "jogo de cintura".

A ansiedade em começar a aprendizagem do instrumento era transparente na conduta dos alunos. Com freqüência eles perguntavam ao professor quando iniciariam o trabalho instrumental. Por mais que o professor comentasse sobre aquilo que ele considerava como fundamental na formação do músico de banda – uma sólida base teórica antecedendo o empreendimento instrumental - os alunos demonstravam que estavam interessados mesmo era em tocar. Após um mês de aulas teóricas os alunos tiveram a primeira aula com instrumento. Podemos considerar que o trabalho instrumental na banda 12 de Dezembro inicia com a definição do instrumento que o aluno irá tocar. Alguns alunos entram no grupo com interesse em aprender (ou dar continuidade a aprendizagem de) um determinado instrumento e outros fazem a escolha durante o processo de aprendizagem. Seja qual for o caso, a banda, em sintonia com seu instrumental, coloca os instrumentos a disposição dos alunos.

A escolha do instrumento na banda 12 de Dezembro é feita de acordo com as possibilidades e necessidades do conjunto. O aluno tem liberdade de optar pelo instrumento que a banda tem disponível em seu acervo, que nem sempre é aquele que ele deseja aprender. Por exigência da situação ou por vontade própria, muitos músicos da banda 12 de Dezembro se dedicaram (ou se dedicam) ao estudo de mais de um instrumento. E embora muitos decidam o que tocar antes mesmo de entrar na banda, e direcionem sua aprendizagem para um único instrumento, o ambiente musical, repleto de momentos de integração social, bem como a aprendizagem instrumental coletiva, favorece o contato com diversos instrumentos.

Após definido o que os alunos irão tocar, o professor dá início às aulas coletivas de instrumento. Rummenigge ensinava todos os instrumentos que a turma de iniciantes estava disposta a aprender. Ele confessa que domina os instrumentos de bocal, exceto o trombone de vara. No entanto sua experiência de aproximadamente dez anos na banda 12 de Dezembro conferiu-lhe uma conhecimento razoável dos instrumentos de banda em geral, em termos de mecanismos, armação, embocadura, escala, posição e afinação.

As aulas de instrumento eram realizadas em locais cobertos e também ao ar livre, no interior da fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo. O professor ensinava os cuidados que os alunos devem ter com os instrumentos, mostrava como limpá-los, lubrificá-los e lembrava os alunos das dificuldades que a banda tem para adquirir um instrumento, buscando assim aumentar a responsabilidade dos alunos com os materiais da banda. As aulas eram coletivas, mas em determinados momentos o professor separava os alunos e pedia para eles ficarem isolados exercitando notas e embocadura. Geralmente, ao final da aula, Rummenigge deixava os alunos explorarem o instrumento durante uns dez ou quinze minutos. Neste período, eles se "soltavam" e descobriam intervalos, sonoridades, "tateavam" melodias, tudo com muita descontração e alegria. A experimentação do instrumento e de suas possibilidades sonoras (nesta e em outras ocasiões da aprendizagem na banda), aliada a exploração de melodias "tiradas de ouvido", tornava a aula dinâmica e agradável aos alunos.

É interessante destacar que durante as aulas práticas, os alunos observam atentamente os colegas, que não se intimidam em mostrar o que sabem nem em ensinar o que aprenderam. O processo de ensino e aprendizagem do instrumento ramifica-se então pelas ações integrativas paralelas, de forma envolvente e participativa. Neste contexto de transmissão musical, a imitação dos movimentos do professor e dos colegas tocando, passa a ser um ponto "chave" na aprendizagem. Os alunos imitam as posições de execução do instrumento (incluindo colocação dos dedos, formas de segurar o instrumento e detalhes da embocadura), como também, através da audição, buscam reproduzir a sonoridade instrumental de seus modelos.

Quando passam a tocar na banda, integrando os ensaios e as apresentações, o aluno entra num outro contexto de aprendizagem. Ele deixa de ser aluno e passa a ser músico da banda. Mas a formação musical desse novo músico continua em desenvolvimento, pois ele estuda com afinco suas partes, tira dúvidas com os colegas ou com maestro, observa, imita, e passa a conhecer um outro universo de vivência musical: a música em conjunto. Tocando com o grupo, as informações abstratas adquiridas nas aulas teóricas passam a ter sentido musical para o iniciante, que desenvolve significativamente a compreensão de novos padrões da estruturação musical. Através da percepção desse novo mundo, ele adquire maior consciência e cognição musical.

Conclusão

Com vistas a compreender as dimensões fundamentais que constituem a transmissão de saberes musicais na banda 12 de Dezembro, me inseri num contexto complexo e diversificado em que aspectos múltiplos se inter-relacionam na caracterização de situações e estratégias e processos diversos de ensino e aprendizagem musical. Dessa forma, as análises e descobertas realizadas ao longo da pesquisa permitiram-me lançar um olhar crítico sobre essa realidade musical, que possibilitou compreender e apresentar aspectos significativos da transmissão musical nesse fenômeno cultural, bem como entender o "fazer musical" da banda 12 de Dezembro, a partir de sua história e de seu desenvolvimento ao longo de seus 10 anos de existência.

Pude verificar que, pela necessidade de adquirir novos músicos para suprir seus quadros, a banda 12 de Dezembro desenvolve suas atividades de ensino e aprendizagem musical com foco na formação de músicos para a prática instrumental.

Durante as aulas, os alunos aprendem fundamentos teóricos básicos da linguagem musical e princípios de manipulação e execução do instrumento que optaram por aprender. Quando estão

dominando razoavelmente a leitura e o instrumento, são encaminhados a participar dos ensaios e das apresentações da banda, situações onde se desdobrará seu processo de aprendizagem. Essas diferentes fases que o aluno percorre, desde sua entrada até suas atuações como instrumentista no grupo, constituem o seu universo de formação musical no contexto da banda. Nele, são freqüentes os auxílios mútuos entre os membros (seja entre alunos, entre instrumentistas da banda, ou entre alunos e instrumentistas) e os processos de aprendizagem, entre outros elementos, são fundamentados na imitação e na repetição.

Este estudo, dentro de seus limites e perspectivas, é um retrato da banda 12 de Dezembro. Um retrato obtido através de sons, imagens, entrevistas, observações, reflexões e análises que me permitiram interpretar e compreender as características da banda: sua história de vida, seu contexto de atuação, seus aspectos sociais e culturais, sua estruturação e configuração e especialmente seus sistemas e situações de transmissão musical. Uma vez compreendido tais características, o retrato foi então revelado por meio da presente dissertação. Como um retrato nunca é plenamente fiel a sua paisagem, e pode ser obtido sob diferentes ângulos, é instigante a certeza de novos questionamentos e interpretações.

Referências bibliográficas

BLACKING, John. *How Musical is Man*? Seattle: University of Washington Press, 1973.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwester University Press, 1964.

NETTL, Bruno**.** *Heartland Excursions*-Ethnomusicological reflections on Schools of Music. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.

PEREIRA, José Antônio. A Banda de Música; Retratos Sonoros Brasileiros. São Paulo: UNESP, 1999.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Performance Musical nos Ternos de Catopés de Montes Claros*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Salvador, 2005.

O violino violado: o encontro de José Gramani com Nelson da Rabeca e a transposição de fronteiras entre instrumentos eruditos e populares.

Luiz Henrique Fiammenghi
UNICAMP

Resumo
A dualidade do violino como agente da cultura hegemônica que impera desde o romantismo e a eclosão de instrumentos periféricos, como a rabeca e o violino barroco como indícios de mudanças impulsionadas na esteia do pensamento pós-moderno. Sustentando uma argumentação contrária às teorias que Theodor Adorno expõe em "Em defesa de Bach contra seus admiradores", o presente artigo toma como exemplo o trabalho de José E. Gramani, que se embasa nas rabecas brasileiras, e em particular nas rabecas de Nelson dos Santos, para levantar a hipótese de que novos parâmetros de pesquisa etnomusicológicos, que combinem a criação artística e pesquisa científica, são possíveis e desejáveis diante da insustentabilidade das fronteiras erguidas pelo conhecimento iluminista e que permanecem saudáveis na academia até a atualidade. Traça também um paralelo com a musicologia histórica recente, que soube aliar a arte da performance à pesquisa historiográfica, desviando-se dos rumos previstos por pensadores como Adorno há cinqüenta anos atrás.

Palavras-chave: rabeca; violino; Gramani; Nelson da rabeca

Abstract
The duality of the violin as an agent of the hegemonic culture and the arise of peripheral instruments, such as the *rabeca* and the baroque violin, in the course of changes stimulated by the stream of the post-modernist thinking. Sustaining the contrary argument of the theories that Theodor Adorno supports in "Bach Defended against his Devotees", the present article takes as example the work of Jose E. Gramani, that is based in the Brazilian *rabecas*, and in particular in *rabecas* of Nelson dos Santos, to raise the hypothesis that new etno-musicological parameters of research, that would combine the artistic creation and scientific research, are possible and desirable, considering the unbearably of the borders raised by the enlightenment knowledge that remain still healthful in the academy in the present time. It also traces a parallel with the recent historical musicological movement, that was able to combine historiography research with performance practice, turning aside from the routes foreseen by Adorno fifty years ago.

Keywords: *rabeca*; violin; Gramani; Nelson da rabeca

O inferno de Orfeu

Se por um lado o violino segue e representa a tradição do discurso musical movido pelos contornos melódicos curvilíneos, precisos e de exuberância vistuosística somente igualados pelas mãos que moldaram sua forma, guiadas por mágicos segredos transmitidos século após século, a rabeca irrompe e surge como uma criação espontânea do povo, seguindo as formas do acaso. Nega toda e qualquer simetria ainda existente na ruína mneumônica grega, como a murmurar em aviso cifrado: estamos vivendo o inferno de Orfeu, onde as bestas são indiferentes à beleza do canto do Elfo, e as portas de Caronte não se abrem para o Deus da música. Onde estará o parâmetro, a medida do belo tão pacientemente construída, gota a gota, destilada pelo conhecimento iniciático passado pelas frestas da história e entrevisto por discípulos ávidos a emularem o seu mestre?

Após séculos de reinado absoluto, o violino depara-se frente a frente com a sua sombra ancestral que julgava ter suplantado havia muito. A simplicidade da rabeca desconcerta. No lugar do discurso regrado

pela retórica, os "mexericos da rabeca"[1], o ruído, o não-som, o desvio da regra. No lugar do refinado aparato técnico do "luthier", o facão e a intuição do artesão. A fuga de qualquer conceito, "como o diabo foge da cruz".

Para compreendermos melhor o momento deste encontro, e o porquê da supremacia do violino neste momento ser, se não posta em questão, ao menos contraponteada por interlocutores de baixa estirpe, devemos retornar aos primórdios da descoberta da cultura popular. O idealismo romântico, em voga no pensamento alemão do séc. XIX, percebeu no cancioneiro popular uma saída para a artificialidade e racionalidade do iluminismo setecentista, engendrando as matrizes das diversas correntes nacionalistas que se espalharam pelo mundo. Um século após começarem a ser feitas na Europa as primeiras coletas de música tradicional através de metodologia mais precisa e não intervencionista, vivemos hoje no Brasil uma retomada de interesse pela cultura popular de maneira diferenciada à experimentada na fase nacionalista. A efervescência das culturas tradicionais é também sentida globalmente, no que se convencionou chamar no mercado musical de "World Music". Nunca houve tanto interesse em instrumentos exóticos e formações musicais fora dos padrões estabelecidos pelo romantismo. A brasilidade que Mário de Andrade tanto imaginava e defendia, no intuito de convencer os artistas brasileiros a buscarem suas identidades artísticas nos arredores de seus quintais, é agora abraçada por todos os segmentos culturais. Deixou de ser ideologia e é vivenciada como prática. Não se trata mais de adaptar os ritmos tradicionais brasileiros para os instrumentos de orquestra ou aqueles utilizados no jazz e MPB. Tampouco, na via contrária, eletrificar os instrumentos de uma banda cabaçal, incluindo ali a guitarra, como no movimento tropicalista. Os próprios instrumentos da cultura popular assumiram para si a função de protagonistas do discurso, sem a necessidade de tradutores. Não há mais a necessidade do verniz para polimento do inculto, para ocultar o veio da matéria bruta. A porosidade, o traço deixado pela ferramenta na madeira crua, deixa ali a "assinatura" do artesão, ao invés do tradicional selo escrito em latim, comum nos violinos cremonenses e de seus descendentes.

Como conseqüência, isto colocou em evidência instrumentos até pouco tempo esquecidos da prática musical urbana. Por outro lado, trouxe à tona a questão da incorporação destes instrumentos fora do contexto da música funcional e ritualística, assumindo novos papéis no intrincado jogo da música de câmara, anteriormente destinados, no caso da rabeca, ao violino: composição dentro de padrões formais complexos, virtuosismo instrumental, notação musical e improvisação. A intervenção do intérprete é neste caso determinante para revelar novos parâmetros cuja escolha é norteada pelo termômetro estético que varia da objetividade técnica e histórica à subjetividade intuitiva. Qualquer interpretação musical que se pretenda convincente, não é uma *reapresentação*, contida nas amarras da notação musical, mas sempre uma *nova apresentação,* liberada pela intervenção direta do intérprete. Estes fatores, ligados a uma fenomenologia da interpretação musical, contrapõem-se a linearidade do pensamento positivista que se recusa a conectar presente com passado, o contemporâneo e o tradicional, esquivando-se a ler o culto através do popular e vice-versa.

O advogado do diabo

Observa-se um fenômeno semelhante, que emergiu mais fortemente a partir da década de 60, na incorporação dos instrumentos históricos para interpretação de música barroca, renascentista e medieval européias. Até meados da década de 50, as iniciativas tomadas neste sentido eram alvos de severas críticas, sendo classificadas como passatempo de amadores ou pertencentes à classe de arqueologia musical, que pouco ou nada se relacionam com a "verdadeira arte". Um dos críticos mais ácidos à corrente da música interpretada através de parâmetros referentes à autenticidade, seja esta de instrumentos, partituras ou regras interpretativas contidas em tratados musicais de época, foi Theodor Adorno. Seu artigo "Em defesa de Bach contra seus admiradores" é fundamental e esclarecedor, apontando os perigos suscetíveis à obra de arte quando tratada como mera "tábua de salvação" para escrupulosos achados musicológicos. Neste artigo, Adorno defendeu que, como em toda grande obra, a música de Bach carrega em si o gérmen da atemporalidade que transcende as limitações técnicas impostas pelos instrumentos musicais disponíveis à época em que ela foi criada. Transcende assim o dualismo criação/instrumento, distanciando-se da prática musical e da função social desempenhada pela música no momento de sua criação, e inaugura, por assim dizer, o conceito de música pura, no sentido de extrapolação do fenômeno musical como decorrência de uma

[1] Referência ao último trabalho registrado em CD do compositor e rabequeiro José Eduardo Gramani, editado e lançado em 1998, com composições suas para vários tipos de rabecas e diversos instrumentos. Gravadora independente.

ação prática, ligada necessariamente aos instrumentos musicais ou ao canto. Ao contrário, liga-se preferencialmente a uma estrutura musical abstrata que é facilmente transposta para momentos distantes no tempo e no espaço, através da partitura. De fato, a sustentação desta análise é fundamentada por Adorno através de exemplos citados das obras mais abstratas deixadas por Bach, como a Arte da Fuga, a Oferenda Musical e os prelúdios e fugas do Cravo Bem Temperado. Estrategicamente obras mais funcionais como as cantatas ou as paixões, são deixadas de lado. No final do artigo, Adorno sugere que as versões contemporâneas mais consistentes daquelas obras, nas quais não há indicação de instrumentação, o que ele entende como mais um indício da inadequação desta música aos instrumentos disponíveis no séc. XVIII, seriam as orquestrações feitas por Shoenberg e Webern para grande orquestra. Segundo esta ótica, somente uma leitura apta a realçar as estruturas harmônicas e a sublinhar o intrincado jogo contrapontístico tecido pela independência de vozes característica da escritura bachiana, através do realce timbrístico e das linhas de dinâmica possíveis de realizar com uma orquestra romântica, seria capaz de revelar toda a riqueza contida nas amarras destas partituras.

Nas décadas posteriores, o que se viu, no entanto, foi algo diametralmente oposto: a música de Bach foi sendo tocada cada vez mais freqüentemente com efetivos menores de músicos, se aproximando às formações camerísticas indicadas pelas práticas musicais do séc. XVIII. Ao contrário do que Adorno postulou, as opções por efetivos menores não foram tomadas por um apego historiográfico ou purista; o caminho das indicações históricas foi seguido exatamente para revelar aquilo que Adorno mais prezava: o equilíbrio do contraponto e o conseqüente equilíbrio formal da obra como um todo. O desenvolvimento da performance historicamente orientada nas décadas posteriores mostrou que havia outros fatores em jogo: as limitações intrínsecas da notação musical não abarcam todo o arco de variações possíveis dentro da performance musical, notadamente a improvisação; os instrumentos, do ponto de vista da fenomenologia da interpretação, revelaram-se portadores de particularidades determinantes, como por exemplo suas qualidades timbrísticas, volume e sua maior ou menor capacidade de articulação, deslocando o centro de equilíbrio da arquitetura sonora como um todo. Deste modo, as relações intérprete/instrumento, obra/compositor e escritura/intérprete, são mais intrincadas e inter-dependentes do que Adorno fez transparecer. Sua posição mostrou-se claramente favorável à hegemonia do texto em relação ao fenômeno sonoro trazido à tona pela voz dos instrumentos antigos, cujo registro e recomendações para manejo adequado encontram-se claramente descritos na extensa tratadística contemporânea a Bach.

À medida que os instrumentos antigos, após longo tempo em desuso, foram trazidos novamente à *praxis* musical, deixando de pertencer a acervos iconográficos ou de museus, um repertório específico de sonoridades únicas, uma determinada "paisagem sonora" revelou-se, determinando fortemente a leitura do intérprete em relação aos textos musicais antigos. Neste sentido, os instrumentos também moldariam a criação musical, sendo eles próprios portadores de uma *sintaxe instrumental*, como sugere J. Kerman[2]. Desta maneira, o espaço determinado para a música pura, mesmo em relação à música de Bach, adquire importância menor do que a considerada por Adorno, o que contraria o cerne de seus argumentos. A hermenêutica contemporânea, assim como colocada por Paul Ricouer, por sua vez, abre outras perspectivas de sustentação teórica para os adeptos da musicologia histórica, propondo ao intérprete percorrer o caminho de encontro ao "mundo do texto", com o intuito de considerar o passado dentro do presente de uma interpretação.

A reflexão sobre os argumentos colocados acima possibilitam uma melhor compreensão sobre a inserção dos instrumentos autóctones em um contexto universal e a valorização dos instrumentos históricos na prática da música de câmara. A partir de sua análise, compreende-se melhor porque a performance musical contemporânea trouxe para o centro da arena instrumentos periféricos. O "inesperado som da rabeca"[3], que no início dos anos 30 passou despercebido para Mário de Andrade, ou a sonoridade dos instrumentos barrocos, que Adorno julgava como não digna da música de Bach, tornaram-se, cada qual à sua maneira, propulsores de novos caminhos para interpretação musical contemporânea.

Primeiro Ato: Pacto

O trabalho criativo de autores contemporâneos como José Eduardo Gramani, que foi em grande parte responsável pelo ressurgimento da rabeca e sua utilização fora do contexto folclórico, ultrapassou o

[2] KERMAN, Joseph (1987) – *Musicologia*, p. 304, Martins Fontes Ed., São Paulo.

[3] Referência a *"Rabeca, o som inesperado"* de J.E. GRAMANI – trabalho de pesquisa sobre quatro rabequeiros de diferentes regiões brasileiras, publicado postumamente em 2000. Organizado por Daniella Gramani.

âmbito museológico característico do resgate de manifestações culturais em vias de esquecimento. Neste sentido, é um bom termômetro para medir as mudanças ocorridas na música e na cultura em geral, entendidas sob os conceitos do pós-modernismo. Ao engendrar o diálogo entre instrumentos aparentemente distantes, como a rabeca e o cravo, expande o universo da cultura popular e da rabeca, enfocando a interpretação musical como pluraridade de níveis temporais, libertando a interpretação musical que se utiliza de instrumentos da cultura popular do estigma do "resgate folclórico", como denuncia N. G. Canclini[4]. Ao aproximar tradição e inovação, transpondo camadas históricas e culturais, coloca em evidência a insuficiência dos conceitos que opõem música popular e música erudita, intuição e racionalidade, arte e artesanato.

O interesse de Gramani pelas rabecas brasileiras foi despertado como decorrência de uma série de desvios: o primeiro, e talvez o mais importante, seja que àquela altura de sua vida artística, o violino já não desempenhava o papel único como sua ocupação profissional e artística. Vale lembrar aqui que, até pouco tempo antes do encontro com a rabeca e durante longos períodos da sua vida profissional anterior, Gramani era conhecido não só, mas principalmente, como violinista extremamente competente que era, exercendo funções de destaque como tal. Foi durante muitos anos (1974 até 1984) concertino e spalla da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, atuando também como solista junto à orquestra em várias ocasiões. Por volta de 1991, quando teve em mãos sua primeira rabeca, proveniente de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo, Gramani já fermentava idéias a algum tempo incompatíveis com a rigidez e absorção características de um trabalho profissional junto a uma orquestra: sua atuação variava de regente de coro, regente de orquestra, incursões pelo violino barroco e pela música popular brasileira, tanto como arranjador e compositor. Isto sem contar seu particular interesse e destaque como professor de rítmica e criador de métodos nesta área, editados e utilizados na maioria das escolas brasileiras de música.

Este encontro foi, portanto, algo muito especial que, àquela altura, encontrou ressonância nas suas eternas inquietações criativas, uma das características mais marcantes de sua personalidade artística. Um interesse despertado, antes de mais nada, pelo potencial criativo do instrumento que tinha em mãos. Potencial que só poderia ser valorizado por um músico que havia retirado as couraças de suas percepções e vislumbrado naquele instrumento, não um violino impotente, incompleto, ou mesmo curioso, mas como um "outro" instrumento, limitado como todos os outros, mas aberto a novas intervenções possíveis. Esta aproximação mais sensorial do que intelectual aproxima-se, em essência, daquilo que Mário de Andrade escreveu acerca de suas pesquisas contidas no livro inacabado *Na Pancada do Ganzá* (publicado posteriormente como *Os Cocos*, por Oneyda Alvarenga):

> "...não pretendi fazer obra de etnógrafo, nem mesmo de folclorista, que isso não sou: pretendi foi assuntar, atocaiar com mais garantias a namorada chegando. Se acaso algumas constâncias me interessaram mais, se alguma nova eu terei fixado, foi sempre por essa precisão que tem o amante verdadeiro, de conhecer a quem ama. Não tanto pra compreender o objeto amado em si mesmo, como pra se identificar com ele e milhormente poder servi-lo e gozar"[5]

A pesquisa sobre as rabecas empreendida por Gramani trilhou também estes caminhos ligados mais aos sentidos do que à ciência. Somente depois de conviver por aproximadamente seis anos com diversos tipos de rabecas, saiu a campo para finalmente conhecer alguns dos rabequeiros que haviam construído os instrumentos com os quais ele tocava. O interessante é que o movimento de pesquisa acontecia no sentido inverso: os instrumentos chegavam até ele, não havia necessidade de ir buscá-los em suas fontes. Os amigos iam trazendo rabecas à medida que ficavam sabendo de seu interesse por elas. E todas, conforme iam chegando, eram incorporadas ao acervo não por um número classificatório, mas conhecidas por um apelido, geralmente um nome feminino, e passavam logo a fazer parte do novo repertório que ia se formando de músicas compostas especialmente para cada uma.

Outra forte característica deste trabalho que foi pouco a pouco ganhando vulto dentro das paixões de Gramani, expunha uma convicção recorrente nos textos deixados por ele: cada instrumento deveria ser entendido individualmente, evitando-se incorrer nas mesmas normas de padronização que marcavam, por exemplo, o mundo do violino. Este pensamento adquire uma importância central em sua obra, mesmo que

[4] CANCLINI, Nestor Garcia – *Culturas Híbridas*, p. 210, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

[5] ALVARENGA, Oneyda. "Explicações". In: ANDRADE, Mário de, *Os Cocos*. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): INL, Fundação Pró-Memória, 1984, p. 347

involuntariamente, pois delineia uma fronteira em relação ao que Adorno defendia, e que é uma posição modernista *a priori*, ou seja, que a constituição hierárquica entre os instrumentos é um fator determinante para efetiva realização musical, menosprezando o fato de que as limitações impostas por cada instrumento são também constitutivas do arsenal criativo do compositor que pode saber, ou não, bem utilizá-las a seu favor. Assim como a maioria dos compositores barrocos, Gramani não exercia sua função de compositor desconectada de uma função como instrumentista, tendo em mente sempre a instrumentalidade do que escrevia. A consideração das particularidades de cada rabeca era, de fato, o início da criação, que surgia do próprio instrumento e não de um padrão externo. Esta postura não impediu, obviamente, que procedimentos técnicos pouco ou nada usuais para determinado instrumento fossem incorporados, via transposição de técnicas vindas de fora. Ao contrário, uma das riquezas do trabalho único de Gramani é justamente a transposição de fronteiras entre os instrumentos populares e eruditos, colocando em evidência a fragilidade dos conceitos que colocam a rabeca como um instrumento incapaz de rivalizar em potencialidade musical com o violino.

Segundo Ato: Hiato

Suspense. O pensamento congelado. O não-movimento, o espaço entre: entrelinhas. Surpresa - Imaginar o que se passou no momento em que toda curiosidade armazenada em anos de trocadilhos à primeira vista colocaram seus olhos naquela rabeca absurdamente diferente de todas, disforme, e ainda assim, numa proporção medida no compasso dos dedos da mão, não é tarefa da ciência. A ciência estuda as palavras. As entre-palavras, as entrelinhas, o hiato, só a poesia vive. Talvez por isso mesmo, quando Gramani ganhou sua primeira rabeca construída por Nelson dos Santos - mais conhecido como "Nelson da Rabeca" – imediatamente compôs uma música para ela: "Deodora". Assim também ficou sendo o nome da rabeca, que designa a cidade de onde ela provinha, Marechal Deodoro, em Alagoas.

Depois desta primeira, muitas outras "Deodoras" vieram. A personalidade destas rabecas é marcante: esculpidas em uma peça única de madeira, deixam entrever nos veios de sua madeira crua, formas ancestrais de construção de instrumentos de cordas há muito tempo esquecidas e obscurecidas pelo verniz das cópias dos violinos cremonenses - "violinos da praça" - como o próprio Sr. Nelson os chama, em alusão aos instrumentos vendidos nas lojas de instrumentos musicais, no comércio da cidade, em contraposição aos artesanais, que são aqueles que ele mesmo constrói.

O procedimento de construção e a sonoridade destes instrumentos é uma particularidade que os aproxima dos instrumentos medievais, muitos deles também com a caixa de ressonância formada por uma peça única de madeira cavada, como um cocho. Sua sonoridade depende mais disso do que propriamente da qualidade de madeira utilizada, que neste caso, varia enormemente e é ligada a disponibilidade de matéria prima local. O caminho percorrido por Nelson para chegar a estes instrumentos é uma história à parte, e que coloca a intuição e inventividade da cultura popular em evidência, considerando que Nelson desenvolveu suas técnicas sozinho, não seguindo nenhuma tradição local, como é comum entre os outros artesãos construtores de rabecas.

Todo este processo está extensamente documentado na pesquisa que Gramani iniciou em 1996[6] e que deixou incompleta após seu falecimento em 1998. Quando Gramani incluiu o Sr. Nelson entre os quatro rabequeiros de diferentes regiões do Brasil que iria focalizar, documentando todo processo de construção de seus instrumentos e incluindo depoimentos sobre suas vidas, já tinha bastante intimidade com os instrumentos de Nelson. Além de "Deodora", que a esta altura já tinha sido gravada no CD "Trilhas" pelo grupo Anima (com Gramani tocando rabeca), "Manaíra", também gravada no mesmo CD, "Rancheira", "Morena","Banhão-nhão", "Modinha a espera de uma letra", gravadas em 1997 no CD "Mexericos da Rabeca", foram todas escritas para esta mesma rabeca.

Terceiro Ato: aberturas para uma abordagem fenomenológica entre pesquisa e performance

Foi, portanto, com um olhar já bastante amadurecido sobre as intersecções da cultura popular e erudita e em particular, e da importância que instrumentos como a rabeca poderiam significar para as

[6] Esta pesquisa, que resultou no livro *Rabeca, o Som Inesperado,* teve o apoio da FAPESP, e foi publicada postumamente em 2002 por Daniella Gramani.

aberturas necessárias em áreas tão abrangentes do mundo violinístico como a didática, a performance, a luteria, e a própria origem histórica do violino, que Gramani foi a campo imbuído do espírito de etnógrafo, a fim de complementar sua aproximação amorosa com as rabecas, iniciada alguns anos antes.

A auto-descrição de Mário sobre seu trabalho de etnógrafo, cabem aqui perfeitamente para descrever aspectos que não devem ser desprezados a respeito da pesquisa de Gramani. Estampa uma característica importante e que atua como pano de fundo em todo trabalho de Gramani: a dualidade do rigor científico *versus* criação poética/musical. O que se constata na prática é que o fato de um artista não se preocupar em dividir estes domínios, ao contrário, infringir as regras científicas permanentemente, contribui enormemente para elevar suas "pesquisas/criações" a um patamar de excelência não imaginável se as ditas regras fossem obedecidas e seguidas à risca.

Uma das características que Gramani soube manter nestes instrumentos foi a forma como eles são originalmente afinados por Nelson: ao contrário da afinação em quintas, que é o padrão do violino, e também a afinação escolhida por muitos rabequeiros pela maior facilidade na digitação de escalas, as rabecas de Nelson são afinadas em um acorde maior, variando a sua fundamental de Mib(3) até Sol(3). Esta relação de afinação entre as cordas, mantendo invariavelmente os intervalos de quinta, quarta e terça maior, confere ao instrumento uma ressonância muito diferenciada e, apesar de dificultar a digitação de escalas, por não apresentar um dedilhado simétrico, como é o caso dos instrumentos afinados em relação de quintas, privilegia a sonoridade do instrumento, pois mantém sempre em ressonância simpática às cordas soltas que formam o acorde maior. A facilidade de preencher o encaminhamento das harmonias com bordões e cordas duplas, o que é também uma característica das músicas tocadas por Nelson, é decorrente também desta relação de afinação. Em todas as composições de Gramani para estas rabecas, esta afinação é tecnicamente muito bem explorada através de desenhos rítmicos marcados pela constante presença de cordas soltas, ao estilo das "bariolage" que constituem um recurso técnico comum no repertório do violino barroco.

A pesquisa sobre as rabecas brasileiras desenvolvida por Gramani a partir de 1996, que foram parcialmente publicadas no livro "Rabeca, o Som Inesperado"[7], veio complementar de uma maneira mais científica, ou seja, com anotações sobre os informantes, documentação fotográfica, registros de datas e dados, esta primeira fase, feita de forma mais lúdica, a partir das sonoridades dos instrumentos. Neste sentido, encontramos uma relação bastante forte desta postura de Gramani com os trabalhos de musicologia histórica que se reverteram em fontes de informação para instrumentistas interessados em renovar o seu arsenal de sonoridades para interpretação de obras musicais, cuja tradição interpretativa se havia perdido na poeira dos séculos. Uma ciência que não descarta o fenômeno em si e inclui os pesos poéticos para equilibrar sua balança em relação ao desequilíbrio racional de suas medidas. Balança que, no caso de Adorno, está claramente pendente para o lado racional, desconsiderando as questões ligadas a fenomenologia da percepção e à performance em si.

Finalmente, o exemplo de Gramani é, no âmbito musical, uma ressonância dos ecos criativos abertos, há meio século atrás, por João Guimarães Rosa. Inserido em um contexto mais amplo, reflete o papel que a cultura tradicional e o conhecimento transmitido através das gerações podem adquirir como novos paradigmas para criação e como rotas de fuga para uma sociedade estagnada em seu próprio redemoinho progressista.

Bibliografia

ABDALA Jr., Benjamin, org. (2004) – *Margens da Cultura: Mestiçagem, Hibridismo e outras misturas.* SP, Boitempo Editorial.

ADORNO, Theodor W. (1983) – Textos Escolhidos: O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição (trad. L. J. Baraúna); Idéias para a sociologia da Música (1959)

(trad. R. Schwarz). Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural.

_____ (1998) – "Em defesa de Bach contra seus admiradores" (1951) – "Moda intemporal: sobre o jazz" In *Prismas: crítica cultural e sociedade.* SP, Ática.

_____ (2004) – *Indústria Cultural e Sociedade.* S. Paulo, Ed. Paz e Terra S/A

ANDRADE, Mário de (1982) – *Danças Dramáticas do Brasil.* Belo Horizonte, Ed. Itatiaia.

[7] Op. Cit.

_____ (1989) – *Dicionário Musical Brasileiro.* Belo Horizonte, Ed. Itatiaia.

ARROYO, LEONARDO (1984) – *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio,

AYALA NOVAIS, M. Ignez & AYALA, Marcos, org. (2000) – *Cocos: Alegria e devoção.* Natal, EDUFRN

BOLLE, Willi (2004) – g*randesertão.br,* São Paulo, Livraria Duas Cidades.

BURKE, Peter (1995) - *Cultura Popular na Idade Moderna*, S. Paulo.Ed. Schwarcz Ltda,

BUTT, John (2002) – *Playing with History – The Historical Approach to Musical Perormance.* Cambridge, UK, Cambridge University Press.

CALDAS, Waldenyr (1979) – *Acorde na Aurora*.São Paulo, Ed. Nacional.

CANDIDO, Antonio (1964) – *Os parceiros do Rio Bonito*. S. Paulo, Editora 34.

COLI, Jorge – *Música Final – Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical.* Campinas, editora da Unicamp.

GAGNEBIN, J.M.(2004) – *História e narração em W. Benjamin*. S. Paulo , Perspectiva.

_____ , (2006) – *Lembrar escrever esquecer,* S. Paulo, Editora 34

_____ . s/d - apostila de aula: Walter Benjamin, Observações sobre "Baudelaire", *Gesammelte Schriften I-3,* pp. 1160/61. Trad. Caseira de JMG.

GARCÍA CANCLINI, Nestor (2003) – *Culturas Híbridas*. São Paulo, editora USP.

GEERTZ, Clifford (1997) – *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.* Petrópolis, RJ, Vozes.

GRAMANI, José E.(2002) – *Rabeca, o som inesperado.* Curitiba, Daniella Gramani.

HANSEN, J. A. (2000) – *o 0 - A Ficção da literatura em G. S: Veredas.* S. Paulo, Hedra.

HARNONCOURT, Nikolaus (1990) – *O discurso dos sons.* RJ, Jorge Zahar Ed.

KERMAN, Joseph (1987) – *Musicologia,* Martins Fontes Ed. , São Paulo.

L÷WY, Michael (2005) – *Walter Benjamin: aviso de incêndio,* Boitempo Ed. São Paulo.

MERLEAU-PONTY. M.(1975) – *Fenomenologia da Percepção.* SP, Martins Fontes.

MURPHY, John P. (1997) *"The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil".* Latin American Review. University of Texas Press, Austin.

NATTIEZ, Jean-Jacques (2005) – *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada.* São Paulo, Via Lettera Editora..

NÓBREGA, Ana C. P. (2000) – *A Rabeca no Cavalo Marinho de Baieux.* João Pessoa, Editora Universitária.

RICOEUR, Paul (1990) – *Interpretação e Ideologias,* F. Alves Ed., Rio de Janeiro.

RICOEUR, Paul (1994) - *Tempo e Narrativa – tomo I,* Ed. Papirus, Campinas.

ROSEN, Charles (1971/maio) – "Should Music Be Played 'Wrong'?, *High Fidelity*, s/d.

_____ (2004) – *Poetas românticos, críticos e outros loucos.* Campinas, Ed. Unicamp.

SETTI, Kilza – (1985) – *Ubatuba nos cantos das praias.* São Paulo, Ática.

TARUSKIN, R. (1995) – *Text and Act. Essays on Music and Performance.* New York/Oxford: Oxford University.

ZUMTHOR, Paul (1993) – *A Letra e a Voz.* São Paulo, Cia. das Letras.

Candomblé e Umbanda: o compartilhamento de práticas e repertórios musicais pelas entidades caboclas.

Mackely Ribeiro Borges
mackelyrb@gmail.com
Sonia Chada
sonchada@gmail.com

Resumo
O foco deste trabalho gira em torno das práticas e repertórios musicais relacionados às entidades caboclas, presentes tanto no Candomblé quanto na Umbanda. A prática dos povos de origem banto de cultuar os ancestrais e antigos donos da terra permitiu a integração dos Caboclos (entidades brasileiras) nos candomblés baianos, cultuados lado a lado com os Orixás (deuses africanos). A difusão dos candomblés baianos para o Rio de Janeiro adota, por conseguinte, as entidades caboclas, sendo conhecido, nesta cidade, com o nome genérico de Macumba e, mais tarde (por volta das décadas de 1920 e 30), de Umbanda. Esta última adapta as influências já presentes no culto aos Caboclos no Candomblé e, conseqüentemente, traços do repertório e da prática musical, embora apresentando características diferenciais que os distinguem, altamente dependentes do contexto.

Palavras-chave: música, candomblé, umbanda.

Abstract
The focus of this paper resolves around of practices and repertoires musical related to the caboclas entities, present both in Candomblé as in Umbanda. The pratice of people of bantu origin in cult the ancestral and old owners of the land allowed the integration of the Caboclos (Brazilian entities) in candomblés from Bahia, worshiped side by side with the Orishas (African divinities). The diffusion of Bahians candomblés to Rio de Janeiro adopts, therefore, the caboclas entities, being known, in this city, with the generic name of Macumba and later (around the decades of 1920 and 30), Umbanda. The latter adapts the influences already present in the cult of Caboclos in Candomblé and, consequently, traces of the practices and repertoires musical, even so presenting differential characteristics that distinguished, highly dependent on context.

Key words: music, candomblé, umbanda.

Os negros bantos, o contingente africano mais numeroso que aportou na Bahia desde os primeiros anos do século XVII para trabalho escravo no Brasil Colônia, trouxe consigo uma grande bagagem mítica. Suas crenças, músicas e práticas religiosas, vindo na cabeça, como conhecimento, resistindo mais que objetos externos ao trauma do tráfico e da escravidão, contribuíram para a formação do que mais tarde passou a se chamar, genericamente, de religiões afro-brasileiras.

Embora não se saiba ao certo como o Caboclo foi introduzido no Candomblé, o culto a esta entidade poderia se explicado pela prática dos povos de origem banto de cultuar os aspectos dos ancestrais e antigos donos da terra. Por considerarem a terra sagrada, os donos da terra são obrigatoriamente respeitados e reverenciados por seus descendentes. Como os bantos não eram os donos da terra no Brasil, estes passaram a prestar homenagem aos que consideravam seus primeiros donos, os Caboclos (espíritos dos ancestrais indígenas), já que não tinham direito ou domínio sobre a terra.

Com o desenvolvimento econômico e político do Brasil, a localização inicial dos escravos africanos na Bahia e Pernambuco alterou-se gradativamente. A mudança da capital do país de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763, fez com que esta cidade passasse a receber um grande contingente de africanos, principalmente os originários de Angola e do Congo. Conseqüentemente, o Candomblé difundiu-se pela

cidade com o nome genérico de Macumba. O Candomblé se transformava em Macumba na capital mediante as sobrevivências bantas, índias e o espiritismo.

A Macumba do Rio de Janeiro, posteriormente e gradualmente passou a receber a designação de Umbanda. Para Edison Carneiro existe uma diferença básica entre a Umbanda e a Macumba e ambas sobrevivem lado a lado:

> as confrarias, chamadas a princípio de macumbas, compreendiam a linguagem mágica dos tambores e a possessão da divindade de acordo com o modelo original – e por isso se viram expulsas do perímetro urbano carioca; as sucessoras, ou aquelas que se adaptaram às novas exigências policiais, passaram a chamar-se umbanda (1991: 42).

Os cultos aos Caboclos nos candomblés baianos datam da segunda metade do século XIX, portanto, anteriores à formação da Umbanda. Nesse sentido, a nação Angola e conseqüentemente o chamado Candomblé de Caboclo parecem ter sido a sua matriz inspiradora tanto pelo amálgama de influências indígenas, católicas e kardecistas quanto pelo nacionalismo que se nota na existência do Caboclo. Segundo Prandi:

> Esta matriz cabocla foi inteiramente absorvida pela umbanda, que na forma é um candomblé de Caboclo, mas que contém uma elaboração ética da vida que separa o bem do mal nos moldes kardecistas completamente ausente na tradição cabocla e que fez da umbanda uma religião diferente e autônoma (2004: 123).

A Umbanda, mais tarde identificada como a religião brasileira por excelência, pois formada no Brasil, surge como religião urbana e universal, isto é, dirigida a todos, diferentemente do Candomblé, não raro associado aos negros. De acordo com a visão êmica, a Umbanda teria surgido em 1908 com a manifestação do *Caboclo das Sete Encruzilhadas,* delegando ao seu médium Zélio Fernandino de Morais a missão de fundar a religião. Adota os Orixás nagôs e os Caboclos e incorpora três grandes virtudes católicas e kardecistas na sua doutrina: fé, esperança e caridade. Está voltada tanto para a orientação moral da cultura quanto para o mundo sobrenatural. Divide-se numa linha da direita, a da prática do bem, e a da esquerda que pode trabalhar para o mal, duas faces de uma mesma concepção religiosa. O lado direito é formado basicamente pelos Orixás, chefes das linhas e falanges, os Caboclos, os Pretos-Velhos e as Crianças e, o esquerdo é constituído pelos Exus e as Pombagiras. Na Umbanda a linhagem de Caboclos se subordina aos Orixás na escala de desenvolvimento espiritual, diferentemente do que acontece no Candomblé, onde os Caboclos estão no mesmo nível dos Orixás, mas com características particulares, ainda que relacionadas. A presença do Caboclo no Candomblé, todavia, não faz com que os traços tradicionais que marcam a cultura religiosa afro-baiana se descaracterizem, na medida em que ambos são concebidos de modo diferenciado.

Existe uma oposição entre a mitologia dos Caboclos e a dos Orixás no Candomblé. As divindades africanas, ligadas por laços de descendência, são calcadas na tribo e na família, constituindo um sistema. Os Caboclos, por sua vez, estão distribuídos em aldeias, reinos, e se justapõem numa geografia celeste, mas não têm nenhuma ligação entre si e as distinções entre eles não são tão claras. O Caboclo é uma entidade mais ligada a terra. É o guia espiritual, vem para indicar o caminho, proteger e ajudar o homem a realizar seus desejos. O Orixá é a energia que rege, que dirige o corpo, o dono da cabeça, é o próprio caminho. Há também uma separação quanto aos espaços sagrados, nos assentamentos que representam as suas forças e contêm elementos que lhe são sagrados. Algumas vezes dividem o barracão, já que algumas casas possuem roças onde se realizam as festas de Caboclo, embora em tempos sagrados distintos.

Na Bahia, o Caboclo é cultuado em praticamente todas as nações de Candomblé, inclusive nos terreiros mais tradicionais. No entanto, diferente do que acontece no Candomblé, onde Caboclos e Orixás não se misturam, no *Centro Umbandista Rei de Bizara*[1] os Caboclos e os Orixás ocupam o mesmo espaço físico e trabalham juntos nas *Sessões de Consultas e Passes*. Acreditamos que uma das razões para que isto ocorra é a organização do panteão umbandista em linhas e falanges que colocam lado a lado deuses africanos e entidades brasileiras.

O panteão umbandista é organizado em sete linhas (Linha de Oxalá, Linha de Iemanjá, Linha do Oriente, Linha de Oxóssi, Linha de Xangô, Linha de Ogum e Linha Africana) onde são agrupadas todas as entidades que possuem características e funções semelhantes aos Orixás que gerenciam cada linha (Cf. Borges, 2006: 55-57). De acordo com Montero (1985: 181) do ponto de vista estritamente quantitativo, os

[1] Centro umbandista localizado em Salvador-Bahia que serve de base para esta pesquisa.

Caboclos são as entidades mais importantes da Umbanda, pois atuam em cinco das sete linhas existentes. Considerando que as sete linhas se desdobram em sete falanges e estas em outras sete subfalanges, é impossível determinar o número de Caboclos existentes. De acordo com Concone (2004) a organização em linhas e falanges e a individualização das entidades "dá a umbanda um caráter de abertura em leque; abertura contida nos limites de uma progressão geométrica e por isso mesmo humanamente infinitos."

A difusão do Caboclo tanto no Candomblé quanto na Umbanda é surpreendente, sempre crescente e infinita, já que sempre podem surgir novos Caboclos. O Caboclo, representando um brasileiro que com a morte foi transformado em um ser sobrenatural, permite uma relação contínua entre o passado, o presente e o futuro que só podem ser entendidas através da participação nos rituais, estes inseparáveis do canto e da dança. Mas, os Caboclos do Candomblé e da Umbanda exibem características distintas. Sua presença se faz dentro de arranjos que não afetam a identidade religiosa do grupo e da pessoa.

Do mesmo modo que no Candomblé, percebe-se também no culto ao Caboclo, na Umbanda, que influências africanas, indígenas, católicas, espíritas e regionais fundem-se, dando-lhe um caráter sincrético e nacional. Há em ambas a crença em um Ser Superior, embora a Ele não se façam rituais. Em seu lugar são cultuadas, através da música, várias divindades com características específicas, que servem de elos entre Deus e os homens. A manifestação das divindades nos iniciados se dá através dos rituais, propiciando a relação entre o mundo real e o sobrenatural. Nas duas religiões chega-se a Deus pela alegria. Acredita-se que não é necessário o sofrimento para a purificação, mas, se Deus é a essência e amor, essa essência é alegre, assim como o real é reconhecido na forma da alegria e por isso busca-se fazer tudo cantando, com alegria e amor.

Os Caboclos, tanto no Candomblé quanto na Umbanda, são louvados em festas específicas, com música e dança, cujo objetivo principal é o fortalecimento do axé que protege o terreiro e seus membros. As festas se constituem num evento único, no sentido de que nunca se repetem de maneira totalmente idêntica, cada festa tendo as suas particularidades que vão depender de fatores variáveis. Da mesma forma como acontece no Candomblé, no *Centro Umbandista Rei de Bizara* os Caboclos são entidades individualizadas reveladas através das suas cantigas. Nos dois casos, utilizam suas cantigas como meio de transmitir suas histórias, descrevendo o lugar de onde vieram, suas características particulares, suas preferências e sua missão. Nas festas dedicadas aos Caboclos estas influências se tornam mais visíveis, sobretudo na parte musical. A música, com funções e usos variados, expressa os diversos aspectos do ritual religioso e acompanha todas as partes das cerimônias que apresentam estruturas rituais determinadas, sendo altamente dependente do contexto. A estrutura ritual de uma festa dedicada aos Caboclos, no Candomblé e na Umbanda, podem ser melhor visualizadas na Tabela 1.

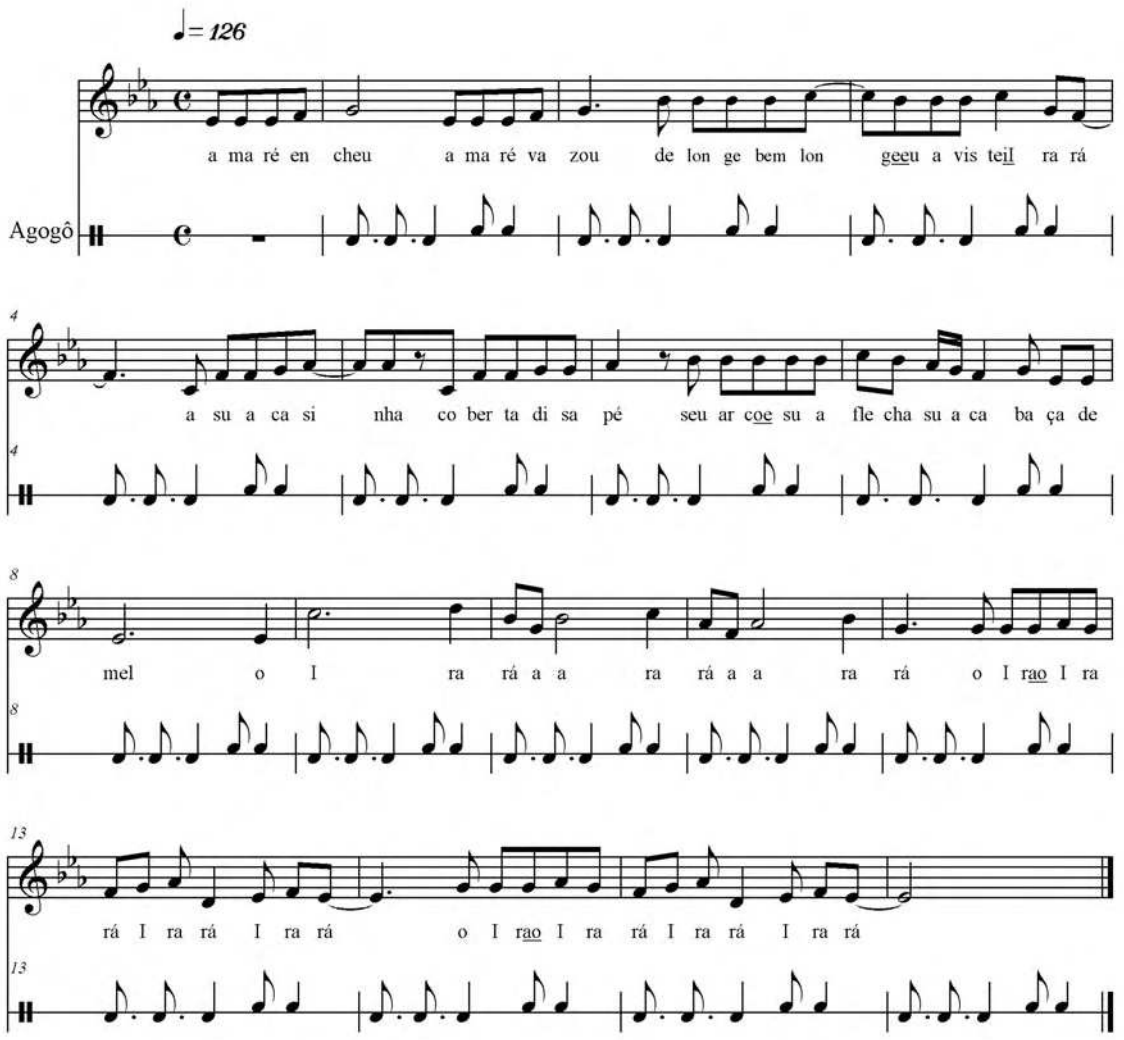
Assim como no Candomblé, na Umbanda existe um repertório musical específico para os Caboclos, diferente do dedicado a outras entidades, sendo a autoria das cantigas a eles atribuída. De alguma forma os Caboclos recebem as cantigas, que no caso da Umbanda são chamadas de pontos cantados, de fontes sobrenaturais. Em relação ao repertório musical entoado nos dois cultos e seus processos geradores, podemos afirmar que uma mesma cantiga pode ser utilizada em ambos; que a mesma melodia pode ser encontrada com textos distintos ou o contrário; e que textos semelhantes podem receber diferente tratamento musical: um complexo processo de trocas, portanto. Um exemplo do que afirmamos é o ponto cantado abaixo, registrado no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, que apresenta semelhanças melódicas, rítmicas e no texto com uma cantiga presente no Candomblé de Caboclo, colhida no *Ialaxé Omi*[2] (Chada, 2006: 96):

	Candomblé	**Umbanda**
Cerimônia secreta	Matança	Não realiza a matança

[2] Casa de Candomblé localizada em Salvador-Bahia que serve de base para esta pesquisa.

Cerimônia pública	Padê – cantiga para os Exus	Defumação acompanhada por pontos cantados específicos e a leitura de uma oração para a abertura da festa.
	Xirê – cantiga para todos os Orixás	Presença dos Orixás que chegam, são homenageados e se despedem por meio dos seus pontos cantados.
	Cantigas para chamar os Caboclos.	Pontos cantados para chamar os Caboclos
	Entrada paramentada dos Caboclos, seguida de cantigas com várias finalidades.	Em geral, não há uma vestimenta específica para os Caboclos. Algumas entidades apresentam alguns acessórios (cocar, chapéu e colete de couro) que são colocados sobre a roupa branca dos médiuns.
	Rezas na cabana, seguidas de cantigas para comida e jurema.	Apresentação dos Caboclos com seus pontos cantados. A música acompanha a dança (sambas), o atendimento aos freqüentadores (consultas e passes) e a bebida (jurema).
	Cantigas para Oxalá.	Oração do Pai-Nosso e o canto do Hino da Umbanda.

Tabela 1



De um modo geral, a Umbanda praticada no *Centro Umbandista Rei de Bizara* é fortemente influenciada pelo Candomblé de Caboclo e pelo Candomblé Angola praticado na cidade de Salvador. Nos rituais da Umbanda, entretanto, os pontos cantados são acompanhadas por apenas um ou dois atabaques e um agogô, enquanto que no culto ao Caboclo, no Candomblé, o conjunto instrumental que acompanha todas as cantigas é composto por um trio de atabaques, de tamanhos distintos, e por um agogô. Nos dois casos os atabaques são considerados objetos sagrados responsáveis por estabelecer a comunicação com as divindades. Os toques que servem de base para o acompanhamento das cantigas dedicadas aos Caboclos apresentam a mesma nomenclatura - Congo, Barravento e Samba, assim como há semelhança entre os padrões rítmicos executados pelo agogô, em ambos. Contudo, diferem quanto aos padrões executados pelos atabaques, ainda que, nos dois casos, os atabaques sejam tocados exclusivamente com as mãos, característica distintiva do Candomblé da nação Angola.

O grande apelo ao simbolismo nacional existente nestes cultos permite a entrada de repertórios nacionais e regionais como os sambas de roda que são absorvidos pelo repertório musical dos Caboclos e difundidos para outras cerimônias. Outra particularidade presente em ambos é a utilização de cantigas de sotaque - cantigas puxadas pelos Caboclos com o intuito de chamar a atenção dos presentes para que possam ouvir suas críticas e/ou mensagens, fato relacionado com a personalidade dos Caboclos.

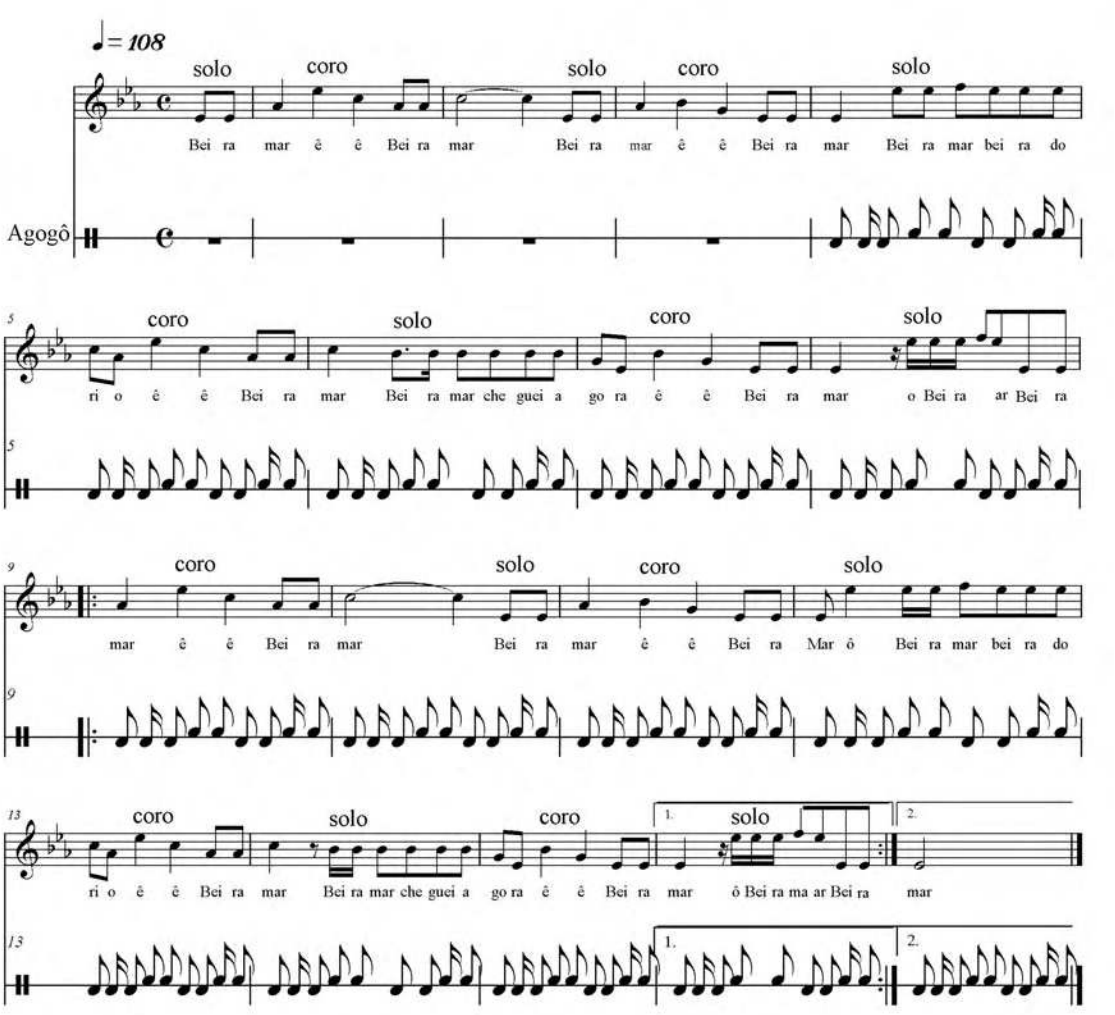
Analisando o comportamento e a prática dos Caboclos no Candomblé, percebemos que há semelhanças entre estas entidades e os Exus cultuados no *Centro Umbandista Rei de Bizara.* Neste centro, os Exus são homenageados exclusivamente numa cerimônia pública denominada *Gira de Escravos* e apresentam comportamentos semelhantes aos Caboclos do Candomblé: fumam charuto, bebem, atendem ao

público, dançam e cantam o samba de roda e puxam as cantigas de sotaque. Assim como o fazem os Caboclos nas festas a eles dedicadas. Brazeal (2003: 659) afirma que os Caboclos executam o trabalho pesado no Candomblé, pois eles curam, enfeitiçam, removem feitiços, aconselham e ajudam as pessoas a entender e assim resolver suas questões. Esta mesma condição se aplica aos Exus e Pombagiras presentes no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, no sentido de que eles estão sempre prontos a resolver qualquer tipo de problema. No depoimento abaixo, a mãe-de-santo explica que este é um dos motivos para a denominação *escravo* ser atribuído ao Exu neste centro umbandista:

> São mensageiros dos Orixás. Os Orixás trabalham aqui, mas pra limpar e fazer tudo, eles tem que ter um empregado, e o empregado é eles. [...] Você sabe que na Umbanda a gente tem que começar pelos Escravos. São eles que manobram tudo. (Borges, 2006: 96)

Na Umbanda, os Caboclos e os Exus estão colocados em lados opostos, o direito e o esquerdo, e por isso são cultuados de uma forma como se houvessem duas atividades religiosas distintas, que se integram, mas não se misturam. Esta oposição é observada no comportamento destas entidades. Enquanto os Exus se encontram mais próximos aos seres humanos e a vida terrena, habitando as ruas, cemitérios e encruzilhadas, os Caboclos carregam uma "atmosfera" espiritual, sugerindo um "ar sobrenatural". Os Caboclos prezam pelo bom comportamento moral e ético e buscam a evolução espiritual por meio da prática da caridade. Nas suas festas, mesmo os elementos que fazem parte do plano material como o fumo e a bebida adquirem outros significados. O fumo é utilizado na aplicação dos passes e a bebida (jurema) parece se relacionar mais com a simbologia e história dos Caboclos do que uma preferência ou um prazer material. A presença dos Caboclos na Umbanda sugere uma maior articulação com a história do Brasil e a origem e formação da sociedade brasileira. Para Ortiz (1999: 71-75) o Caboclo na Umbanda representa a imagem que a sociedade construiu do antepassado indígena, isto é, do índio forte e guerreiro, que preferiu lutar contra o domínio português a ser escravizado. Neste sentido, o Caboclo é sinônimo de força, vitalidade e juventude, qualidades que parecem ser reforçadas no seu comportamento quando está manifestado como a postura ereta, a cabeça erguida, os movimentos rápidos e os gritos de saudação, o mesmo pode ser verificado nos Caboclos que descem nos Candomblés.

Outra similaridade encontrada entre o Candomblé de Caboclo e a Umbanda é a estreita relação entre o Orixá Ogum, os Caboclos e os Exus. Brazeal (2003:656) destaca que no Candomblé esta proximidade pode ser percebida através da música. Na Umbanda, esta relação é percebida tanto musicalmente, especialmente no repertório dos Exus cantados na *Gira de Escravos* (Cf. Borges, 2006), quanto pelo fato dos Caboclos fazerem parte da Linha de Ogum - Orixá protetor dos Exus. Ainda a respeito da proximidade entre os Caboclos e o Orixá Ogum, Brazeal (2003:659) nos traz a letra de um samba cantado pelos Caboclos em um culto a *Ogum Beira-Mar*. O mesmo texto, transcrito abaixo, é encontrado em um ponto cantado pelo *Exu Beiramar* na *Gira de Escravos*:



Há certa flexibilidade no culto ao Caboclo que permite a certas casas realizarem rituais que podem ou não fazer parte da tradição das casas e assim resultam na adaptação do mesmo repertório musical a contextos distintos. Na Umbanda, em um ritual denominado de *Sessão de Consultas e Passes*, os Caboclos dão conselhos e aplicam passes ao som de hinos católicos, enquanto os presentes rezam as orações do Pai Nosso e da Ave Maria inúmeras vezes. A dinâmica deste ritual lembra muito as sessões de passes realizadas nos centros espíritas, além disso, o kardecismo parece influenciar mais o comportamento dos Caboclos do que a religião católica, no sentido de que a principal missão destas entidades é a prática da caridade para o alcance da evolução espiritual.

Ritual semelhante foi registrado no Candomblé. Na *Solene de Boiadeiro*, cerimônia realizada no *Ialaxé Omí*, os Caboclos realizam consultas e aplicam passes ao som de suas cantigas, sem acompanhamento instrumental e sem dança, juntamente com orações católicas e espíritas. A mesma prática ritual é relatada por Brazeal (2003: 651) no *Ilê Axé Ogodó,* terreiro da nação Nagô localizado em Cachoeira. Lá quinzenalmente acontece a chamada *Sessão de Mesa Branca* para a prática da caridade comandada pelo *Caboclo Senhor Caçuté,* incorporado pela mãe-de-santo. Nestas duas casas de culto, as cerimônias ocorrem em volta de uma mesa coberta com uma toalha branca e enfeitada com velas e rosas brancas. Nos três casos mencionados, há um diálogo direto entre os adeptos e as entidades que realizam consultas espirituais, dão passes, promovem curas, enfim, resolvem os problemas humanos.

Entre os elementos mais significativos, porque normatizam os dois cultos, estão os descritos no quadro a seguir:

	Candomblé de Caboclo	Umbanda
Entidades	Caboclos com características indígenas ou regionais.	Orixás, Caboclos, Pretos-Velhos, Crianças, Exus e Pombagiras.
Organização	Aldeias e reinos cuja distinção não é totalmente clara.	Em linhas ou falanges chefiadas pelos Orixás.
Rituais	Festas e Solenes.	Festas e Sessões de Consultas e Passes.
Finalidade do culto	Louvar os Caboclos, que podem realizar trabalhos de sacudimentos, passes, consultas espirituais de acordo com a sua vontade.	Prática da Caridade e desenvolvimento espiritual dos médiuns, como são chamadas as pessoas que entram em transe, e das entidades.
Transe	Inconsciente. Entidades ca-boclas.	Inconsciente. Número maior de entidades a depender do desenvolvimento mediúnico.
Iniciação	Embora os Caboclos não precisem de feitura, a condição básica para que os Caboclos desçam nos candomblés baianos é a iniciação dos filhos-de-santo. Algumas casas realizam cerimônias de batismo dos Caboclos, embora este ritual não seja obrigatório.	Existe, mas não como condição básica. Predomínio do batismo.
Hierarquia	Estabelecida a partir do tempo de iniciação e da ocupação de cargos definidos.	Estabelecida a partir do tempo de iniciação e da capacidade religiosa dos médiuns e de seus guias.
Música Ritual	Predomínio de cantigas, acompanhadas por um trio de atabaques e do gã, percutidos por iniciados do sexo masculino chamados de ogãs-de-couro.	Predomínio de pontos cantados acompanhados por curimbas, sem número fixo, percutido por curimbeiros de ambos os sexos.
Dança Ritual	Na primeira parte da festa quando os Caboclos ainda não estão presentes: em roda que se movimenta em sentido anti-horário. Na segunda parte quando os Caboclos estão manifestados: danças individuais com maior liberdade de expressão.	Disposição em fileiras paralelas. Não obrigatoriedade da forma-ção da roda.
Sacrifício Ritual	Fundamental	Pode ser dispensado

Tabela 2

As diferenças apontadas, evidentemente, não dão conta de todos os elementos do culto, mas representam um modelo geralmente adotado. Por outro lado, ambos os cultos adotam a língua vernácula em que freqüentemente estes textos são impregnados de valores humanos e patrióticos, em adição aos aspectos funcionais que refletem.

A presente pesquisa não é e nem pretende ser um trabalho conclusivo sobre a música dos Caboclos. É somente mais um passo na tentativa de explicar o significado do que a música pode representar para o homem que a produz. Tanto o Candomblé de Caboclo quanto a Umbanda, chegam a este século, no Brasil, como religiões atuantes, representativas da sociedade e inseridas nos vários estilos de vida de seus adeptos, com seus repertórios próprios, em parte compartilhados.

Referências bibliográficas

BORGES, M. R. **Gira de Escravos: A Música dos Exus e Pombagiras no Centro Umbandista Rei de Bizara**. 2006. Dissertação de Mestrado (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BRAZEAL, B. The Music of the Bahian Caboclos. **Anthropological Quarterly,** v. 76, n. 4, p. 639-669, 2003.

CARNEIRO, E. **Religiões Negras: Notas de etnografia religiosa. Negros Bantos: Notas de etnografia religiosa e de folclore**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CHADA, S. **A música dos caboclos nos candomblés baianos.** Salvador: Fundação Gregório de Mattos/EDUFBA, 2006.

CONCONE, M. H. V. B. Caboclos e Pretos-Velhos da Umbanda. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). **Encantaria Brasileira: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. Pp. 281-303.

MONTERO, P. **Da doença à desordem: A Magia da Umbanda.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ORTIZ, R. **A Morte Branca do Feiticeiro Negro: Umbanda e Sociedade Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PRANDI, R. et al. Candomblé de Caboclo em São Paulo. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). ***Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*.** Rio de Janeiro: Pallas, 2004. Pp. 120-145.

Registro do Patrimônio Vivo: limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública – políticas de reconhecimento e transmissão[1]

Maria Acselrad
maria.acselrad@gmail.com

Resumo
Um dos instrumentos mais relevantes das políticas públicas desenvolvidas atualmente no Brasil tem sido as patrimonializações de bens culturais imateriais. Em Pernambuco, o Registro do Patrimônio Vivo é uma lei que vigora, desde 2004, com o objetivo de valorizar, difundir e garantir a perpetuação de saberes e fazeres que se constituem como bens de natureza imaterial. Em síntese, consiste em premiar, anualmente, três pessoas ou grupos que detenham as técnicas necessárias para transmissão do conhecimento tradicional e popular que esteja sob risco de desaparecimento ou extinção. O compromisso do Estado em oferecer uma bolsa mensal vitalícia aos premiados tem como contrapartida a garantia de que o candidato participará de programas de ensino-aprendizado fomentados pelo próprio governo. O processo de transmissão do aprendizado neste caso é privilegiado como forma de garantir a perpetuação destes conhecimentos. No entanto, critérios como carência social e idade do candidato ou antiguidade do grupo, constantes no texto da lei, são balizadores do processo de análise das candidaturas. Uma reflexão sobre os objetivos da Lei 12.196 que institui o registro, considerando o processo de seleção e os premiados nos últimos anos, levanta um questionamento sobre os conceitos de tradição e cultura popular que permeiam este processo, revelando os limites e as possibilidades desta apropriação no espaço da gestão pública da cultura popular.

Palavras-chave: patrimônio imaterial, cultura popular, gestão pública.

Abstract
One of the most relevant policy instruments currently developed in Brazil has been the "patrimonyalization" of immaterial cultural goods. In Pernambuco, the Living Patrimony Record is a law in place since 2004 and designed to foster the recognition and diffusion, as well as to assure the perpetuation, of knowledges and doings [practices] which constitute goods of immaterial character. In sum, it intends to award grants annually to three individuals or groups holding the necessary techniques for the transmission of traditional and popular knowledge on the brink of extinction or disappearance. The State's commitment to provide a lifetime monthly grant to the people awarded demands in return their compromise to participate in teaching-learning programs sponsored by the government it self. The process of learning transmission is chosen, in such case, as a way of guaranteeing the perpetuation of these knowledges. Nonetheless, some criteria like those of social need and age of the applicants, as well as the time the group has been working, are acceptable according to the law and guide the analysis of candidacies. A reflection on the aims of the Law n. 12,196, which creates the Living Patrimony Record, considering the selection process and the people awarded in recent years, suggests questions about concepts pervading this same process, like those of tradition and popular culture, and shows limits and possibilities of their appropriation in the field of public policies related to popular culture.

Através deste trabalho venho propor uma reflexão sobre o conceito de cultura popular, assim como sobre os limites e possibilidades da apropriação deste conceito na gestão pública, a partir da experiência da Coordenadoria de Cultura Popular e Pesquisa/Fundarpe na coordenação do Edital do III Concurso Público do Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco, realizado em 2007.

[1] Trabalho apresentado no IV Encontro Nacional da ABET, realizado entre os dias 11 e 14 de novembro, Maceió, Alagoas, Brasil.

A Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco/Fundarpe, órgão ligado a Secretaria de Educação, é responsável por executar a política de cultura do Estado. Possui em sua estrutura cinco diretorias. A Coordenadoria de Cultura Popular e Pesquisa encontra-se vinculada a uma delas, no caso, a Diretoria de Políticas Culturais cuja missão consiste em planejar, promover, difundir, fomentar, analisar e avaliar programas, projetos e atividades culturais, nos âmbitos das linguagens artísticas e demais segmentos culturais, incluindo a articulação política com a sociedade civil e setores organizados, no sentido de implementar a Política Estadual de Cultura. O Registro do Patrimônio Vivo é uma das políticas de fomento da cultura popular e tradicional posta em prática por esta Diretoria.

À frente da coordenação deste programa desde 2007, venho através deste trabalho expor alguns dilemas identificados enquanto antropóloga/etnomusicóloga que, ao assumir um cargo na gestão pública da cultura, pôde observar processos de apropriação diferenciados do conceito de cultura popular, permitindo um maior ou menor diálogo com a problematização já desenvolvida nos debates acadêmicos.

Para desenvolver este trabalho tomaremos como base as observações feitas durante o processo de lançamento do edital de 2007, inscrição e análise das candidaturas, assim como os depoimentos colhidos no projeto de construção da memória oral daquela Coordenadoria, com os atores sociais envolvidos direta ou indiretamente no processo de criação da Lei e sua repercussão na sociedade. Um cruzamento destas observações e depoimentos com a bibliografia que tratou de conceituar em períodos históricos distintos os limites e alcances do que se convencionou chamar de cultura popular será de grande valia para discussão que se pretende estabelecer, permitindo entender o grau de elasticidade do conceito e as disputas existentes no campo envolvendo identidades culturais e benefícios decorrentes, no caso específico deste edital.

A Lei do Patrimônio Vivo, de nº 12.196 de 02 de maio de 2002, institui no âmbito da administração pública estadual, o Registro do Patrimônio Vivo. Tem como objetivo reconhecer e valorizar as manifestações populares e tradicionais da cultura pernambucana, premiando anualmente três mestres ou grupos da cultura popular e tradicional, através da concessão de bolsas vitalícias. Viabiliza também a implementação de ações de difusão e transmissão do conhecimento, registro e acompanhamento das suas atividades, acreditando garantir, desta forma, que os contemplados possam repassar os seus saberes às novas gerações de alunos e aprendizes, em sua comunidade ou fora dela. Até o momento, no entanto, tais atividades de promoção do ensino-aprendizado ainda não têm sido implementadas de forma sistemática, ficando a ação do Estado, restrita à concessão de bolsas, atitude que tende a fortalecer mais o caráter de reparação que a Lei claramente também possui do que o estímulo à perpetuação e a difusão dos saberes populares e tradicionais.

A Lei do Patrimônio Vivo surge no rastro de uma série de discussões acerca da salvaguarda do patrimônio imaterial que encontram repercussão no âmbito nacional e internacional. Como marco histórico, sobre este debate mais amplo, temos o ano de 1936, com a elaboração do anteprojeto de proteção ao patrimônio artístico nacional, elaborado por Mário de Andrade, a pedido do então Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, que servirá de subsídio para elaboração do texto do Decreto – Lei n° 25/37 e, mais tarde, como orientação para a Constituição de 1988, mais explicitamente para a formulação dos artigos 214 e 215 (Silva, 2002).

No âmbito internacional, a discussão foi consolidada através da constituição de instrumentos jurídicos para proteção dos bens culturais, as chamadas Declarações, Recomendações e Convenções da Unesco, que tem como marco inicial, em 1945, a publicação da Declaração Universal dos Direitos do Homem. Inaugura-se assim uma nova perspectiva sobre a noção e o valor da cultura, seguida pela Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, de 1972, pela Recomendação sobre a Salvaguardada da Cultura Tradicional e Popular de 1989 para, enfim, desembocar, em 2003, na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial. Importante ressaltar a existência de programas nacionais de salvaguarda que serviram como modelo de experiência, tais como os realizados pelo Japão, conhecido como Tesouros Humanos Vivos e pela França, conhecido como MaÓtres d´Arts.

A Lei do Patrimônio Vivo surge em Pernambuco como eco deste debate, em 2002. Entra em vigor, de fato, em 2005, com o Decreto 27.503 de 27 de dezembro de 2004 que traz toda a sua regulamentação. A ausência de um debate público mais aprofundado sobre a Lei, segundo informações colhidas, devido a uma intenção apressada de colocá-la em vigor, atitude possivelmente decorrente do fato de 2002 ter sido um ano de eleição para Governo do Estado, parece ser a causa principal deste atraso. A respeito das imprecisões da Lei, não totalmente solucionadas pelo Decreto, trataremos mais abaixo quando da discussão sobre os critérios de escolha dos premiados.

A Lei entende por cultura popular os conhecimentos e artes – modos de fazer – que caracterizam a vivência cultural, coletiva ou individual de um povo, a religiosidade, as brincadeiras, o entretenimento e

outras práticas da vida social. E, como cultura tradicional, a noção complementar que identifica aspectos e manifestações da vida cultural de um povo, transmitidos ou legados a gerações presentes e futuras pela tradição enraizada no cotidiano das comunidades. Tais definições encontraram inspiração na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, da Unesco, de 2003.

Por patrimônio vivo, no texto da Lei, compreende-se a pessoa ou grupo de pessoas que detenham os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e a preservação de aspectos da cultura popular e tradicional, de comunidades localizadas no estado de Pernambuco. E em especial, os que sejam capazes de transmitir seus conhecimentos, valores, técnicas e habilidades, objetivando a proteção e a difusão da cultura tradicional ou popular pernambucana, com prioridade para os artistas, criadores, personagens, símbolos e expressões ameaçados de desaparecimento ou extinção, pela falta de apoio material ou incentivo financeiro por parte do poder público ou da iniciativa privada.

Atualmente, o estado conta com dezesseis patrimônios vivos, entre pessoas ou grupos de pessoas, situados na Região Metropolitana do Recife, na Zona da Mata, no Agreste ou no Sertão de Pernambuco. Entre eles encontram-se ceramistas, poetas, xilógrafos, cirandeiras, sanfoneiros, artistas circenses, blocos de carnaval, bandas de música, maracatus e irmandades religiosas.

São pré-requisitos para a apresentação de uma candidatura ao edital, a comprovação de pelo menos vinte anos de atividades culturais, além de residência no estado, por no mínimo igual período; estar capacitado a transmitir seus conhecimentos ou técnicas; e ser indicado por entidades juridicamente constituídas, de caráter cultural, ou órgãos governamentais. Tais candidaturas são analisadas por uma comissão de especialistas, que elabora pareceres individuais e uma lista de recomendação, ficando a deliberação sobre os premiados a cargo da avaliação do Conselho Estadual de Cultura[2].

Ao assumir a coordenação deste edital, verificamos que a maioria dos candidatos se concentrava na Região Metropolitana do Recife e que uma significativa parcela era inabilitada por problemas na documentação apresentada. A comissão responsável por analisar as propostas era composta por quadros da Fundação, não necessariamente especializados, ou conhecedores do campo e que, assim, o processo de análise não fomentava uma discussão sobre o que ou quem deveria ser foco desta política de patrimonialização.

A partir desta leitura, foi contratada uma pequena equipe responsável por montar uma estratégia de divulgação que paralelamente promoveu discussões, aprofundando o conhecimento sobre a Lei em regiões do estado cuja localização ou concentração de manifestações tradicionais justificava sua realização. Assim, foram realizados os Seminários do Patrimônio Vivo nos sertões do Pajeú, Moxotó e Itaparica –, regiões conhecidas por sua tradição de poesia popular, samba de coco, cantos de trabalho, reisado, bandas de pífano, além da presença de comunidades rurais, indígenas e quilombolas - para um público de gestores, produtores e agentes da cultura popular e tradicional. Num universo de cerca de cento e cinqüenta pessoas, aproximadamente, noventa por cento dos participantes desconheciam a Lei do Patrimônio Vivo.

Com o mesmo objetivo de ampliar e aprofundar o debate, foi nomeada uma comissão especial de análise, composta por cinco especialistas, entre eles pesquisadores, professores e gestores, com formação em antropologia e história que se debruçaram sobre as 103 candidaturas apresentadas naquele ano. Através de uma resolução, o conceito de diversidade cultural tal como definido pela Unesco, na recente Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade Cultural e o de interiorização, definido como prioridade para o Governo do Estado atual, foram considerados orientadores para o processo de análise. No entanto, a existência de critérios previamente estabelecidos em Lei levantou um debate acerca da compreensão que se tem na gestão pública sobre os conceitos de cultura popular e tradicional e suas possibilidades de problematização.

São critérios para análise das candidaturas ao Registro do Patrimônio Vivo, em primeiro lugar, a *contribuição à cultura pernambucana* cuja avaliação pode ser feita através do currículo ou comprovação de atividades culturais, e que envolve a produção, o compromisso com a transmissão e com a memória. A *idade do candidato* que tem na comprovação dos vinte anos de atividades e numa tabela produzida pela comissão

[2] O Conselho Estadual de Cultura, de Pernambuco, foi criado na década de sessenta, por orientação do Conselho Federal de Cultura. Com o objetivo de receber recursos e firmar convênios, independente da existência de projeto local, para o desenvolvimento de uma política pública para a cultura, surgiram os Conselhos Estaduais de Cultura no Brasil (essas informações foram fornecidas por Tatyana de Amaral Maia, doutoranda do Depto. De História da UERJ, durante o Seminário de Políticas Culturais, em apresentação intitulada, *O patrimônio como expressão da nacionalidade: a institucionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1975*), na Casa de Rui Barbosa, em outubro de 2007). Atualmente, tais conselhos encontram-se na contramão do processo de constituição de conselhos municipais e estaduais com base em modelos de participação democrática.

dos concursos anteriores, uma nítida valorização da idade avançada. E, por fim, a *carência social*, dos critérios objetivos o único que não podia ser mensurado, devido à não exigência segundo a Lei de algum tipo de comprovação de renda, ficando a cargo do candidato evidenciar ou não o grau de precariedade econômica e social em que se encontrava.

Uma interpretação crítica destes critérios permitiria levantarmos algumas reflexões acerca da concepção de cultura popular e tradicional, presente no processo de aplicação da Lei do Patrimônio Vivo, assim como do potencial distorcivo de alguns dos critérios estabelecidos por esta. No caso da "idade ou antiguidade do grupo", o caráter reparatório, a restituição ao final da vida, em idade avançada, de tudo que não foi valorizado ao longo deste processo, sugere uma preocupação talvez assistencialista de garantir uma "aposentadoria" para os mestres da cultura popular, fazendo com que os mais velhos sempre sejam mais bem pontuados do que os mais novos, ou ainda, do que aqueles que se encontram em melhores condições de repasse do seu conhecimento. A "carência social", uma percepção de que a cultura popular e tradicional reside nas classes populares da sociedade, estimula uma competição entre os candidatos pela maior situação de indigência, implicando às vezes numa caricatura da própria miséria em que se encontram realmente muitos dos candidatos e, talvez, o que é mais grave, uma "secundarização" do papel representativo que aquele potencial patrimônio vivo possui, em detrimento da condição miserável de outro, menos significativo.

Por último, a subjetividade e imprecisão do critério "contribuição à cultura pernambucana" que sugere o fato de que qualquer candidato que tenha desenvolvido uma obra artística expressiva pode concorrer ao registro com a garantia de obter uma boa pontuação, independente de estar situado no campo que a política pretende focar ou poder ser definido como patrimônio vivo da cultura popular e tradicional - caso de alguns candidatos, artistas plásticos, folcloristas, recreadores, atores de teatro e cantores inseridos ou à margem de um mercado musical.

No último concurso, a premiação de um importante cineasta pernambucano, suscitou questionamento veemente por parte de candidatos, entidades proponentes e sociedade em geral, acerca do conceito de cultura popular e tradicional e o verdadeiro propósito da Lei do Patrimônio Vivo. Sua atividade profissional, jamais associada ao universo da cultura popular, seja pelo tipo de saber-fazer, seja pela transmissão em contexto familiar, através da oralidade, somada a sua condição social e econômica, expôs uma inadequação à definição de patrimônio vivo que estabelece como prioridade a premiação de "artistas, criadores, personagens, símbolos e expressões ameaçados de desaparecimento ou extinção, pela falta de apoio material ou incentivo financeiro por parte do poder Público ou da iniciativa privada". Este questionamento parece ter deixado evidente uma contradição: o lançamento de um edital, para o fomento da linguagem audiovisual, justamente neste ano, por parte do Governo do Estado, linguagem considerada inclusive como estratégica para o desenvolvimento econômico do Estado.

Segundo Roberto Benjamim, presidente da Comissão Pernambucana de Folclore, organização que desde o período de criação da Lei, assumiu posição crítica e propositiva e que vem todos os anos participando como entidade proponente "é preciso tornar explícito que a concessão de bolsas previstas pela Lei seja destinada a pessoas da cultura popular e não a artistas eminentes da cultura pernambucana. A premiação deste ano foi inadequada, equivocada. Não é questão de mérito, nem de uma desconsideração a sua necessidade. Mas estes são aspectos secundários. O objetivo original da lei e da proposta da Unesco foi desvirtuado".

Para José Mario Austregésilo, coordenador do edital em suas edições anteriores, "Francisco Brennand e Ariano Suassuna são patrimônios vivos, mas não são o foco desta Lei. Esta política serve ao patrimônio vivo que está carente, que com este dinheiro poderá multiplicar seu conhecimento, levando-o adiante. Não é para um cantor de barzinho ou sanfoneiro qualquer". No entanto, considerou a escolha adequada na medida em que o cineasta premiado representa um "patrimônio vivo do cinema, um dos poucos vivos. Foi justa a escolha".

Para a Comissão Especial de Análise, ainda que a definição exata de cultura popular apresentasse diferenças sutis, entre os membros que a compuseram, apresentou-se como um certo consenso o fato de que suas expressões características envolvem "um saber fazer, enraizado na tradição oral, transmitido de geração para geração, vivenciado no cotidiano de comunidades". Foi possível perceber, inclusive, uma tendência à valorização de candidaturas advindas de pessoas ou grupos que não participam do mercado de entretenimento ao qual parte das expressões da cultura popular já encontra-se inserida. Este foi o caso de candidaturas, como por exemplo, a de uma parteira tradicional, a de uma liderança indígena e a de uma irmandade religiosa do sertão de Pernambuco.

Os comentários do público, logo após o resultado, – candidatos, entidades proponentes ou observadores do processo, ao logo dos últimos anos –, manifestaram em muitos casos uma frustração,

através de falas, como: "Esses prêmios vão sempre pra aqueles que precisam menos", segundo Marivalda, Rainha do Maracatu Nação Estrela Brilhante, do Recife. Mas também um sentimento de perplexidade: "Um cineasta?!", segundo Seu Horácio, do Maracatu Rural Pingüim, de Araçoiaba. Ou ainda: "Se queriam homenageá-lo podiam ter batizado o edital do audiovisual com o nome dele e tê-lo premiado por sua obra", segundo Maria Alice Amorim, pesquisadora de poesia popular.

Sem enfatizar os desdobramentos imediatos causados por esta premiação específica, como por exemplo, o desânimo, a descrença de parte dos candidatos a ponto de considerarem a possibilidade de deixar de se candidatar em anos posteriores, além da preocupação com a abertura de um precedente, propomos realizar uma sintética retrospectiva do processo de construção ou apropriação do conceito de cultura popular a fim de perceber sua elasticidade relativa, tendo em vista os embates políticos-ideológicos em jogo.

Na Europa, o processo de valorização da cultura popular teve seu início no século XIX, com o romantismo que identificava nas expressões populares aspectos relacionados ao exotismo, purismo e primitivismo, além de qualidades como ingenuidade e inocência, o que, em meio ao processo intenso de industrialização, indicava que o elogio do popular podia revelar vestígios da memória desta civilização, algo do que ela, um dia, teria sido de forma homogênea (Burke,1989).

Na América Latina, boa parte dos estudos folclóricos nasceu graças aos mesmos impulsos identificados na Europa, ou seja, à inclinação romântica em resgatar os sentimentos populares frente ao iluminismo e ao cosmopolitismo liberal e à necessidade de arraigar a formação de novas nações na identidade de seu passado (Canclini, 1997).

No Brasil, o projeto fundador de uma nação brasileira, buscando a solução para o problema do "atraso", somado a uma perspectiva evolucionista, relacionou cultura popular e identidade nacional, fazendo emergir uma supervalorização de aspectos regionais e exóticos como meio de afirmação nacional e justificação ideológica para um otimismo social (Candido, 1973), apaziguando a crise que as disputas entre centro e periferia, refletiam também pra dentro do país. Neste contexto, o orgulho da miscigenação como resultado do processo de formação da cultura brasileira surge como idéia simplificadora, enaltecedora de um certo espírito harmônico, de convivência entre os povos e suas respectivas identidades, muito distante dos dilemas enfrentados por estes atores sociais frente às instâncias de legitimação de seus saberes. É curioso perceber que, atualmente, os três estados que possuem uma lei semelhante a do Patrimônio Vivo de Pernambuco – Ceará, Paraíba e Alagoas - localizam-se justamente no nordeste do Brasil, região que ao perder o papel de centro econômico do país, reivindica sua identidade cultural através de movimentos de valorização de aspectos regionais.

Segundo Carvalho (2000), a posição brasileira típica em relação ao folclore estaria expressa na *Carta do Folclore Brasileiro*, de 1951, que embasaria a criação da *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*, preocupada com seu resgate e sua conservação, numa atitude basicamente colecionista, uma vez que o folclore seria o promotor da identidade do povo brasileiro.

Ortiz (1994), por sua vez, afirma que a identificação entre as memórias nacional e popular, ou coletiva, é ilusória na medida em que esta é da ordem da vivência e aquela se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente em seu cotidiano; está ligada a uma ideologia, é produto de uma história social, e não da ritualização da tradição. Assim, o nacional não se poderia constituir como prolongamento de valores populares, mas como um discurso de segunda ordem, que, inclusive, dissolve a heterogeneidade da cultura popular.

Abreu (1999), reconhece no termo cultura popular um "conceito espinhoso" impossível de ser utilizado ingenuamente, ao contrário, tendo que ser "*enfrentado*" e, ao defender a sua utilização, justifica que seu objetivo é "colocar no centro da investigação as pessoas pobres" (1999:28), mas também ressalta a necessidade de se aprofundar a história do conceito para que sejam observados "os juízos de valor, as idealizações, as homogeneizações e as utilizações político-ideológicas" implicados na sua identificação como "local da autenticidade, do conservadorismo, da resistência e (...) da alma nacional" (2001:684). Preocupa-a, inclusive, o risco de uma espécie de reificação ou absolutização da cultura popular, preocupando-se mais com estilos e formas do que com os significados da produção cultural dos agentes culturais.

O que podemos perceber, com este exercício de desconstrução e ressignificação do conceito de cultura popular, é que a consideração das relações de conflito, dominação e complementaridade que envolve a cultura popular perante uma cultura de massa e uma cultura de elite, percebidos em sua dinâmica, contribui para a noção de que a cultura popular não é algo estanque, mas em constante transformação. No entanto, considerar tais zonas de atrito e conseqüentemente de fronteira e troca, referendando processos sociais que

envolvem o surgimento de identidades ambíguas, plurais e sobrepostas parece sugerir uma dificuldade na implementação de programas de fomento específicos para a cultura popular por parte do poder público.

A aplicação do conceito de cultura popular, tendo como referência toda a discussão acima, no espaço da gestão pública pode gerar o risco de se perder o foco de uma política a princípio voltada para um universo muito específico da cultura popular. O alargamento de seu público alvo pode vir a gerar a perda de direitos de atores sociais que já se encontram à margem de políticas públicas, em outras tantas dimensões da vida social. Se podemos afirmar, como Carvalho (2000) que "hoje tudo é cultura de massa: do folclore, passando pela cultura popular até a erudita, *i*sso parece certo mas só num plano muito geral e superficial. No fundo, enormes diferenças continuam pulsando". Isso se deve a um "certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo".

Evidentemente, houve um avanço enorme, ao longo dos anos, na problematização do conceito de cultura popular, rumo a uma complexidade na interpretação dos processos sociais que o atravessam, contribuindo inclusive para o descortinamento de realidades singulares e da derrubada de estereótipos. Mas está claro também que no campo de atuação do Estado não apenas estas contribuições ainda não encontram estrutura permeável para sua absorção, como as disputas de poder e jogos de interesse também assumem papel importante. Desta forma, neste caso específico, tornam-se úteis as concepções românticas e idealizadas da cultura popular, garantindo os direitos daqueles que de fato estão no foco da Lei.

O lugar da cultura popular e tradicional na sociedade contemporânea ainda é um lugar que reflete questões acerca da desigualdade social e o esforço permanece sendo o de dirimir o desequilíbrio entre as forças econômicas e políticas vigentes em nossa sociedade. Já no que diz respeito ao lugar dos antropólogos/ etnomusicólogos no espaço da gestão pública de cultura, o desafio parece ser o de perceber o jogo de forças, o campo de disputa seja por direitos seja por espaço, a lógica da construção dos discursos e, promover o aprofundamento do debate sobre o universo da cultura popular e tradicional, suas características intrínsecas, sem deixar de marcar as fronteiras do seu alcance.

Patrimônios Vivos de Pernambuco	
Lia de Itamaracá	Cirandeira
Zé do Carmo	Escultor e pintor
Camarão	Sanfoneiro
Dila	Xilogravurista
Banda Curica	Banda Musical
Nuca	Ceramista
Manuel Eudócio	Ceramista
Ana das Carrancas	Artesã
J.Borges	Xilogravurista
Maracatu Leão Coroado	Maracatu de baque virado
José Costa Leite	Xilogravurista
Índia Morena	Artista circense
Clube Homem da Meia Noite	Clube Carnavalesco
Confraria do Rosário	Irmandade religiosa
Zezinho de Tracunhaém	Ceramista
Fernando Spencer	Cineasta

Referências bibliográficas

ABREU, Martha. O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro: 1830-1900. Rio de Janeiro, São Paulo: Nova Fronteira, Fapesp, 1999.

ABREU E CHAGAS, Regina e Mário. Memória e Patrimônio – ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Faperj, 2003.

BENJAMIN, Roberto. Folguedos e danças de Pernambuco. Recife: Ed. Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989.

BURKE, Peter. Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997. (ensaios latino-americanos 1)

CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento" In: Argumento – revista mensal de cultura. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, ano 1, n.1, out de 1973.

_____. "Introdução" In Formação da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CARVALHO, José Jorge. "O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna" In: O Percevejo – revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT; ET, ano 8, 2000.

OLIVEIRA, Mariana. O jogo da cena do cavalo marinho; diálogos entre teatro e brincadeira. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PPGT/UNI-RIO, 2006.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira & identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SEGATO, Rita Laura . "A antropologia e a crise taxonômica da assim chamada cultura popular" In: INF/IBAC. (Org.). Folclore e cultura popular: várias faces de um debate. Rio de Janeiro: INF/IBAC, 1992.

SILVA, Fernando Fernandes. "Mário e o patrimônio: um ante projeto ainda atual" in: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (org.Marta Rossetti Batista), Brasília: IPHAN, N° 30, 2002.

VILHENA, Luis Rodolfo. Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Editora Funarte, Rio de Janeiro, 1997.

Sons silenciados: produção e abandono de registos sonoros de música da tradição oral em Portugal (1939 - 1963)

Maria do Rosário Pestana
INET-MD / Universidade de Aveiro – Portugal

Resumo:
Em Portugal, entre 1938 e 1963, efectuaram-se milhares de registos sonoros de música da tradição oral em contexto rural, patrocinados por diferentes instituições, dos quais apenas uma pequena parte foi editada, apesar do investimento humano e financeiro dispendidos. A quase totalidade do material coligido foi, durante anos, julgada desaparecida, tendo-se perdido as matrizes originais da maior parte. Actualmente, após a localização desses registos, tem sido feito um trabalho de digitalização e estudo, no Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos de Música e Dança e está em curso um processo tendente à sua edição. Nesta comunicação começo por referir as questões metodológicas que se colocam actualmente à Etnomusicologia Histórica. De seguida, identifico e analiso os elementos de ruptura entre paradigmas - aquele em que emergiram com significado e aquele em que perderam o sentido que justificaria a sua edição e divulgação. Abordo, também, o contexto em que esses registos sonoros foram feitos e coloco outras questões sobre as razões que conduziram ao seu silenciamento. Por fim, discuto as oportunidades de estudo e criação sócio-cultural que, actualmente, podem suscitar.

Palavras-chave: Posnacionalismo, Audição, Reciclagem de "heranças"

Abstract
In Portugal, between 1938 and 1963, thousands of sound records of oral traditional music related to rurality were made, being published only a small part of them. Almost the whole collected material was considered disappeared during years. In our days after the finding of those records a work of study and digitalization has been made in the Instituto de Etnomusicologia Centro de Estudos de Música e Dança and it is taking place a tending process for its edition/publication. In this paper I emphasize the context in which those sound records were made and also discuss some reasons that led to its silence. I consider that the listeners can, through audition, think, build and live exemplar actions that lead to a thinking realignment and, in that line, I want to understand the reason why, after such an investment (human and financial),those sound registers wasn't published. I identify and analyse the elements of rupture between two paradigms – the one in which they emerged with its own meaning and the one in which they lost the sense that could justify their publication and divulgation -, and I still discuss the opportunities of socio-cultural creation they can give rise nowadays. I suggest a new approach to the History of Ethnomusicology in Portugal supported by the musical experience presented in first place by its audition in a reflexive and transforming processes. Finally, I discuss the interest these sound records acquire in new referential fields, such as the new "coming back to land" without nostalgias, such that is currently conquering arguments in the domain of Ecology.

Keywords: Posnationalism, Audition, Recycling of "inheritages"

Este estudo sobre o processo de documentação sonora de música da tradição oral em contexto rural, em Portugal, comportou constrições que decorreram, em primeiro plano, da fractura temporal. Apesar de entender que a pesquisa etnomusicológica deve assentar numa experiência comunicacional coeva, de tal maneira que, entre investigador e as pessoas em estudo, se estabeleça um tempo partilhado, não me foi possível ultrapassar as limitações da *décalage* temporal referida. Neste estudo etnomusicológico a abordagem co-existencial, feita no tempo, esteve dificultada à partida. Todavia, considerei ser possível explorar meios que viabilizassem aproximações pontuais ao processo e aos intervenientes. Em estudos históricos, a audição de registos sonoros e interlocução com pessoas que viveram essa realidade, possibilitam uma experiência particular. Através dessa experiência, poderá executar-se um arco temporal que abra

sucessivas reapropriações de sentidos sobre a realidade em estudo. O meu envolvimento passou pela partilha de experiências com pessoas que viveram essa realidade, pela leitura de textos (reportagens e crítica jornalísticas, discursos e alocuções, estudos e publicações da autoria de agentes envolvidos, correspondência trocada), pelo visionamento de imagens fotográficas e pela audição de registos sonoros. Tenho consciência de que esta co-existência tem um sentido predominantemente unilateral, na medida em que não posso recuperar a experiência em si mesma. Todavia, através da mediação partilhada com intervenientes directos e pela retoma dos textos e músicas então produzidos, penso ter vivido uma experiência que, não sendo integral, permitiu-me aceder a dimensões significativas da realidade em análise.

Um estudo como este, apesar de estar limitado no tempo (1939-1963) e no espaço (Portugal continental), não é passível de uma circunscrição objectiva. De facto, a realidade em estudo não é discreta. É também uma realidade cujas fronteiras atestam porosidade traduzida em afirmações e diluições com outras realidades: a emergência, em Portugal, de novos domínios do conhecimento tais como a Etnografia e o Folclore; a construção de narrativas identitárias como estratégia política; o processo de folclorização, entre outros.

O meu interesse por colecções, ou obras, que não chegaram a ser editadas, começou por justificar-se com o facto de poderem ser, conforme sustenta George Stocking "historicamente significante[s]" (1999: 299), uma vez que podem possibilitar uma melhor compreensão de momentos de ruptura entre paradigmas, porque se situavam entre o paradigma que legitimou a sua realização e o que ditou o seu esquecimento ou, dizendo por outras palavras, aquele em que emergiram com significado e aquele em que perderam o sentido que justificaria a sua divulgação. Nessa linha, a primeira questão que coloquei prendeu-se com o conhecimento do paradigma de emergência. Pretendia saber qual tinha sido o quadro de sentido e de referência que estruturou esses empreendimentos e quais as perspectivas configuradas em torno da realização de registos sonoros de música da tradição oral. De seguida, procurei identificar os elementos de ruptura.

O primeiro levantamento sonoro de "música popular portuguesa", extensivo ao território nacional, a *Recolha Folclórica,* reuniu 487 registos sonoros e envolveu mediadores e detentores da tradição em 82 localidades de norte ao sul do continente português. Das 11 horas e 40 minutos da "geografia da música portuguesa*"* (Leça 1946 a: 8), apenas alguns excertos foram difundidos em 8 programas de rádio, pela Emissora Nacional, em 1940.

Reunida pelo compositor e folclorista Armando Leça, a *Recolha Folclórica* surgiu no contexto da comemoração do duplo centenário (da independência, em 1140 e da restauração, em 1640, de Portugal), a qual constou de um conjunto de "etapas celebrativas do passado pátrio legitimador do 'ressurgimento' empreendido pelo Estado Novo, alheado e neutral perante a guerra que grassava o mundo" (Rui Santos 1996). Esta "celebração" envolveu toda a máquina administrativa e todos os estratos da sociedade, através de um comando em cadeia, que actuou de cima para baixo, desde os mais altos representantes do Estado ao aldeão mais simples. Ao contrário de outras colecções sobre a história e o povo de Portugal, reunidas no âmbito daquele grande evento, o fundo sonoro coligido não foi editado, tendo sido dado como perdido uns anos depois. A Comissão Executiva contratara Armando Leça para "preparar e reconstituir trechos pervertidos ou esquecidos do nosso cancioneiro popular, para efeito da organização da futura discoteca". Quem era, em 1939, a figura convidada pela Comissão Executiva dos Centenários?

Armando Leça vinha a colaborar nas políticas educativas e culturais do Estado Novo, desde 1934, ano em que fora incumbido do levantamento textual da música de tradição oral do norte do continente português, pela Junta de Educação Nacional. Depois dessa data, vemo-lo a desempenhar um papel activo no "processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais", designado folclorização (Castelo-Branco & Branco 2003: 1). Armando Leça foi, nesse processo, uma figura chave, participando na sua construção e regulação e definindo itinerários da música popular portuguesa constitutivos do que virá a designar como "peregrinação folclórica" (Leça 1939). Esta metáfora utilizada por Armando Leça para definir a sua acção, tem um alcance que vai muito para além do percorrer devoto de caminhos pré-estabelecidos como santificados. Esta foi uma peregrinação que traçou caminhos num universo inóspito, desclassificado (ou sem nome) e vazio de sentido. Foi uma acção no sentido da construção da identidade portuguesa. Como alertou Zygmunt Bauman, "o mundo dos peregrinos –dos construtores de identidades – deve ser ordenado, determinado, predizível, garantido; mas sobretudo, deve ser um tipo de mundo no qual as pegadas são gravadas para o bem" (1996:21). A "peregrinação folclórica" de Armando Leça nomeou e construiu centros sagrados, marcas diferenciadoras do "folclore português", fundou caminhos que mapearam a expressão musical portuguesa, conferindo-lhe uma identidade.

Em Novembro de 1939, Armando Leça, com o apoio técnico da Emissora Nacional de Radiodifusão (que adquirira dois gravadores AEG K4, para o efeito), iniciou, no Sul de Portugal, o levantamento do som da música da tradição oral. Dispondo, inicialmente, de apenas 2 meses para realizar este empreendimento, Armando Leça socorreu-se de mediadores locais e dos contactos firmados ao longo da "peregrinação folclórica" para a selecção de músicos e repertório. Paradoxalmente, ao povo (em cada um dos seus elementos) mais simples e profundo, não reconheceu esta competência. Todavia, os critérios de selecção enfatizaram o carácter rural, "regional", em desfavor de outros modelos tidos como urbanos, "recreativos". Foram seleccionados grupos corais amadores, ranchos formalmente organizados e detentores da tradição que, para este efeito, foram deslocados aos locais de gravação, devido à necessidade de alimentação eléctrica. O critério que prevaleceu foi o do repertório: ser popular. Assim, logo no Algarve, região portuguesa por onde começou o levantamento, se em Tavira gravou o grupo formalmente constituído do Asilo Esperança Freire e, no porto de Portimão, o "Leva, leva", canto do puxar as redes do pescadores, em contexto espontâneo, gravado: "ali, no cais, com a rede corredia, mergulhando no mar içando-a para a amurada do galeão" [audição dos dois excertos].

Para Leça, desde que os produtos musicais interpretados fossem os "autênticos espécimes musicais dessas regiões" (1940: 50) e "fiéis" aos executados pelo "povo", eram válidos, mesmo se executados por outros intérpretes. Na verdade, no elencar dos grupos performativos nem sempre o intérprete foi o detentor da tradição. Por vezes, foram organizados grupos com características urbanas (coros escolares, por exemplo) para interpretarem os exemplos coligidos junto de informantes rurais. Esta adaptação era reconhecida por Leça quando o exemplo musical interpretado não se referia ao contexto de trabalho rural. Já no que tocou à música realizada em contexto de trabalho rural, Armando Leça considerava que apenas podia ser executada pelos trabalhadores rurais. Por sua vez, os exemplos musicais produzidos noutros contextos (mais universais, na sua perspectiva) não estavam sujeitos a esta exclusividade interpretativa, como a dança ou o embalar, como refere no Relatório: "Nem sempre foi a grei a colaboradora nas gravações, porque se ela é insubstituível como nas músicas dos trabalhos rurais, também noutros géneros cantam e bailam pares que não mourejam nos campos. Tanto cantam embalando os filhos a lavradeira, como a tricana" (1940: 16). Neste processo de selecção e descontextualização, a "tradição" foi meramente instrumental. Isto porque as questões de autenticidade estiveram subordinadas a uma mediação externa e hierárquica, protagonizada pela figura do folclorista ou "artista". Este, detentor de um estatuto reconhecido, conferiu "autenticidade", isto é, autenticou produtos até aí inertes e desprovidos de qualidade folclórica.

O levantamento de Leça obedeceu aos requisitos da Comissão Executiva dos Centenários, de "preparar e reconstituir trechos pervertidos ou esquecidos do nosso cancioneiro popular". Exactamente porque cumpria essas determinações, a Comissão diligenciou no sentido da sua edição junto da Fábrica de discos Columbia, de San Sebastian, Espanha, e junto das autarquias locais, de molde a assegurar a sua aquisição. Num ofício enviado às câmaras municipais, a Comissão alertou para o facto de a "obra" resultar "imperfeita nos seus objectivos se a sua vulgarização não ficar assegurada pela aquisição daqueles a quem interesse os discos das respectivas regiões. Estes constituirão em cada região o penhor da conservação da sua música tradicional, sujeita infelizmente ao perigo constante das deturpações". Contudo, como foi referido, à excepção dos 8 programas, da autoria de Armando Leça, difundidos pela Emissora Nacional em 1940, este som não voltaria a ser divulgado.

Face a esta constatação, as questões que coloquei, foram as seguintes: (1) Terá havido por parte de algum pensamento científico a suspeição de que as colecções enfermavam de um menor rigor, nas fases do processo investigativo (selecção, recolha e tratamento), devendo ser, por isso, rejeitadas? (2) O desinteresse pela sua divulgação e preservação dever-se-á ao facto de a experiência proporcionada pela audição da colecção não ter servido o modelo preconizado pelas políticas culturais do Estado Novo? (3) Este foi um fenómeno isolado em Portugal ou houve excepções? (4) Actualmente, quais podem ser as oportunidades de estudo e criação sócio-cultural que essas colecções de registos sonoros podem suscitar?

(1) A questão em torno do intérprete, cuja voz foi registada por Armando Leça na Recolha Folclórica, não ser sempre o detentor da tradição, foi logo em 1940 apontada. Um periódico especializado em etnografia, a revista *Portucale*, sustentava ter havido "confusão, quanto ao folclore poético-musical"- Segundo esse periódico "as canções devem ser puramente populares, ouvidas da boca do povo, gravadas tais e quais. Assim se faria a boa recolha do folclore poético-musical português - folcloricamente falando". Também o compositor Artur Santos, na crítica à colecção apontou essa questão e denunciou também problemas técnicos de captação, como a distorção do som. Mas ao mesmo tempo, Artur Santos reconheceu haver, "na generalidade, exemplos de verdadeira música popular", alguns com "muito carácter". Na verdade,

como referi atrás, na *Recolha Folclórica* nem sempre o intérprete foi o detentor da tradição. Segundo Armando Leça, esse requisito só era imprescindível quando se tratava de música de contexto de trabalho.

Esta colecção voltou a ser ouvida, em finais dos anos quarenta, pelo antropólogo Jorge Dias, recentemente chegado de Berlim, que considerou um dos registos, a encomendação das almas gravada em Especiosa, concelho de Miranda do Douro, "uma das coisas mais extraordinárias e impressionantes de tudo o que existe no género" (Dias & Dias 1953: 33). Ou seja, junto das figuras que emitiram pareceres sobre os registos sonoros não chegou a constituir-se uma opinião desfavorável, em relação ao rigor ou interesse da colecção.

(2) Relativamente à segunda questão, o possível desinteresse que a sua divulgação e preservação suscitou no quadro das políticas culturais do Estado Novo, importa considerar o contexto histórico. No período em análise, de cerca de 25 anos, o processo de documentação de música da tradição oral de contexto rural teve como pano de fundo políticas culturais que estimularam a procura de uma identidade para a nação portuguesa sustentada na identificação do povo com o território (Mattoso 1999) e na consensualidade da "tradição" (Ramos 1994: 581). Neste contexto, a evocação da ruralidade passou por um trabalho de "domesticação" que colocou o "povo" do lado do passado e da tradição (Silva 1994: 105), operando-se uma depuração da música da tradição oral através dos grupos performativos, "folclóricos", "regionais", ou "populares", ou através da textualização. Por outro lado, durante este período, os estudos sobre a cultura popular, tenderam a sobrepor a celebração à indagação, sendo que domínios como a etnografia e antropologia portuguesas, ficaram marcados por um "discurso luxuriantemente nacionalista – mas teoricamente insignificante - em torno da cultura popular como essência da nacionalidade" (Leal 2000: 58). Também até ao início da década de cinquenta, a abordagem à música da tradição oral privilegiou a sua celebração selectiva e estetização. Na verdade, quer o "pendor visualista e espectacular do folclorismo fomentado pelo Estado Novo" (Vasconcelos 1999: 404) quer a "estetização como modo de representação da cultura popular por excelência no seio do SPN/SNI" (Vera Alves 1997: 238, cit. in Vasconcelos), promoveram, no domínio da música da tradição oral, as componentes cinética, visual e estética. Para os patrocinadores, a "Recolha Folclórica" devia suscitar uma aspiração ideal e construir uma efabulação, na qual os exemplos musicais não teriam tanto valor por si como pela revelação do seu conjunto: o mundo rural unido e reconciliado na ideia de nação, sobressaindo o pendor ideológico. Contudo, as experiências musicais proporcionadas pela audição da maior parte da colecção dificilmente encaixariam nesse ideal ou suscitariam um sentimento de identificação nas elites urbanas. Os registos sonoros, apesar do controlo exercido por Armando Leça e da vasta lista de mediadores locais de que se socorreu para chegar aos detentores da tradição, contêm algo de excessivo. Contém qualquer coisa que escapou a esse controlo e que revela uma realidade humana, musical, que não encaixa nas representações que as políticas culturais do regime autocrático do Estado Novo vinham a construir e que Leça subscrevia. Na verdade, Leça não só confessou que evitava focar "o aspecto pobretão dos lugarejos ou o remendão dos seus pedintes" como emitiu juízos depreciativos relativamente aos comportamentos expressivos que não encaixavam nos seus pressupostos estéticos. Um exemplo desses julgamentos foi formulado em relação ao apupo, quando escreveu que "[...] é de arreliar que […] gritem, o que além de estragar as canções, é de efeito pior que o grasnar de um bando de gaivotas quando dá com o peixe". Apesar deste juízo, na Recolha Folclórica estão registados alguns apupos, aqueles que os detentores da tradição inseriram no meio de estrofes e que, por isso, não puderam ser excluídos. A colecção documenta, também, competências musicais, sobretudo formas de cantar, que contrariam os estereótipos formatados no processo de folclorização, inclusive de género. Refiro-me, por exemplo, às polifonias em quartas e quintas paralelas, coligidas em Trás-os-Montes e na Beira Alta, ou à execução de corais alentejanos não apenas por homens, como na época se sustentou, mas também por vozes mistas. Ou seja, no registo sonoro não foi possível exercer o controlo requerido sobre a expressão musical dos detentores da tradição de forma a poder integrá-la no trilho dos construtores da identidade portuguesa. Desta forma as vozes registadas permaneceram sem identidade e vazias de sentido.

Leça e os patrocinadores do levantamento, pretendiam construir a "geografia da música portuguesa" ou seja, um documentário inerte das diferentes nuances que, no seu ver, a expressão musical do povo português adquiria em cada uma das regiões ou províncias. Pretendia-se, ainda, construir um documento que legitimasse, através da evocação do "povo", as políticas culturais no domínio da cultura popular. Todavia, a voz do "povo" que ficou registada na Recolha Folclórica não só diferia em muito das representações feitas no contexto da folclorização, como comprometia parte da narrativa construída sobre os portugueses e a sua música.

Inclusive junto da rádio, as expectativas de difusão terão sido goradas pela nova direcção e políticas da Emissora Nacional, liderada a partir de 1940 por António Ferro (substitui Henrique Galvão). Nas palavras do novo presidente, a Emissora Nacional tinha como 'dogma [..] não aborrecer, nunca aborrecer" (1950: 20) e devia moldar os elementos nacionais de forma a adquirirem e a aproximarem-se de uma estética internacional, para, deste modo, "entreter a imaginação internacional dos radiouvintes nacionais" (1950: 39). O conteúdo da *Recolha Folclórica* não se coadunou com essa estética de entretenimento nem com a imagem de Portugal que Ferro queria difundir. De facto, para Ferro a música tradicional portuguesa carecia de ser 'corrigida' e 'renovada' de modo a poder ser apreciada e consumida por diferentes públicos (nacionais e estrangeiros, rurais e urbanos). Ora, a "imagem sonora" documentada na *Recolha Folclórica* não tinha nada a ver com a "alegria" "necessária" que a rádio queria veicular (Ferro 1950: 21) nem com as representações do povo português que o Estado Novo estava a produzir. Para poder ser difundida a *Recolha Folclórica* necessitaria de um tratamento quanto à música análogo ao que se fez na dança com a criação dos bailados Verde Gaio: "Conter, como reclamava Ferro (1950) a <loucura das formas e dos temas>, e promover uma <pedagogia do bom gosto> […] numa dança de exaltação do passado e de estilização folclórica, na absoluta observância de pré-concepções mistificadas acerca da realidade sobre a qual se inspira" (Maria Luísa Roubaud 2003: 352-353).

A *Recolha Folclórica* não conquistou a funcionalidade requerida nos objectivos das políticas culturais e face à ausência de produção de conhecimento na área do folclore, ficou descontextualizada e inoperacional.

(3) A terceira questão ajuda a compreender melhor este esquecimento. Pergunto se o silenciamento destes registos sonoros de música da tradição oral foi um caso isolado em Portugal. Além da colecção de Armando Leça, efectuaram-se em Portugal continental, durante o período em análise, mais três colecções de registos sonoros de música da tradição oral. Duas realizadas pelo regente de coros Vergílio Pereira, a primeira nos concelhos de Arouca e Santo Tirso, entre 1955 e 1958, inseridos no "plano artístico e científico" da Comissão de Etnografia e História da Junta de Província do Douro Litoral e a segunda, entre 1961 e 1963, no âmbito da "prospecção folclórica" empreendida pela Comissão de Etno-Musicologia da Fundação Calouste Gulbenkian. VP estava particularmente interessado pelas práticas polifónicas que "sobreviviam" no mundo rural. Como a maior parte dessas práticas –as "cantas", os "cantaraços", os "cantaréus", entre tantas outras – eram competências exclusivamente femininas, acabou por documentar o universo musical feminino. Apesar dos métodos de levantamento extensivo utilizados por Vergílio Pereira, da preferência dada aos contextos de produção musical de trabalho e religioso e do documentário constituído, o som reunido não foi divulgado, tendo-se perdido as fitas originais. A terceira colecção, que começou a ser reunida pelo colector corso Michel Giacometti, em 1959, foi a única que conquistou direito de edição. Apesar de os três levantamentos terem conteúdos idênticos e de se inseriram-se em processos de selecção, resgate e preservação da "música popular portuguesa", ou seja, num conjunto de intenções que se prendem com a vontade de, estabelecendo um elo simbólico com o passado, lutar contra descontinuidades associadas à época moderna, apenas os registos sonoros realizados por Michel Giacometti em Portugal continental, mereceram a preservação dos originais e, inclusive, sua edição. Como se explica que as colecções, apesar de terem uma proximidade temporal e de conteúdos, suscitem atitudes tão díspares por parte dos editores? Ao contrário das colecções anteriores, a reunida por Michel Giacometti despoletou sentimentos de identificação junto dos seus ouvintes e uma emoção muito particular de intervenção sócio-política. A edição terá sido viabilizada por se ter constituído uma plataforma de oportunidade política e uma solidariedade para o suporte dos custos editoriais. O interesse que a colecção de Giacometti despertou terá sido circunscrito a uma minoria de intelectuais, descontentes com as políticas do Estado Novo que, ao adquirirem os discos (300 exemplares), se manifestariam, em privado, politicamente. A audição destes fonogramas ter-se-á feito num contexto de intervenção política, de "desmistificação" do folclore. Esta identificação não decorreu dos conteúdos das gravações, dos produtos musicais. Pelo contrário, a identificação, assim como o impacte emocional que exerceram nos ouvintes, deveu-se ao contexto da audição, às situações de combate político em que foram ouvidas.

(4) Passo agora, para a quarta questão, a saber: actualmente, quais são as oportunidades de estudo ou de criação sócio-cultural que essas colecções de registos sonoros podem suscitar?

Em Portugal, depois do golpe de Estado de Abril de 1974, foi persistindo um quadro de análise dicotómico que dividiu a sociedade portuguesa em situacionistas (os que mantêm o consenso total) e oposicionistas (os que geram o conflito) - herdeiro dos conceitos de dominação e resistência. Este quadro é,

sem dúvida, redutor porque ignora, como refere Edward Shills, não só a variabilidade dos consensos (1991: 43) como o facto de a prática musical ser transformativa e, por isso, geradora de novas relações e de mudanças (Grossberg 1996: 88-89). Esta perspectiva fez eclipsar a acção de figuras conotadas com o regime político anterior, tais como Armando Leça e Vergílio Pereira, ao mesmo tempo que deu destaque a opositores como Michel Giacometti. Numa nova abordagem à história da Etnomusicologia em Portugal, sustentada na análise sistemática dos processos em que decorreu, afastada do quadro dicotómico referido e de preconceitos ideológicos, os registos sonoros efectuados por Armando Leça e Vergílio Pereira podem suscitar novas leituras.

As colecções referidas podem configurar interesse a estudos de género porque documentam discursos que criam a realidade como sendo feminina ou masculina. Sobretudo em abordagens ao papel da música (performance e audição) na construção e representação do género como parte real do mundo.

Estes registos sonoros podem, ainda, vir a configurar interesse no "regresso à terra", sem nostalgias, que actualmente conquista argumentos no domínio da Ecologia. À luz de uma consciência da unicidade do espaço da Natureza e do espaço do Homem (Soromenho Marques 1994: 15-16), o contexto rural e as formas de expressão musical a ele associadas poderão conquistar um interesse actual. Coordenadas éticas e estéticas, inscritas num olhar de convivência sustentada, podem sugerir novas leituras e interpretações.

Referências blibliográficas

BAUMAN, Zygmunt (1996) "From Pilgrim to Tourist –or a Short History of Identity" Questions of Cultural Identity. London: SAGE Publications

CASTELO-BRANCO, Salwa & BRANCO, Jorge Freitas (2003) " Folclorização em Portugal" Vozes do Povo. Oeiras: Celta Editora

DIAS, Jorge e DIAS, Margot (1956) A encomendação das almas. Porto: Imprensa Portuguesa

FERRO, António (1950) *Problemas da Rádio*. Lisboa: Edições SNI

GROSSBERG, Lawrence (1996) "Identity and Cultural Studies – Is That All There Is?" *Questions of Cultural Identity.* London: SAGE Publications

LEAL, João LEAL, João (2000) *Etnografias Portuguesas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote

LEÇA, Armando (*1939) "Da caninha verde à sonata"* A Arte Musical. *242: 20*

(1940) Cancioneiro Músico-Popular. relatório dos trabalhos de recolha para a organização duma discoteca de música popular portuguesa, pela brigada de técnicos chefiada por Armando Leça. Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários Secção de manifestações Cívicas, históricas e religiosas.
(1946) "A geografia da música portuguesa" *Mensário das Casas do Povo*. 37

RAMOS, Rui (1994) *A Segunda Fundação*. In *História de Portugal* (dir. José Mattoso). Sexto Volume. Linda a Velha: Círculo de Leitores

ROUBAUD, Maria Luísa (2003) "O Verde Gaio: uma politica do corpo no Estado Novo" *Vozes do Povo.* Lisboa; Celta Editora

SHILLS, Edward (1992) *Centro e periferia*. Lisboa: Difel

SOROMENHO-MAQUES, Viriato (1994) Regressar à Terra Consciência ecológica e politica de Ambiente. Lisboa: Fim de Século Edições Lda.

STOCKING, George Jr (1999 [1995]) After Tylor British Social Anthropology 1888-1951. London: The Athlone Press

VASCONCELOS, João (1999) "Estéticas e politicas do folclore" *Análise Social*. Vol. XXXVI (158-159): 399-433

O Banjo em manifestações musicais na Zona do Salgado Paraense: um estudo contextualizado da arte de fazer e tocar

Maria José Pinto da Costa de Moraes
Universidade Federal do Pará/Universidade Federal da Bahia
yeyemoraes@yahoo.com

Resumo
Projeto de pesquisa em andamento submetido e aprovado na seleção de doutorado no convênio interinstitucional entre a Universidade Federal do Pará e a Universidade Federal da Bahia, com início previsto para agosto de 2008. A pesquisa tem como objetivo principal o Banjo como manifestação da cultura musical paraense, principalmente no carimbó, nos municípios de Marapanim e Curuçá, no nordeste do Pará, destacando-se as artes de fazer e tocar banjo. Neste trabalho pretende-se: investigar a origem e trajetória do banjo na mesorregião Nordeste do Pará; observar o campo onde se dão as disputas políticas, estéticas e econômicas entre associações folclóricas, seus representantes e associados; observar o campo de disputas políticas entre a sociedade civil e o poder público; perceber a experiência coletiva da criação e recriação da cultura e da arte com o fazer e tocar banjo na linguagem musical da região. São tomados como pressupostos teóricos, abordagens que relacionam música e contexto tendo como finalidade principal a documentação e análise do fenômeno musical em todas as suas instâncias significativas.

Palavras-chaves: banjo, carimbó, nordeste do Pará.

Abstract
Project poll in progress submitted to and approved in the selection of doctorate in interagency agreement between the Federal University of Para and the Federal University of Bahia, scheduled to start in August, 2008. The research aims to Banjo as the main manifestation of musical culture of Pará, mainly in carimbó, in the municipalities of Marapanim and Curuçá, in northeast of Pará, is emphasizing the arts to make and to play banjo. This paper aims to: investigate the origin and history of the banjo in mesoregion northeastern of Pará; observe where they give the political disputes, aesthetic and economic associations between folk, their representatives and associates; observe the political disputes between the company civil and public power; understand the collective experience of creation and recreation of culture and art to make and play banjo music in the language of the region. They are taken as theoretical assumptions, approaches that relate music and context with the main purpose of the documentation and analysis of the musical phenomenon in all its major institutions.

Keywords: banjo, carimbó, northeastern Pará

A música tradicional do Pará é fortemente marcada pelos instrumentos de pau e corda[1], como uma expressão do encontro das culturas indígena, africana e portuguesa assentadas na região amazônica desde o século XVII. A utilização desses instrumentos é a base de manifestações culturais atávicas, como o carimbó, e além dele, o siriá o lundum, o xote, o retumbão, entre outras que, unindo música e dança, dão consistência

[1] Grupos musicais formados por instrumentos de cordas e de madeiras, presentes no Pará desde o séc. XIX. (Salles,1980)

ao repertório de cultura popular observado no estado[2]. Muitas dessas danças e músicas compõem eventos ocorridos ao longo do ano, vinculadas ou não a manifestações religiosas.

O banjo, um dos principais instrumentos de pau e corda, é largamente utilizado nos conjuntos musicais do carimbó, um dos ritmos mais característicos no nordeste do Pará[3]. Atualmente reivindica-se para o carimbó torná-lo patrimônio cultural do País, processo apoiado pelo Ministério da Cultura.

O carimbó é instrumento, ritmo, melodia e dança associados. Seu nome, em tupi, designa o tambor (curimbó ou carimbó) – Curi (pau) e Mbó (oco ou furado), significa pau que emite som - com o qual se marca o ritmo. O batuque do Carimbó tem influência negra e no caso da dança, percebe-se influências portuguesas nos estalar dos dedos e nas palmas. A dança é recorrente em torno de Belém, na Zona do Salgado e na Ilha de Marajó. Em seu processo de renovação influenciou outras danças, como a lambada[4] e o zouk[5].

Nos primeiros registros que se tem da formação instrumental original do carimbó encontra-se a seguinte composição: dois curimbós, um alto e outro baixo, em referência aos timbres (agudo e grave) dos instrumentos; uma flauta de madeira (geralmente de ébano ou acapú, aparentadas ao pífano do nordeste), maracás indígenas e uma viola cabocla de quatro cordas, posteriormente substituída pelo banjo artesanal, feito com madeira, cordas de nylon e couro de veado. Hoje o grupo incorpora outros instrumentos de sopro, como flautas transversais, clarinetes e saxofones. Não se sabe ao certo quando o banjo foi introduzido nesse conjunto, mas sua função rítmico-melódica na estrutura musical do carimbó tornou-se característica dessa linguagem.

Sendo a música preferida pelos pescadores marajoaras (ainda não conhecida como carimbó) o ritmo atravessou a baía do Guajará com esses pescadores e chegou ao nordeste do Estado precisamente nas praias da zona do salgado paraense. Em alguma região próxima às cidades de Marapanim e Curuçá, o gênero se solidificou, ganhando o nome que tem hoje. Em torno desse gênero tem-se reunido esses pescadores – tocadores – cantores que formam associações marcando novos comportamentos musicais como as disputas e as relações interpessoais no interior da comunidade em torno dessa manifestação.

Mas em que pese os efeitos do carimbó como experiência social vivida nos municípios de Marapanim e Curuçá, percebe-se nos dias atuais uma pequena quantidade de instrumentistas na região do Salgado tocadores de banjo, assim como de artesãos hábeis em sua fabricação. Isso pode representar o risco da perda de elementos de uma tradição no uso desse instrumento, em especial uma técnica relacionada aos modos de tocar e confeccionar o banjo. E pode haver outros riscos também ligados a questões ambientais como por exemplo: couro de animais e madeiras de ávores para a confecção de instrumentos.

Na verdade, pouco registro se tem sobre a trajetória do banjo no Pará, todavia o historiador Vicente Salles, na obra *Vocabulário crioulo — A contribuição do negro ao modo de falar regional*, ressalta que o banjo foi ouvido pela primeira vez em Belém em 1917, na estréia no Palace Theatre, da Companhia Bell. Nas áreas rurais hoje se encontra este instrumento, que acompanham danças como o bangüê[6], retumbão[7] e em muitos festejos religiosos, folguedos e, principalmente, no carimbó.

Esse banjo que é tocado em festejos, em áreas rurais, é produto de artesanato local, confeccionado de vários formatos, variando nas dimensões, número de cordas aplicadas e em sua afinação. Segundo Salles, o tipo de banjo bandolim, que tem quatro cordas duplas, de afinação semelhante à do bandolim, é o mais popular no Pará.

Em termos gerais, existe um consenso de que o banjo é originário da África, trazido para as Américas pelos negros escravos. O banjo foi associado à cultura africana até aproximadamente 1840. A partir de 1880, um tipo de dança conhecido como *cakewalk* (dança rural feita com movimentos alegres dos negros ao som do banjo) foi se tornando cada vez mais popular. Era um número dentro dos *minstrel* shows,

---

[2] O siriá, o lundum, o xote, o retumbão, são músicas vivas, de raiz com destaque no interior da região Norte. (Entender música de raiz levando-se em consideração todos os elementos formadores de nossa etnia).

[3] O Nordeste Paraense é uma mesorregião do Estado do Pará, Brasil. É composta pelas microrregiões Bragantina, de Cametá, do Guamá, do Salgado e de Tomé-Açu.

[4] A lambada é um gênero musical surgido no Pará, na década de 70, tendo como base o carimbó.

[5] O zouk é um gênero musical originário das Antilhas. Está presente em vários ritmos brasileiros e sempre teve grande influência na região norte do Brasil, especialmente no Pará.

[6] O Bangüê ou Dança dos Engenhos**,** teve origem após a abolição da escravatura, através dos descendentes de escravos africanos que habitavam a ilha do Marajó, e que sitiados no município de Cametá, formaram um quilombo para a proteção dos negros fugitivos que conseguiam escapar do domínio Português.

[7] Retumbão – a primeira e a mais importante dança que compõe a suíte de danças da Marujada de Bragança – nordeste do Estado do Pará

que eram produzidos por brancos de rosto pintado e que depois da Guerra Civil e da emancipação dos negros, ainda no século XIX, passou a ser produzido pelos próprios negros. Posteriormente a dança se transformou em atos de variedades, que vieram a ser o início do *vaudeville*. Essa pesquisa propõe então possibilidades interdisciplinares de estudos sobre música no Pará.

Problematização

Uma investigação sobre a trajetória do banjo na mesorregião Nordeste do Pará, especialmente na cultura do carimbó, implica apurar o processo de uma experiência musical com significado social partilhada entre tocadores, cantadores, compositores, dançarinos, representantes de associações folclóricas, o público, entre outros sujeitos; observar o campo onde se dão as disputas políticas, estéticas e econômicas entre associações folclóricas, seus representantes e associados pelos elementos de uma tradição; ao mesmo tempo, observar o campo de disputas políticas entre a sociedade civil e o poder público; e, finalmente, perceber a experiência coletiva da criação e recriação da cultura e da arte com o fazer e tocar banjo na linguagem musical da região. Diante desses aspectos faz-se necessário na investigação responder às seguintes questões:

- Como e por que o banjo passou a fazer parte de linguagens musicais populares do Pará, como o carimbó, o siriá, o lundum, o xote e o retumbão?
- Qual a importância do banjo no contexto dessa musicalidade?- Existe um modo diferente de se tocar banjo na música do carimbó?
- Houve transformações na construção do banjo na região pesquisada e consequentemente em sua execução?
- O processo de construção do banjo se alterou em razão de fatores ambientais? Quais? Por que?
- Como se dá a transmissão das artes de fabricar e tocar banjo na região pesquisada?
- Como se constitui o repertório do carimbó e das outras linguagens musicais que têm o banjo em sua constituição?

Dois enfoques básicos sintetizam a presente pesquisa: o olhar do pesquisador, suas escolhas, pontos de vista, o planejamento da pesquisa de campo em favor das singularidades da abordagem metodológica a ser aplicada na pesquisa; a (re) produção desse olhar por meio de instrumental específico: sons, imagens, o aproximar-se da realidade crua ou a construção de uma "nova realidade" ao bem da pesquisa.

Objetivo Geral

Realizar pesquisa sobre a trajetória do banjo na mesorregião Nordeste do Pará, sobretudo as artes de fazer e tocar o instrumento, destacando seus instrumentistas e artesãos, para que seus resultados ampliem e aprofundem o conhecimento sobre esta cultura popular paraense.

Específicos

- Mapear geograficamente as regiões onde estão os maiores focos da trajetória e utilização do Banjo, no nordeste do estado, contextualizando-as quanto a aspectos histórico-culturais.
- Realizar pesquisa sobre uso e confecção do Banjo nessa região;
- Produzir um inventário impresso, com textos, fotografias, e partituras cifradas para banjo, ampliando assim as bases de dados locais sobre história oral e cultura material e imaterial;

Metodologia

Numa primeira aproximação teórica, pretende-se constituir o eixo desta pesquisa na interseção História (Oral) e Etnomusicologia.

A abordagem teórica pela Etnomusicologia e História Oral implicam metodologicamente no levantamento de dados primários e secundários; na elaboraçãode uma revisão bibliográfica; na realização de entrevistas gravadas (documentação em áudio); na realização de documentação fotográfica; e na análise e sistematização dos dados. Importante ressaltar que, por se tratar de um projeto, as reflexões feitas sobre o eixo teórico e a metodologia são pontos de partida para o processo da pesquisa de campo e da sistematização de dados, devendo ser avaliado e ajustado à medida de seu desenvolvimento e complexidade.

Uma bibliografia etnomusicológica corresponderá à fundamentação teórica imprescindível para a realização deste trabalho, visando questões de maior abrangência que contemplem estudo de identidade e transmissão musical, compartilhamentos musicais, análise e transcrição. Também existe uma literatura relativamente recente sobre o banjo e sobre organologia em geral, aspectos destacados de fabricação ou a maneira de tocar de diversos instrumentos, que deverá ser consultada.

Os sistemas de classificação de instrumentos devem responder às questões sobre o papel dos instrumentos musicais em determinadas sociedades. Duas questões básicas: como é produzido e tocado esse instrumento banjo e porque razão isso é feito de uma maneira e não de outra. Questões simples, mas cuja resposta adequada requer uma etnografia do processo de fabricação, do modo de fazê-lo soar, bem como uma observação atenta de quem toca, como, onde, quando e porquê. Uma descrição adequada do instrumento deve levar em conta não apenas sua morfologia, como também o processo de fabricação. É importante saber não somente de que matéria-prima é constituída, mas quem constrói e cada um dos seus componentes. Descobrir a maneira em que a música é usada e os significados que lhes são dados pelos integrantes da comunidade que os executa.

Referências bibliográficas

Bastos, Rafael José de Menezes. 2005. "Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje." *Anais do II Encontro Nacional da ABET*: 89-102.

Béhague, Gerard. 2005. "Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia." *Anais do II Encontro Nacional da ABET:* 39-48.

Blacking, John. 1979. "The Study of Man as Music-Maker." In *The Performing Art Music and Dance.* Editado por John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton Publishers. Pp. 33-45.

_____. 2000. *How musical is man?* 6ª ed. Seatle: University of Washington Press. 118p.

Blanco, Sonia Maria Reis. 2004. O carimbó em Algodoal e seus aspectos sócio-gráficos. *Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*.

Canclini, Néstor García. 2000. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp

Cantão, Jacob. 2002. *A presença da clarineta na dança do carimbó de Marapanim-PA*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de pós-graduação em música – execução musical: clarineta. Universidade Federal da Bahia. Salvador.

Ellingson, Ter. 1992. "Transcription" In: Ethnomusicology: An Introduction - (The New Grove Handbooks in Musicology). Edit. Helen Myers, Norton Company, New York, London, p.110-152.

_____. 1992. "Notation" In: Ethnomusicology: An Introduction - (The New Grove Handbooks in Musicology). Edit. Helen Myers, Norton Company, New York, London, p.153-164.

Guerreiro do Amaral, Paulo Murilo. 2003. O Carimbó de Belém: entre a tradição e a modernidade. São Paulo. (Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes da UNESP).

Hood, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.

Laraia, Roque de Barros. 2005. *Cultura: um conceito antropológico.* 18a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Loureiro, João de Jesus Paes. 1995. *Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário*. Belém. Cejup.

Lühning, Ângela E. 1991. "Métodos de trabalho na Etnomusiologia: reflexões em volta de experiências pessoais" *Revista de Ciências Sociais.* Vol. XXII nº1/ 2, Pp.105-126.

Merriam, Allan P. 1964. *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press. 343 p.

Moraes, Maria José. 2003. *O Choro em Belém do Pará – Sonoridade Regional de um Gênero Musical Brasileiro*. Dissertação de Mestrado em Artes/Musicologia, ECA-USP/UFPA.

Moraes, Maria José; Aliverti, Mavilda; Silva, Rosa Maria. 2006. *Tocando a Memória - Rabeca*. Instituto de Artes do Pará. Belém. 140p.

Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Free Press

_____. 1983. *The study of Ethnomusicology – twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press. 410p.

Ortiz, Renato. 2005. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense.

Portelli, Alessandro. 2001. História oral como gênero. *Revista Projeto História.* São Paulo: Educ, n. 22, p. 1-453, jun. (História e Oralidade).

Vasconcelos, José. 2002. *Acústica musical e organologia*. Porto Alegre: Editora Movimento.

Salles, Vicente; Salles, Marena Isdebski. 1969. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira do Folclore.* Rio de Janeiro, 9 (25): 257- 282, set./dez.

Salles,Vicente.1969. *Quatro séculos de Música no Pará*, in: *Revista Brasillidade Cultura, Rio de Janeiro,*1(2);13-36, out./dez.

_____. 1970. *Música e Músicos do Pará*. Conselho Estadual de Cultura. Belém – Pará

_____. 1980. *A Música e o Tempo no Grão-Pará.* Belém: Conselho Estadual de Cultura. (Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga).

_____. 2003. *Vocabulário Crioulo: contribuição do negro ao falar regional Amazônico*/ Vicente Salles. – Belém: IAP, *Programa raízes*. 271p. Salles, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará* ou *Apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994. T. 2.

Seeger, Anthony. 1986. "Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais." *Suma Etnológica Brasileira.* Editado por Darcy Ribeiro, v.3. Rio de Janeiro, Vozes. Pp173-79.

_____. "Ethnography of Music". 1992. In *Ethnomusicology: an introduction*. Helen Myers (Ed.). New York: W. W. Norton. Pp. 88 -109.

Souza, Mário Rabelo de. 1983. *Classificação de madeiras para instrumentos musicais.* Brasília: Ministério da Agricultura, Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, Departamento de Economia Florestal, Laboratório de Produtos Florestais, Associado ao CNPq.

Veiga, Manuel. 2005. "Etnomusicologia no Brasil: o presente e o futuro (problemas e questões)." *Anais do II Encontro Nacional da ABET*: 125-138.

Páginas Eletrônicas

Uma breve história do Banjo Clássico. Disponível em http://www.bluegrass.com.br/HistoriaDoBanjo.htm. Acessado em 01 de maio de 2008

Raízes do Blues. Disponível em http://raizesdoblues.blogspot.com/2007/10/os-primeiros-instrumentos-origem-do.html. Acessado em 01 de maio de 2008

A Origem do nome Carimbó. Disponível em http://jarrier.musicblog.com.br/2898/A-origem-do-nome-Carimbo/ Acessado em 01 de maio de 2008

Kyringüé mboraí: performances musicais e construção da pessoa entre crianças indígenas Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul[1]

Marília Raquel Albornoz Stein

Resumo
Nesta comunicação reflito sobre performances sonoro-musicais de crianças indígenas Mbyá-Guarani a partir de uma pesquisa etnomusicológica que venho desenvolvendo entre crianças na aldeia Mbyá-Guarani da Estiva (Viamão, RS). Baseada no conceito de construção da pessoa, na antropologia da performance e da arte, analiso como as kyringüé (crianças) expressam a sociocosmologia Guarani através das práticas musicais de que fazem parte, ao seguirem um conjunto de categorias performáticas sonoro-musicais êmicas, como a firmeza e a agilidade corporal, qualidades guerreiras, e a vocalização forte e estridente no canto, relacionada aos caminhos xamanísticos e à emoção. Ao mesmo tempo, as kyringüé representam sabedoria e a possibilidade de comunicação com as divindades e, através de performances musicais, elaboram sentidos nos diferentes contextos sociais em que circulam, participando da construção cultural da vida cotidiana da comunidade.

Palavras-chave: etnomusicologia; construção da pessoa Mbyá-Guarani; performance musical indígena.

Abstract
In this paper I reflect about indigenous Mbyá-Guarani children's sonic-musical performances, that arise from an ethnomusicological research I am undertaking among the Mbyá-Guarani children from Estiva (Viamão, RS). Based on the concept of person construction, on anthropology of performance and art, I analyse how the *kyring¸é* (children) express the Guarani sociocosmology through the musical practices in that they take part, when they follow a set of emic sonic-musical performative categories, like body firmness and agility, warlike qualities, and the strong and piercing song vocalization, connected to xamanistics paths and to emotion. In the same time, the *kyring¸é* represent wisdom and the possibility of communication with the goddess, and, through musical performances, they participate in the cultural construction from the community daily life.

Keywords: ethnomusicology; person construction; indigenous musical performance.

Para os Mbyá-Guarani[2], o corpo é objeto de pensamento e matriz de símbolos, a exemplo do pensamento dominante entre outras sociedades indígenas da Amazônia. O corpo que soa e se move, se pinta e adorna, torna audíveis/visíveis valores de sua cultura e os fixa na pessoa. A fabricação, decoração, transformação e destruição dos corpos são temas em torno dos quais giram as mitologias, a vida cerimonial e a organização social de muitas sociedades ameríndias[3]. A produção da pessoa é um processo contínuo que

[1] Esta comunicação se refere a uma pesquisa em desenvolvimento no âmbito do doutorado em Etnomusicologia no Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), sob orientação da Prof. Maria Elizabeth Lucas e com apoio do CNPq, no PPGMUS/UFRGS.

[2] Os Mbyá-Guarani, junto com os Kaiová, Nhandeva e Chiriguano, são um subgrupo indígena de fala Guarani, pertencentes à família lingüística Tupi-Guarani, do tronco Tupi. Estima-se que haja no Brasil cerca de 34.000 indivíduos Guarani Kaiová, Mbyá e Nhandeva, nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Mato Grosso do Sul.

[3] A necessidade de conferir ao corpo de cada indivíduo sinais diacríticos de identidade social, que lhe possibilitem o pertencimento a um grupo específico, advém da premissa cultural do perspectivismo, segundo o qual todos os seres humanos e não-humanos – deuses, ancestrais, animais - possuem naturezas e pontos de vista diferentes partilhando de uma mesma cultura. Há uma relação de interpenetrabilidade entre estas dimensões cosmológicas. Realizar cantos específicos ou vestir-se com ornamentos possibilita, nesta lógica, uma distinção cultural em relação aos seus convivas de outras naturezas.

inicia antes do nascimento e não se termina, revelando a condição de entreser dos Mbyá-Guarani. O campo sonoro-performático é central neste processo, assim como a presença de crianças na aldeia, que significam a possibilidade de comunicação com as divindades.

Neste trabalho reflito sobre performances sonoro-musicais de crianças indígenas Mbyá-Guarani a partir de uma pesquisa etnomusicológica que venho desenvolvendo entre crianças na aldeia Mbyá-Guarani da Estiva[4]. À luz do conceito de construção da pessoa na etnomusicologia e na etnologia indígena brasileira (Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro, 1979) e com base na antropologia da performance (Dewsey, 2005; Schechner, 1985) e na antropologia da arte (Gell, 1998), analiso como as *kyring¸é* (crianças) expressam a sociocosmologia[5] Guarani nas práticas musicais de que fazem parte, ao seguirem um conjunto de categorias performáticas sonoro-musicais êmicas. Ao mesmo tempo, através de performances musicais, elaboram sentidos nos diferentes contextos sociais em que circulam, participando da construção cultural do cotidiano comunitário.

As *kyring¸é*, desde muito cedo, circulam pela aldeia sós ou com outras kyringüé e exploram com grande desenvoltura espaços e materiais do ambiente, brincando entre si e interagindo com os adultos em muitas de suas atividades diárias. A participação das *kyring¸é* na vida social da comunidade ocorre, dentre outras maneiras, por mediações musicais. Muitas *kyring¸é* Mbyá conhecem *mitã mongueá* (acalantos) que cantam para seus irmãos menores, uma das estratégias de cuidado que lhes é delegada dentro da família. Seu conhecimento de *mboraí* (cantos Guarani) xamanísticos evidencia a participação freqüente das *kyring¸é* nos rituais na *opy* (casa de rezas)[6]. Esta autonomia também se revela nos significados atribuídos ao nascimento e à nominação das *kyring¸é*, processos que não dependem da vontade dos pais, e sim das divindades, que, através dos filhos, se comunicam com os humanos e ensinam.

As *mboraí* que venho etnografando entre as *kyring¸é* são vocalizadas em distintas gradações entre fala e canto e podem envolver, além dos sons vocais e de acompanhamento instrumental, adornos e movimentos corporais, sabores e cheiros. Estas performances remetem à cosmologia, aos mitos, à comunicação com o extra-humano, deuses, ancestrais, plantas e animais e ocupam espaços sociais mais escondidos ou expostos na relação com o não-indígena: *mboraí* especificamente performatizadas em rituais na *opy*, *mboraí* executadas pelos grupos de canto e dança Guarani, *mitã mongueá*, *mboraí* ligadas ao *nheovangá* (brincar). Como única prática exclusivamente instrumental etnografada nesta pesquisa encontra-se o *xondaro*, dança de treinamento para a luta.

Com base na antropologia da performance, os cantos, as danças e brincadeiras realizadas pelas *kyring¸é* Mbyá desta pesquisa têm sido interpretados não só como expressão de um momento de um processo, mas como uma experiência, que envolve risco (Dawsey, 2005: 26). Analogamente, na lógica Guarani há perigos nos caminhos performático-musicais, aos quais é preciso contrapor mecanismos de proteção. Estes devem assegurar o retorno dos performers a seu lugar de origem, transformados, porém, sem perda identitária nem danos corporais. Isto parece ser muito importante tanto em rituais xamanísticos quanto nas apresentações dos grupos de canto e dança Guarani[7]. Alguns destes mecanismos no espaço ritual da *opy* seriam o uso da fumaça do *pytanguá* (cachimbo ritual), para afastar maus espíritos; a busca de manter-se frio (temperatura que possibilita a germinação), em oposição ao excesso de calor (sinal de raiva ou perigo), que seria nocivo por colocar as pessoas em contato demasiado com os outros (Montardo, 2002: 228); a concentração (Montardo, 2002; Santana de Oliveira, 2004). Nos espaços públicos de apresentação dos grupos de canto e dança, riscos que a experiência performática e intercultural carrega são evitados pelo uso de instrumentos musicais diferentes dos utilizados dentro da *opy*; pela interdição do uso público do *takuapu*

[4] No Rio Grande do Sul há cerca de 25 aldeias Guarani. Na Grande Porto Alegre quatro aldeias majoritariamente Mbyá estão localizadas na Lomba do Pinheiro (Porto Alegre), em Itapuã, no Cantagalo e na Estiva (Viamão). Na *tekoá Nhundy*, a aldeia da Estiva, onde tenho realizado mais intensamente o trabalho de campo, desde novembro de 2006, coabitam cerca de 17 famílias Mbyá e uma família indígena Kaingang, do tronco lingüístico Jê.

[5] O termo "sociocosmologia" remete de forma interrelacionada a duas dimensões das práticas culturais Mbyá-Guarani, a sociológica (que envolve as relações entre indivíduo e grupos em sociedade) e a cosmológica (que diz respeito à origem e à organização do universo).

[6] A participação de crianças Mbyá-Guarani em rezas na *opy* foi descrita etnograficamente por Santana de Oliveira (2004), no contexto da aldeia de M'Biguaçu (SC).

[7] Estes grupos representam uma prática musical incorporada modernamente à cultura Guarani no Brasil, que tomou relevo importante na esfera política local e de contato desde as primeiras gravações de CD dos grupos nos anos 1990. O repertório musical é constituído por *mboraí*, que remetem a temas como a evocação às divindades, a busca da *Ywy Mara eÿ* (Terra sem Males), a preparação de guerreiros e guerreiras.

(instrumento feito de bambu tocado exclusivamente pelas mulheres) e do *popyguá* (claves tradicionais); e pelo controle do timbre do canto.

Sugiro que, enquanto as *mboraí* Mbyá-Guarani se constituem performaticamente nos rituais xamanísticos e nas apresentações públicas na tensão entre perigos e proteções, nas *nheovangá mboraí* os perigos sociocosmológicos podem ser explorados e desafiados com alegria. O riso e o jogo ensinam, mas também protegem os performers de julgamentos humanos e extra-humanos. *Tokorori* (traduz-se como um cantarolar "La, la, la") e *Amandaú kyry'í* ("O verdadeiro irmão granizo") são exemplos destas práticas coletivas lúdico-expressivas Guarani. *Tokorori* é uma brincadeira de roda cuja performance observei na Estiva em abril de 2007, realizada por um grupo de *kyring¸é*, e alguns meses depois por integrantes do Grupo de Canto e Dança Guarani *Nhe'é Ambá* ("Altar dos Anjos", conforme Marcelo Benites Kuaray, colaborador desta pesquisa, morador da aldeia da Estiva e coordenador deste grupo). Suas regras me foram descritas com pequenas variações por diferentes *kyring¸é* e adultos Mbyá: uma *mitã* (criança), de olhos fechados, se posiciona no centro de um círculo formado pelos outros integrantes da brincadeira. As outras *kyring¸é* rodam de mãos dadas dando passadas e, ao final do verso *"Tokorori, tokorori, tokorori, guapo*[8]*!"* ("La, la, la, sentar [ou 'cair']!"), se agacham. Quem está no centro se dirige a alguém do círculo, põe a mão sobre sua cabeça e pergunta: *"Mba'eixa pa ndererá?"* (Como é o teu nome?) Um a um os participantes da roda solicitados têm de dizer o nome de uma flor (ou planta; ou alguma palavra "do bem"). Se alguém repetir um nome que já foi dito antes (ou se disser um nome que não seja de flor, mas de árvore, por exemplo; ou ainda, se disser uma palavra "do mal", ou ofensiva a quem está ali no centro), quando em geral todos riem, quem está no meio deve empurrar esta *mitã*, que cai para trás, saindo assim do jogo.

Observei alguns integrantes do Grupo *Nhe'é Ambá* realizando a brincadeira *Amandaú kyry'í* no final de 2007, na Estiva. Tive explicações a seu respeito de Marcelo Benites Kuaray nesta ocasião e, em 2008, de Vherá Poty, também colaborador desta pesquisa, morador da aldeia do Cantagalo, coordenador do Grupo de Canto e Dança Guarani *Nhanderu Jepoverá* ("Raio Sagrado de Deus", conforme sua tradução) e professor de Guarani. Em *Amandaú kyry'í*, um grupo de *kyring¸é* em fila, agachado, coloca cada uma delas os braços em volta da cintura de quem está à sua frente, resultando em uma figura que lembra uma centopéia. O grupo anda desta maneira até uma árvore, que o integrante que encabeça o grupo abraça. De pé em frente ao primeiro integrante do grupo, uma *mitã* pergunta que planta ou fruta está no final da fila, que representa a "raiz". Depois de saber seu nome, pergunta se a raiz está madura para ser arrancada. Conforme a resposta do primeiro da fila, vai até "a raiz" e tenta arrancá-la. Se o consegue, traz a raiz para seu grupo. O jogo acaba quando a pessoa que faz as perguntas consegue arrancar todas as "raízes", ou quando, frente a uma raiz muito forte, desiste de arrancá-la, ou ainda quando o primeiro da fila não consegue resistir à força desta raiz e solta a árvore.

O grupo aparece em ambas as brincadeiras como coesão e segurança. O elemento individualizado é comparado a *anhã*, um ser que representa o mal. Centopéia, nomes de plantas e flores, seres de diferentes naturezas, são centrais nas duas brincadeiras. Nelas, as *kyring¸é* parecem estar dramatizando aspectos da cosmologia Guarani, como os conflitos entre o bem e o mal e a necessidade de manter-se firme, a fim de sustentar o mundo e não se perder do coletivo. Porém aqui, entre risos, é seguro sucumbir à horizontalidade, desequilibrar-se com alegria, cair para depois se reerguer[9].

O desafio de manter a verticalidade também está presente no *xondaro*, dança tradicional Guarani em que *kyring¸é* constituem habilidades de força e agilidade na atitude de defesa e luta (Montardo, 2002). Meninos e meninas dançam em uma fila circular, avançando, pulando e girando, à espera de que o *mestre do xondaro* (adulto que coordena e estabelece os desafios ao grupo) intercepte sua dança com uma varinha, exigindo que saltem ou desviem de seus golpes.

Nas *nheovangá mboraí* e no *xondaro*, cair e reerguer-se, ou resistir a um deslocamento espacial pela força física, moldam a corporalidade e colaboram na constituição das *kyring¸é* como pessoas Mbyá-Guarani. Em *Tokorori* e em *Amandaú kyry'í* isto ocorre de forma mais livre e lúdica, entre risos e improvisos, do que no *xondaro*, que é praticado sempre pelas *kyring¸é* em interação com o *mestre do xondaro* e que muitas vezes é performatizado como preparação a um ritual xamanístico ou como demonstração da cultura Guarani em apresentações públicas dos grupos de canto e dança Guarani. A brincadeira em torno do equilíbrio físico, mental e moral remete a um símbolo mitológico da origem do

[8] A última palavra também foi explicada como sendo "*auto*".

[9] A dialogia horizontalidade/verticalidade é categoria central na exegese de textos e performances de rituais xamanísticos entre os grupos Guarani Nhandeva e Kaiová entografados por Montardo (2002) no Mato Grosso do Sul e em Santa Catarina.

mundo para os Guarani, a *pindó* (palmeira), à sua verticalidade e à sua capacidade de sustentação do mundo, ao mesmo tempo elemento de defesa da comunidade (ao ver uma *pindó* na entrada da aldeia, maus pensamentos de quem chega de fora se desfariam) e de suprimento de uma série de necessidades materiais, a partir de seu tronco, suas folhas e seus frutos. As brincadeiras parecem mediar a tentativa de manter-se firme e não ser tomado pelo mal da mesma maneira como o fazem as *ayvu rapyta* (belas palavras), rezas, narrativas e ensinamentos Guarani transmitidos oralmente, principalmente como *mboraí*, em diferentes contextos de seu cotidiano.

Assim como as *kyring,é* estão sendo socializadas musicalmente dentro dos princípios sociocosmológicos da cultura Mbyá-Guarani, também são responsáveis por transformações que ocorrem em suas comunidades, inclusive na esfera sonoro-musical. As *kyring,é* trazem ensinamentos e representam sabedoria, a vontade dos deuses. Ter filhos significa que as relações com as divindades continuam e reforça a legitimidade da pessoa para realizar tarefas de liderança ou criativas, como coordenar um grupo de canto e dança e compor, processo que Marcelo Benites Kuaray diz conseguir realizar por "já ter filho".

Conforme Vherá Poty, os Guarani não podem viver sem filhos, porque o saber de como se comunicar com a natureza, o *nhembojeroviá* (respeito), se aprende a partir do momento em que se tem filhos. Também o *mborayú* (amor maior) surge quando se tem filhos. Filho não depende dos pais. Nasce com objetivos, para ensinar, para fazer os adultos pensarem mais. Antes de nascer, a criança é criada e aconselhada "lá em cima", pelas divindades, que definem de que lugar virá a *nhe'é* (alma-palavra). Ela virá de um dos quatro cantos do mundo (em que se guardam estoques de almas-palavras), onde moram os coletivos de deuses, *Nhamandú* (Deus do Sol), *Tupã* (Deus do Trovão), *Jakairá* e *Karaí*.

Quando a *mitã* está com cerca de 1 ano, o *karaí* ou a *kunhã karaí* (respectivamente, o xamã homem e a xamã mulher), irá escolher seu nome em um ritual que dura entre 3 e 5 dias, o *Òemongaraí*, em comunicação com as divindades através de cantos e rezas. Como outros contextos de fazer música dos Mbyá, aqui também a dimensão sonora faz parte de uma performance coletiva e que envolve outros elementos sensoriais, como a dança, o fumo do *pytanguá*, o espaço delimitado da *opy*, uma seqüência temporal – os dois primeiros dias costumam ser de preparação, a partir do terceiro dia em geral os *karaí* costumam receber, dos deuses, os nomes das *kyring,é* (depoimento de Vherá Poty, 10/04/2008, Porto Alegre). A relação disto com o princípio educacional de dar extrema liberdade às *kyring,é* (de expressar seu modo de ser – emocional, social, comportamental) é estreita: se os deuses enviam cada *nhe'é* de um lugar específico, trazendo características próprias deste lugar, de nada adiantaria forçar outra forma de ser.

A ação performática, no entanto, provoca transposição e transformação. Entre os Guarani, música é caminho e o ritual produz transformação (Montardo, 2002; 2006a; e 2006b). No *xondaro,* as pessoas, de fracas e pesadas, se tornam fortes e leves. Também pela incorporação de poderes e substâncias (simbólicas e materiais) dos outros (inimigos, alteridades), uma forma de predação familiarizante (Fausto, 2001), os corpos das *kyring,é* são construídos, transformados e preparados para habilidades presentes e futuras, algumas delas relacionadas ao campo sonoro, verbal ou cantado. Conforme Vherá Poty, para cantar bonito, "afinado", o que corresponde a cantar forte, não "segurar a voz", há uma série de tratamentos a que a *mitã* pode se submeter. Como passar suave um filhote de *arapaxái* (papagaio) ou *kairyrî* (periquito), que são "cantores da natureza", no pescoço, na região da garganta. Depois de massagear esta região do corpo, se devolve o filhote de passarinho para a natureza ou se cria o animal. Os filhotes agem como "purificadores de vozes" e nunca são comidos. O mesmo tratamento se pode fazer com o *kyjú* (grilo) filhote, deixá-lo caminhar na garganta da *mitã* e depois massagear a região do pescoço. Assim, a *mitã*, desde que começa a falar, começa a afinar a voz não só para cantar, também para ter voz bonita e para falar. Já o filhote de *pekumbé* (pica-pau) não serve para afinar a voz, mas sim para desenvolver habilidades relativas ao trabalho, ajuda aos *avakuery'í* (meninos) que cortam madeira a diminuir o cansaço pela feitura desta atividade.

Os tratamentos corporais Mbyá referidos acima representam a predação, a incorporação de qualidades imateriais principalmente de pássaros. O *xondaro* é também chamado *tangará*, nome de um pássaro, e sua coreografia imita seus movimentos. Mitos Guarani fazem referência a um pássaro originário, o *maino* (colibri), assim como estão presentes muitos outros pássaros nas narrativas sobre a origem do universo: *carcará* (gavião), *kavure'í* (coruja), *inambu* (perdiz vermelha) (Nimuendaju, 1987), *gua'á* (arara), *piri'yriki* (pássaro legendário), *tukã* (tukano), *yryvaja* (caturrita) (Cadogan, 1997: 215).

A relação específica dos cantos e das danças dos Mbyá-Guarani com os pássaros é comparável à estabelecida pelas performances sonoro-musicais de outros grupos, brasileiros e de outras partes do mundo, com este animal. Anthony Seeger (1988), entre os Suyá no Xingu, mostra como, neste grupo indígena brasileiro do tronco lingüístico Jê, os pássaros estão presentes em mitos e são considerados nas criações e performances musicais, por serem veículo de ensinamento de cantos a especialistas que os ouvem

especificamente. Steven Feld (1990) descreve a importância dos pássaros na vida social e na cosmologia Kaluli, na Nova Guiné. Cantos de pássaros servem de modelo para os cantos rituais deste povo. Um Kaluli torna-se um pássaro ao emplumar-se e executar tais cantos, reencenando o mito do menino que se tornou um pássaro muni e representando a passagem da vida à morte. Feld analisa uma série de cantos rituais e suas correspondências aos cantos dos pássaros e também como a paisagem sonora, incluindo aí estes cantos, se integra em rituais Kaluli.

No *Òemongaraí*, os *nhe'é* são descritos como pássaros que vêm das aldeias divinas prover os nomes das almas das pessoas (Montardo, 2002: 257). Por sua capacidade de voar, por sua leveza e por seu canto, os pássaros transitam entre mundos e portam mensagens, estando associados às palavras e aos cantos Guarani.

A voz ocupa um lugar central nas performances musicais Guarani das *mboraí*, nos rituais xamanísticos na *opy* e nas apresentações dos grupos de canto e dança Guarani, a exemplo do que descrevem outros trabalhos etnomusicológicos entre grupos indígenas brasileiros (Menezes Bastos, 1999; Seeger, 1988). Marcelo Benites Kuaray fala da *opy* como um lugar em que, ao cantar, as vozes femininas desencadeiam uma forte emoção:

> É diferente, totalmente diferente o som da oração dos Guarani é diferente do coral. É uma forma, uma relação de fortalecer o corpo. É uma música bem... bem emoção, mesmo, pra tu te sentir essa música, né. E fora do coral, assim, tu entras na opy, uma pessoa cantando, orando ali... Se tu quer, uma pessoa fraca, de corpo fraca, na hora tu chora, tu fica emocionado, tu fica... Pá! Tu sentes aquela música. Porque as meninas, a maioria das meninas é que canta mais, pra tu sentir, lembrar do passado. É uma emoção forte, assim. De cantos, de oração dos Guarani. (30/11/2006, Estiva).

Na *opy*, "som da oração" é diferente do som das *mboraí* no grupo de canto de dança. Os timbres vocais mais estridentes, como o *japukaí* (grito), e lamentosos, como o *jaeó* (choro), a bruma do *pytanguá* e muitos outros gestos culturais costumam ser revelados somente entre o grupo, na casa de rezas da aldeia, sob o cuidado do *karaí*. As vozes femininas cantando com muita intensidade, timbre metálico e em uma região aguda, emocionam e fazem lembrar o passado. Cumprem, assim, as duas condições que promoveriam a eficácia do fazer artístico, segundo Alfred Gell (1998): virtuosidade e encantamento.

Os colaboradores Mbyá desta pesquisa reforçam que as *mboraí* performatizadas pelos grupos musicais são tão tradicionais quanto as realizadas em rituais nas aldeias. No entanto, no espaço do contato com não-indígenas controla-se a voz na performance das *mboraí*, talvez para não expor totalmente os caminhos da relação com as divindades e as emoções aí envolvidas. Mesmo assim, cada nova apresentação dos grupos de canto e dança Guarani a que assisto me causa grande impacto emocional, e percebo o olhar surpreso e encantado de muitos outros expectadores, frente à expressividade forte e metálica das vozes das *kyring¸é* Guarani, algumas tão pequenas e já tão engajadas na rede de intencionalidades da música Guarani. Cria-se um estado liminar, "como se" (Schechner, 1985) o grupo estivesse em um ritual xamanístico. O ritual é ritualizado.

A voz, no palco ou na *opy*, emociona, "toca" o coração do ouvinte e remete a conceitos cosmológicos fundamentais aos Guarani. Força e estridência vocal são associadas a impacto emocional. *Pyaguaxu*, a emoção, o "coração grande", são atingidos pela voz dos performers, principalmente pelas vozes femininas, e em especial esta estética parece qualificar-se no timbre resultante da imaturidade física do corpo/da voz das *kyring¸é*. A sensação corpórea, palpável da voz estridente também se concretiza pelo som persistente, repetitivo do *mbaraká* (violão), do *mbaraká mirï* (chocalho) e do *angu'á'pú* (tambor). Expectadores e intérpretes são levados por estes sons em uma viagem de verticalidade – subir à copa das árvores - e horizontalidade – chegar às aldeias das divindades - como descreve Montardo (2002 e 2006b) a partir de narrativas de seus colaboradores de pesquisa. O caminho de vinda das divindades é o caminho de ida dos humanos, comunicação entre seres de esferas interpenetráveis. A música co-move e é caminho. O *angu'á'pú*, em geral portador do som mais grave entre os instrumentos musicais usados nos grupos de canto e dança Guarani, pulsa lentamente em freqüências graves – faz tremer a terra. Em outros momentos rituais, no cotidiano da aldeia, o *takuapú* representa também um som grave que faz a terra estremecer, acordar, ao mesmo tempo ajuda a concentrar os participantes do ritual, constante, duradouro. Um "abalo sísmico" (Dawsey, 2005: 29) é provocado pelos sons que rasgam o ar, estridentes, ou que sacodem o peito, persistentes. Impacto a que se somam as figuras delicadas e simultaneamente densas das *kyring¸é* Guarani, alteridades que nos interrogam e provocam musicalmente sobre os caminhos da construção da pessoa.

Referências bibliográficas

CADOGAN, L. **Ayvu Rapyta.** Textos míticos de los Mbyá-Guarani Del Guairá. Asunción: CEPAG, 1997 [1959].

DAWSEY, J. O teatro dos "bóias-frias": repensando a antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos,** ano 11, n. 24, p. 15-34, 2005.

FAUSTO, C. **Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia.** São Paulo, EDUSP, 2001.

FELD, S. **Sound and Sentiment:** birds, weeping, poetics and songs on Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvanic Press, 1990 [1982].

GELL, A. Art and agency: an anthropologic theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

MENEZES BASTOS, R. J. de. **A musicológica Kamayurá:** para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2. ed. Brasília: FUNAI, 1999.

MONTARDO, D. L. O. **Através do 'Mbaraka':** música e xamanismo Guarani. 2002. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. A música e a dança no ritual Guarani e o gerenciamento das emoções. ABA, 2006a.

_____. A música como "caminho" no repertório do xamanismo guarani. Anthropológicas, ano 10, v. 17, n. 1, p. 115-134, 2006b.

NIMUENDAJU, C. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani.** São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1987 [1914].

SANTANA DE OLIVEIRA, M. ***Kÿringue y kuery Guarani* –** infância, educação e religião entre os Guarani de M'Biguaçu, SC. 2004. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis.

SCHECHNER, R. **Between Theater and Anthropology.** Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SEEGER, A., DA MATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras. **Boletim do Museu Nacional,** n. 32, 1979.

SEEGER, A. Why Suyá sing? a musical anthropology of an amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma prática percussiva no extremo sul do Brasil[1].

Mario Maia

RESUMO:
Este texto apresenta os resultados da pesquisa que abordou etnograficamente o Sopapo, gênero de tambor de grandes dimensões encontrado em Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre. Este instrumento, produto da reconstrução diaspórica dos escravos trabalhadores nas Charqueadas em Pelotas, no século XIX, foi amplamente usado após 1950 em escolas de samba nestas cidades. O festival de música chamado CABOBU, ocorrido em Pelotas no ano 2000, apresentou o ritmo cabobu, num processo de (re)invenção de uma tradição percussiva. Diversos artistas se apropriaram do instrumento, ressemantizando-o e conferindo-lhe status diferenciado, como elemento identitário/ideológico. Utilizando as categorias e falas dos colaboradores, a pesquisa pretendeu uma descrição da cultura musical que gira em torno do instrumento, etnografando seus agentes, performances e respectivos contextos.

Palavras-chave: percussão – cultura afro – Rio Grande do Sul.

ABSTRACT:
This text presents the results of the research which to approached, by the ethnographic method, the Sopapo, a kind of drum with big dimensions which exists in the cities of Rio Grande, Pelotas and Porto Alegre. This instrument, a product of the diasporic reconstruction of the slave workers in the Charqueadas in Pelotas, in the XIX century, was largely used after 1950 in samba schools in these three cities. The music festival called CABOBU, which took place in Pelotas in 2000, introduced the rhythm cabobu, in a process of (re)invention of a percussive tradition. Artists assumed the instrument, giving it a new meaning and a new status, as an element of identity and ideology. Using the folk evaluation and speaking of the informers, this research intended to describe the musical culture around the instrument, etnographying the agents and their performances, and their contexts.

Keywords: percussion – afro culture – Rio Grande do Sul

> *Ah, os negros... Satolep chegou a ter mais negros que brancos entre seus habitantes. Evidentemente que escravos e, posteriormente, filhos da escravidão. Morreram para enriquecer materialmente uma sociedade à qual deixaram de herança seu patrimônio espiritual e cultural. Que triste foi a escravidão, mas que tristes são os lugares onde não há negros. A presença negra aqui, que sempre me remete a Havana, faz Satolep a mais brasileira das cidades deste sul branco. Andando por aí o senhor vai entender o que quero dizer. Às vezes, abrir a janela da frente já será o bastante. O carnaval, por exemplo, o melhor que conheço, acontece na sua porta, nesta rua estreita onde o som dos tambores reverbera de forma magnífica.*
>
> *(fala do personagem Compositor)*
>
> *Vitor Ramil (2008) – Satolep.*

[1] Pesquisa realizada no âmbito do doutorado em Música no Grupo de Estudos Musicais (GEM-UFRGS) sob orientação da Prof.ª Maria Elizabeth Lucas e com apoio do CNPq. O autor é doutor pelo PPGMUS/UFRGS (2008).

Na fala do personagem Compositor, está contido parte do imaginário que habita a mente dos fictícios moradores da mítica Satolep, mas também a dos que vivem na cidade de Pelotas, no mundo real. Não na de todos os moradores de hoje, mas certamente daqueles que de alguma maneira conhecem o passado da cidade. A mão de obra negra escrava que enriqueceu os barões do charque pelotense é a mesma que deixou como herança expressão cultural que durante décadas foi uma das referências da cidade – o carnaval.

Quando criança eu ouvia que Pelotas tinha o terceiro melhor carnaval do Brasil, só perdendo para o do Rio de Janeiro e o de Recife. Várias gerações cresceram ouvindo esta afirmativa. No meu entendimento, na década de 1960, apesar de assistir ao vivo e ouvir o som daquele tambor enorme, não podia me passar a cabeça que ele fosse o responsável pelo caráter distintivo do samba que era feito na cidade. E que nome estranho ele tinha! Sopapo. Sopapo era algo que ninguém desejava – um tapa. Esse era o único significado. Mas não foi difícil entender o porquê do nome, pois era 'tapeando' que se tocava o instrumento. E a rua estreita que o Compositor se refere é a Rua Quinze de Novembro, onde conheci o carnaval. E também o Sopapo, o tambor. Anos depois, este imaginário se transformou em objeto de estudo para compor minha tese de doutorado.

O Sopapo, gênero de tambor de grandes dimensões existente nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, é cercado por incertezas quanto as suas origens e circulação. Produto da reconstrução diaspórica, atribuído aos escravos trabalhadores nas Charqueadas em Pelotas e Rio Grande, no século XIX, o instrumento foi amplamente usado a partir da década de 1950 em escolas de samba nestas cidades, conferindo particularidades ao samba executado pelas baterias destas escolas. Na voz de alguns personagens desta história, a "batida", a "pegada" que o Sopapo proporcionava, dava ao samba local uma característica diferente da atual. As transformações ocorridas no carnaval em todo o país, principalmente movidas a partir da espetacularização do evento no Rio de Janeiro, promoveram a substituição quase total do Sopapo pelo surdo, nas escolas de Rio Grande e Pelotas. Conseqüentemente, o samba também mudou.

Mas o tempo também promoveu uma migração do instrumento para outros contextos. Artistas e grupos musicais se apropriaram do instrumento no final da década de 1990, ressemantizando sua sonoridade e conferindo status diferenciado ao Sopapo, como elemento identitário e ideológico.

O Projeto CABOBU[2], idealizado pelo compositor e percussionista pelotense Giba-Giba e realizado em Pelotas nos anos de 2000 e 2001, serviu como agente do ressurgimento do Sopapo bem como por esta migração de contexto – do carnaval para a música popular e dança afro. Através de uma oficina de construção do instrumento oferecida pelo Projeto CABOBU ao público em geral e dirigida por Mestre Batista, um dos construtores do instrumento, foram construídos quarenta Sopapos que foram doados as escolas de samba de Pelotas, grupos de dança afro e a músicos de diversas partes do estado e país, entre eles o Odara, Serrote Preto, Naná Vasconcelos e Djalma Corrêa. O projeto culminou com a formação de uma bateria composta exclusivamente por Sopapos e em um festival de três dias com palestras sobre a cultura musical afro-brasileira e shows nos quais o Sopapo estava presente em todas as apresentações, numa grande festa dos tambores.

Deste modo, o Sopapo e o Projeto CABOBU com a música dos tambores, os aspectos relacionais entre a rede de agentes sociais envolvidos não só no evento, mas também nos desdobramentos que ocorreram, constituíram-se no tema desta pesquisa, sob uma perspectiva centrada na representação de uma identidade simbólica conferida pelo instrumento a estes agentes sociais.

Para tratar deste tema organizei a pesquisa em duas grandes partes, a saber: parte I – "As trajetórias", onde exponho da minha trajetória pessoal e como me coloquei no campo de estudo, às trajetórias dos agentes que operam a reconstrução da cultura material contemporânea, neste caso o tambor e seus processos nativos de concepção e feitura, passando pelo que denominei de "as viagens dos tambores", nas quais a diáspora sobre o Atlântico Negro e a ocupação do meridião brasileiro são abordados junto com os agentes que historicamente acompanharam a viagem do Sopapo.

Compõem ainda, esta parte, uma análise de como se deu a construção da identidade gaúcha e de como a cultura negra foi escamoteada e mantida na a invisibilidade neste processo identitário. Esta invisibilidade regional promoveu a invisibilidade nacional e a idéia errônea de que no Rio Grande do Sul "não tem negros". E é justamente a partir desta invisibilidade que entram em cena o CABOBU e Giba-Giba

[2] CABOBU é uma sigla criada por Giba-Giba para denominar o seu projeto. Sua intenção foi homenagear aqueles que, para ele, foram os principais tocadores de Sopapo e com os quais conviveu em sua infância. Da junção da primeira sílaba dos apelidos de cada um - CAcaio, BOto e BUxa, se originou a sigla. Também é usada como uma palavra, pelo mesmo Giba-Giba, para denominar o ritmo recriado para ser executado pelos Sopapos, como elemento simbólico da identidade afro-riograndense (Assunção e Maestri, 1998, p. 57). Nesta pesquisa adotei a forma CABOBU (em maiúsculas) para me referir ao projeto e cabobu (em minúsculas), para me referir ao ritmo.

propondo um evento e um ritmo que proporcionasse visibilidade para a cultura afro descendente gaúcha, tendo como referência a re-invenção do ritmo do cabobu, baseado nos antigos carnavais de Pelotas.

Metodologicamente, nesta parte me utilizei principalmente de revisão bibliográfica aliada ao acompanhamento etnográfico de alguns dos agentes.

Na parte II – "... e o Sopapo entra na roda - a circulação" é onde trato dos contextos nos quais o Sopapo foi observado. Foram três os ambientes dos quais me aproximei: o carnaval, a música popular e a dança afro.

O contexto do carnaval foi abordado a partir de duas experiências distintas nas quais passei da condição passiva de ouvinte e observador das baterias de escolas de samba em Pelotas, nos anos 2004 e 2005, à de ritmista em uma destas baterias, tocando Sopapo, em 2006, 2007 e 2008. Por fim procurei demonstrar como o processo de migração do contexto carnavalesco para a música popular e dança afro tem garantido a sobrevivência do instrumento, a partir da resssemantização sonora e ressignificação simbólica conferida nos novos contextos.

Novamente, nesta segunda parte, a etnografia foi o método principal, da imersão total e ativa como foi o caso da bateria, ao acompanhamento e observação passiva do Serrote Preto e do Odara. O Serrote Preto é um grupo de músicos formado no ambiente universitário de Porto Alegre e que, apesar de utilizarem diversos elementos da cultura popular e folclórica, regional e nacional, e ter o Sopapo como um dos seus elementos sonoros distintivos, não pretende uma música com características regionais ou folclóricas, mas sim uma estética que os insira universalmente, na busca pelo reconhecimento do público e do mercado musical.

O Odara tem sua atuação voltada para a militância através da dança afro, junto a população local de Pelotas, cidade onde está sua base, com o objetivo de obter reconhecimento e respeito para a grande população afro descendente local, dando assim visibilidade para esta cultura.

A elaboração da hipótese desta pesquisa foi feita a partir de investigações preliminares que contavam com arcabouço teórico bastante distinto do obtido durante o percurso percorrido nestes anos de pesquisa. Assim, mantive a proposta original, até mesmo para demonstrar certos *a priori* que me acompanhavam, permitindo assim além das conclusões relacionadas à proposta em si, a exposição da transformação proporcionada pela pesquisa, nestes *a priori* e em minhas concepções sobre o tema abordado. Retomando a hipótese proposta, busquei averiguar nesta pesquisa o uso de elementos simbólicos na afirmação da identidade afro-sul-rio-grandense. O Sopapo e o ritmo do cabobu seriam os signos, os elementos simbólicos, enquanto o Projeto CABOBU seria o momento fundante desta identidade.

Desta maneira, procurando responder a hipótese, dividi as questões nela contidas. Refletindo sobre o momento atual, a comunidade afro-descendente no Rio Grande do Sul e sobre as formas de assimilação e de estabelecimento de uma identidade afro-sul-rio-grandense, me pareceu claro que historicamente está demonstrado que não há um espaço e ou um momento determinado para o estabelecimento de uma identidade negra no Rio Grande do Sul.

Ao mesmo tempo em que as identidades não são fixas e nem cristalizadas no tempo e no espaço, obedecendo a dinâmicas sociais, a história conduzida pelo Sopapo e seus agentes revela uma identidade muito bem marcada, caracterizada pela constante luta pela superação de preconceitos e busca de visibilidade cultural, ou seja, o que constatei é que mais do que estabelecimento de uma identidade. O que existe é um agenciamento de reconhecimento pela participação do elemento negro e seus descendentes na formação cultural local, regional e nacional. Pensar em assimilação de identidade se torna irrelevante, uma vez que já está mais do que assimilada, apesar de não generalizada, o que me faz retornar a afirmativa de Stuart Hall de que as identidades não são fixas. Este é um processo em curso, em constante atualização. Identidades étnicas são adaptáveis e mutáveis, além de incorporarem agendas políticas reflexivas, como afirma Béhage (1994).

Certamente os preconceitos de hoje não são os mesmos da sociedade de cem anos atrás, mas para quem sofre com eles, continuam sendo preconceitos, o que leva a manutenção de ações de vigilância e resistência sobre os mesmos. Foi contra esta situação que os escravos se rebelaram, formando quilombos, e que pretos livres criaram associações anti escravagistas que se converteram no período pós abolição em associações de trabalhadores e sindicatos. Clubes sociais e associações carnavalescas se transformaram em locais de organização e resistência, empreendendo ações que foram da criação de jornais porta-vozes das causas dos negros à transformação do carnaval burguês europeu em uma festa marcada pelos ritmos de origem africana. E foi deste carnaval que saiu o elemento musical que atualiza e caracteriza, mais uma vez, pelo menos uma parte da música popular feita no Rio Grande do Sul, junto com a dança afro – o Sopapo. É isso também que faz o Odara, quando informa seus jovens sobre a cultura negra local através de estratégias de empoderamento contra-hegemônicas voltadas a eliminação da exploração e subordinação política e

econômica (BÉHAGUE, 1994), assim como a música do Serrote Preto informa platéias sobre as mesmas questões. Tudo isso permite afirmar que, apesar da invisibilidade, uma identidade forte e atuante sempre esteve presente na historia de Pelotas e do estado. Não há espaço, mas espaços, e muito menos condições – isto nunca houve, em princípio. As condições foram sempre forjadas, relacionadas aos espaços de cada momento da história.

E é também por isso que a resposta para a segunda parte desta primeira pergunta, sobre o papel de elementos simbólicos musicais atuando na afirmação desta identidade afro-sul-rio-grandense, é positiva. Sim, o Sopapo exerce sem sombra de dúvidas um papel central na afirmação desta identidade, como é afirmado pelos colaboradores da pesquisa com freqüência e ênfase. Como objeto fruto da reconstrução da cultura material expressiva africana, o Sopapo se insere como um signo através de sua imagem sônica e visual (TURINO, no prelo), para uma parcela significativa da população pelotense e gaúcha.

Se o Sopapo é reconhecido em diversos contextos em seu potencial simbólico, o mesmo não pode ser dito em relação ao ritmo do cabobu. O ritmo evocado por Giba-Giba, dos antigos carnavais, permanece mais na memória do que atuante entre músicos ou em escolas de samba. As transformações do carnaval seguem um rumo que, em princípio, não pretende "olhar para trás", como disse um dos colaboradores. Ao contrário do que seria o cabobu, um ritmo mais cadenciado e com andamento moderado, os sambas de enredo tocados nos desfiles são cada vez mais acelerados [fenômeno este observado também em outras cidades] e potentes de intensidade sonora. A eletrificação da harmonia das escolas associada a intensidade cada vez maior da massa sonora das baterias, deixa pouco espaço para a percepção auditiva poder captar as sutis intervenções dos Sopapos. Para a grande maioria dos integrantes das baterias, jovens entre quinze e vinte e cinco anos, pouca ou quase nenhuma informação a respeito do Sopapo circula. É um instrumento como qualquer outro, apenas mais um tambor. Esta maioria está mais interessada em que a sua escola se aproxime ao máximo do modelo das escolas de samba cariocas, o que me faz pensar que a reprodução de um modelo de carnaval espetacularizado, embretado, televisivo e competitivo passou a ocupar o lugar do carnaval participativo e livre, onde o mais importante era brincar. A cópia traz também as músicas em moda na mídia a cada ano, os ritmos, as tecnologias e enfim, a estética deste carnaval espetáculo como um todo. Certamente que todas estas questões passam por adaptações locais, promovidas por razões tanto de ordem cultural como também [e principalmente] de ordem econômica.

Não há também um reconhecimento do cabobu enquanto denominação rítmica que pretende caracterizar estes antigos sambas de carnavais. São 'apenas' antigos sambas, esta é a designação – samba, e não cabobu. Neste ponto pode-se identificar claramente a proposta de Giba-Giba dentro da idéia de reinvenção de tradição, ou seja, ao construir sua proposta para o CABOBU, a intenção de buscar nos antigos carnavais o ritmo característico dos mesmos – que nunca foi conhecido por cabobu – e reapresentá-lo a população no ano 2000, na forma de um samba mais compassado, ou como diz Giba-Giba - "suingado", além de colocá-lo em um novo contexto [o CABOBU não foi um evento carnavalesco], veio acompanhada de um nome novo e desconhecido – cabobu, e por uma ressemantização explicada e justificada por Giba-Giba. Assim, considero que enquanto elementos simbólicos musicais há uma diferença na recepção destes dois signos – o tambor e o ritmo, com visibilidade mais ampla do Sopapo em relação ao cabobu.

As considerações anteriores se relacionam diretamente a segunda questão levantada na hipótese que indaga: o Projeto CABOBU e o ritmo do cabobu, juntamente com o Sopapo, representariam estes elementos (o tambor e o ritmo) e o momento fundante (o evento) desta identidade?

O fato de o Projeto CABOBU ter se constituído em um contexto especial, marcado no tempo e no espaço faz dele um marco. Entretanto, está longe de poder ser considerado o momento fundante de uma identidade negra no Rio Grande do Sul. Como já me referi anteriormente, não há momento. A trajetória de lutas dos afro descendentes locais demonstra isso sem sombra de dúvidas. Poderíamos considerar a chegada do primeiro escravo a estas bandas, na melhor da hipóteses, o momento fundante da ações de retomada da dignidade que lhe foi tomada quando seqüestrado. O que está em jogo não é identificar um momento fundante, mas sim perceber as muitas ações já empreendidas nesta direção.

É a partir deste entendimento que o Projeto CABOBU deve ser percebido em sua relevância. Os desdobramentos conseqüentes do projeto confirmam o estabelecimento de mais um marco nesta história. Como desdobramento, abordei dois casos específicos: o Serrote Preto e o Odara. O primeiro, um grupo de músicos reunidos no meio universitário, liderados por um antropólogo e que tentam se colocar no mercado de modo a alcançar a sobrevivência exclusivamente pela música. Com repertórios informados pela cultura folclórica musical nacional e regional, elegeram o Sopapo como um dos elementos de distinção de sua sonoridade, usando conscientemente as imagens visual e sônica (TURINO, no prelo). A escolha do Sopapo integra, junto com outras, uma estratégia para entrada em um circuito maior de consumo musical. Por outro

lado, o Odara, diferentemente, elegeu o Sopapo também por sua imagem visual e sônica, como um marcador de militância de um grupo que pretende unicamente a expressão performática através da dança afro. Com suas coreografias o Odara leva uma mensagem para o exterior – as platéias, e com seus ensaios, conversas e oficinas, leva a mesma mensagem para o interior do grupo através do trabalho de base, de formação e transformação de seus integrantes. Na expressão do Odara o Sopapo é reiteradamente evocado como elemento central, representado no seu estandarte encerrando uma grande carga simbólica.

Com a mesma importância que o Sopapo, o CABOBU também é evocado pelo Odara, com a diferença de, enquanto o Sopapo é um 'integrante' do grupo e está presente materialmente, o CABOBU é uma referência da memória, de um passado recente, inserido nos novos movimentos de afirmação étnica local e nacional, com peso e repercussões políticas fortes no plano regional. Se, como já comentei, o CABOBU não pode ser considerado momento fundante de identidade, certamente o é para o Odara, pois o grupo foi criado para realizar a coreografia do cabobu, no CABOBU. Repetindo a fala de Maritza, "o Odara é filho do CABOBU".

É necessário que se traga aqui, alguns dos colaboradores desta pesquisa. Primeiramente quero me referir a Giba-Giba, pois o mesmo é citado em todo o trabalho. A aproximação com a obra e a personalidade de Giba torna impossível se falar em Sopapo e CABOBU sem falar dele. Reconhecer o papel do CABOBU na trajetória de lutas dos afro descendentes bem como na história da música nacional é também reconhecer o papel de Giba-Giba como agente desta movida. Foi ele quem fez a migração do contexto do carnaval para a música popular, inicialmente com seu trabalho de compositor e percussionista e, anos mais tarde, ampliou esta migração para vários artistas e grupos de música popular do Rio Grande do Sul e do Brasil, através da doação de Sopapos para estes. Abriu novo contexto ao propor a criação de uma coreografia para a qual foi criado um grupo de dança afro que acabou, por fim, elegendo o Sopapo como elemento simbólico central. Ao mesmo tempo empreendeu uma tentativa de "replantar" o Sopapo nas baterias das escolas de samba em Pelotas, através do mesmo expediente de doação. Mesmo não podendo afirmar a resposta, indago: se o CABOBU não tivesse existido, estaria o Sopapo integrado na música popular de hoje? Teria algum grupo de dança afro inserido em suas montagens o Sopapo? Exerceria o Sopapo, entre uma grande parcela da população gaúcha, o papel simbólico que a ele hoje se atribui? Estas e outras questões me parecem suficientes, quando refletidas, para reconhecer em Giba-Giba o papel de principal mediador desta movimentação.

Também por conseqüência do CABOBU, outro colaborador deve ser realçado aqui: Mestre Baptista. A visibilidade proporcionada a partir do CABOBU gerou uma nova trajetória em sua história de vida, a partir do seu reconhecimento como Griô[3] pelo do Ministério da Cultura. Como Griô, Mestre Baptista tem viajado a lugares do Brasil demonstrando a cultura afro do extremo sul através de oficinas de construção de Sopapo. Não posso deixar de depor aqui sobre o que foi para mim ter tido a oportunidade de conviver com Mestre Baptista durante o ano em que construímos os Sopapos para o CABOBU. Foram encontros semanais nos quais pude aprender as técnicas de construção do tambor, além de compartilhar de suas concepções sobre carnaval, cultura negra, e outros assuntos que conversávamos durante esses encontros. Devo destacar também, ainda em termos pessoais que, da mesma forma que ter participado das oficinas de Mestre Baptista, ter me integrado a bateria da escola de samba General Telles foi experiência transformadora para mim. A oportunidade de vivenciar meu objeto de estudo em um dos seus contextos, neste caso o carnaval, me proporcionou condições únicas de análise que jamais estão a disposição da observação passiva. Estas experiências representaram um marco divisor de minhas concepções a respeito de carnaval, cultura negra, técnicas de construir e tocar o tambor, entre outras questões.

A guisa de conclusão quero reafirmar o potencial simbólico do Sopapo como signo identitário, assim como a importância do evento CABOBU como um dos momentos de maior visibilidade na trajetória de lutas do movimento negro no extremo sul do Brasil.

Ao mesmo tempo acrescento que as questões aqui abordadas não pretendem estabelecer marcos de continuidade, mas como já foi dito, reconhecem a não acomodação à dominação social, se reinventando e se

[3] Em 2006 o Ministério da Cultura lançou o programa Ação Griô, para repasse de Bolsas de incentivo a Griôs Aprendizes, Griôs e/ou Mestres de tradição oral, que estejam envolvidos em parceria com escolas e/ou universidades públicas, com a finalidade de preservar e fomentar a cultura oral nacional existente, mediante a criação e instituição de uma política nacional de educação, cultura oral e economia comunitária para o fortalecimento da identidade e ancestralidade dos estudantes brasileiros, bem como revisão dos currículos de suas escolas e universidades por meio do reconhecimento dos saberes Griôs e Mestres de tradição oral do Brasil. Para mais informações sobre o programa Ação Griô, acessar o endereço eletrônico http://www.cultura.gov.br/site/2008/07/01/bolsas-de-incentivo-grio/.

atualizando. A busca por ligações com a África representa a expressão de ideologias centradas em conceitos de identidade negociados por ações culturais de determinados grupos. Este é exatamente o caso de Giba-Giba, do Odara, de Mestre Baptista, do Serrote Preto e de outros colaboradores que pude contar nesta pesquisa.

Por fim, relembro que esta pesquisa é somente o meu recorte sincrônico e diacrônico, carregado de comprometimentos e escolhas pessoais (Feld, 1994). Assim, quero indicar que novos percursos podem ser percorridos sobre o mesmo tema, porém com novas interpretações. Esta foi a minha.

Referências bibliográficas

ASSUMPÇÃO, Euzébio e MAESTRI, Mario (Orgs.) **Nós, os afro-gaúchos.** Porto Alegre: UFRGS, 1998.

BÉHAGUE, Gerard. (org.) **Performance practice:** ethnomusicological perspectives. Westport : Greenwood Press, 1984.

_____. **Music and black ethnicity:** the Caribean and South América. Miami : North-South Center Press at University of Miami, 1994.

CARVALHO, José J. **Black music of all collors: the construction of black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-Brazilian music.** *In:* BÉHAGUE, Gerard. (org.) **Music and black ethnicity: the Caribean and South América.** Miami : North-South Center Press at University of Miami, 1994. p. 187-206.

FELD, Steven. **Sound and sentiment:** birds, weeping, poetics, and song in *Kaluli* expression. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1994.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro:** modernidade e dupla consciência. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUTIERREZ, Ester J. B. **Negros, charqueadas & olarias:** um estudo sobre o espaço pelotense. Pelotas: Universitária, 2001.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. (Orgs) **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

OLIVEN, Ruben G. **A parte e o todo:** a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 1992.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia.** São Paulo: Annablume, 2004.

RAMIL, Vitor. **Satolep.** São Paulo: Cosac Naif, 2008.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade.** Salvador EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

TURINO, Thomas. **Musical meaning and social participation:** models for music as social life. No prelo.

A "embolada" de Zeca Baleiro: hibridismo e criatividade

Maura Penna
(UEPB)
Vanildo Mousinho Marinho
(UFPB)

Resumo
Esta comunicação apresenta uma análise da música *Vô Imbolá*, de Zeca Baleiro, em que são articuladas duas pesquisas em andamento – uma sobre as emboladas na Paraíba e outra sobre hibridismo e intertextualidade nas composições de Baleiro. Por um lado, a caracterização dos elementos formais e das condições de produção, difusão e recepção das emboladas tradicionais é desenvolvida com base em pesquisa bibliográfica e análise de diversas produções (em vinil, fitas K7 e CDs). Por outro lado, a discussão da hibridização no trabalho de Zeca Baleiro, considerado como uma produção musical vinculada à indústria cultural e ao universo urbano, baseia-se em pesquisa bibliográfica sobre as produções artísticas na contemporaneidade e os processos de globalização, além da análise de seu CD autoral *Vô Imbolá*. Discutimos como, na "embolada" *Vô Imbolá*, Zeca Baleiro se reapropria do gênero musical tradicional, popular, nordestino e o articula a influências do rock e pop, ultrapassando tanto as demarcações entre música popular e midiática, quanto os vínculos entre determinado gênero e determinada região, caracterizando assim um processo de hibridização. Mostramos como, através das relações de proximidade e afastamento com uma embolada tradicional, *Vô Imbolá* afirma suas características próprias e constrói sua significação. Concluímos que esta composição evidencia o contato e a interconexão entre práticas culturais diversas, expressando assim a articulação do local ao global.

Palavras-chave: Zeca Baleiro – embolada – hibridismo

Abstract
This paper presents an analysis of the music *Vô Imbolá*, by Zeca Baleiro, focusing two researchers still in process – one regarding "emboladas", a kind of music present in Paraíba, the other one regarding hybridism and inter-textuality in Baleiro's composition. On one hand, the characterization of the formal elements, as well as the production, diffusion and reception conditions, present in the traditional "emboladas", is developed based on bibliographical research and analysis of several productions (vinyl, cassette tapes and CDs); on the other hand, the discussion of hybridization in the works by Zeca Baleiro – considered as a musical production linked to cultural industry and the urban universe – is based on bibliographical research on artistic productions in the contemporarity and the globalization processes, besides the analysis of his CD *Vô Imbolá*. We have discussed as, in the "embolada" *Vô Imbolá*, Zeca Baleiro takes possession again of the Brazilian traditional, popular and the Northeastern musical gender, articulates it to rock and pop influences, overcoming the boundary of mediatic and popular music as to the links between certain gender and certain region, characterizing a process of hybridization. We also show as, through proximity and distance relationships in a traditional "embolada", *Vô Imbolá* imposes its own characteristics and constructs its meaning. We conclude that this composition makes clear the contact and interconnection of various cultural practices, expressing the articulation from local to global.

Keywords: Zeca Baleiro – "embolada" – hybridism

Diversas áreas de conhecimento vêm se debruçando sobre as características das produções culturais e artísticas na contemporaneidade. Na especificidade de seu campo, a etnomusicologia também tem se preocupado com essas questões, ao abrir o seu foco de interesse também para a música urbana contemporânea, incluindo produções da indústria cultural. Como aponta Pelinski (1997), "graças à interconexão de práticas musicais e discursivas em um mundo globalizado e mediatizado, o objeto de estudo

de uma etnomusicologia pós-moderna resulta mais complexo – uma complexidade que reside menos na matéria sonora do que na sua inserção social"[1].

No mundo contemporâneo, os avanços tecnológicos permitem um intenso intercâmbio: fluxo de pessoas, de mercadorias de todos os tipos, de informações. Fala-se, então, em "globalização", processo que afeta todas as áreas, do econômico ao cultural. Como mostram tanto Hall (1997) quanto Garcia Canclini (2003a), o processo de globalização não resulta em homogeneização cultural, pois se articula a reafirmações de especificidades, reconstruções de referenciais de identidade cultural, sendo, na verdade, um processo contraditório, que articula diferenças e resistências.

Nesse contexto, práticas culturais diversas entram em contato e dialogam, ultrapassando as demarcações territoriais ou nacionais. Buscam-se, então, novos conceitos que dêem conta do dinamismo desse processo[2]. Dentre eles, destaca-se o conceito de "hibridismo", trabalhado por diversos autores, por sua capacidade de:

> [...] capturar, de maneira talvez mais flexível [...] a natureza necessariamente inconclusa do processo de articulação social das diferenças locais no contexto de interconexão ampliada que a globalização promove. Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a afirmação intransigente de uma tradição imóvel, instaura-se, portanto, um intervalo de recriação e reinscrição identitária do local que é irredutível a um ou a outro desses pólos extremados. (ANJOS, 2005, p. 30)

Assim, a articulação do local ao global coloca em xeque os critérios que estabelecem uma relação fixa entre determinadas manifestações culturais e certas bases territoriais, sejam essas nacionais ou regionais, pois os processos de hibridização são constantes e marcam praticamente todas as manifestações culturais e artísticas da contemporaneidade, em maior ou menor grau. O conceito de hibridismo põe em questão, também, as noções de popular, erudito e massivo, cujas delimitações perdem rigidez e clareza, em muitos momentos, na medida em que essas esferas de produção se inter-relacionam e se conectam[3].

Como uma exemplificação das múltiplas articulações possíveis nas produções musicais e artísticas de nossa época, trazemos aqui, especificamente, uma discussão sobre a composição *Vô* Imbolá, que dá título ao segundo disco autoral de Zeca Baleiro (1999). Nossa análise baseia-se na gravação apresentada no CD[4], tomado enquanto um objeto não estritamente musical ou sonoro, pois imagens e textos verbais escritos, presentes no encarte, o integram e são também considerados. Esta discussão articula duas pesquisas em andamento – uma sobre a caracterização das emboladas na Paraíba e outra sobre hibridismo e intertextualidade nas composições de Baleiro. Por um lado, a caracterização dos elementos formais e das condições de produção, difusão e recepção das emboladas tradicionais é desenvolvida com base em pesquisa bibliográfica e análise de diversas produções (gravações em vinil, fita K7 e CD). Por outro lado, a discussão da hibridização no trabalho de Zeca Baleiro, baseia-se em pesquisa bibliográfica sobre as produções culturais e artísticas na contemporaneidade e os processos de globalização, além da análise do CD *Vô Imbolá*.

1.

"Embolada é um termo técnico oriundo da tradição oral que designa um gênero poético-musical" – na definição de Travassos (2001, p. 89). Ela é hoje encontrada em várias regiões do Brasil, mas sobretudo no Nordeste, onde tem surgido a maioria dos emboladores, que levam também a embolada para além dos limites da região. Um dos principais divulgadores desse ritmo, muitas vezes denominado coco, foi o paraibano

---

1 No caso de original em língua estrangeira, a tradução é nossa.

2 Anjos (2005, p. 15-30) examina os conceitos de aculturação e transculturação; mestiçagem; tradução; sincretismo e antropofagia; crioulização; diáspora; hibridismo, analisando a produtividade e limites desses diversos conceitos "concorrentes", empregados em estudos sobre os mecanismos de articulação de respostas locais à globalização. Ver também Garcia Canclini (2003b) para a discussão dos conceitos de mestiçagem, sincretismo, transculturação e crioulização.

3 Para uma discussão mais aprofundada a esse respeito, ver Garcia Canclini (2003a) – especialmente capítulos 5, 6 e 7.

4 Além do CD, que é datado de 1999, foi lançado em 2006 um DVD, gravado em abril de 2000 no Memorial da América Latina (Conforme informações no site oficial do cantor e compositor – www.zecabaleiro.com.br. Acesso em 8/07/2008.) O DVD, no entanto, não faz parte do material analisado.

Jackson do Pandeiro, cujo trabalho foi amplamente divulgado pelo rádio e indústria do disco na década de 1950.

Mas a embolada já tinha um papel de destaque no mapa musical do país elaborado por Joaquim Ribeiro, em 1944. Classificando a música folclórica brasileira, este mapa traçava quatro áreas musicais no Brasil, dentre elas a área da embolada, circunscrita à região Nordeste (citado por BASTOS, 1974, p. 28). A importância dada a esse gênero musical, como representativo da região, possivelmente se devia aos resultados apresentados pelas pesquisas de campo de Mário de Andrade e da Missão Folclórica de 1938[5].

A embolada é uma manifestação da tradição oral nordestina, onde estão presentes o texto poético entoado/cantado e o acompanhamento instrumental. O texto poético da embolada é constituído por refrão e estrofes[6], que tanto podem ser compostos previamente ou criados no momento da performance, demonstrando a destreza do embolador no improviso, no repente, no desafio. Os emboladores, cantando em dupla[7], revezam-se nas estrofes e refrão. O refrão é um verso, geralmente curto, que apresenta o tema, chamando a atenção dos ouvintes para o que vai ser desenvolvido nas estrofes. Predominantemente de quatro versos (chamado quadra), o refrão deve ser de fácil assimilação; mas há também refrãos mais longos[8].

Os mais variados temas são tratados nas emboladas, desde as diferenças humanas (homem e mulher, velho e novo, beleza e feiúra, etc.), passando pela abordagem da natureza, a fauna e a flora, a literatura fantástica, histórias da tradição, até questões atuais locais ou mundiais. Em qualquer tema, podemos nos deparar com a exaltação exacerbada ou, no outro extremo, com o achincalhamento e o insulto, inclusive do parceiro. As emboladas são cantadas em feiras e espaços públicos em geral, como praças e ruas dos centros comerciais das cidades; os emboladores apresentam-se também em eventos, como inaugurações e comícios políticos, bem como nas festas religiosas e profanas.

A embolada tem sua estrutura rítmica em valores rápidos, sobre uma base binária constante. Utiliza uma forma de melodia declamatória[9], onde o texto é enfatizado, e se procura explorar os efeitos sonoros obtidos pelas rimas e pela forma como são organizadas e cantadas as palavras que formam os versos.

As duplas de emboladores cantam as emboladas acompanhadas com pandeiros, tocados por cada um deles, que realizam uma mesma linha rítmica. Em algumas performances, podemos ouvir os pandeiros tocados simultaneamente, mas é comum também um revezamento: no refrão, os dois tocam, e nas estrofes, enquanto um canta o outro acompanha.

Embora hoje em dia o acompanhamento característico da embolada seja o pandeiro, já foi comum os emboladores utilizarem o ganzá para este fim. Provavelmente, isto é uma das indicações da origem da embolada ligada ao coco-de-roda, que tem o ganzá como um de seus instrumentos de acompanhamento[10]. Emboladores utilizando um ou outro desses instrumentos conviveram por algum tempo. Porém, é possível encontrar emboladores experimentando inovações na instrumentação. Além do pandeiro, Cachimbinho ([S. d.]) usou como acompanhamento a viola nordestina, zabumba e triângulo; Caju e Castanha juntaram aos pandeiros instrumentos como violão, cavaquinho, guitarra, baixo, teclado com programação, bateria,

---

5 A Missão de Pesquisas Folclóricas foi um grupo de estudos enviado pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo (dirigida por Oneyda Alvarenga), do Departamento de Cultura (chefiado por Mário de Andrade). No Nordeste, esteve nos Estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí e Maranhão, e no Norte, no Estado do Pará. Esse grupo, do qual fizeram parte Luis Saia, Martin Braunwiser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira, fez gravações, transcrições, coletou instrumentos musicais (dentre outros objetos), fotografou, filmou e descreveu as manifestações culturais que foram encontrando ao longo do trajeto (FIGUEIRA; TONI, 1985; PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO, 1993; 2000).

6 A embolada é estruturada em forma de versos (também chamados de pés), com refrão e estrofes, e utiliza- se de diversos gêneros poéticos, dentre eles a sextilha – estrofe de seis versos (ou de seis pés), com o segundo, quarto e sexto rimados – e a redondilha – onde a estrofe de quatro versos, chamada quadra, tem rima do primeiro verso com o quarto e do segundo com o terceiro.

7 É possível encontrar, também, emboladores fazendo suas emboladas sozinhos. Quando assim procedem, os emboladores convocam a platéia para fazer as vezes do coro, cantando o refrão. Alguns emboladores, sem parceiro, ou por opção, realizam esse tipo de performance. Mário de Andrade se refere a esse tipo de performance realizada pelo coquista (cantador de cocos) e embolador Chico Antônio, do Rio Grande do Norte, nos idos de 1929 (ANDRADE, 2002, p. 10).

8 O refrão inicia e encerra a embolada, cantado pelos dois emboladores, juntos, ou por um após o outro, quando há a sua repetição. As estrofes desenvolvem o tema da embolada, e é onde os emboladores mostram sua capacidade de conhecimento e criatividade.

9 Do ponto de vista melódico, é mais comum o uso de extensões não muito amplas, os saltos em intervalos próximos ou graus conjuntos, e repetições de sons.

zabumba, e outros instrumentos de percussão, em trabalhos lançados em CD (2000; 2002). Mas mesmo estes, no CD *Professor de embolada* (CAJU; CASTANHA, 2003), retomam o pandeiro como instrumento acompanhador da embolada.

Alguns autores consideram, também, outras indicações da origem da embolada: ligada ao coco dançado, aos poucos foi se tornando autônoma[11]. A embolada seria, assim, um tipo de coco para o qual não é dedicada uma coreografia característica, nos moldes do coco-de-roda. O coco e a embolada estão, portanto, intimamente relacionados. Alguns emboladores chamam suas emboladas de cocos ou de coco-de-embolada, não dando importância a essa diferenciação ou mesmo considerando todos esses termos como sinônimos[12].

2.

Na música *Vô Imbolá*, o compositor e cantor Zeca Baleiro reapropria-se do gênero musical tradicional, popular, regional (nordestino) e o articula a influências do rock e pop, ultrapassando tanto as demarcações entre música popular e midiática, como qualquer demarcação territorial que vincule determinado gênero a determinada região. E eis que essa "embolada", produção hibridizada, está inserida no circuito de produção, difusão e consumo da indústria cultural. O CD *Vô Imbolá* (MZA/Universal Music), segundo disco autoral de Zeca Baleiro, que recebeu um disco de ouro", é aqui considerado como uma produção musical vinculada ao universo urbano e à indústria cultural globalizada, inclusive por se tratar de uma gravadora multinacional[13].

O trabalho de Zeca Baleiro está, também, inserido em circuitos culturais e informacionais mais amplos: o músico faz apresentações anuais na Europa e já se apresentou inclusive no festival de Montreux (Suiça) em 1999[14], ano de lançamento do CD *Vô Imbolá*. Por outro lado, seu trabalho também se divulga e é consumido de várias formas – através do comércio on line de CDs e DVDs, de download de músicas, etc. – por meio da internet, mídia característica de nossa época.

No entanto, todo esse alcance do trabalho de Zeca Baleiro pode ser diferentemente interpretado, como revelam textos disponíveis na própria internet.

> Reconhecido e ao mesmo tempo desconhecido pelo público brasileiro (apesar de muitos já terem ouvido seu nome, poucos conhecem sua obra), pode-se caracterizar Baleiro como um cantor fora do grande círculo midiático e que, portanto, consegue melhor impor-se ao mercado, assim expressando suas opiniões, seu modo de fazer música mais livremente. (ROSSI, 2007)

Sem dúvida, a medida de sucesso no mercado fonográfico é relativa, e se a produção de Zeca Baleiro não é das mais comerciais, tampouco podem ser desprezados cinco discos de ouro, três prêmios Sharp e duas indicações para o Grammy Latino. Neste sentido, Navarro (2006), em texto também disponível na internet, considera o músico "como um dos grandes nomes da nova música brasileira".

---

[10] Tanto os relatos de Mário de Andrade, quando de sua viagem ao Nordeste no final da década de 1920 (cf. ANDRADE, 2002, p. 9-10), quanto as gravações, anotações e fotos da Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada em 1938, fazem referência a emboladores tocando o ganzá para acompanhar as suas emboladas. A Missão de Pesquisas Folclóricas faz referências ao uso do ganzá tanto nas gravações (PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO, 1993, p. 123-126), quanto nas fotos nº 165 e nº 166 de seu acervo (PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO, 2000, p. 117).

[11] Para Travassos, "Mário de Andrade considerava a presença do refrão, na embolada, vestígio de sua origem coreográfica, isto é, de sua ligação originária com a dança do coco": o refrão coral, denominado coco, era cantado coletivamente pelos integrantes da roda (TRAVASSOS, 2001, p. 90).

[12] Os títulos de alguns discos apresentam, também, uma ênfase nessa relação, como nos trabalhos de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, *Cocos e emboladas* (1991) e *Cantar côco é assim* (1983).

[13] Quando a Philips iniciou suas atividades discográficas no Brasil, adquirindo a Companhia Brasileira de Discos em 1958, já encontrou por aqui uma empresa pioneira, com 13 anos de existência. Depois de diversas mudanças de nome e de sociedade, em 1997, com a compra da Polygram do Brasil Ltda, pela empresa canadense Seagram, que detém os direitos da gravadora Universal Music, a empresa passa a se chamar definitivamente Universal Music Group

[14] Como indica o release para a imprensa apresentado em seu site. Disponível em: http://www2.uol.com.br/zecabaleiro/2006/imprensa/release.htm. Acesso em: 08/07/2008.

O hibridismo da produção de Zeca Baleiro – as articulações entre diferentes práticas culturais e musicais, caracterizada pela mistura de estilos e de tendências – é tanto assumido pelo próprio músico quanto reconhecido por críticos e fãs:

> Zeca atua como um centro magnético em constante rotação, com o aprendizado do pioneirismo de Noel Rosa, a influência caribenha da programação das rádios do Maranhão, a reinvenção dos princípios tropicalistas dos anos 60 e idéia de parabólica na lama do movimento "mangue beat". (GARCIA, 1999)[15]

Os diálogos entre práticas culturais estabelecido por Zeca Baleiro em suas composições expressa-se também através das dedicatórias de suas canções – na medida em que estas configuram um oferecimento, um tributo e uma reverência. Comum em suas composições, a dedicatória evidencia as múltiplas influências e estabelece relações entre o seu trabalho e o de músicos e artistas de diversas tendências, gêneros e estilos. Especificamente, a música *Vô Imbolá* é dedicada a Selma do Coco e à dupla de emboladores paraibanos Cachimbinho e Geraldo Mousinho[16].

Esta dedicatória vincula essa composição de Zeca Baleiro a produções musicais populares nordestinas. Mas ele não apenas as retoma e reproduz, mas antes se (re)apropria dessas práticas culturais, num processo de reconstrução e ressemantização que reelabora influências, promovendo uma articulação entre o global e o local. Desta forma, evidencia-se a proximidade do trabalho de Zeca Baleiro – apesar de ele não ser pernambucano – com o movimento Mangue[17], como acima apontado por Garcia (1999). Neste sentido, diz Moacir dos Anjos:

> A estratégia do movimento Mangue não é [...] destinada somente à renovação da cultura pernambucana, sendo antes uma postura ampla de criação. O mangue é qualquer parte – um *local* –, um ponto de vista ou uma posição a partir da qual artistas fazem e desfazem articulações com outras partes. Articulações que geram os meios para a inserção *global* de uma produção marcada pela diferença frente aos códigos culturais hegemônicos (ressignificando-os de modo original) [...] (ANJOS, 2005, p. 63)

Assim, as dedicatórias das músicas de Zeca Baleiro sinalizam o universo musical em que estas se situam e os outros possíveis textos – não apenas verbais, mas também musicais – com que se relacionam e se articulam.

3.

Segundo Koch (1997, p. 48), é "por meio da comparação dos textos produzidos em determinada cultura que se podem detectar as propriedades formais ou estruturais, comuns a determinados gêneros ou tipos [...] que são armazenadas na memória dos usuários". Assim, tomando-se "textos" em sentido amplo, como proposto acima, é nas suas relações – de proximidade e afastamento, de continuidade ou de transformação – com uma embolada tradicional que *Vô Imbolá* afirma suas características próprias e constrói sua significação. No dinamismo dessas relações, essa composição situa-se ou pode ser situada, então, como uma embolada, mas não exatamente uma embolada, ou mais do que uma embolada, afinal.

A "embolada" de Zeca Baleiro aproxima-se da embolada tradicional, por exemplo, ao utilizar o pandeiro. Em grande parte do arranjo (principalmente no início), é empregada a batida tradicional de embolada. Aparecem, ainda, elementos percussivos característicos do coco (quando o refrão é repetido entre as duas primeiras estrofes e ao final, principalmente), embora, pela ficha técnica, sejam provavelmente

[15] Conforme apresentação do CD *Vô Imbolá,* disponível no site do artista.

[16] No entanto, este é um elemento "extra-musical", presente, no caso em análise, no encarte do CD e nas letras disponíveis no site oficial do artista. Raras vezes, a dedicatória é declarada na própria gravação da música, como acontece em *O Parque de Juraci, (*no CD *Por onde andará Stephen Fry* – 1997), em que, antes de começar a cantar, diz Baleiro: "Dedico este tecno-xaxado a Steve Spielberg e Genival Lacerda."

[17] Convém, no entanto, levar em conta o alerta de Markman (2007, p. 136): o movimento Mangue não tem mais, atualmente, a mesma visibilidade que na década de 1990. "Após a morte de Chico Science [em 1997], a música, principal expressão da proposta cultural, desdobrou-se em novos grupos musicais e novos artistas, que continuaram a reproduzir a proposta de mistura da cultura popular com os elementos pós-modernos, mas evitavam auto-nomear-se como 'manguebeat'."

produzidos através de recursos eletrônicos. Assim, o pandeiro combina-se com uma instrumentação derivada de outros gêneros: guitarra, bateria, e até mesmo baixo sintetizado, programação, *sample* e *talk box*.

Por outro lado, essa embolada não é executada por dois cantadores que se alternam. O embolador solista é Baleiro, apesar da presença de outras vozes, na repetição de frases do refrão (vô imbolá) e "eu vou pra lua", e nas texturas vocais de burburinho – a ficha técnica lista um grande número de participantes sob a designação de "feira". Assim, é evocado o cenário típico de emboladores, sugerindo até mesmo uma certa encenação por ocasião da gravação. Participam desta cena as "falas delirantes" (a ficha técnica indica três), proferidas com maior ou menor clareza, mas sempre compondo o resultado sonoro final; estas falas, portanto, reforçam o sentido de embolar como "confundir" (ver abaixo).

Por sua vez, a última estrofe da embolada se diferencia das demais, por uma estrutura alternada, em que a rima de Baleiro é intercalada com a frase repetida por vozes femininas em coro: "eu vou pra lua / eu vou pegar um aeroplano / eu vou pra lua / saturno marte urano / eu vou pra lua / lá tem mais calor humano / eu vou pra lua / que o cinema americano".

Mais uma vez, indicações extra-musicais presentes no encarte ajudam a contextualizar essa composição[18], de modo que as consideramos como sinalizadoras do processo criativo musical. Pois a definição de *embolar* é assim apresentada no encarte do CD: "1. cantar embolada, improvisar; 2. fazer o bolo, misturar; 3. emaranhar, confundir, enredar." No entanto, como aponta Travassos (2001, p. 91; 99), há outras conotações possíveis: o termo deriva de "bola", que pode significar tino, cabeça, inteligência, ou então o próprio jeito poético musical de cantar. A esse respeito, diz Mário de Andrade que a poesia popular do coco e da embolada é governada por uma lógica "não-analítica", em que o embolador "se atira à embolada, a palavra é explícita, em que a 'bola' inventa com grande libertação de sentido, *rebola a bola*, sem saber muitas vezes o que está dizendo" (apud TRAVASSOS, 2001, p. 97 – grifos nossos)

Assim, apesar de nela Baleiro cantar sua própria vida, o refrão de *Vô Imbolá* refere-se à própria embolada: "imbola vô imbolá / eu quero ver rebola bola / você diz que dá na bola / na bola você não dá" – que seria, de certa forma, um desafio a outro embolador (tratado por "você"). De domínio público, o refrão tem a forma da quadra tradicional, em que rimam o primeiro verso com o quarto, e o segundo com o terceiro. Mas os emboladores cantam os refrãos de diversas formas, e aqui de certo modo a quadra se multiplica, pois, sistematicamente, os dois primeiros versos são repetidos três vezes, antes de se concluir a estrofe.

Trazendo para sua composição um refrão de domínio público, mais uma vez Baleiro articula-se ao universo popular da embolada tradicional. Essa articulação é também colocada, desde o início, pela opção de grafar o título da música (e do CD) como uma transcrição fiel da variante linguística – "vô imbolá", em lugar de "vou embolar". Embora, ao se cantar a embolada, a grafia padrão também leve ao mesmo resultado fonético, a opção adotada fortalece a representação do modo de falar popular e o distanciamento da língua padrão.

Segundo Travassos (2001, p. 93), estudiosos do folclore assinalam um certo tom jocoso como característico da embolada, que, distintamente da cantoria[19], valoriza o riso e o "valor sonoro" dos versos (p. 97). Este tom jocoso e a associação meio livre em busca da rima – a lógica "não-analítica", de que fala acima Mário de Andrade – estão presente também na poesia de *Vô Imbolá*, que narra a própria trajetória de vida do embolador Baleiro:

> quando eu nasci era um dia amarelo / já fui pedindo chinelo / rede café caramelo / o meu pai cuspiu farelo / minha mãe quis enjoar / meu pai falou mais um bezerro desmamido / meu deus que será bandido / soldado doido varrido / milionário desvalido / padre ou cantor popular

E na própria sequência da poesia são sinalizadas algumas de suas referências musicais, que, ultrapassando qualquer fronteira, transitam entre o local (regional) e o global:

[18] Não se pode esquecer, entretanto, as múltiplas possibilidades de apresentação, apreciação ou recepção dessa composição: com a leitura ou não do encarte; em shows ou através de meios de comunicação – rádio, por exemplo –, onde tais indicações não estão presentes. Por isso, esclarecemos logo de início que nossa análise tem como base o CD, com todos os seus componentes.

[19] Apesar de serem dois gêneros poético-musicais adjacentes, disponíveis para o mesmo público, a embolada e a cantoria de viola diferenciam-se e separam-se, na medida em que esta última valoriza a seriedade e o conteúdo semântico (TRAVASSOS, 2001, p. 97).

> nem frank zappa nem jackson do pandeiro / lobo bom e mau cordeiro / mais metade que inteiro / me chamei zeca baleiro / pra melhor me apresentar [...]
>
> E adiante, na segunda estrofe, após a repetição do refrão:
>
> vô imbolá minha farra / minha guitarra meu riff / bob dylan banda de pife / luiz gonzaga jimmy cliff / poesia não tem dono / alegria não tem grife / quando eu tiver cacife / vou-me embora pro recife / que lá tem um sol maneiro / foi falando brasileiro / que aprendi a imbolá

Observe-se que a estrofe se encera pela afirmação de sua especificidade – inclusive da própria língua, (o português) brasileiro –, embora em diálogo com outras práticas e outras culturas.

Questionando como o processo de hibridização promove a fusão de estruturas ou práticas sociais discretas de modo a gerar novas estruturas e novas práticas, Garcia Canclini (2003b) aponta que, muitas vezes, "a hibridização surge da criatividade individual ou coletiva". Com esse trabalho, Zeca Baleiro não tem, a nosso ver, a intenção de firmar um novo gênero musical, mas brinca com referências da embolada tradicional, apropria-se de diversos recursos e estabelece relações entre diferentes práticas culturais e musicais. Nessa medida, coloca em diálogo e em interconexão o local e o global, o tradicional e o contemporâneo, pós-moderno.

O humor desta composição, assim como um certo caráter lúdico, exploratório – presentes também em grande parte de sua produção – evidenciam sua capacidade criativa. Podem esconder, no entanto, a um olhar desprevenido, o trabalho musical sistemático que certamente sustenta sua prática, assim como o trabalho coletivo e o próprio processo histórico que respalda e possibilita esta sua atuação individual. Pois o trabalho musical de Zeca Baleiro – aqui representado pela composição *Vô Imbolá* – exemplifica a complexidade e dinamismo da produção musical no momento em que vivemos, especialmente com respeito à inter-relação entre diferentes padrões, gêneros e práticas presente nos processos de hibridização, que marcam, em maior ou menor grau, praticamente todas as manifestações culturais e artísticas da contemporaneidade.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Os cocos.* Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global:* arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BALEIRO, Zeca. *Vô imbolá*. São Paulo: MZA/Universal Music, 1999. CD.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Las músicas tradicionales del Brasil. *Revista Musical Chilena*, n. 125, p. 21-77, 1974.

CACHIMBINHO. *Cachimbinho e suas emboladas*. [S.l.: s.n., s.d.]. Fita cassete.

CACHIMBINHO; MOUZINHO, Geraldo. *Cantar côco é assim*. [S.l.]: Beverly, 1983. LP.

CACHIMBINHO; MOUZINHO, Geraldo. *Cocos e emboladas*. [S.l.]: Beverly, 1991. LP.

CAJU; CASTANHA. *Vindo lá da lagoa*. [S.l.]: Trama, 2000. CD.

_____. *Andando de coletivo*. [S.l.]: Trama, 2002. CD.

_____. *Professor de embolada*. [S.l.]: Trama, 2003. CD.

FIGUEIRA, Áurea Andrade; TONI, Ana Amélia (Eds.). *A missão de pesquisas folclóricas do departamento de cultura.* Pesquisa e texto de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Divisão de Difusão Cultural e Centro Cultural São Paulo, 1985.

GARCIA, Lauro Lisboa. *Vô Imbolá*. 1999. Disponível em: www.zecabaleiro.com.br Acesso em: 8 jul. 2008.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003a.

_____. Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista transcultural de música*, n. 7, dez. 2003b. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm Acesso em: 8 jul. 2008.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

MARKMAN, Rejane Sá. *Música e simbolização*: manguebeat – contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.

NAVARRO, Davi. *Neotropicalista?* 2006. Disponível em: **http://jornalismo2007sl.blogspot.com/2006/11/neotropicalista.html** Acesso em: 9 jul 2008

PELINSKI, Ramón. *Etnomusicologia en la edad posmoderna*. 1997. Disponível em: http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm Acesso em: 8 jul. 2008

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. Secretaria de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga. *Catálogo Histórico-Fonográfico*. Coordenação, pesquisa e elaboração de Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini e Egle Alonso Leite. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993. (Série Catálogo Acervo Histórico, 1).

_____. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga. *Acervo de pesquisas folclóricas Mário de Andrade 1935-1938*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

ROSSI, Fabiane T. *Saravá, mundo cão!* – zeca baleiro e a música popular como fonte para a pesquisa em história. [2007]. Disponível em: http://www.unipan.br/congresso/pdf_congresso/SARAV%C3%81,%20MUNDO%20C%C3%83O!%20%E2%80%93%20%20ZECA%20BALEIRO%20E%20A%20M%C3%9ASICA%20POPULAR%20COMO%E2%80%A6.pdf Acesso em: 8 jul. 2008

TRAVASSOS, Elizabeth. "O avião brasileiro": análise de uma embolada. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira. *Ao encontro da palavra cantada*: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 80-103.

Carnavais saudosos: a saudade na performance dos frevos de bloco de Recife

Maximiliano Carneiro-da-Cunha[1]

Resumo
O Frevo é uma típica manifestação musical do estado de Pernambuco, localizado no nordeste do Brasil. Juntamente com outras manifestações e elementos pernambucanos, o Frevo faz parte do cenário cultural deste estado de maneira marcante e decisiva, sendo considerado sua música símbolo. A presente comunicação aborda o Frevo de Bloco, um dos três estilos deste gênero pernambucano, ressaltando a palavra e o sentimento "saudade", que evoca nostalgia e conforto, ao mesmo tempo em que estabelece uma rearticulação com um passado imaginado e idealizado. O texto narra um breve histórico do Frevo, enfocando e destacando a diversidade e especificidade dos diferentes estilos, em especial o Frevo de Bloco, objeto deste artigo. A análise recai sobre as letras de algumas canções conhecidas do público pernambucano, em associação com depoimentos de músicos e foliões. O que se sobressai são experiências pessoais que fazem referências ao carnaval situado em um passado imaginado, no qual supostamente havia um modelo de carnaval romântico, familiar e sem violência durante os quatro dias de folia de Momo.

Palavras Chaves: Frevo de Bloco, Carnaval, Música e Saudade.

Abstract
Frevo is a typical musical phenomenon from Pernambuco, an estate located in the northeast of Brazil. In conjunction to other local manifestations and aspects, Frevo is one of the most important parts of the cultural scenario of Pernambuco being considered the symbol of this state. This communication approaches Frevo de Bloco, one of the three Frevo styles, highlighting the word and sentiment "saudade", which evokes nostalgia and comfort at the same time it connects past and present. The text focuses on a brief history of the genre pointing out the diversity and specificities of the three different Frevo styles, particularly Frevo de Bloco. The analysis is based on few well-known song lyrics in association to the statement of musicians and carnival players. The result that appears is that the personal experience of Pernambucans are interconnected to a carnival situated in a imagined and idealized past, in which supposedly there was a model of romantic, familiar, and harmless carnival.

Keywords: Frevo de Bloco, Carnival, Music, and Saudade.

1. Introdução

Quem tem saudade não está sozinho,
Tem o carinho, da recordação...
Por isso quando estou mais isolado
Estou bem acompanhado com você no coração...

(Frevo da Saudade - Nelson Ferreira & Aldemar Paiva)

[1] Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco.

Pernambuco é um dos estados que compõem a região nordeste brasileira. Atualmente, a capital desse estado, Recife, é o palco de uma extraordinária cena musical que varia da música tradicional, passando pela música popular até a música de câmara. As músicas tradicionais são executadas principalmente durante as três mais importantes estações de festas, a se saber, o Carnaval, o São João e o Ciclo Natalino (Galinsky, 2000).

Esse ensaio é sobre o Frevo de Bloco, um dos gêneros de música tradicional carnavalesca de Pernambuco, e a maneira particular pela qual os grupos expressam a saudade, uma palavra de forte valor emocional para os falantes da língua portuguesa. Saudade, palavra de difícil tradução para outras línguas, pode significar um sentimento nostálgico, de ausência e de recordação. No entanto, essa sensação nem sempre tem conotação negativa podendo em várias ocasiões significar algo prazeroso, benéfico e confortante. E é exatamente esse sentimento que a performance do frevo de bloco tenta evocar.

Nesse sentido, esse ensaio procura compreender esse gênero musical pernambucano através da análise da performance e do discurso musical presente nas letras das canções de Frevo de bloco. Associado a isso, traços da música e da cultura visual serão destacados, uma vez que eles contribuem de maneira significativa para reforçar a construção do significado da música do Frevo de bloco. Em outras palavras, como aspectos performáticos, visuais e discursivos associados à música dão a esse gênero musical sua característica típica que é a conexão viva entre o presente e o passado, ligando a história e a sociedade.

2. Recife, Carnaval e Frevo de Bloco

O carnaval pernambucano tem sua origem datada por volta do fim do século XVII, quando trabalhadores do porto do Recife costumavam celebrar eventos tais como as Festas dos Reis Magos. Esses trabalhadores costumavam desfilar, junto com escravos, utilizando um estandarte e improvisando canções. A partir de então, elementos misturados das culturas portuguesa, africana e indígena moldaram o carnaval pernambucano, especialmente no Recife.

Com o fim da escravidão no Brasil, no final do século XIX, o Recife testemunhou entre outras coisas e a aparição dos primeiros grupos de carnaval que ficaram conhecidos como "agremiações carnavalescas" (Morais Filho, s/d; Pereira da Costa, 1974). Esses grupos eram em sua maioria constituídos por trabalhadores urbanos, que se autonomeavam através de suas profissões. Assim foram criados os grupos dos Caiadores, dos Lenhadores e dos Marujos do Ocidente entre vários outros. Havia também nomes de referência, como o Vassourinhas, grupo que abrigava os garis, e o Pás dos Lenhadores, constituído dos carvoeiros (Silva, 2000).

No final do século XIX e início do XX, bandas marciais que executavam polkas e maxixes deram origem ao frevo, música pernambucana por excelência e um dos maiores símbolos do carnaval do estado de Pernambuco. A primeira menção a esse gênero musical data de 1908 quando um jornal recifense, o *Jornal Pequeno*, mencionou a palavra "frever", uma alteração popular para o verbo ferver. Daí em diante, a corruptela passou a ser utilizada largamente e o Frevo passou a significar "efervescência agitação, confusão, rebuliço; apertão nas reuniões de grande massa popular no seu vai-e-vem em direções opostas como pelo Carnaval" de acordo com o *Vocabulário Pernambucano* de Pereira da Costa (1937).

Contudo, a palavra frevo não ficou limitada simplesmente a essa definição. No início da década de 20 do século passado, uma separação em termos de estilos ocorreu com o frevo[2]. O Resultado disso é que o frevo ganhou diferentes modalidades, passando a existir como Frevo de Rua, Frevo Canção e Frevo de Bloco (Duarte, 1968). De forma breve, podemos dizer que o primeiro se caracteriza por uma música instrumental de tempo rápido executada por orquestras de metais. O segundo estilo também é executado em ritmo rápido e com orquestra de metais, mas com uma estrutura diferente do anterior por conter letra musical. Por fim, o Frevo de Bloco, cujo tempo é lento com suaves melodias cantadas por um coro feminino e executado por uma orquestra chamada de "pau e cordas", pois contém instrumentos de cordas e madeiras. De certa forma, o Frevo de Bloco se coloca como uma antítese do estilo originário, o Frevo de Rua, tanto pela estrutura musical, quanto pela sua performance (Oliveira, 1985; Dantas Silva, 1991).

De acordo com Waldemar de Oliveira e Katarina Real, o Frevo de Bloco foi de certa forma, uma reação ao Frevo de Rua, com toda sua "efervescência", i.e., ele foi originado provavelmente de encontros familiares e serenatas no início da década de 1920. Em resumo, enquanto o Frevo de Rua é tocado e dançado de forma energética e vigorosa, o Frevo de Bloco é tocado e dançado de forma calma, valorizando toda a estrutura musical, ou seja, a música, as letras e as fantasias do grupo (Oliveira,1985; Real,1990). As

[2] Essa separação só foi de fato oficializada durante a década seguinte.

diferenças, contudo, não se encerram por aí. Os Frevos de Rua e de Bloco – e consequentemente suas características estéticas – divergem totalmente. Como veremos adiante, não apenas as orquestras, mas também a dança, as fantasias, o desfile, as letras são absolutamente específicos em cada estilo de Frevo.

Concluindo, devo dizer que a história do carnaval de Recife é muito mais abrangente daquilo que foi apresentado aqui. Mas a intenção desse tópico é apenas de familiarizar o leitor com o contexto do carnaval pernambucano, mas especificamente de Recife, para que então possa perceber como quase todos os aspectos estéticos e ideológicos do Frevo de Bloco ajudam a delinear uma estrutura que expressa um sentimento de busca do passado, de nostalgia, de lembranças, de **saudade** enfim. Em seguida, mostrarei como compositores, executantes e platéia constroem através da participação e do discurso musical fortes sentimento e emoção a partir da palavra **saudade**.

3. Performance no Frevo de Bloco

O conceito de performance empregado aqui não consiste apenas da performance principal de um grupo de Frevo de Bloco. Performance deve ser entendida como um evento mais amplo, no qual vários fatores devem ser levados em consideração (Béhague, 1984; Seeger, 1987). Isto inclui ensaios regulares, a relação dos participantes do grupo (entre eles mesmos e com diferentes pessoas), a possível gravação de alguma performance e a negociação na forma em que as canções são compostas, arranjadas e executadas. Performance é assim entendida como um processo cuja dinâmica envolve o conjunto dos vários aspectos mencionados acima.

Além da performance, o discurso musical também é utilizado nesse trabalho como um meio que conduz significado, emoção e ideologia tanto individualmente, quanto coletivamente. Minha intenção foi de usar o discurso junto com os aspectos musicais, visuais e históricos para estruturar um painel em que a construção de significados possa ser analisada através das canções do Frevo de Bloco. A idéia foi a de mostrar como os pernambucanos se sentem em relação a esse gênero musical específico e como sentimentos e emoções são trazidos à tona através da performance e do discurso contido nas letras e conversas. Na verdade, é uma tentativa de compreender o "que eles pensam sobre o que eles estão fazendo" (Erlmann, 1996:41) através da performance musical, já que a análise musical é uma tentativa de descobrir quais as razões por trás dos processos de produção de significado. Em suma, por que músicas, palavras, indumentárias e danças são escolhidas com o intuito de expressar emoções através da performance uma vez que "os executantes constroem sua posição social através da estética de suas canções" (Erlmann, 1996).

3.1. A Música do Frevo de Bloco

A estrutura musical do Frevo de Bloco é fundamental para o entendimento e análise da ideologia e concepção do gênero. Originada a partir das serenatas e do pastoril (gênero musical dramático do ciclo natalino), as canções do Frevo de Bloco são executadas com instrumentos de baixa altura sonora e cantadas por um coral feminino, dando o caráter lírico das canções. A orquestra musical, comumente chamada de *pau e cordas*, é conduzida por um maestro que em alguns casos compõe ou rearranja canções feitas por outros compositores. Alguns desses compositores e condutores tornaram-se famosos e são mencionados em letras de alguns Frevos de Bloco, como é o caso, por exemplo, de Nelson Ferreira, Raul Moraes e Antonio Maria.

Os instrumentos da orquestra pertencem à categoria das madeiras e das cordas, embasadas por percussão. Na seção das cordas temos violões, bandolins, cavaquinhos e banjos. No lado das madeiras, as flautas e os clarinetes são os instrumentos que se encontram presentes na orquestra. Por fim, a percussão, que é composta por surdo, caixa e pandeiro. É essa orquestra que serve como base para os vocais femininos cantarem as melodias em uníssono.

Estruturalmente, um frevo de bloco começa com um acorde que se mantém prolongado por um curto espaço de tempo. Em seguida vem uma introdução instrumental, para só depois entrar o coral feminino cantando a letra da canção. Ao fim dos versos da canção, uma parte instrumental é tocada para finalizar o frevo. Mas o mais importante é a feição repetitiva das canções. A razão dessa repetição se deve principalmente ao fato de que isso ajuda aos participantes e a platéia a perceberem melhor as letras dos frevos, já que uma canção pode ser repetida diversas vezes. Tudo depende do maestro e principalmente da resposta da platéia em volta, como por exemplo, o frevo Madeira que Cupim não Rói (Capiba), que é bastante solicitado durante os desfiles da maioria dos grupos e que é acompanhado pela platéia em uníssono com o coral feminino.

Esses aspectos particulares do Frevo de Bloco, isto é, a orquestra de pau e cordas, o vocal feminino e a estrutura repetitiva das canções ajudam a enfatizar o caráter lírico do gênero. E é esse lirismo musical realçado especialmente pelas vozes femininas e instrumentos de baixo volume, que dão uma atmosfera de paz e tranquilidade que remete tanto o grupo quanto a platéia a um passado idealizado, no qual supostamente o carnaval era brincado de forma respeitosa e correta.

3.2. A Cultura Visual do Frevo de Bloco

As fantasias são outro elemento importante no carnaval pernambucano de uma forma geral, mas especialmente nos grupos de Frevo de Bloco ou Blocos Líricos, como também são conhecidos. Embora as fantasias variem imensamente no carnaval de Recife, Colombina, Pierrô e Arlequim – personagens da *Commedia Dell'arte* – são as fantasias mais apreciadas e enfatizadas nos grupos de Frevo de Bloco, uma vez que sua dramaticidade ajuda a compor um estado de alegria e tristeza, típica de um triângulo amoroso. De maneira breve, a estória retrata a disputa entre o Pierrô e o Arlequim pelo amor da Colombina. Enquanto o primeiro é melancólico, sonhador e possui um amor espiritual pela Colombina, o segundo é libidinoso, alegre e sedutor. A relação entre esses três personagens simboliza então o quanto efêmera uma estória de amor pode ser durante o carnaval. É uma estória de encontros e separações, mas também de uma disputa respeitosa pelo amor de uma mulher. Vale dizer que até antes do surgimento dos grupos de Frevo de Bloco, as mulheres raramente podiam participar do carnaval. Com a criação dos Blocos Líricos, as mulheres podiam enfim participar do carnaval já que estavam ladeadas pelos homens da família e com um papel de destaque, afinal eram elas que cantavam.

3.3. O Discurso Musical no Frevo de Bloco

Tanto o aspecto musical quanto o visual é de fundamental importância nos Frevos de Bloco. No entanto, o discurso contido nas letras das canções e nas declarações dos participantes é a forma mais explícita de se perceber a ideologia dos grupos de Frevo de Bloco. É através das letras que os compositores mais vivamente expressam esse sentimento tão evocativo, isto é, a saudade. Nas letras – que também contém referências a compositores, antigos grupos de Frevo de Bloco e paisagens familiares aos pernambucanos – a palavra saudade é uma constante. Essa emoção, sentimento ou estado expresso pelos compositores combina sem nenhum esforço com as declarações dadas por músicos e pessoas que costumam acompanhar as performances de grupos de Blocos Líricos. Tanto as letras quanto as declarações fazem referência a um carnaval idealizado ou perdido que pertence ao passado, no qual uma geração de foliões desfrutava da melhor forma, a brincadeira do carnaval. É comum que esses foliões sejam representados ou associados a compositores e fundadores de grupos de Frevo de Bloco ou mesmo à lembrança de avós.

Alguns trechos de letras de Frevos de Bloco e de declarações de alguns foliões ou participantes foram coletadas durante o carnaval de 2002. A intenção é mostrar como a palavra e o sentimento **saudade** está presente em várias canções e de como ela exerce influência crucial para a estética na produção e performance dos Frevos de bloco.

A primeira canção apresentada aqui é o "Frevo nº 1 do Recife" do jornalista Antônio Maria, um dos muitos compositores que expressaram o Recife de maneira saudosa. Nessa canção, Maria faz referência a famosas agremiações (Clube das Pás e Clube Vassourinhas), junto com velhos e conhecidos foliões (Valfrido Cebola, Haroldo Fatia). Além das agremiações, Maria também faz uma descrição breve, mas carregada de emoção, quando narra a chegada de grupos de Maracatus "cansados", após um desfile. É interessante notar a maneira como Maria descreve ele mesmo como perturbado ou hesitante ("até me embaraço") pelo fato de estar longe do Recife e a sensação que a saudade lhe causa. Pode-se mesmo dizer que esse é um dos frevos de bloco onde a palavra saudade mais aparece.

Frevo nº 1 do Recife – Antônio Maria (1951)
Ô ô ô ô ô saudade
Saudade tão grande
Saudade que eu sinto
Do clube das Pás, do Vassouras

Passistas traçando tesouras
Nas ruas repletas de lá...
Batidas de bombos,
São maracatus retardados
Chegando à cidade cansados
Com seus estandartes no ar
Quando eu me lembro
Que o Recife está longe
E a saudade é tão grande
Que eu até me embaraço
Parece que eu vejo
Valfrido Cebola no passo
Haroldo Fatia, Colaço...
O Recife está perto de mim

O importante aqui, contudo, não é apenas a forma com que Maria se refere aos antigos clubes e foliões. É bem mais importante ver como a **saudade** é o fio condutor que guia seus sentimentos e lembranças até que ele finalmente esteja de volta ao Recife, mesmo que só poeticamente ("O Recife está perto de mim").

Da mesma forma, podemos ver como essa declaração de uma foliã de Frevo de Bloco expressa a transcendência que o lirismo das canções evoca nela.

> "Eu sempre gostei de assistir aos desfiles de Frevo de Bloco no carnaval. A riqueza das fantasias, a melodia e as letras das músicas que falam de amor, saudade e encontros e desencontros; tudo isso me faz acalmar do ritmo elétrico do carnaval das ruas. A beleza das fantasias e as músicas fazem com que a gente pare e veja o carnaval de um jeito diferente de tudo que acontece nas ruas. É o mesmo carnaval que era brincado por nossos pais e avós, e isso, de alguma forma, funciona como mágica pra mim. Isso me traz emoção e me faz chorar quando estou cantando as músicas" (A.V., 2000, participante).

Outra canção também bastante conhecida representa o sentimento da saudade através de uma volta ao passado. Uma vez mais, os clubes e foliões são reverenciados com o intuito de estabelecer uma conexão com o passado, e a partir daí, trazer o passado ao presente. Nesse frevo, o conhecido compositor Nelson Ferreira presta uma homenagem aos grandes foliões Felinto, Pedro Salgado, Guilherme, Fenelon e Raul Morais, que eram donos ou líderes de blocos durante as décadas de 20 e 30 (Melo, 1991). Da mesma maneira, vários blocos antigos e famosos e suas respectivas sedes, são mencionados na letra da canção "Evocação nº 1". Assim, o Bloco das Flores (Praça Sérgio Loreto), o Andaluzas (da Boa Vista), o Pirilampos (de Tejipió) e o Apôis Fum (da Torre) são citados como exemplo de grandes blocos, de como eles estão desaparecendo ("Cadê teus bloco famosos?") e com eles o carnaval no qual se brincava adequadamente ("dos tempos ideais, do velho Raul Morais") (Melo, 1991).

Evocação nº 1 – Nelson Ferreira (1957)
Felinto, Pedro Salgado,
Guilherme, Fenelon,
Cadê teus blocos famosos?
Bloco das Flores,
Andaluzas, Pirilampos, Apôis Fum!
Dos Carnavais saudosos

Essa declaração de um músico local reflete como a música e o ambiente o fazem se sentir. De acordo com ele, esse é o único jeito no qual alguém pode reviver e relembrar os grandes carnavais do passado.

> "Para o povo pernambucano essa é a chance de reviver os antigos carnavais da maneira como eles eram no tempo de nossos pais e avós. É cantar músicas antigas estando distante do presente e mergulhando no passado. No Recife Antigo (área revitalizada recentemente) não só a música ajuda, mas a arquitetura do lugar que ainda está como no começo do século aumenta a impressão de se estar vivendo e brincando um carnaval de cinquenta anos atrás" (R.L., 2000, músico).

João Santiago, outro compositor de frevos de bloco, também enfatiza esse passado idealizado na letra de uma de suas canções cujo título fala por si só: "Relembrando o Passado". Aqui o autor rende homenagem aos famosos blocos – como o Camponeses, o Camelo, o Pavão, o Bobos em Folia, e o Flor da Lira – além de mostrar como os Blocos Líricos ("com seus violões impressionavam com suas canções") trazem de volta sua alegria e felicidade ("Eu era muito feliz") no Recife, durante o carnaval ("neste Recife afamado").

Relembrando o Passado – João Santiago
Vou relembrar o passado
Do meu carnaval de fervor
Neste Recife afamado
De blocos forjados
Na luz e esplendor
Na Rua da Imperatriz
Eu era muito feliz,
Vendo os blocos desfilar
Escuta Apolônio
Que eu vou relembrar
Os Camponeses, Camelo e Pavão
Bobos em Folia do Sebastião
Também Flor da Lira
Com seus violões
Impressionavam
Com suas canções.

Outra declaração, fornecida por outro músico pernambucano, faz um paralelo dessa canção e como ela confirma que a presença dos músicos e de seus instrumentos é um forte elemento presente nas performances do Frevo de Bloco. Novamente, o carnaval idealizado tem a força de trazer felicidade e transcendência do cotidiano atual.

> "A presença da velha guarda é também decisiva; e não só desfilando, mas também tocando seus instrumentos. E mais importante, a resistência e testemunho que eles dão de uma longa experiência e luta nessa vida que com certeza não é de um carnaval de alegria na maioria das vezes. Mas, no carnaval tudo começa de novo; tudo é pago e redimido; pelo menos até a quarta-feira de cinzas" (R.L., 2000, músico).

"A Dor de uma Saudade", de Edgar Moraes, é a última das canções escolhidas para ilustrar esse texto. Nesse frevo o autor expressa o quanto a saudade pode ser forte quando se relembra o passado. Tal qual os compositores anteriores, Moraes clama pela volta dos momentos felizes dos antigos carnavais.

A Dor de Uma Saudade – Edgar Moraes (1961)
A dor de uma saudade
Vive sempre em meu coração
Ao relembrar de alguém que partiu

Deixando a recordação,
Nunca mais
Hão de voltar os tempos
Felizes que passei em outros carnavais

Num paralelo como esta última canção, a declaração que vem a seguir se completa com o objetivo das composições, ou seja, de como a estética e o propósito do Frevo de Bloco evocam os melhores sentimentos e alegria do carnaval Recifense.

> "Eu acho que a proposta do Frevo de Bloco é uma das coisas mais românticas e envolventes da vida. O ritmo contagiante e convidativo é o responsável por esse romantismo. O ritmo junta muitas pessoas, mas sem parecer que você está numa multidão. E aí as pessoas fluem de uma maneira tão harmônica que dá a impressão que essas pessoas estão flutuando. Eu acho isso muito envolvente, prazeroso e culturalmente rico. Mesmo cantando protestos como a canção "Madeira que Cupim não Rói" [um clássico de Capiba], o frevo de bloco continua a ser suave e logo cativa você de um jeito que as pessoas brigam e protestam junto. É realmente carismático" (A. V. 2001, participante).

Podemos continuar a analisar outras canções de Frevo de Bloco e veremos que saudade é quase que uma constante. Não estou afirmando com isso que todas as canções falam exclusivamente de saudade. No entanto, os exemplos aqui mostrados em conjunto com as declarações colhidas, ilustram bem a produção e o fazer musical dos grupos de Frevo de Bloco, ou seja, como o intenso sentimento de nostalgia e de lembranças, emoldurados pela saudade, mantém vivos e atuantes ainda hoje os grupos de Frevo de Bloco.

4. Conclusão

A conexão entre o passado e o presente sempre esteve presente nos grupos sociais, através de ritos ou festas. Cientistas sociais associam esse fato à capacidade que determinado grupo tem de manter sua essência sócio-cultural em paralelo com os seus processos de mudança. Bruno Nettl afirma que "na música, mas que em outros domínios da cultura, as pessoas desejam ligar o presente ao passado" (Nettl, 1996: 1) ao mesmo tempo em que "é importante enfatizar que as práticas sociais e formas simbólicas associadas à tradição não refletem simplesmente valores tradicionais; eles... servem para ligar o passado ao presente" (Crook, 1991:14).

Nesse texto, minha intenção foi apresentar como a estrutura do Frevo de Bloco, na qual a performance musical e o discurso presente nas letras e declarações são sinais representativos da ideologia e estética desse gênero musical pernambucano. Sendo assim, o que as canções e declarações revelaram foi uma intensa vinculação com um passado idealizado, no qual o carnaval, e as emoções por ele provocadas, eram supostamente mais seguras, alegres e verdadeiras. Porém, essa mesma forma de se expressar revela que esses carnavais não mais poderão ser vividos ou estar de volta. Em outras palavras, só a saudade é o que pode trazer de volta ou fazer uma ligação com os velhos carnavais, trazendo assim as antigas emoções de volta.

Pode-se de início pensar que essa forma platônica de ver o carnaval seja de fato um sentimento negativo. Todavia, a intenção dos praticantes de Frevo de Bloco não é de fato trazer de volta os antigos carnavais, mas sim manter viva uma lembrança, uma nostalgia que traz conforto e segurança. A palavra saudade, da forma como é expressa nos Frevos de Blocos, representa um poderoso conectivo com o passado.

É difícil afirmar se os grupos de Frevo de Bloco irão permanecer ativos no carnaval recifense por um longo tempo. Mas depois de um período em que a maiorias dos grandes blocos desapareceram e os que ainda se mantinham de alguma forma tinham dificuldade em sair no carnaval, o Frevo de Bloco ganhou uma grande revigoração. Novos grupos surgiram, enquanto alguns antigos retornaram a ativa. E se tomarmos como base os últimos cinco anos do carnaval de Recife, o Frevo de Bloco continuará a fazer parte da cultura musical de Pernambuco.

Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. 1984. *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press.

CROOK, Larry. 1991. *Zabumba music from Caruaru, Pernambuco: Musical style, gender, and the interpenetration of rural and urban worlds*. Dissertation of Doctorate. Austin: The University of Texas.

SILVA, Leonardo Dantas. 1991. "O Frevo Pernambucano". In Souto Maior, M. e L. Dantas Silva *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana.

DUARTE, Ruy. 1968. *História Social do Frevo*. Rio de Janeiro: Editora Leitura.

ERLMANN, Veit. 1996. *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago: The University of Chicago Press.

GALINSKY, Phillip. 2000. "Maracatu Atômico:" Tradition, Modernity, and Postmodernity in the Mangue Movement and the "New Scene" of Recife, Pernambuco, Brazil. Wesleyan: Ph.D. Dissertation.

MELO, Antônio G. De. 1991. "Recordação dos Carnavais de 1904 a 1965". In Souto Maior, M. e L. Dantas Silva *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana.

MORAIS FILHO, Melo. s/d. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro.

NETTL, Bruno. 1996. "Relating the present to the past : thoughts on the study of musical change and culture change in ethnomusicology – Article 1". *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean* #1. Disponível em: http://gotan.cirfid.unibo.it/M&A/index/number1/ ma_ind1. htm.

OLIVEIRA, Valdemar de. 1985. *Frevo, Capoeira e "Passo"*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.

PEREIRA DAS COSTA. 1937. *Vocabulário Pernambucano*. Recife: Imprensa Oficial.

PEREIRA DAS COSTA. 1974. *Folk Lore Pernambucano*. Recife: Arquivo Público Estadual.

REAL, Katarina. 1990. *O Folclore no Carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana.

SEEGER, Anthony. 1987. Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Os direitos autorais e a música Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul[1]

Mônica de Andrade Arnt
PPGAS/ UFRGS
arntmonica@yahoo.com.br

Resumo
Nesta comunicação pretendo discutir a relação da produção musical indígena contemporânea com as políticas de propriedade intelectual e de direitos autorais. Tomarei como base estudos realizados entre grupos indígenas Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul. A maior parte das reflexões propostas foram suscitadas durante pesquisa na região das Missões, durante a aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) - um instrumento de documentação do patrimônio imaterial, implantado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em meio a rituais xamânicos na casa de reza, performances e gravações de músicas tradicionais em CD's e DVD's e meios de comunicação de massa invadindo o cotidiano local, os Guarani enfrentam nos limites da tekoá (aldeia) problemas relativos ao questionamento pelo não índio da vigência de sua autenticidade e tradição, às apropriações e às dificuldades de diálogo interétnico, devidas tanto à incompatibilidade entre as lógicas indígena e jurídica no que tange às noções de propriedade e de indivíduo, quanto às diferentes concepções culturais acerca das práticas musicais. Entre tantas questões, colocamos um exemplo: se os seres extra-humanos participam na criação musical, a quem atribuir a propriedade intelectual da obra?

Palavras-chave: música indígena, propriedade intelectual, patrimônio imaterial.

Abstract
In this paper I will discuss de relationship between de contemporary indigenous music production and the intellectual property and copyrights politics. The basis of the study is an ethnography realized between some Mbyá-Guarani indigenous groups in the Rio Grande do Sul state (Brazil). The most of this questions purposed emerged from a research in Missões region, while the application of the Inventário Nacional de Referências Culturais ("National Inventary of Cultural References") – an instrument developed for the intangible heritage documentation by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN ("Historic and Artistic Heritage National Institute"). In the middle of xamanistic rituals in the house of praises, CD and DVD records of traditional music and mass media communication invading the local quotidian, the Guarani faces in the limits of tekoá (village) relative the problems of the authenticity, originality, appropriations and of the difficulty in the interetnic dialogue had to the incompatibility between the logics aboriginal (where the collective authorship predominates) and of the constitutional law (centered in the individual), as well as of the cultural conceptions on musicality. Between as many questions, we place an example: if the extra-humans entities are sources of musical inspiration, to who to attribute the copyright of the workmanship?

Keywords: indigenous music, intellectual property, intangible heritage.

As relações entre culturas distintas, no seio da antropologia ou no das políticas públicas, abriu novo capítulo recentemente com a implantação de leis que permitem a patrimonialização de bens culturais imateriais e de proteção à propriedade intelectual de conhecimentos tradicionais[2]. Os descompassos e traduções dos conteúdos culturais entram, assim, numa nova fase e apresentam novos problemas. As regras

[1] Trabalho realizado sob orientação da Prof.ª Dr.ª Maria Elizabeth Lucas. A autora é mestranda em Antropologia Social pelo PPGAS-UFRGS e pesquisadora do Grupo de Estudos Musicais (GEM-UFRGS).

[2] O interesse pelo presente tema foi dispertado durante a participação, enquanto bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPq - UFRGS), do Projeto "Bases teórico-práticas para a elaboração de laudos etnomusicológicos" (financiado pelo Edital Universal CNPq), desenvolvido pelo Grupo de Estudos Musicais (GEM) entre 2004 e 2006.

na sociedade nacional, mormente as ligadas ao registro de autoria, qualquer que seja ele, remetem à precisa identificação do autor. Este recurso é importante porque é nele que está calcado o reconhecimento de direitos. Como traduzir, entretanto, uma situação na qual não há autoria individual, ou mesmo não há autoria humana? Enfim, entramos na complexa tarefa de construir um aparato que permita, no dizer tradicional da antropologia, a compreensão de uma situação, mais do que sua adequação. Obviamente, a tradução nunca é plenamente possível, mas permanece o problema de como converter essa compreensão em procedimentos legais.

Este tema dos direitos autorais e da propriedade intelectual do conhecimento tradicional, por conta dos problemas práticos enfrentados por estas populações em negociações interétnicas, políticas e econômicas, vem se tornando regular nas discussões acadêmicas. A maior parte das reflexões expostas nesta comunicação surgiu durante pesquisa realizada em equipe[3] junto à comunidade Mbyá-Guarani na região das Missões, noroeste do Rio Grande do Sul, onde se localiza o Sítio Histórico e Arqueológico São Miguel Arcanjo, o qual abriga as Ruínas da Igreja das Missões Jesuíticas. A pesquisa tinha como finalidade a aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), que constitui uma metodologia desenvolvida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), cujo objetivo é a proteção de bens culturais, especialmente aqueles considerados ameaçados, que constituem a dimensão imaterial do patrimônio brasileiro.

A proximidade da Terra Indígena Inhacapetum (conhecida entre os Mbyá como *Tekoá Koenju*, que significa Aldeia Alvorecer, em português) com o Sítio São Miguel Arcanjo, o qual foi reconhecido como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, propiciou grande visibilidade à comunidade. No interior das cercas do Sítio, os Mbyá comercializam artesanato e CDs do Coral Jerojy Guarani, grupo de música e dança que costuma se apresentar no local e em outras localidades da região. Além da proximidade com o Sítio, a escolha justamente desta comunidade Mbyá entre tantas outras existentes no Estado, para a aplicação do INRC, foi ocasionada pela visita à cidade de São Miguel, no ano de 2003, de um representante do Ministério da Cultura (MinC). O representante assistiu à apresentação do Coral e, comovido com a performance, convidou ao então cacique da aldeia e coordenador do Coral, Floriano Romeu, para comparecer ao Palácio do Planalto, em Brasília, em cerimônia na qual tocou *ravé* (cordofone guarani semelhante ao violino) e foi condecorado com uma medalha de Honra ao Mérito Cultural.

A proposta desta comunicação é também reunir algumas perspectivas teóricas da Antropolgia, bem como discussões presentes em etnografias da arte indígena que possam vir a contribuir à problematização do registro da criação musical - com suas peculiaridades sócio-cosmológicas - no contexto das políticas de proteção à propriedade intelectual e aos direitos autorais. Além da preocupação com possíveis transtornos relativos à questão da apropriação da música indígena, a qual está em crescente circulação fora das aldeias – entre as aldeias, no comércio, nas lutas políticas, etc. – interesso-me pela reflexão em torno dos paradoxos políticos que compõem os cenários interétnicos onde se situa a produção musical indígena contemporânea.

Categorias relacionadas às práticas musicais Mbyá-Guarani

O termo *jerojy* engloba o complexo dança-música dos Mbyá-Guarani e nomeia, ainda, os rituais que ocorrem na *opy* (casa de reza) conduzidos pelo *karaí* (xamã Guarani), os quais podem ser diferenciados da noção de *jerojy* enquanto expressão musical e coreográfica através da denominação *jerojy nhembo'e* (*nhembo'e = nhe'e*/ palavra-alma; *mbo*/ fazer, levar a efeito). As expressões musicais envolvidas nesta categoria, que compreende determinadas práticas musicais xamânicas, são enviadas por e dedicadas a Nhanderu, "Nosso Pai", uma das quatro principais divindades da cosmologia Guarani.

As práticas musicais *mbyá* são estreitamente vinculadas à existência das *nhe'e porã*, as "belas palavras", ou *avyu porã* (bela linguagem), a linguagem comum a homens e deuses (Clastres, 1978) que só os profetas sabem proferir. Ambas as expressões correspondem a linguagens que possibilitam a comunicação entre homens e deuses, orientando a postura e a ação dos Mbyá frente ao mundo. Conforme o mito cosmogônico, as *nhembo'e*, os *poraí* (cantos) e a *jerojy* foram criadas no mesmo ato, na noite em que Nhanderu engendrou o mundo. *Nhe'e* significa palavra, voz, eloqüência, mas também significa alma, resultando na idéia de alma-palavra (Jecupé, 2001). As práticas xamânicas realizadas na *opy*, ou seja, os cantos, danças, discursos do *karaí* e a ingurgitação da fumaça (*tataty*), são meios através do qual os Mbyá

[3] Equipe coordenada pelo Prof. Dr. José Otávio Catafesto de Souza (Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais/ Laboratório de Arqueologia e Etnologia – UFRGS), da qual participaram estudantes do curso de graduação em Ciências Sociais e de pós-graduação em Antropologia Social da UFRGS.

promovem a elevação do corpo e buscam alcançar a imortalidade. À prática xamânica, constituída por estes "gestos de devoção", conforme define Clastres, sobrepõe-se um valor político, pois é acionada como "veículo pelo qual podem ainda afirmar sua diferença, e isso explica que seja mantida secreta e ocupe um lugar privilegiado na vida cotidiana" (1978, p. 86).

Em diversas aldeias os Mbyá vêm formando grupos de canto e dança para apresentarem-se ao público não-índio, chamados de "corais". Em 2002, foi criado o primeiro coral da *Tekoá Koenju*, o *Coral Jerojy Guarani*, constituído por meninos e meninas da aldeia, que cantam e dançam, e homens jovens e adultos que executam instrumentos musicais tradicionais: *ravé*, *mbaepu mirim* (chocalho globular), *mbaepu* (cordofone anatomicamente semelhante ao violão, mas que difere deste no modo de afinação, execução – possui função percussiva – e por possuir apenas cinco cordas)*, angu apu* (tambor, que tem este nome porque imita o som do pilão/ *angu*) e *mbaepu ouá* (tambor menor, de sonoridade mais aguda que o primeiro). A música interpretada pelo "Coral" é chamada na Tekoá Koenju[4] de *jerojy*. Este repertório sensibiliza os espectadores do "exótico" quanto à história dos Mbyá-Guarani e sua situação presente, caracterizando-se assim, como um importante instrumento para divulgação e valorização da identidade cultural do grupo e um eficaz meio de comunicação interétnica.

A criação de versões musicais para grupos de canto e dança destinadas a apresentações públicas e a produção musical com fins econômicos e políticos constitui uma expressão da transformação pós-colonial das expressões musicais Mbyá-Guarani. O processo de composição de músicas para apresentação fora da *tekoá* e o contato cada vez mais intenso com a música do *juruá* ("branco"), denominada *jeroky* - através dos meios de comunicação de massa, principalmente - abriu novas possibilidades de variações nas suas tendências temáticas e maior espaço para a criação individual, ainda que mesmo assim passando pela inspiração divina. Além do interesse cada vez mais recorrente na produção de CDs contendo músicas dos corais, cresce o número de composições ligadas a estilos sertanejos, regionais e *pop,* com versões em português e em guarani.

Notas sobre autoria e criação musical – a inspiração onírica

A atividade onírica, que não constitui dicotomia em associação à realidade desperta na cosmologia Guarani (Montardo, 2002), é enfatizada como momento de criação e de comunicação pela literatura etnológica em diversas sociedades. Munn estudou os Walbiri que habitam o deserto australiano e apontou a origem onírica dos padrões gráficos através das mulheres. Estes grafismos (*guruwari*) são definidos como formas externas de subjetividades internas, das visões individuais sobre um ancestral. Os *guruwari* realizam e expressam a conexão do corpo e da experiência individual, interna (o sonho), com o mundo social, a ordem externa; são entendidos tanto como a energia vital incorporada quanto a sua objetivação em formas sociais transcorporais (pp. 216-217).

Segundo Montardo (2002), as canções *guarani* podem ser inspiradas nos sons da natureza, na audição de instrumentos, aprendidas com mestres durante iniciação xamanística ou com os *yvyraí' já kuéry* (ajudantes espirituais). Podem ser recebidas de parentes já mortos ou, especialmente, pelos deuses, através de sonhos. A autora descreve que a composição da música xamânica, assim como grande parte das atividades do xamã, é um "processo que se dá no sonho (...) o conteúdo do sonho é considerado conhecimento, e a composição se dá na sua escuta" (p. 45). O sonho consistiria em um momento propício à comunicação entre seres de diferentes domínios cosmológicos. A autora afirma:

> "Tratar da composição na música guarani aponta diretamente para a dialogia, pois os Guarani não se consideram donos dos cantos. Mesmo os cantos individuais recebidos por cada um em sonhos são recebidos por merecimento, como um presente, não são compostos pelas pessoas. Ela os escuta. A noção é de que a música já existia em outro lugar" (p. 45).

Neste sentido, os Mbyá nas Missões contam que a concepção de um canto se dá através dos sonhos, nos quais os *poraí*, os cantos-preces xamânicos, são escutados pelo *karaí*. A inspiração para a criação de novas melodias e letras a serem interpretadas pelas crianças do Coral também ocorre privilegiadamente no sonho. São casos em que se pode identificar o mediador, que não é propriamente o autor individual, uma vez que acessou uma música pré-existente enviada pelas divindades. Enquadraríamos

[4] Em algumas aldeias, dependendo da região, o repertório dos corais é chamado *jeroky,* termo que na *Tekoá Koenju* é usado para designar a música dos *juruá*.

casos como este como autoria coletiva, porém esta atribuição incluiria a comunidade – que ainda deveria ter sua extensão decidida, no caso de registro formal: a comunidade de uma aldeia específica ou todo o povo Mbyá-Guarani? -, mas excluiria a interpretação nativa para a sua origem. Não bastando a dificuldade de nos distanciarmos da categoria de indivíduo, tendemos a ver apenas nos seres humanos a possibilidade de um protagonismo na criação estética.

Cristino Franco, *Mbyá* da *Tekoá Koenju*, contou que sonhou com a canção *Kaag¸y Miri*, registrada durante a aplicação do INRC. Esta canção fala da localidade chamada Mata São Lourenço, área atualmente privada, reivindicada pelos *Mbyá* da *Tekoá Koenju* para a constituição de uma nova *tekoá*, pela riqueza de sua mata, que é escassa na sua aldeia e porque seus parentes têm histórico de passagem e acampamento neste local, havendo inclusive relatos de que havia lá construída uma *opy*.[5] Cristino é associado a esta obra em sua aldeia, porém em caso de registro, a propriedade intelectual seria atribuída ao coletivo, pois sua atuação foi a de um mediador entre um conhecimento divino e sua comunidade. Transcrevo em seguida seu texto verbal: "*Orere koá kaag¸y mirï maore/ Ro moÒendu ro poraí/ Ro moÒendu takuapu miri/ Ro moÒendu takuapu miri/ Ro moÒendu mbaepu miri"* (tradução: "nossa aldeia Pequeno mato sagrado/ Vamos escutar o canto/ Vamos escutar *takuapu miri*[6]/ Vamos escutar *takuapu miri/* Vamos escutar *mbaepu miri*[7].

A participação extra-humana

Assim como para os Walbiri deriva-se a expressão artística da conexão com os espíritos ancestrais, os Waurá da Amazônia apóiam-se na inspiração e na permissão dos "espíritos-donos" dos motivos sonoros ou visuais (re-)produzidos (Barcelos Neto, p. 44-45), na relação entre homens e deuses (os *apapaatai*). A admissão da autoria sobrenatural da música depende da compreensão das cosmologias ameríndias como uma forma de identificação animista da natureza compartilhada e unificada dos humanos e dos não-humanos (Descola, 2006, p. 104-108).

Diversos autores têm relacionado a origem das expressões artísticas indígenas com o domínio extra-humano mais especificamente ligado aos animais (e.g. Van Velthem, 2003). As etnografias sobre os Parakanã (Fausto, 2001) e os Suyá (Seeger, 1980), documentam exemplos que demonstram a agência destes animais na participação da expressão de conhecimento de formas musicais pelos humanos e, mais ainda, levam à sugestão de que tais expressões possuem, elas mesmas, uma subjetividade ativa e interativa.

Segundo Fausto, a composição, ou o recebimento da música de um ser extra-humano – o termo "recebimento" parece se adequar melhor ao conceito de criação musical *parakanã* - passa por um processo de predação. Ele descreve os ciclos rituais *parakanã* como uma forma de "predação familiarizante", isto é, um processo que se dá através do consumo e da apropriação das capacidades do animal, o inimigo que se torna *xerimbabo* do predador humano, que passa a ser o seu "dono". O autor descreve as danças dos rituais colocando-as como uma forma de execução da presa, o potencial inimigo onírico. Com a execução e a familiarização do inimigo, o "dono do animal" recebe cantos durante seus sonhos, os quais também passam ter uma relação como a de "senhor"- *xerimbabo* com o sonhador, que se torna o "dono da música". O receptor do canto se apropria do doador e a transmissão ao grupo se dá na repetição exaustiva dos cantos até sua memorização.

Anthony Seeger (1980) destaca a dimensão comunicativa da música, isto é a veiculação de informações sobre a pessoa que a executa, sua posição social e sobre o *ethos* e os valores da sociedade. Com a emergência de estudos que destacam a característica anímica das sociedades amazônicas, a comunicação passou a ser entendida como transcendente ao universo humano[8]. É importante salientar a complexidade das diversas lógicas possíveis na atribuição de autoria entre os ameríndios.

As cosmologias amazônicas compreendem os seres extra-humanos como sujeitos que possuem perspectiva, já que cultura e natureza não são categorias dicotômicas como são pra nós. Ao investigar o que está sendo comunicado nestes gêneros musicais *suyá*, Seeger sugere que "uma importante característica da

[5] Este caso não é somente um exemplo concreto da inspiração onírica na criação musical como chama a atenção para a relação entre a dimensão política e a xamânica, como enfatizava Clastres (1978).

[6] O *takuapu* é um instrumento musical, executado exclusivamente pelas mulheres dentro da *opy*. Consiste em um bastão de taquara que produz som ao ser batido contra o chão.

[7] Tradução realizada por Cristino Franco.

[8] A categoria "humanidade" passa a ser problematizado por, no contexto de cosmologias anímicas ou perspectivistas, ser uma condição cujas possibilidades possuem outra extensão.

música é sua habilidade em atravessar distâncias sociais, psicológicas e espaciais e que a ênfase lingüística de nossa própria sociedade não pode ser universal" (1980, p.103), reforçando a proposição de que a música indígena atravessa também os domínios e possibilita a comunicação entre eles.

A dimensão comunicativa das expressões musicais Mbyá pode ser vislumbrada, portanto, em três níveis. Primeiro, um nível interno ao grupo: mulheres adultas, por exemplo, possuem passos de dança e instrumentos musicais específicos, que identificam sua posição social aos demais membros da sociedade. Segundo, um nível de comunicação interétnica, em que destacamos o papel da performance dos corais, acionada como sinal diacrítico para afirmação da identidade e demarcação de fronteiras étnicas. Na comunicação entre diferentes domínios cósmicos consiste a terceira dimensão. Enquanto entre os Parakanã as relações de predação ritual através da *execução* musical envolvem especialmente os animais, entre os Mbyá é destacada a predação familiarizante das divindades, através das quais eles buscam uma comunicação eficaz para assegurarem a ordem do cosmos, visando também à aproximação com as divindades. A intenção de chamar a atenção dos deuses pode ser ilustrada com a letra de uma *jerojy* interpretada pelo Coral Jerojy Guarani que se refere à divindade *Nhamandu Miri*: "*Nhamandu miri/ aguatamovy nhanemopu`a`i jevy/ Nhamandu miri aguatamovy nhanemopu`a`i jevy/ Pave'i/ javy`aiaguã/ Pave'i javy`aiaguã"* (tradução: "Quando o pequeno sol começa a caminhar, nós levantamos todos para que todo mundo seja alegre")[9].

A prática musical e coreográfica ritual é capaz de, segundo Fausto, "operar transformações com os seres humanos" (2001, p. 421). Entre os Mbyá, através destas práticas, obtém-se o aperfeiçoamento das qualidades corporais que consideram importantes: através dos gêneros musicais, de invocação e prece (a *jerojy nhembo'e*) e de combate (o *tangará*), os Mbyá conseguem embelezar corpo, trazer saúde e se encontrar com os deuses (Montardo, 2002). As expressões musicais atuam, assim, na fabricação do corpo e da sociedade; esta fabricação remete ao desenvolvimento de processos simbólicos, à transformação de corpos e à construção de pessoas.

Criatividade, invenção e tradição

Reflexões sobre criação artística entre indígenas, invenção e tradição levam à discussão sobre o ideal de "indianidade" vigente no senso comum e as disputas em torno da legitimidade e da autenticidade destas formas de expressão. Neste sentido, o campo da arte mostra-se como um espaço de potencialização de diferenças e identidades, de disputa política e politização da identidade, onde estão em questão interesses, identidades, discursos, disputas, etc.. Dentro da própria aldeia o problema da disputa em torno da autenticidade se manifesta no controle social sobre a criatividade, que se dá através da audição coletiva das criações musicais e da aprovação ou não, pela comunidade, das inovações empreendidas (Layton, 1991).

Citro (2006), ao referir-se aos novos espaços de criação estética Toba (grupo indígena localizado em território argentino) e afirma que mudanças estéticas evidenciam a construção de novas religiosidades e novas estratégias de sobrevivência, destacando o alto grau de condensação entre performances de origens diversas na constituição das performances analisadas. A emergência da música Mbyá dirigida à apresentação pública, da mesma forma, expressa uma espécie de recondicionamento da produção musical indígena, impulsionado por fatores econômicos e políticos.

O surgimento de novos "estilos" musicais e de novas finalidades da prática musical, longe de ser negativa, por correr o risco de ser colocada em questão, do ponto de vista do senso comum, a tradição e a autenticidade cultural do grupo, mostra que a sociedade está em plena atividade de auto-criação, distante da dissolução. As considerações acima descartam que a questão da condensação, referida acima (Citro, 2006), comprometa, do ponto de vista antropológico, a identidade cultural dos grupos, mas ao revés, designa a sua vitalidade. Tal questão propõe, porém, que se investigue se em algum grau a condensação característica das performances musicais dos "corais" guarani, ou de músicas que são registradas em inventários ou para comercialização, compromete a eficácia simbólica esperada de certas expressões estéticas, em especial as relacionadas ao xamanismo. Segundo Mordo (2000), os Guarani diferenciam em sua produção estética o que produzem para si e o que produzem para os outros. Contudo, ressalta que a as peças produzidas para mundo exterior não deixam de possuir algum valor simbólico, embora possivelmente com menor profundidade que a arte produzida para dentro do grupo.

Comentários finais

[9] Tradução realizada por Patrícia Ferreira/ *Kerechu Poty*.

Mills coloca a imprescindibilidade de negociação com os nativos, de se estabelecer diálogos com os *performers* e com a comunidade ao fazer as gravações, conferir quais usos que consideram apropriados para a sua música, quais retornos e compensações esperados, como e quando, assim como contribuir na construção de barreiras para proteger a música "não-ocidental" e enfrentar os interesses do mercado (1996, p. 83). Seeger (1996) concorda com Mills quando demonstra preocupação com os arquivos gravados em campo, defendendo que é papel do etnomusicólogo atuar no sentido de evitar usos indevidos com o fim de controlar a disseminação indevida. Neste sentido, a pesquisa que originou essa comunicação deve se comprometer em propor diálogos com os Mbyá quanto aos seus direitos sobre as expressões musicais que vêm das aldeias e à proteção do risco de apropriações.

Propostas algumas perspectivas teóricas pertinentes ao estudo da criação e da autoria entre os Mbyá, podemos colocar a seguinte questão: se os seres extra-humanos participam na criação musical, a quem atribuir a propriedade intelectual da obra? Mills (1996) situa a emergência da "*world music*", na década de 80, como fator que reforçou a discussão sobre as tensões entre os direitos autorais e a lógica diferenciada da música indígena. Os direitos autorais e de propriedade intelectual da música indígena diferem dos sistemas estatais e acordos internacionais de proteção legal do autor, principalmente, em função das peculiaridades etnoteóricas musicais e sócio-cosmológicas, como as acima relacionadas, que entram em choque com a característica, destacada por Mills, da música "ocidental" como dirigida ao entretenimento e ao apelo emocional (1996, p. 57).

Ao decidirem não registrar no INRC a *jerojy nhembo'e* – uma "estratégia nativa" de salvaguarda -, os Mbyá estão mantendo o controle sobre a manipulação de símbolos fundamentais à manutenção da ordem cósmica, evitando a perturbação destes "canais de devoção" (Clastres, 1978) e de comunicação entre a comunidade e as divindades. Devemos colocar em relevo estas peculiaridades para podermos nos aproximar da compreensão do posicionamento Mbyá diante de formas de proteção não-indígenas e do confronto entre diferentes lógicas musicais e concepções de propriedade e de indivíduo, focando na possibilidade de atrelamento entre as dimensões humanas e extra-humanas na autoria musical.

Referências bibliográficas

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Arte, estética e cosmologia entre os índios Waurá da Amazônia meridional.** Dissertação de mestrado. Florianópolis, PPGAS/ UFSC, 1999.

BROWN**,** M. **Who Owns Native Culture?** Cambridge: Harvard University Press, 2003.

BURKE, Peter. A comercialização do conhecimento: o mercado e a impressão gráfica. In: **Uma História Social do Conhecimento. De Guttenberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. Cap. 7.

CITRO, Silvia. El análisis de las *performances*: el caso de los cantos-danzas de los Toba orientales. In: WILDE, G. & SCHAMBER, P. (orgs.). **Simbolismo, ritual y performance**. Buenos Aires: SB, 2006. 83 – 119

CLASTRES, Hélène. **Terra sem Males.** São Paulo: Brasiliense, 1978.

DESCOLA, Phillipe. Mas Allá de la naturaleza y la cultura. **Etnografias contemporáneas** 1 (1). Buenos Aires, p. 93-114, 2006.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos Fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: EDUSP, 2001.

JECUPÉ, Kaká Werá. **Tupã Tenondé: A Criação do Universo, da Terra e do Homem Segundo a Tradição Oral Guarani**. São Paulo: Peirópolis, 2001.

LAYTON, Robert. **The anthropology of art**. Cambridge University Press, 1991.

MILLS, Sherylle. Indigenous music and the law: an analysis of national and international legislation. **Yearbook for traditional music** v. 28, 1996.

MONTARDO, Deise Lucy de Oliveira. **Através do Mbaraká: música e xamanismo guarani**. Tese de Doutorado. PPGAS/ USP, 2002.

MORDO, Carlos. *El cesto y el arco: metáforas de la estética Mbyá-Guaraní.* Asunción, Centro de Estudios Antropológicos/Universidad Católica, 2000, pp.119-207.

MUNN, N. D. **Walbiri Iconography: graphic representation and cultural symbolism in a Central Australian society**. Londres: Cornell University Press, 1973.

RILEY, M. **Indigenous Intellectual Property Rights: Legal Obstacles and Innovative Solutions**. Altamira Press, 2004.

SEEGER, Anthony. "Ethnomusicologists, archives, professional organization, and the shifting ethics of intellectual property". **Yearbook for Traditional Music**. vol 28, 1996. p. 87-105.

_____. **Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SOUZA, José Otávio Catafesto de ET AL. **Tava Miri São Miguel, Sagrada Aldeia de Pedra: os Mbyá-Guarani nas Missões.** Porto Alegre: IPHAN12SR. No prelo.

Capoeira Angola: Um Sistema Musical Afro-Brasileiro[1]

Nicolas Rafael Severin Larraín[2]

Resumo
A música pode ser entendida como um sistema no qual certos elementos se estruturam para formar uma unidade. Este conceito parece ter uma importância fundamental para o desenvolvimento de uma pesquisa etnomusicológica com baseamento científico em termos epistemológicos. A formulação deste conceito significa a criação de uma ferramenta para a obtenção de conhecimentos e formulação de modelos de sistemas musicais que permitam uma descrição, interpretação, analises e explicação do fenômeno musical que no interessa. No caso do sistema musical da Capoeira Angola, devemos identificar não apenas os elementos que a instituem como sistema, mas fazer uma espécie de genealogia ou 'mapeamento genético' destes elementos, com a finalidade de chegar a conclusões coerentes que considerem os diversos contextos e níveis aonde se desenvolve a manifestação. Assim estaremos em condições de compreender as diferentes esferas identitárias que constroem a Capoeira Angola inserida numa sociedade específica. O percurso a seguir para uma pesquisa desta índole é indutivo, do geral ao específico. Em primeiro lugar buscaremos os elementos africanos presentes na manifestação, dado que são que parecem ser mais fortes. Logo tentar ver o contexto afro-americano em que se desenvolve a manifestação, considerando a realidade escrava em que se originou a capoeira. Depois teremos de ver as características afro-brasileiras da manifestação entrando num outro nível de identidade cultural. Acreditamos que só desta maneira chegaremos a formular um modelo do sistema musical da Capoeira Angola que permita uma compreensão profunda e abrangente.

Palavras-chave: Sistemas Musicais; Música Afro-descendente; Capoeira Angola

Abstract
The music can be understood as a system in which certain elements are structured forming a unit. This concept seems to have a fundamental importance for the development of an ethnomusicologist research with scientific basement in epistemological terms. The formulation of this concept means a creation of a tool for obtain the knowledge and formulate models of any musical system which allow a description, interpretation, analysis and explanation of the musical phenomena in which we are interested. In the case of the Capoeira Angola musical system, we ought identify not only the constituent elements as a system, but make a kind of genealogy or 'genetic mapping' of this elements, with the objective of get coherent conclusions considering de diverse contexts and levels in which the manifestation is developing. Thus we where in conditions of understand the different identity spheres that construct the Capoeira Angola inserted in a specific society. The pathway to be followed for this kind of research is inductive, from the general to the specific. At first we would looking for the African elements present in the manifestation, because they appears to be the strongest ones. Then we would try to foreseeing the afro-American context in which the manifestation was developed, considering slavery reality in which the capoeira were originated. After this we should attend to the afro-Brazilian elements for entry in a new cultural identity level. We believe that it is only possible in this way to formulate a model of the Capoeira Angola musical system which allow a comprehension deeper and widen.

Keywords: Musical Systems; Afro-descendant Music; Capoeira Angola

[1] Pesquisa em andamento.
[2] Estudante de Doutorado.

Introdução

A música é um construto cultural diretamente relacionado ao som, de uma maneira particular, e a outros aspectos da sociedade e da cultura. Este construto se institui nas diversas sociedades através de usos e funções próprias, a depender das características e do contexto aonde se desenvolve. A linguagem, presente em todos os níveis e a tecnologia, relacionada ao nível instrumental, são os dois grandes elementos que determinam as características musicais de uma cultura específica.

A linguagem estrutura a música, num primeiro momento, de duas formas: como substrato da base de qualquer construto cultural, e conseqüentemente musical e, no sentido de ser o veículo histórico da transmissão e construção do conhecimento. Assim sendo, em termos de MATURANA e VARELA (2005: 223):

> Chamaremos de condutas culturais as configurações comportamentais que, adquiridas ontologicamente na dinâmica comunicativa num meio social, são estáveis através de gerações. Esse nome não deve surpreender, porque se refere precisamente a todo o conjunto de interações comunicativas de determinação ontogenética que permitem uma certa invariância na historia de um grupo, ultrapassando a história particular dos indivíduos participantes. A imitação e a contínua seleção comportamental intragrupal desempenham aqui um papel essencial, na medida que tornam possível o estabelecimento do acoplamento dos jovens com os adultos, por meio do qual é especificada uma certa ontogenia, que se expressa no fenômeno cultural. Assim, conduta cultural não representa uma forma essencialmente distinta em relação ao mecanismo que a possibilita. O cultural é um fenômeno que se viabiliza como um caso particular de comportamento comunicativo.

A linguagem também determina ou estrutura a música no âmbito vocal, parte considerável do repertorio musical de praticamente qualquer grupo cultural do mundo. Destaca-se aqui que, na música, a linguagem adquire uma dimensão dupla, determinando de alguma maneira a sonoridade rítmica e melódica pelo conteúdo fonético desta, e transmitindo uma informação semântica além da sua sonoridade.

A tecnologia é uma acumulação de conhecimentos e ferramentas gerados a partir do meio no qual o homem se desenvolve. Neste sentido, segundo BLACKING (2006: 125):

> De longe as formas, técnicas e materiais construtivos da música parecem ser acumulativos como a tradição tecnológica. Todavia a música não é um ramo da tecnologia, ainda que os desenvolvimentos tecnológicos a afetem[3].

Além dos subsídios que a linguagem e a tecnologia proporcionam à música, podemos observar que certas estruturas musicais transcendem as culturas, seja qual for a linguagem e/ou nível tecnológico da sociedade. Estas estruturas podem ser chamadas de 'sistemas musicais', mas não no sentido restrito com o qual este termo foi utilizado anteriormente, por exemplo, por BLACKING (2006: 50):

> De qualquer modo, o número de interpretações estruturais possíveis pode se reduzir em grande parte quando o sistema musical de um compositor ou uma cultura singulares é examinado no seu contexto cultural total. Ainda quando o sistema está claramente articulado, uma explicação estrutural em termos do dito sistema pode ser incompleta[4].

MERRIAM parece concordar com esta idéia ao disser que o estudo das estruturas musicais inerentes, dentro de sistemas musicas fechados é questionável, posto que a música estaria sendo separada do contexto humano aonde é produzida (1964: 29):

---

[3] Esta tradução, assim como todas as presentes neste artigo são nossas. Desde la distancia, las formas, técnicas y materiales constructivos de la música parecen acumulativos al estilo de una tradición tecnológica. Pero la música no es una rama de la tecnología, aunque los desarrollos tecnológicos la afecten.

[4] De todos modos, el número de interpretaciones estructurales posibles puede reducirse en gran medida cuando el sistema musical de un compositor o una cultura singulares se examina en su contexto cultural total. Aún cuando un sistema está claramente articulado, una explicación estructural en términos de dicho sistema puede ser incompleta.

> A multiplicidade de estudos das estruturas musicais separadas do tudo ou em grande medida do contexto cultural indica que os etnomusicólogos têm colocado um grande valor na estrutura do som como um valor isolável em si mesmo. De fato, o som musical tem sido tratado como sistema fechado que opera de acordo a princípios e regularidades inerentes em si mesmo e bastante separados dos seres humanos que o produzem. Porem é questionável se a música possa ser estudada satisfatoriamente de este modo, e se de fato o som musical é em definitiva um sistema[5].

Mas na verdade o que acontece de maneira universal, ou seja, em qualquer cultura, é que estamos fazendo constantemente distinções no contexto da realidade dentro do domínio das nossas possibilidades de percepção do mundo. Por exemplo, quando caminhamos distinguimos o lugar em que colocamos o pé de um obstáculo qualquer, assim como quando escutamos distinguimos quase de maneira automática um som musical de um som que não é música. Mas as distinções não se limitam a uma definição de um objeto dado, pois qualquer distinção feita comporta dentro dela o contexto aonde próprio observador se encontra. Esta realidade é imutável, mas não quer disser que estamos frente uma limitação, desde que tenhamos consciência dela. O desafio do etnomusicólogo consiste em superar o distanciamento cultural ao ponto de poder compreender o que a música da cultura que ele investiga quer disser.

As estruturas que sustentam as músicas de qualquer uma cultura estão presentes mesmo que não sejamos capazes de observá-las, só que seria muita inocência pensar que se trata de sistema fechados. A música é o produto de um sistema ou de sistemas complexos e, portanto, não podemos pensar nela em termos apenas mecânicos. O domínio dos comportamentos musicais do homem é infinito, porém, conhecendo as estruturas de um sistema musical determinado é possível predizer, até certo ponto, o que pode acontecer no âmbito daquilo que conforma o próprio sistema.

A reformulação do conceito de sistema musical deve ser construída a partir, primeiramente, de uma operação cognitiva, como sujeitos que experimentamos os fenômenos, e como pesquisadores com a nossa intencionalidade específica. Esta operação pode ser denominada como "distinção", entendida como uma estruturação elementar do domínio da experiência (SPENCER-BROWN, 1972). Pelo fato desta experiência ter a sua origem inevitavelmente no pesquisador, resulta de suma importância a construção do conceito de sistema musical através de uma consciência fenomenológica da realidade (HUSSERL, 1985). Sabemos que toda análise gera de alguma maneira uma redução, mas com a "reformulação" do conceito de sistema musical queremos propor um modelo de constante reconstrução das estruturas musicais onde a pesquisa parte da informação que germina da própria música.

A pesquisa musical deve ser tão rigorosa como a de qualquer outra ciência. Não só na coleta de dados, mas nos seus métodos de análises. Por este motivo acreditamos que os princípios e fundamentos epistemológicos utilizados na etnomusicologia devem ser discutidos exaustivamente. Assim sendo, esta pesquisa inicia tentando estabelecer e discutir as questões transcendentais da investigação etnomusicológica para estabelecer fundamentos filosóficos coerentes dentro da própria ciência.

A Necessidade de um Modelo

Seguindo esta idéia, uma vez entendido o valor da operação da distinção para a reformulação do conceito de sistema musical e, em particular, a construção de um **modelo** do sistema musical da Capoeira Angola, podemos começar a percorrer a nossa trilha. A nossa primeira distinção terá de ser a mais ampla possível ou a de maior abrangência: a música da Capoeira Angola é de matriz africana. A implicação desta primeira afirmação nos leva a buscar os elementos estruturais que caracterizam ou identificam a música na África, mais especificamente nas áreas da África que exerceram uma influência maior no continente americano. Ou seja, a música da Capoeira Angola corresponde a um sistema musical africano que teve certas dinâmicas especificas no Brasil. Desta maneira buscaremos distinguir o que há de africano na música da Capoeira Angola para poder explicar as estruturas profundas que fundam a música desta e os comportamentos existentes nesta manifestação.

[5] The multiplicity of studies of music structure divorced wholly or to a great extent from cultural context indicates that ethnomusicologists have placed greatest value on the structure of sound as an isolable value itself. Indeed, music sound has been treated as closed system which operates according principles and regularities inherent in itself and quite separated from the humans beings that produce it. But it is questionable whether music can be studied satisfactorily in this way, and indeed whether music sound is itself a system at all.

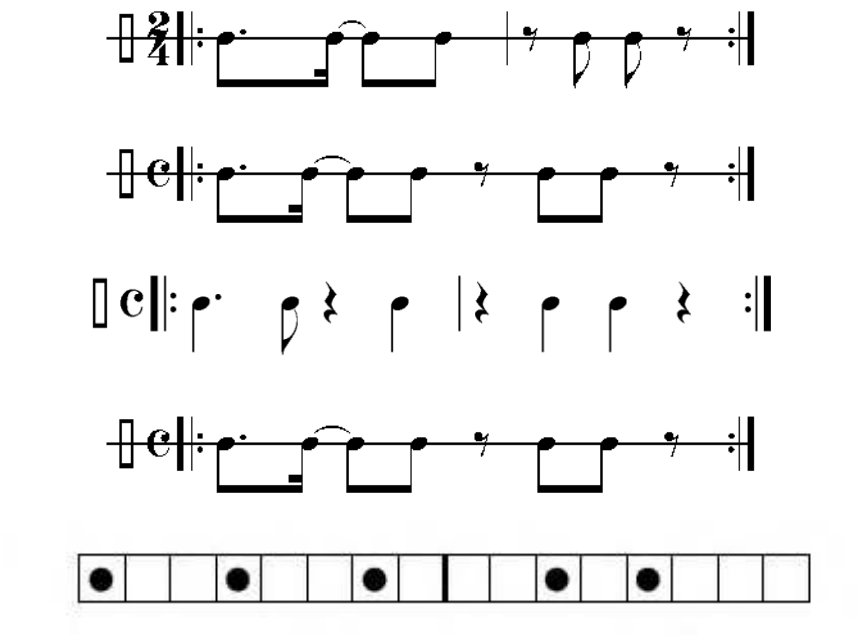


Figura 1

Nas figuras 1 apresentamos diversas leituras ou possíveis transcrições de uma única célula rítmica que pode ser observada em praticamente em todas as manifestações musicais de origem ou matriz africana. Podemos entrar numa discussão de qual seria a maneira mais certa de transcrever esta figura em cada caso específico (nas músicas da salsa, do candomblé, do candombe ou na capoeira entre outras manifestações afro-descendentes), mas consideraremos todas estas figuras como a mesma clave no mesmo sentido em que foi colocado por TOISSANT (2002: 3). Esta célula rítmica também está presente na música da Capoeira Angola. Contudo, essa pesquisa não pretende apenas mostrar ou comparar os diversos tipos de música, mas construir um discurso coerente, a partir dos elementos estruturais do sistema musical, abrangendo o máximo de elementos possíveis de serem cogitados para a formulação do modelo. Assim como resulta interessante para nós observarmos como uma célula rítmica pode ser encontrada em diversos contextos da música da diáspora africana, resulta interessante, também, observarmos células rítmicas encontradas praticamente em toda a diáspora africana, mas que não estão presentes na música da Capoeira Angola, como a célula rítmica da figura 2:



Figura 2

A partir da constatação de elementos ou traços musicais que se repetem ou não em diversos níveis de identidade cultural que poderemos começar a entender como se estrutura a música da manifestação que nos interessa Partindo da análise desses elementos é possível começar a entender como se estrutura o sistema musical da Capoeira Angola, posto que podemos contextualizá-la a partir de fatos musicais.

A escravidão a que foram submetidos os descendentes africanos no novo mundo também é de grande importância para o estabelecimento dos elementos que caracterizam os sistemas musicais por eles praticados. Vemos que, por exemplo, existe uma constante no nível tecnológico em termos das possibilidades que teve o negro para construir ou reconstruir seus instrumentos uma vez na América. Esta constante foi a repressão e a quase impossibilidade de desenvolver uma tecnologia organológica, como a que se desenvolveu na África. É por este motivo que podemos encontrar, praticamente em todo o continente americano, tambores feitos a partir de tonéis reciclados, os quais eram utilizados para transportar peixes, rum e/ou outras espécies. Por outra parte temos uma variável que é a língua e a cultura em geral do escravizador. As características dos ingleses, espanhóis, portugueses e franceses foram bastante decisivas na maneira como se desenvolveram os diversos tipos de música, começando pela linguagem, da qual já falamos anteriormente.

Esta variável foi determinante para a construção de identidades afro-americanas aparentemente distintas, sendo uma questão a ser considerada nesta pesquisa.

A linguagem é um elemento distintivo no contexto afro-americano, entretanto, no contexto afro-brasileiro passa a ser elemento identitário e unificador, outra questão a ser considerada. A forma como alguns elementos da cultura portuguesa se misturaram com o que conseguiu sobreviver da cultura africana ou, em outras palavras, as dinâmicas culturais sofridas pelos descendentes africanos no Brasil, fornecem características importantes para o entendimento do que poderia ser um sistema musical afro-brasileiro e, em particular, o da Capoeira Angola.

A Capoeira Angola é uma das mais representativas manifestações culturais de origem africana que se desenvolveram e conseguiram sobreviver no Brasil. Está presente em território brasileiro desde o século XVI, com a chegada dos primeiros escravos vindos da África. Provavelmente sofreu muitas modificações nestes quase cinco séculos de tradição, mesmo assim parece impossível desvinculá-la das diversas manifestações africanas que lhe deram vida no Brasil. A Capoeira Angola não é uma manifestação que aparece acidentalmente no Brasil. Resulta de um encontro cultural numa situação desvantajosa por parte dos africanos. Representa um fenômeno profundamente relacionado à história e aos costumes do povo brasileiro até os nossos dias. É a luta do povo negro escravizado, uma luta que apresenta a vontade de manter a maior quantidade de elementos possíveis da cultura africana. Para que isto fosse possível, foram agregados elementos de distintos das varias etnias trazidas da África para trabalhar nas diferentes áreas de produção que se desenvolveram no decorrer da historia brasileira. Os escravos, de diferentes origens africanas, conseguiram dar vida, assim, a uma nova manifestação que hoje chamamos Capoeira Angola.

A musicalidade é uma das principais características da manifestação. Aqui a música assume o papel principal, assim como na maioria das manifestações afro-descendentes, pois é através da música que se canaliza toda a energia dos participantes. A música é fornecida por uma agrupação de instrumentos de percussão, os cantos de um solista e o coro que responde efusivamente. É neste marco musical que se desenvolve a manifestação. A bateria, nome dado à agrupação instrumental, consiste de três berimbaus, um ou dois pandeiros (dependendo do grupo), um atabaque, um agogô e um reco-reco. A sonoridade dos diferentes instrumentos que compõem a bateria mais as cantigas gerando um "clima" que pode nos levar a imaginar diferentes cenários: a própria África, o passado histórico do Brasil, os acontecimentos atuais, entre outros.

Fundamentações da Ciência Etnomusicologia.

A pesquisa etnomusicológica utiliza, muitas vezes, as ferramentas da antropologia para a coleta de dados, para a interpretação dos comportamentos e para a análise musical, na tentativa de explicar as estruturas musicais de uma determinada manifestação. Acreditamos que a falta de uma epistemologia própria que dê conta das questões essenciais relacionadas tanto à ciência musical quanto as manifestações que se propõe investigar seja um dos problemas da etnomusicologia. A etnomusicologia deveria utilizar suas próprias ferramentas cognitivas para o acesso ao conhecimento de maneira a estudar a música como ela precisa ser estudada. Por este motivo, achamos imprescindível desenvolver e reformular certos conceitos fundamentais que são constantemente utilizados na área, antes de entrar na nossa pesquisa específica.

A construção de conceitos de modo algum é uma invenção nossa. Contudo, é o ponto de partida de qualquer ciência, como bem o descreve CASSIRER (1951: 289):

> A ciência procura nos fenômenos algo mais que semelhança: procura ordem. As primeiras classificações que achamos na linguagem humana não têm um propósito estritamente teórico. Os nomes dos objetos cumprem com o seu cometido se nos permitem comunicar nossos pensamentos e coordenar nossas atividades práticas, possuem uma função teleológica que pouco a pouco vai desembocando numa função mais objetiva, representativa. Qualquer semelhança aparente entre fenômenos diversos basta para designá-los com o mesmo nome. Em algumas linguagens a borboleta é descrita como ave ou a baleia como peixe. Quando a ciência começou as suas primeiras classificações, teve que retificar e superar esta semelhança superficial. Os termos científicos não estão criados aleatoriamente; seguindo um principio definido de classificação. A criação de uma terminologia sistemática coerente, de

> modo algum constitui um traço meramente acessório da ciência; representa um dos seus elementos inerentes e indispensáveis[6].

Entendendo as manifestações afro-descendentes a partir da oralidade, podemos imaginar a Capoeira Angola, metaforicamente, como uma grande biblioteca cheia de livros com vários tipos de sabedorias e conhecimentos que os africanos trouxeram com eles. Esta sabedoria nem sempre teve uma mesma origem no continente africano, acontecendo um sincretismo ao chegar no Brasil. Neste sentido acreditamos que resulta imprescindível contar com um substrato básico da música na África, para poder construir um discurso com fundamentos.

Por outra parte, a materialização destes conhecimentos se apresenta como fenômeno principalmente através da performance e dos processos de transmissão. Assim sendo, vemos que num primeiro olhar existem milhares de manifestações afro-americanas com elementos diversos e elementos similares. Mas a pergunta que se destaca no contexto da vinda dos povos escravizados da África é como ou por que se deram as diversas manifestações nos diversos países e regiões da América? Pensamos que esta questão não pode ser encerrada num trabalho só, porém os resultados esperados na parte comparativa desta investigação serão muito importantes para a compreensão da identidade brasileira desta manifestação musical.

Dentro do próprio Brasil vemos que existem outras tantas identidades associadas às regiões específicas deste país de características continentais. Sabemos que a capoeira se desenvolveu principalmente em certas regiões, como Rio de Janeiro, Bahia e Recife, mas da maneira na qual a conhecemos hoje se associa diretamente a Bahia. Assim, é necessário compreender a identidade afro-brasileira desta manifestação no contexto brasileiro e entender como se desenvolveu este sistema musical tão particular.

Existe hoje uma forte tendência em querer limitar a capoeira ao âmbito esportivo, mas esta situação atinge principalmente as derivações e deturpações da manifestação originária, dado que estas se limitam a entender e a desenvolver a capoeira como arte marcial, esporte ou como uma atividade só física ou de malhação. A Capoeira Angola consiste num complexo cultural cheio de traços africanos que se discutem até hoje e que aparecem na manifestação como conhecimentos dos mais variados: música, dança, filosofia, educação, esporte, política, entre outros. Por isto acreditamos que a pesquisa tem que favorecer o reconhecimento da Capoeira Angola como uma manifestação cultural e essencialmente musical. Em palavras de DOWNEY (2005: p.87):

> A música instrumental é um ingrediente essencial na capoeira. Parada das cantigas é relativamente comum, embora indesejável, durante a roda. Uma alteração no ritmo, eventualmente, como a saída do tempo de um instrumento da base ou o arame do berimbau que se parte, pode levar o jogo a uma parada abrupta. Para muitos capoeiristas, os movimentos não podem acontecer sem a música para conduzir e inspirá-los[7].

Mais na frente continua:

> Capoeira também educa os praticantes. Repetidamente, os professores têm me dito que um passo essencial no aprendizado era compreender como escutar a música distintiva desta arte, especialmente o som do berimbau, instrumento característico do jogo[8].

---

[6] La ciencia busca en los fenómenos algo más que semejanza: busca orden. Las primeras clasificaciones que encontramos en el lenguaje humano no llevan un propósito estrictamente teórico. Los nombres de los objetos cumplen con su cometido si nos permiten comunicar nuestros pensamientos y coordinar nuestras actividades prácticas, poseen una función teleológica que poco a poco va desembocando en una función mas objetiva, representativa. Cualquier semejanza aparente entre fenómenos diversos basta para designarlos con un nombre común. En algunos lenguajes la mariposa es descrita como ave o la ballena como pez. Cuando la ciencia inició sus primeras clasificaciones tuvo que rectificar y superar esta semejanza superficial. Los términos científicos no están fabricados al azar; siguiendo un principio definido de clasificación. La creación de una terminología sistemática coherente en modo alguno constituye un rasgo meramente accesorio de la ciencia; representa uno de sus elementos inherentes e indispensables.

[7] Instrumental music is an essential ingredient in capoeira. Lulls in singing are relatively common, albeit undesirable, during a roda. A disturbance in the rhythm, however, such as a supporting instrument falling out of synch or a broken string on a berimbau, can bring a game to an abrupt halt. For many capoeiristas, movement cannot proceed without music to propel and inspire it.

Existe então uma necessidade por parte da etnomusicologia no Brasil de compreender a Capoeira Angola enquanto manifestação musical. Embora exista uma literatura considerável sobre capoeira, da perspectiva da etnomusicologia praticamente não há estudos especializados, ou aqueles realizados se limitam à visão folclórica da manifestação. Se pensarmos que a Capoeira Angola é uma manifestação que hoje transcende as fronteiras do próprio Brasil, até o ponto de ser conhecida e praticada quase no mundo inteiro, sendo hoje uma embaixadora cultural do Brasil no resto do mundo, não podemos poupar esforços no desenvolvimento de sua pesquisa em todas as áreas do saber que ela atinge. Destarte, desde a perspectiva da etnomusicologia, estaríamos colaborando com a valorização de uma manifestação e com uma pesquisa que não pode cessar.

O Problema

A presente pesquisa pode ser considerada como um empreendimento ambicioso. Nosso interesse não se limita a uma investigação que se centra exclusivamente na manifestação esquecendo o contexto onde aquela ocorre. Esta é uma questão que, no caso das ciências sociais e humanidades, adquire maior importância. A maneira na qual se estruturam as sociedades e os grupos e subgrupos que as compõem não podem ser reduzidas a padrões simplificados. Os comportamentos e em particular os comportamentos que têm a ver com música dependem de infinitas variáveis. Acreditamos que é possível e necessário criar algum tipo de redução que permita reconstruir o conhecimento a partir de certas diretrizes. Assim sendo, queremos criar uma espécie de semente que contenha os elementos epistemológicos necessários para reconstruir em termos musicais a manifestação específica que nos interessa, ou qualquer outra no futuro.

A grande questão da nossa pesquisa pode ser resumida nesta pergunta: de que maneira é possível desenvolver um conhecimento etnomusicológico, a partir do âmbito filosófico ou epistemológico, para chegar à estruturação mesma da música de uma manifestação como a Capoeira Angola? Ou seja, será possível desenvolver um conhecimento de maneira indutiva e/ou holística, percorrendo os diversos níveis que contextualizam a manifestação, para construir um modelo do sistema musical da Capoeira Angola? Este processo de constantes reduções e distinções, uma dentro da outra, indo do geral ao específico do sistema que nos interessa, permite a reutilização da pesquisa para novas investigações.

O repertório musical da Capoeira Angola não é aleatório. Existe o repertório de ritmos que levam diferentes nomes dependendo de quem está ensinando, mas estes se desenvolvem quase sempre dentro do mesmo esquema de acentuações rítmicas. O repertório de cantigas é o que mais varia e é esse repertório que abordaremos com maior ênfase. Para que uma música caracterize a manifestação, não basta que somente apareça a palavra capoeira ou qualquer outra palavra alusiva a manifestação. A utilização de qualquer música popular ou de outra tradição para ser cantada na roda, também não parece necessariamente acrescentar nada a música da Capoeira Angola. Esta idéia nos leva ao problema mais específico da nossa pesquisa: quais são as características que deve ter a música da Capoeira Angola para caracterizá-la? Em outras palavras, como está determinado o sistema musical e quais são as estruturas internas da música na Capoeira Angola?

Estas questões atingem a nossa pesquisa de várias maneiras, suscitando ao mesmo tempo novas problemáticas tais como: o que tem de africano na música da Capoeira Angola? Ou, o que há de afro-americano ou afro-brasileiro? Será possível desvendar essas informações ao modo como o fariam os biólogos com o ADN ou os químicos ao descrever as substâncias? Ou, talvez, esse conhecimento tem um nível e subjetividade que não permite esse tipo de análise?

Como podemos imaginar, um dos subproblemas que se desprendem do estudo do sistema musical da Capoeira Angola diz respeito à criação musical em um sistema determinado. Existiriam músicas que caracterizariam a manifestação e haveria outras que não corresponderiam? Quais seriam os critérios que validam ou não a inserção de uma música nova na manifestação?

Aspectos Metodológicos

A metodologia da pesquisa se desenvolve seguindo o método indutivo. A tese será construída partindo do geral, ou abstrato, para a manifestação específica que nos interessa. A reformulação aqui

[8] Capoeira also educates the practitioners. Over and over again, the teachers told me that an essential step in apprenticeship was learning how to hear the art's distintive music, especially the sound of the berimbau, the game's signature instrument.

proposta do conceito de sistema musical servirá como ferramenta epistemológica na construção dos conceitos com os quais trabalharemos. Este primeiro passo é de suma importância, pois é através dele que se estrutura o marco teórico desta investigação.

Adotar-se-á uma atitude crítica na estruturação do marco teórico num sentido fenomenológico. Isto consiste em tomar consciência do contexto da pesquisa, no sentido da existência de um pesquisador, sujeito, que tem uma intencionalidade inevitável. Por mais que se queira objetivar, seja a ciência que for, existe o sujeito que constrói toda a problemática que vai desencadear no material final, neste caso a tese. Esta situação, que poderia ser considerada como uma limitação é só o ponto de partida: a realidade. Para que a investigação tenha o caráter rigoroso de ciência, não é imprescindível que esta seja desenvolvida apenas nas áreas das matemáticas ou da física, mas sim que o pesquisador tenha consciência da sua situação de sujeito, re-dirigindo a pergunta para a própria consciência que ele tem da manifestação (HUSSERL, 1927 e 1962).

Vale ressaltar, que para a elaboração da tese, a análise comparativa é de suma importância, no intuito de poder realizar operações com os elementos ou traços culturais para compreender melhor as origens e a atual contextualização destes elementos na manifestação. Isto leva ao aproveitamento da pesquisa e à coleta de dados realizada por mim, em 2000, sobre a música e a percussão afro-cubana, em Cuba, e outra, em 2002, da música de origem mandinga, em Burkina Faso, na cidade de Bobo-Diullaso. As pesquisas mencionadas aportariam os dados das manifestações musicais destes locais mais a experiência do aprendizado da interpretação destas músicas *in situ*. Estas informações proporcionarão subsídios para a compreensão do sistema musical da Capoeira Angola e serão consideradas na metodologia do nosso trabalho. O percurso a ser realizado passará pelo estudo da música africana, que de alguma maneira determinou as características da música afro-brasileira, assim como, a música afro-cubana servirá como ponto de comparação para a compreensão dos elementos afro-americanos existentes na música afro-brasileira e, em particular, na música da Capoeira Angola.

A pesquisa de campo tem se desenvolvido através da observação participante, num sentido bastante profundo. Ou seja, a idéia consiste na prática da manifestação como capoeirista. Esta situação seria praticamente impossível no passado, quando os grupos identitários eram fortemente marcados pela sua procedência e localização geográfica, impedindo que o pesquisador passasse despercebido no grupo ou no meio em que se desenvolvia a pesquisa. Hoje, porém, especialmente no universo da capoeira, existe uma miscigenação que transpassa as fronteiras brasileiras, sendo esta praticada em todos os continentes e por pessoas das mais diversas procedências. A contingência, diretamente relacionada com o fenômeno conhecido como globalização, modifica o campo de estudo do etnomusicólogo, permitindo que este se envolva na manifestação sem que necessariamente a manifestação seja modificada para acolhê-lo. Deste modo a metodologia adquire um novo enfoque.

Na pesquisa de campo serão considerados os registros sonoros e audiovisuais coletados de diversas "baterias" de grupos de Capoeira Angola atuantes em Salvador, em contextos distintos: treinos, rodas, eventos ou apresentações; assim como entrevistas e diálogos com mestres, contramestres e alunos.

Uma vez percorrida a trilha que vai do teórico, ou abstrato, para a manifestação específica da música da Capoeira Angola, os dados recolhidos, essenciais para a análise musical e comportamental, nos levarão a conclusões sobre a investigação. Assim sendo, estaremos em condições de responder se é possível ou não, ou até que ponto, a construção de um modelo do sistema musical da Capoeira Angola que permita a descrição, interpretação, explicação e possível previsão dos comportamentos musicais desta manifestação.

Referencias Bibliografia.

BLACKING, John. *¿Hay Música en el Hombre?* Madrid: Alianza Editorial, 2006. Trad. Francisco Cruces.

CASSIRER, Ernst. *Antropología Filosófica.*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Econômica, 1951.

DOWNEY Jr., Gregory J. *Learning Capoeira: Lessons in Cunning from Afro-Brazilian Art*. USA: Oxford University Press, 2005.

HUSSERL, Edmund. *La Filosofía Como Ciencia Estricta.*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962.

_____. "Phenomenology", In *Encyclopaedia Britanica*, 1927. Vol.XVII, pp.699-672.

MERRIAM, Alan P. *Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

SPENCER-BROWN, George. *The Laws of Form*. 2ª Ed. Califórnia: Julian Press, 1972.

TOUSSAINT, Godfried. *A Mathematical Analysis of the African, Brazilian and Cuba Clave Rhythms*. Montreal: McGill University, 2002.

O aprendizado da composição musical e os processos de criação em Bandas tradicionais do Rio Grande do Norte e Paraíba.

Paulo Marcelo

Resumo
Nas pequenas cidades do interior do Nordeste, as Bandas de Música, além de serem importantes núcleos de formação de instrumentistas, também se destacam como espaços férteis em que se engendram gerações de novos compositores. Como um recorte de uma pesquisa mais ampla realizada em cidades dos estados da Paraíba e Rio Grande do Norte, no presente artigo expõem-se algumas reflexões acerca do aprendizado da composição musical e sobre os processos de criação dos Mestres compositores da referida tradição. Em geral, os Mestres aprendem a compor predominantemente através de processos de socialização e, em razão de circunstâncias específicas, os mesmo reelaboram dinamicamente o repertório tradicional.

Palavras-chave: Banda, Tradição, composição.

Abstract
In the rural towns of the Brazilian Northeast, traditional Musical Bands are not only important units of instrumentalists' education, but they also excel as a fertile ground where new composer generations are engendered. As a clipping of a larger research carried out in Paraíba and Rio Grande do Norte towns, the following article exposes thoughts on the music composition apprenticeship and about the creative process of the "Mestres", composers of the mentioned tradition. In general, Mestres learn how to compose mainly through socialization processes and, due to specific circumstances, they dynamically re-elaborate the traditional repertory.

Keywords: Band, Tradition, Composition.

Na vida quotidiana das pequenas cidades interioranas em que se instalaram, as Bandas de Música[1] representam muito mais que simples atrações musicais em eventos de cunho sacro ou profano. As mesmas desempenham um importante papel como núcleos de formação social, além de serem verdadeiras escolas de formação de músicos instrumentistas.

Foi com intuito de contribuir à reflexão sobre o papel dessa manifestação musical nas comunidades as quais pertence, que desenvolvi uma pesquisa mais ampla[2], tomando como referência a biografia musical do Mestre de Banda Lourival Cavalcanti (Uiraúna, 1915).

Para a construção do trabalho, tomei como norte a idéia da descrição microscópica da cultura como pensada por Clifford Geertz (1989), a partir da qual se tem que, através da análise de um microcosmo, pode-se entrever um universo maior. Partindo dessa posição teórico-metodológica como roteiro, na pesquisa realizada, para se compreender o macrocosmo, aqui entendido como o universo das Bandas de Música, tomei como ponto de partida a vida e obra de um Mestre de Banda, Lourival Cavalcanti Duarte, um microcosmo daquele universo.

Como aporte teórico, tomei as idéias de Memória e Tradição, como pensadas por Halbwachs (1990), Zumthor (1997) e Giddens (1997).

[1] Banda de Música a que se refere neste trabalho é "um grupo de músicos tocando combinações de instrumentos de metais e percussão ou madeiras, metais e percussão". No verbete (*Band*) no dicionário *The new grove dictionary of Music and Musicians* (SADIE, 2001: 622) tem-se "...A group of musicians playing combinations of brass and percussion instruments or woodwind, brass and percussion".

[2] O presente trabalho deriva da dissertação de mestrado intitulada "Lourival Cavalcanti e o Universo das Bandas de Música", por mim realizada junto ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O eixo central do pensamento teórico de Maurice Halbwachs gira em torno da idéia de que os indivíduos constroem suas memórias como membros de uma coletividade, utilizando-se obrigatoriamente das convenções sociais disponíveis. Isso ele já afirmava desde *Les Cadres Sociaux de La Mémoire* (HALBWACHS, 1935). Segundo o autor todos nós só nos lembramos enquanto membros de uma coletividade, pois que "temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem" (HALBWACHS, 1990, p. 26). Assim, somente somos capazes de lembrar pela presença ou pela evocação, e por conseqüência, pelo auxílio de outros indivíduos ou de seus feitos. É por essa razão que o autor diz que a memória é coletiva.

Para pensar mais especificamente a tradição, tomei como referência as idéias de Anthony Giddens e Paul Zumthor. Em seu livro, *Mundo em Descontrole*, Anthony Giddens afirma**,** peremptoriamente, que "todas as tradições...são inventadas" e argumenta dizendo que "nenhuma sociedade tradicional era inteiramente tradicional, e tradições e costumes foram inventados por uma diversidade de razões" (GIDDENS, 2003, p. 50).

Outra importante perspectiva, no que diz respeito ao estudo das tradições, é aquela do medievalista suíço Paul Zumthor. Ele nos explica que a tradição funciona como um repertório de paradigmas e virtualidades relacionadas. Em seu livro *Tradição e Esquecimento*, este autor nos ensina que na lógica da tradição, o esquecimento implica em um desejo latente. É dinâmico, mas em vista de algo. Há uma rejeição que se dá em razão de alguma coisa, em um processo que tem uma funcionalidade. Assim, na lembrança algumas coisas são apagadas e outras clarificadas, postas em evidência. Em suas palavras: "nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência no dia-a-dia" (ZUMTHOR, 1997, p. 15).

A etnografia segundo Geertz foi utilizada como estratégia metodológica em incursões a campo[3], combinada às técnicas da observação participante, história de vida e entrevistas abertas.

Especificamente neste artigo, apresento de forma sucinta algumas reflexões acerca do aprendizado da composição e sobre os processos de criação musical na tradição das Bandas de Música, tomando como referência os dados obtidos junto a Mestres "descendentes musicais" diretos ou indiretos do Mestre Lourival Cavalcanti, entrevistados no processo da pesquisa, em diferentes cidades do interior do estado do Rio Grande do Norte e da Paraíba.

Nas Bandas de Música, no que diz respeito à educação, o principal foco é a formação de instrumentistas. Ainda assim, sabe-se que as mesmas também se destacam como ambientes férteis em que, de tempos em tempos, se engendram gerações de novos habilidosos compositores. Atualmente, nesses grupos, vários Mestres dão continuidade à tradição, escrevendo obras características daquele universo musical.

O processo de formação de um compositor nas Bandas de Música se dá paralelamente ao da formação de um Mestre, nas vivências no dia-a-dia do grupo, fundamentalmente, através da imitação, sem que haja a predominância de interações pedagógicas diretas. Por essa razão, também podemos classificá-lo como um processo de aprendizado pela socialização (MERRIAM, 1964, p. 146). Em *The anthropology of music*, este autor explica que há três processos básicos de aprendizado na cultura: a socialização, a educação e a escolarização. 1) a socialização que se dá pela exposição do indivíduo à cultura, acontece em interações não necessariamente pedagógicas mas que implicam em uma pedagogia; 2) A educação que é entendida como um processo de iterações pedagógicas não concentradas, que envolve a combinação de três fatores: a técnica, o agente e o conteúdo; 3) A escolarização que é um processo pedagógico concentrado, que se dá em um lugar específico, em uma hora determinada, dirigido por pessoas previamente preparadas.

Os aprendizes que enveredam pela arte da composição, geralmente, são aqueles que, no entusiasmo das descobertas, procuram por si mesmos entender a lógica geral de funcionamento dos vários instrumentos da Banda; são os que se destacam nas aulas de leitura e escrita musical; são os que chegam a exercer a função de copista.

Mestre Ewerton do município de Major Sales no RN**,** em entrevista sobre a sua iniciação no campo da composição, me contou: "Comecei a escrever remendando dobrados e outras partituras e músicas populares lá na Banda de Uiraúna". Geralmente, quando faltava alguma parte de algum dos instrumentos do grupo, seu Mestre o pedia para que criasse uma nova. Ainda durante sua experiência como aprendiz, em Uiraúna, Mestre Ewerton passou a atuar como copista do grupo e, posteriormente, quando ingressou na Banda de Música da Polícia Militar em Natal, chegou a desempenhar a mesma função. Dessa maneira, através do contato intenso com partituras de outros compositores, copiando-as ou remodelando-as, ele foi

[3] O referido trabalho de campo etnográfico se realizou nos municípios de Pau dos Ferros, no Estado do Rio grande do Norte, e em Uiraúna, na Paraíba, na ocasião das festas das padroeiras locais.

aprendendo, passo a passo, como os parâmetros musicais se estruturavam em composições para Banda de Música.

É importante ressaltar que, durante o processo de aprendizado da composição, o músico pode vir a ter algum tipo de interação pedagógica com seu Mestre ou com outros músicos mais experientes. Na Banda de Música da Polícia em Natal, por exemplo, o Mestre Lourival Cavalcanti, quando requisitado, ocasionalmente tirava dúvidas e corrigia trabalhos de músicos que se interessavam por escrever composições. Mestre Batista, seu então companheiro de trabalho na época, declarou que Mestre Lourival corrigia dobrados de músicos e depois os experimentava com a própria Banda.

O grande laboratório de um iniciante na arte da composição é a própria Banda a que pertence. Em seu grupo, normalmente o aprendiz tem a oportunidade de transformar em sons o que escreve e, mais do que isso, de colocar em prática sua criação, nos diversos ritos dos quais a Banda participa.

Um importante distintivo da tradição é o fato de que a mesma define um tipo de "verdade formular". Fazer parte da tradição significa aceitar suas verdades irrefutáveis, que são antíteses da "indagação racional". Ainda que a tradição se reinvente, se transforme, "ela fornece uma estrutura para ação que pode permanecer em grande parte não questionada" (GIDDENS, 2003, p. 52).

No universo das Bandas de Música especificamente, a idéia da existência de talentos inatos se faz presente com força de "verdade formular". Alguns Mestres, quando indagados sobre como aprenderam a compor, declararam que a arte da criação musical lhes veio como um "dom" natural. Outros argumentaram que esse "dom" era algo que lhes teria sido transmitido hereditariamente por seus ascendentes músicos.

Vinculada à idéia de "dom" natural, no universo das Bandas de Música, há também a ideologia do gênio. É muito comum, dentre os músicos, haver a concepção de que as pessoas com destaque no meio musical são aquelas que já nasceram com habilidades extraordinárias e "poderes mágicos", entendidos como dádiva divina.

Essas ideologias hierarquizadoras não são verdades formulares exclusivas da tradição das Bandas de Música, mas também de toda uma corrente da tradição artística ocidental, cujo imaginário, em certa medida, é herança do imaginário artístico europeu do séc. XIX[4]. Sobre a exaltação do gênio, Nobert Elias explica:

> No presente estado da civilização, a transfiguração do elemento misterioso em gênio pode satisfazer uma necessidade profundamente sentida. Ao mesmo tempo, é uma das muitas formas da deificação dos "grandes" homens cuja outra face é o desprezo pelas pessoas comuns. Ao elevar o primeiro acima da medida humana, reduzem-se as outras a um nível abaixo dela (ELIAS, 1995, p.54).

Na tradição das Bandas de Música, as obras de celebrados compositores da região servem comumente de referência estilística para aqueles que enveredam pela arte da composição musical. São peças que constituem, portanto, o cânone estético aceito e protegido pela comunidade musical e pelo público leigo. Essas composições estão fortemente vinculadas às regras da música cortesã e burguesa da Europa dos séculos XVIII e XIX, a saber, no que diz respeito à estruturação formal, às construções melódicas e rítmicas, ao perfil harmônico geral, etc.

A absorção do estilo musical dos consagrados compositores tradicionais pelas novas gerações é inevitável. Isso se dá porque o ato da composição musical, muito embora seja individual, está sempre condicionado a um sistema de valores de um grupo social. Em geral, "o criador tem como referência a tradição musical com que se identifica e é, provavelmente, a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões" (BÉHAGUE, 1992, p. 12).

Quando falava sobre seu processo de composição, Mestre Ewerton declarou: "Mesmo que se queira fazer algo diferente, sempre puxa pra essas coisas da gente". Essa força que "puxa pra essas coisas da gente" é sem dúvidas a força de adesão à aceitação da tradição operando na subjetividade do compositor, impondo-lhe o senso de limites. Ir de encontro à mesma significa romper com os cânones e com o acordo coletivo engendrados e estabelecidos na tradição.

A força dos discursos de verdade da tradição se manifesta em diferentes situações no quotidiano das Bandas de Música. Mestre Ewerton me contou que, certa vez, fez um arranjo de determinada música no qual havia inserido dissonâncias atípicas. Depois do ensaio daquela música, quando verificava a parte de um instrumento específico, percebeu que havia algo diferente do que escrevera. De fato, o instrumentista que a

[4] Para mais aprofundamentos sobre a figura do compositor e sobre o imaginário musical europeu do séc. XIX e suas influências na atualidade, leia-se Cook (1998) capítulo II.

havia utilizado fez algumas modificações em algumas notas que, não por acaso, eram as dissonâncias que o Mestre havia adicionado. O ouvido etnocêntrico entenderia a ação do músico que modificou as notas dos acordes como um produto de sua ignorância. Entretanto, saindo um pouco desses esquemas apriorísticos enjaulados, poder-se-á perceber no acontecido, mais uma vez, a ação da força da tradição. O que o músico fez foi modificar as notas dos acordes (ou dos acordos) dissonantes de uma outra realidade musical, para ajustá-los ao paradigma dos acordes (ou dos acordos) consonantes pertencentes a sua tradição sonora.

A maior parte dos Mestres compositores assumem que o ato da composição se dá no momento em que se tem inspiração. Segundo eles, esta lhes pode vir inesperadamente e nas mais variadas ocasiões do quotidiano. Mestre Ranieri declara que, muito embora tente compor em momentos por ele pré-estabelecidos, só consegue fazê-lo quando lhe vem a súbita inspiração:

> Eu sou um compositor que chega aquela inspiração de repente. Eu às vezes tô deitado, uma hora da manhã acordo, às vezes sonhando até com uma determinada melodia duma valsa dum dobrado dum frevo. Aí eu vou logo pego o papel de música, copio aquele trecho...se amanhecer o dia eu não me lembro mais.

De forma semelhante, para o Mestre Ewerton, as idéias musicais vêm quando menos são esperadas:

> Às vezes eu tô tocando clarinete e surge uma melodia...às vezes eu tô pescando e surge aquela melodia, aí eu venho pra cá [casa] imediatamente...mas a maioria das minhas vezes são nas viagens. Eu tô de moto dando aula de um lugar para o outro, já chego naquele local com a melodia já na cabeça, sabe. Eu já escuto já o dobrado a Banda tocando...já sai tudo, já sai bombardino, já sai clarinete, já sai todo mundo já tocando no meu ouvido.

A maneira de compor dos Mestres de Bandas, hoje, em geral ainda conserva as mesmas características de como se compunha na primeira metade do século XX. A maior parte dos Mestres começam suas composições a partir da construção de uma melodia principal que por eles se denomina a "guia", ou "guia simples". Para concebê-la, eles podem lançar mão de algum instrumento de apoio, ou não. Alguns Mestres se limitam apenas a compor a melodia guia de uma composição e pedem a alguns de seus companheiros que têm mais experiência com a instrumentação para que façam o arranjo completo para a Banda.

O passo seguinte é harmonizar a melodia criada. Alguns deles fazem isso com o auxílio de um instrumento harmônico, que pode ser o violão ou, mais atualmente, o teclado eletrônico. Outros declaram que não utilizam qualquer instrumento para a realização dessa etapa. Depois de harmonizadas as melodias, os Mestres passam a escrever as outras partes instrumentais.

Dentre os Mestres entrevistados, apenas dois declararam compor na grade instrumental. A maioria deles escreve para cada instrumento, parte por parte separadamente, já em suas respectivas transposições, até que se complete a "coleção"[5]. Os que utilizam essa técnica argumentam que esse é o caminho mais prático para compor, porque, quando terminam, não precisam copiar separando cada uma das partes, como quem escreve a grade instrumental precisa fazer. É importante ressaltar a semelhança da técnica utilizada por esses compositores, com a dos antigos compositores de *motetos* e *madrigais* polifônicos da Renascença Européia, que também não escreviam a partitura, mas sim, as partes de cada voz separadamente.

Atualmente, alguns Mestres têm usado novas tecnologias como suporte do processo criação. Um deles é Mestre Ewerton, que escreve toda a grade instrumental diretamente no computador, em programas específicos de edição de partituras, através dos quais ele pode ouvir uma amostra sonora de seus trabalhos, antes mesmo de colocá-los para os ensaios com os seus grupos. Além disso, a utilização desses recursos também facilita a divulgação de suas músicas em *homepages* de compositores de obras para Bandas na *internet*.

Muito embora no universo das Bandas não haja uma preocupação com a ruptura ou com a inovação, de forma tão premente quanto no paradigma dominante da denominada "grande arte" ocidental, as músicas de seu repertório tradicional mudam. Entretanto, essas mudanças acontecem dentro dos limites estéticos engendrados pela própria tradição. Assim, os Mestres compositores, ainda que proponham inovações em suas obras, o fazem sem maiores radicalismo. Isso se dá porque, consciente ou

[5] *Coleção* é como se denomina na terminologia nativa o conjunto das partes dos instrumentos.

inconscientemente, eles sabem que além de sua relevância para o eu, eles devem dar a sua fantasia relevância para o tu, o ele, o nós, e o eles (ELIAS, 1995, p.61), que são os diversos atores da tradição.

Quando um Mestre tem em mãos obras que exigem um efetivo instrumental indisponível, ou que são incompatíveis com o nível técnico de sua Banda, ele procura fazer adaptações ou novas orquestrações da composição original. É a partir dessa necessidade que se dá o que denomino *Palimpsesto Musical*[6]. Tratam-se de reelaborações criativas que se dão através de modificações aditivas, subtrativas ou substitutivas do texto original de uma peça preexistente.

A necessidade de adaptação é sem dúvidas uma das principais razões impulsionadoras das reformulações musicais. Contudo, não raramente estas são feitas sem que haja uma finalidade utilitária aparente. Muitas vezes, de forma "desinteressada", acrescentam-se terças acima de melodia ou contracanto; criam-se acordes de trombone ou de outros instrumentos; adicionam-se ou retiram-se instrumentos, vozes; modificam-se ritmos, a harmonia e até mesmo a própria melodia principal.

O intenso intercâmbio entre as Bandas de Música propicia a difusão de obras que, em cada grupo por que passam, são modificadas. Com o tempo, as diversas alterações podem resultar na reconfiguração substancial das peças, que terminam por se tornar versões ou releituras das originais. No repertório tradicional das Bandas de Música, exemplos típicos de obras que foram reelaboradas com o passar do tempo são o dobrado "Saudades da Minha Terra" e a valsa "Royal Cinema", que hoje são tocadas pela maioria dos grupos em diferentes versões.

Penso que essa reescritura do material sonoro não consiste em mácula a peças genuínas, como se poderia afirmar numa posição mais ortodoxa. Diferentemente, acredito que o *Palimpsesto Musical* é mudança e reelaboração criativa da tradição.

Como foi visto, no seio das Bandas de Música, além de instrumentistas, também se engendram compositores, que aprendem seu ofício predominantemente através do processo de socialização. Os mesmos escrevem músicas segundo um cânone estético específico de seu tempo e lugar, cujas referências maiores são as obras dos Mestres compositores locais consagrados pela tradição.

Ressalto também que dentre eles há disseminado um conjunto valores e ideologias comuns, no que se refere ao aprendizado da composição e aos processos composicionais em si, que de certa forma legitimam a figura mítica do "gênio compositor", como difundido pela tradição romântica européia.

Entendo que o estilo comum do repertório tradicional das Bandas se mantém em um âmbito estético regido pelas verdades formulares, acordos, estruturantes da própria manifestação. Por outro lado, entretanto, essas músicas são constantemente revistas e transformadas pelos Mestres, em razão de necessidades específicas, como estratégias de adaptação e reelaboração inerentes, necessárias a continuidade da tradição.

Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. **Revista da Escola de Música da UFBA,** Salvador, p. 5-17, 1992.

COOK, Nicholas. **De Madona al canto gregoriano:** una muy breve introducción a la música. Trad. Luis Gago, 2001. Madrid: Alianza editora, 2005.

CARDÔSO, Paulo Marcelo M. 2005. **Lourival Cavalcanti e o Universo das Bandas de Música.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais/Antropologia). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

ELIAS, Nobert. **Mozart:** sociologia de um gênio. Trad. Sérgio Góis de Paula; revisão técnica, Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

[6] No Dicionário Eletrônico Houaiss (2001), o verbete "palimpsesto" tem a seguinte definição: "papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro". A idéia de "arranjo" aqui não se aplicaria, uma vez que sua denotação não consegue traduzir-se satisfatoriamente pelo processo de reelaboração criativo específico, resultante de um movimento peculiar da tradição em mudança, assim como se vem analisando no presente estudo.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: GIDDENS, Anthony; Beck, Ulrich; Lash, Scott. **Modernização reflexiva:** política, tradição, estética na ordem social moderna. São Paulo: UNESP, 1997. p. 73-131.

_____. **Mundo em descontrole**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

_____. **Les cadres sociaux de la mémoire.** Paris: Librairie Félix Alcan, 1935.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

SADIE, Stanley. **The new Grove dictionary of music and musicians.** London: Macmillan Publishers Limited, 2001. v. 2

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento.** Trad. Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

Estigma, cosmopolitismo e o ser brega: sobre a produção musical do *tecnobrega* em Belém do Pará[1]

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Resumo
Este texto compreende um recorte de pesquisa de doutorado em andamento sobre a produção do *tecnobrega* nas periferias da cidade de Belém do Pará, norte do Brasil. Espécie de modelo sonoro derivado nacionalmente do *brega* – que por sua vez se constituiu midiaticamente no país como música ligada ao mau gosto estético das classes populares –, o *tecnobrega* reúne propriedades como pulso veloz, percussão eminente, aproveitamento de tecnologias computacionais na manipulação sonora e conexões diversas com gêneros massificados e músicas específicas que ganharam popularidade em circuitos principalmente radiofônicos e televisivos. Com base em questões emergentes da etnografia musical que desde 2005 realizo em três instâncias produtivas do *tecnobrega* – estúdios, bandas e as chamadas "festas de aparelhagem" –, busco discutir sobre relações prévias existentes entre agenciamentos locais de quem carrega o estigma de ser brega e diferentes dimensões através das quais seria possível considerar esta música como cosmopolita, de modo especial uma dimensão de múltiplas temporalidades envolvidas em sua concepção estética e nas suas práticas musicais.

Palavras-chave: *tecnobrega*, estigma, cosmopolitismo.

Abstract
This paper is part of my ongoing doctoral research about the production of *tecnobrega* in the outskirts of Belém do Pará, northern Brazil. *Tecnobrega* is a type of musical model which derived nationwide from *brega* – constructed by the media as linked to working classes' aesthetic bad taste. It is composed of fast pace, imminent percussion, use of computer technologies to manipulate the sound and several connections to popular music genres and specific songs that became popular via radio and television. Grounded on issues that emerged during the musical ethnography that I have been undertaking since 2005 within three different *tecnobrega* production groups – studios, bands and parties (festas de aparelhagem) – I advance a discussion on the relations between local agencies of who carries the stigma of being tacky and different dimensions through which it would be possible to consider this kind of music as cosmopolitan, especially the multiple temporalities involved in its aesthetic production and its musical practices.

Keywords: *tecnobrega,* stigma, cosmopolitanism.

Apresentação

A despeito do emprego de fontes sonoras já consagradas na produção musical dentro dos ambíguos espaços delimitadores das músicas popular, erudita e tradicional, o campo da Etnomusicologia tem se deparado contemporaneamente com uma nova (mas não tão nova assim) modalidade de criação musical, que por um lado prescinde de instrumentos musicais, ou mesmo da voz humana, mas que por outro se encontra cada vez mais amalgamada à utilização do computador. Este instrumento, que de música tem tudo e nada, constitui a principal ferramenta de trabalho de produtores musicais, que de música sabem tudo e nada.

[1] Pesquisa realizada no âmbito do doutorado em Música/Etnomusicologia, no Grupo de Estudos Musicais (GEM-UFRGS) sob orientação da Prof.ª Maria Elizabeth Lucas e com apoio do CNPq. O autor é doutorando pelo PPGMUS/UFRGS.

De um jeito ou de outro, tornou-se prática convencional fazer música não convencionalmente, desafiando as ciências musicais a avançarem no que diz respeito a certas reflexões dentro dos níveis técnicos, estéticos e propriamente sonoros, a exemplo do que poderia ou não ser entendido como composição em um atual panorama globalizado de complexidades onde reinam soberanamente a permissividade sonora e a conseqüente e inexorável premência da constituição de novas identidades.

Se pareci ortodoxo, a pesquisa que desenvolvo com o *tecnobrega* reflete justamente a idéia oposta, isto é, a possibilidade de compreender matérias canônicas do campo musical partindo de concepções e práticas "excêntricas". Ou ainda, de rever o cânone sem precisar afirmar, nostálgica e desanimadoramente, que a música de hoje não é como a de antigamente.

Afastando-me de macro-questões como a que acabo de sublinhar, circunscrevo este artigo a dois problemas interligados que emergiram fortemente do universo em que o *tecnobrega* é produzido em Belém do Pará, tanto no discurso musical em si quanto nas narrativas de atores sociais que atuam no campo da produção, entre eles cantores de bandas, produtores que trabalham em estúdios e *DJs* que comandam espetáculos populares denominados "festas de aparelhagem": um deles explora o estigma ligado ao *tecnobrega* como música grotesca, enquanto que o outro o enquadra como sonoridade cosmopolita, ainda que se encontre limitado a espaços locais de produção, circulação e consumo.

Caracterização do objeto e discussão

Em termos técnicos e estilísticos, o *tecnobrega* caracteriza-se pela bricolagem de melodias e/ou ritmos diversos – como o *carimbó*, o *funk*, o *pop* internacional, o *forró*, entre outros – com percussão eletrônica, lançando mão basicamente de computadores e de *softwares* piratas baixados da *internet* que operam em diferentes processos de manipulação sonora, incluindo a mixagem (superposição de sons) e o *sampling* (apropriação digital de amostras sonoras). Já em relação à sua constituição histórica, resultaria de modo mais imediato da modernização do *brega-calypso*, que por sua vez teria sido criado como gênero musical decorrente do estabelecimento do *brega* em Belém (a partir da década de 1960) e da influência da música latino-americana (do Caribe em especial) na formação musical da cidade. Ainda, falar sobre o *tecnobrega* – assim como sobre o *brega* no Pará – implica em comentar a respeito da constituição do *brega* em nível nacional, menos como específica forma musical e mais como estilo de vida traduzido em discurso sonoro.

O *brega* teria se estabelecido no Brasil como música de mau gosto graças fundamentalmente a uma crença midiatizada justapondo sonoridades cafonas a hábitos pouco refinados de classes populares urbanas, a exemplo das empregadas domésticas, um particular exemplo de força de trabalho no Brasil segundo observa Araújo (1987: 19-20) em pesquisa abordando da formação do *brega* no país. A referida crença, emergida e assentada no compasso da formação da burguesia nacional e das classes médias urbanas, atrela às classes populares um aspecto de rudeza e esdruxulez comportamental expresso em atitudes exageradas, na proeminência de suas vozes, na inadequação de cores e tecidos de suas roupas, e ainda, na música que apreciam.

A noção de *brega* provém de uma concepção musical vinculada ao romantismo, à ingenuidade e à simploriedade poética nascidos das canções de amor do final do século XIX e início do século XX, tais como a Modinha. Após o estouro do *rock-and-roll* nos Estados Unidos e da subseqüente febre musical mundial da guitarra elétrica, gêneros como a Jovem Guarda – onde o espírito brega parece ter encontrado terreno fértil para se desenvolver – migraram das rodas urbanas de abastança e intelectualidade para pequenas localidades e para as periferias das grandes cidades, apesar de sua feição contemporânea e cosmopolita, estampada na valorização daquele instrumento musical por exemplo.

Nos centros urbanos não mais havia atmosfera para os sons, signos e significados da música *brega*, até então em posição de destaque no cenário nacional das tendências musicais populares, notadamente na produção discográfica, e conseqüentemente, em uma modalidade particular de consumo musical. Em razão da Ditadura Militar no Brasil, motivos outros passaram a brotar de diferentes terrenos da composição musical, a exemplo da Música de Protesto, um movimento intelectual-musical de consciência coletiva em torno da problemática do cerceamento da liberdade de expressão que acabou conduzindo muitos compositores e cantores à cadeia e ao exílio político. Os gêneros *brega*, por sua vez, tomaram outra direção, assim como uma infinidade de manifestações do cancioneiro *folk* que propagaram as culturas locais e o nacionalismo, sem que para isto precisassem disseminar idéias contrárias ao Militarismo instaurado.

Nesse período, ídolos como Roberto Carlos ganharam popularidade nacional cantando o amor e a figura feminina numa quase ressurreição idealística do irracionalismo romântico do século XIX, apesar do som contemporâneo da guitarra, do prateado nos chassis dos autos de um Brasil desenvolvimentista e do preto brilhoso nas roupas dos *playboys* apaixonados por Elvis Presley, este ilustre "cidadão do cosmos" (APPIAH, 2006: xiv).

Desde a década de 1960, gêneros, compositores e *performers brega* vêm surgindo e ganhando popularidade em diferentes recantos do país, de modo especial no Centro-Oeste, no Nordeste e no Norte. Considerando as especificidades das diferentes trajetórias profissionais trilhadas por personalidades da música *brega*, todos eles parecem ocupar um lugar comum quando se percebem resistindo ao estigma que carregam por representarem o *brega*, música esta que no cenário musical da época media forças com o sofisticado rastro cultural bossanovista incorporado por uma legião de "incontestáveis" [aspas minhas] artistas que constituíram vindouramente a chamada MPB (ver NAPOLITANO, 1998).

A tese decorrente desta pesquisa vem discutir (re) concepções de estigma e cosmopolitismo, partindo da observação-participante em três instâncias da produção do *tecnobrega*: no estúdio de produção musical, na banda e na "festa de aparelhagem". Conseqüentemente, busco reposicionar-me sobre a noção de brega, dialogando e também tensionando com duas contribuições que se tornaram cabais para a contextualização do *tecnobrega* em termos estético-musicais e mercadológicos, respectivamente: uma de Samuel Araújo (1987; 1999), situando o discurso midiático nacional estigmatizador do *brega*, e outra de Hermano Vianna (2003), discutindo sobre um específico "modelo de negócios" emoldurando a produção, a circulação e a recepção do *tecnobrega* nas periferias de Belém. Por hora, restrinjo-me a considerar certas conexões entre estigma e cosmopolitismo dentro deste particular etnográfico, sem adentrar em uma descrição mais adensada de todas e de cada esfera produtiva do *tecnobrega*.

O "modelo de negócios" conecta as três instâncias da produção do *tecnobrega* com distribuição e consumo musicais, de acordo com o que segue: nos estúdios primeiramente, produtores criam *hits* de *tecnobrega* mediante encomenda de "aparelhagens", de bandas e também de intermediários que jogam mídias para venda no mercado informal de Belém liderado por camelôs; segundo, as "aparelhagens" funcionam como radiodifusoras gratuitas, divulgando músicas e popularizando bandas e produtores musicais sem lhes pedir qualquer remuneração por veicularem seus produtos nas festas – as "aparelhagens" sobrevivem unicamente dos ingressos, que variam cada um entre cinco e dez reais; por fim, da mesma forma, bandas tradicionalmente não ganham dinheiro com a venda de *CDs* (especialmente no mercado formal, que por sua vez se encontra atrelado às políticas e regras do *copyright*), considerando que a produção do *tecnobrega* está historicamente calcada na criação de versões de músicas já existentes em vez de composições inéditas.

Atualmente, porém, atores sociais que lidam com a produção do *tecnobrega* têm se preocupado em criar músicas próprias, tendo em vista o alargamento dos seus mercados de distribuição e consumo para além da localidade; ou ainda, para além da periferia. Iniciativas como esta os distanciam de matérias como o do desrespeito aos direitos autorais, que somente não se materializou como problema no campo da comercialização do *tecnobrega* em razão de que as versões se encontram limitadas à localidade, à informalidade e a mídias não-oficiais – "metamídias" (VIANNA, 2003) – por meio das quais é produzido, distribuído e consumido. Bastante evidente na instância da banda (que possui maior circularidade em espaços musicais não-locais, se comparada às "aparelhagens") é o aproveitamento de sonoridades regionais de culturas expressivas como o *carimbó* [2] e a *guitarrada*, [3] por sua vez traduzidos em linguagem estética global investida de mesclas estilísticas, percussividade, velocidade e potencial mercadológico.

Vigora um consenso em torno da periferia urbana enquanto porção da cidade afastada do centro, onde vive gente descapitalizada, onde geralmente a maior parte dos recursos disponíveis numa grande cidade revela-se deficitária, como transportes, saneamento, escolas, hospitais, serviços diversos, entre outros aspectos. Quer dizer, dependendo dos espaços de pertencimento e/ou de convívio das pessoas, se nos centros ou se nas periferias, seus estilos de vida deveriam necessariamente diferir uns dos outros – de acordo com o que pensa Bourdieu (1994: 83) sobre estilo de vida como sendo "um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem (...) a mesma intenção expressiva". Em contrapartida, o *tecnobrega* constitui exemplo pertinente de música e cultura expressiva através da qual tenho podido refletir de outro modo sobre determinadas relações que a princípio se revelam antagônicas empírica e teoricamente, como riqueza-

[2] Música de tambor e dança sensual afro-indígena atrelada a cantos de trabalho e lazer do caboclo no Pará.

[3] Criada no Pará por volta da década de 1970, a *guitarrada* (ou *lambada instrumental*) consiste em um tipo de música instrumental dançante que mistura diferentes gêneros ao som eletrificado da guitarra, dentre os quais o *carimbó*, o *choro*, a Jovem Guarda e músicas latino-americanas como a *cúmbia*.

pobreza, centro-periferia e elegância-breguice em termos de gosto de classe. Neste sentido é que tensiono com a noção militante de "música paralela" que Vianna (2003) atribui ao *tecnobrega* enquanto música independente, auto-sustentável, desatrelada do monopólio das gravadoras oficiais atuantes no mercado da música e forjadora de mecanismos próprios de produção, distribuição e consumo musicais.

Onde e como se constitui a periferia de Belém do Pará? Ao invés de considerar a idéia de "música paralela" e apesar do estigma conectado ao *brega* como mau gosto estético (o que sem dúvida sugere distinção social), prefiro argumentar sobre um estilo de vida em que aquelas relações figurem manchadas em vez de se mostrarem transparentes, por exemplo identificando enredamentos do *tecnobrega*, local e de periferia, com tendências globais contemporâneas da produção musical, como o *cut-and-paste* (recortar e colar – princípio básico do *sampling*), ou atentando para entrelaces culturais engendrando novos *designs* sonoros. Então, o que é tão diferente no *tecnobrega* ou nos gêneros *brega*? Ou talvez o *brega* jamais tenha existido, de acordo com a proposição de Simon Frith (2004) em torno da música ruim como apenas um construto social.

Entendo a periferia também como centro e vice-versa, tendo em vista que, por exemplo, o referido "modelo de negócios" alternativo caracterizador do *tecnobrega* se torna alvo de interesse dentro da esfera midiática oficial, onde operam os grandes selos, a indústria televisiva, a dos espetáculos e a fonográfica de um modo geral. O *Creative Commons*, que equivale a um sistema de negócios resultante da crise causada pela pirataria, funciona como resposta (oficial ou não?) aos métodos não-oficiais ou alternativos de produção, distribuição e consumo musicais.

Produtores musicais em Belém que criam *hits* de *tecnobrega* costumam trabalhar em pequenos estúdios caseiros construídos em suas próprias casas, necessitando apenas de um computador, *internet* rápida e *softwares* piratas para manipulação sonora, entre eles o *Fruit Loops*, o *Vegas* e o *Sound Forge* – todos disponíveis para *download* gratuito na rede. Utilizam ainda mesas de som quando pretendem adicionar sonoridades não-computacionais às músicas, a exemplo de vocais. Com mais freqüência, usa-se mesas de som nas bandas de *tecnobrega*, adicionando-se às bases computacionais instrumentos como o teclado, o baixo, a guitarra e a bateria eletrônica, além dos vocais.

Nas performances ao vivo das bandas, músicos e dançarinos atuam sobre o palco. A dança, outro elemento importante na tradução dos significados musicais do *tecnobrega* e do estilo de vida a ele relacionado, representa uma variedade de temas sugeridos nas letras das músicas, tais como a vida aborígine, o sexo, o humor, o escárnio, e ainda homenagens efusivas às "aparelhagens" e aos *DJs* que controlam todo o equipamento utilizado neste tipo de evento.

As "aparelhagens" existem em Belém desde meados do século anterior, tocando *brega* e outras músicas para o entretenimento nas periferias da cidade. Até hoje, competem entre si em termos das novidades que podem exibir ao público, dentre as quais tecnologia sonora de ponta e efeitos visuais.

Equipamentos como a "aparelhagem" *Rubi,* conhecida também como *A Espaçonave do Som* ou *O Portal Intergaláctico*, demonstra uma intersecção de temporalidades dissolvidas em sua performance multimidiática: o futuro (de modo mais clamoroso), representado por uma engenhoca móvel que imita uma espaçonave, pela indumentária do *DJ* – que me faz recordar do personagem cinematográfico Darth Vader, o vilão interplanetário de George Lucas –, pelos computadores simulando os controles da espaçonave, pelos efeitos visuais gerados por canhões de luzes coloridas, pelas imagens tridimensionais em movimento reproduzidas em enormes telas posicionadas atrás do *DJ* e pelo sistema hidráulico que "faz a nave decolar"; [4] o presente, considerando que o *tecnobrega* incorpora gêneros nacionais e internacionais contemporâneos, a exemplo do *rap*, do *funk*, do *forró* e de outros, todos amalgamados a arranjos percussivos e melódicos que conformam a batida do *tecnobrega*; e o passado, considerando conexões musicais diaspóricas no *tecnobrega* – como o *calypso*, a *soca* e a *cúmbia* –, além da afinidade estética do *brega* com o movimento da Jovem Guarda.

A *cúmbia*, por exemplo, é considerada como um tipo de som original, tocada com instrumentos musicais e de andamento mais lento que o *tecnobrega* – aproveitada na produção local do *melody*, um tipo de *tecnobrega* com pulso e percussão abrandados, mais próximo da sonoridade aconchegada e romântica do *brega*. Já a *soca*, conhecida localmente como *cyber tecno funk*, é reconhecida através de percussão vigorosa e andamento veloz, como o *tecnobrega* (que enfatiza o movimento melódico das notas musicais) e o *cyber tecnobrega* (que valoriza ostinatos percussivos). Por fim o *calypso*, presente menos pelas identidades propriamente musicais entre este ritmo caribenho e o *brega* paraense e bem mais em razão de produtores e compositores locais considerarem o *tecnobrega* como resultante direto do *brega-calypso*, por sua vez

[4] Trecho extraído da letra de uma versão de *tecnobrega* da música *Shut Up*, composta pela banda californiana *Black Eyed Peas*.

produzido através de fontes sonoras tanto eletrônicas quanto acústicas e identificado como uma mistura entre a guitarra elétrica e ritmos caribenhos.

No caso da instância da banda, a evocação de um tempo passado me parece estar representado de modo mais insistente, particularmente em razão de seu próprio ordenamento, que conta com músicos e instrumentos musicais sobre o palco, quase que nos moldes como se tocava *brega* em Belém até o surgimento do *tecnobrega* e das "festas de aparelhagem" como espaços privilegiados onde se desenvolve uma cultura de futurismo tecnológico que lhes é inerente.

Ritmos românticos da Jovem Guarda, bem como canções *brega* que não fariam parte do repertório ordinário de uma "aparelhagem", aparecem nas práticas musicais de bandas, a exemplo da *Tecnoshow*, que se popularizou em Belém como sendo de *tecnobrega*, mas que traz à tona diferentes músicas e diferentes épocas. E ainda, bandas talvez operacionalizem estas variáveis com até mais liberdade do que no caso das "aparelhagens", que ao fim e ao cabo se mantêm fiéis à sua característica de percussividade e/ou à própria batida que identifica o *tecnobrega*.

Já o trabalho do produtor musical (também podendo ser chamado de *DJ*) no estúdio funciona tradicionalmente como unidade comum, sustentando ou auxiliando a produção musical das bandas e das "aparelhagens". Noutras palavras, um produtor musical pode criar *hits* de *tecnobrega* e divulgá-los nas "festas de aparelhagens", assim como pode incorporar tecnologias sonoras computacionais em músicas que posteriormente serão apresentadas nas performances das bandas e também assimiladas em mídias comercializáveis de áudio e audiovisuais.

As temporalidades emergentes das práticas musicais do *tecnobrega* sustentam duas noções sobre cosmopolitismo que pretendo discutir na tese. A primeira delas está baseada na concepção de Ulf Hannerz (1999) sobre ser possível exercitar o cosmopolitismo e ser cosmopolita sem sair de casa, divergindo de seu sentido de espacialidade demonstrado pela circulação e migração de pessoas.

Estar envolvido com a cultura do outro é, segundo o autor, o fundamento mais autêntico daquilo que chama de cosmopolitismo, um princípio pós-moderno em que a cultura global deve ser compreendida não apenas como repetição de uniformidades, mas também como entrelace de culturas locais diversificadas. Trazendo para o campo desta pesquisa, a compreensão sobre cosmopolitismo dá-se na medida em que cantores, produtores e *DJs* passam a conhecer quais tendências musicais circulam na esfera global, desde que certas identidades culturais não se percam diluídas na linguagem universal. A esta perspectiva acrescento o importante papel das tecnologias, na medida em que viabilizam o contato de produtores com demandas globais de criação, de escuta, de gosto musical e de tendências da música de massa.

A segunda envolve outra dimensão do cosmopolitismo, desta vez ligada a diferentes temporalidades conectadas à produção do *tecnobrega*, mesmo considerando a existência de uma dimensão espacial em suas práticas musicais, especialmente nas bandas.

Enquanto as "aparelhagens" contam com fã-clubes vultosos e públicos expressivos que freqüentam semanalmente as festas, a realidade de uma banda esbarra em circunstâncias tais como a realização eventual de *shows* no "circuito bregueiro de Belém do Pará" (COSTA, 2004), ou por sua inferior arrecadação em relação àquelas em noites de entretenimento. Deste modo, me parece possível compreender o fato de as "aparelhagens" normalmente não atuarem fora de casa. As bandas, por sua vez, saem em busca de outros públicos e mercados, mesmo que isto não se configure em uma prática habitual.

De um modo ou de outro, circula no nível da produção do *tecnobrega* um desejo compartilhado de ampliação de um "modelo de negócios" que é eminentemente local. Por outro lado, este mesmo modelo prescinde, em termos ideais, de grandes companhias regulando atividades e produtos, e também revelando poder de barganha em cima dos benefícios a que os artistas teriam direito. Ora, não é à toa que ícones da chamada MPB vêm comumente se associando a gravadoras de pequeno porte; ou quem sabe decidam no futuro dividir o precioso e nem sempre vantajoso tempo do estúdio com espetáculos presenciais, passando a ganhar dinheiro não pelo preço exorbitante que normalmente cobram pelos ingressos e venda de *CDs* e *DVDs* em estabelecimentos credenciados, mas pela possibilidade de exercitarem com mais freqüência as experiências do palco e do contato democrático com públicos variados.

Sem saber exatamente se, de algum modo, acabo de reproduzir o discurso dos meus colaboradores de pesquisa (que em maior ou menor grau trazem o rótulo de brega marcado no seu cotidiano e nas suas trajetórias profissionais), o fato é que se pratica uma política de abertura midiática partindo de dentro do universo do *brega* local, o que naturalmente inclui a sua entrada em domínios outros como o da TV aberta. Ou ainda, completando uma via de mão-dupla, estes domínios lançam olhares e despertam interesses para músicas de circulação restrita.

Um efeito claro desta abertura se concentra em transformações internas na esfera produtiva do *tecnobrega*, por sua vez, e ao mesmo tempo, embaladas pela resistência ao estigma, e pelo espírito cosmopolita assentado nos ideais e na música de cantores *brega*, *DJs* de "aparelhagens", grupos musicais e produtores em estúdio. Entre várias, destaco o recente direcionamento estético na instância da banda de evidenciar próprios culturais regionais nas suas performances musicais e corporais, por um lado sugerindo tensão àquilo que poderia ser considerado como um primeiro entendimento a respeito de cosmopolitismo, mas por outro revelando específicas identidades que se projetam em linguagem contemporânea. Nesta trama dialogam fluentemente a valorização do exótico dentro de projetos cosmopolitas e o propósito nativo de ganhar reconhecimento em outros espaços e por outras pessoas.

Considerações finais

Na ambiência em que esta pesquisa se constitui, a noção de cosmopolitismo conecta-se inelutavelmente às formas pelas quais o estigma de ser brega eclode dos espaços de produção do *tecnobrega*, não apenas na marca abjeta do mau gosto estético, mas também em discursos legitimadores desta música, além é claro, naquilo que o som propriamente dito pronuncia.

A relação em questão fundamenta o erguimento de um organismo identitário do *tecnobrega* no qual estão contidas representações a princípio díspares, mas que vêm se revelando bem alinhadas com pelos menos dois propósitos ligados à problemática do gosto musical, ambos gerados nos níveis da produção musical e de certos agenciamentos: o alargamento de mercados consumidores e a valorização do ser brega de um modo diferenciado.

Na linha de frente destas representações dialogam o modelo midiático alternativo obediente às versões e o argumento de que se deve compor em vez de copiar, assim como o resgate do passado e o regionalismo musical estão para os sons contemporâneos globais e tecnologias futuristas amplamente experimentados por produtores e consumidores, chiques ou bregas, do centro ou da periferia.

Referências

APPIAH. K. A. **Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers.** New York & London: W. W Norton & Company, 2006. 197 p.

ARAÚJO, S. Brega, Samba e Trabalho Acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia. **Revista Opus**, Belo Horizonte, v. 6, p. 1-16, 1999.

_____. **Music and Conflict in Urban Brazil.** 1987. 108 f. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana.

BOURDIEU, P. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (Org.). **Sociologia de Pierre Bourdieu.** São Paulo: Ática, 1994. p. 82-121.

COSTA, A. M. D. **Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará.** 2004. 320 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FRITH, S. What is Bad Music? In: WASHBURNE, C. & DERNO, M. (Org.). **Bad Music, The Music We Love to Hate.** New York & London: Routledge, 2004. p. 15-36.

HANNERZ, U. Cosmopolitas e locais na cultura global. In: FEATHERSTONE, M. (Org.). **Cultura Global**: nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 251-266.

NAPOLITANO, M. A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a História Social. **Latin American Music Review.** v. 19, n. 1. p. 92-105, Spring-Summer 1998.

VIANNA, H. Tecnobrega: música paralela. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 out. 2003. Caderno Mais, p. 10-11.

Alexandre Gonçalves Pinto e o livro O Choro: aspectos exploratórios para uma releitura a partir da dimensão do popular

Pedro de Moura Aragão
UNIRIO
pmaragao@gmail.com

Resumo
O presente trabalho traz considerações iniciais a respeito de uma pesquisa em andamento a respeito de acervos de partituras de choro do início do século XX. O foco é o livro O Choro de autoria do carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, uma das mais importantes fontes primárias a respeito do gênero no período abordado. O objetivo é tentar demonstrar como o livro se constitui como uma trama narrativa com objetivos bem claros: descrever um grupo unido por uma identidade sonora, muito embora composto de pessoas de diferentes classes sociais; fornecer uma paisagem sonora do Rio de Janeiro no início do século, relacionando diversos bairros da cidade com a música que ali se fazia; explicitar como a música era definidora de situações sociais; como os músicos definiam o que era um bom e um mau instrumentista ou compositor, como se aprendia aquela música, dentre muitas outras informações. A análise proposta utiliza ferramentas teóricas da etnomusicologia, bem como da lingüística.

Palavras Chave: Choro – Etnomusicologia

Abstract
This article brings initial considerations about a reaserch in progress about collections of scores of choro of the early twentieth century. The focus is the book O Choro written by Alexandre Gonçalves Pinto in 1936, one of the most important primary sources about the genre in the period approached. The goal is to demonstrate how the book is constituted as a narrative frame with clear goals: describe a group united by an identity sound, although composed of people from different social classes; providing an aural landscape of Rio de Janeiro at the beginning of the century; listing various districts of the city where the music of choro was present; explaining how this music defined social situations; how the musicians defined what was a good and a bad player or composer, etc. The analysis uses theoretical tools of ethnomusicology, as well as linguistics.

Keywords: Choro - ethnomusicology

Introdução

O presente artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento sobre o livro *O Choro — reminiscências dos chorões antigos* escrito em 1936 por Alexandre Gonçalves Pinto (por alcunha "o Animal"), documento chave para o entendimento do choro no início do século e uma das principais fontes de pesquisa de todos os pesquisadores do gênero. Contendo "o perfil de todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d'agora" (Pinto, 1978) o livro pode ser talvez considerado como o primeiro relato espontâneo de um *insider* sobre uma música popular. Escrito por um carteiro que era ao mesmo tempo violonista e cavaquinhista o relato descreve uma gama de personagens e situações do choro no início do século, em uma linguagem bastante peculiar. Reeditado em 1976 pela FUNARTE o livro se constituiu como a referência principal os músicos da Acari Records, gravadora especializada em choro que vem realizando um trabalho de gravações sistemáticas de choros do início do século. Entre 1999 e 2003 este grupo foi responsável por diversos lançamentos tais como a série de 15 Cds intitulada "Princípios do Choro", com 215

músicas de compositores de meados do século XIX e início do século XX, diversos cadernos de partituras com este mesmo material, gravação de toda a obra de Joaquim Antônio Callado (Callado, o Pai dos Chorões, série de 5 CDs), além de um mapeamento de cerca de 6.000 partituras de compositores nascidos até 1900. Tal mapeamento de músicas e fontes de pesquisa pode ser caracterizado, a meu ver, como um trabalho de "musicologia histórica" realizado pelos próprios chorões, ainda que fora do contexto acadêmico. De fato, apesar de sistematizações a respeito do nascimento e da trajetória do choro já terem sido de certa forma abordadas (principalmente em seus aspectos sociais e históricos) por pesquisadores como Tinhorão e Vasconcelos, creio ser a primeira vez que aspectos estritamente musicais são abordados por um grupo de músicos populares: deste modo, compositores e estilos musicais do passado ressurgem, são "re-interpretados" e incorporados às práticas musicais da atualidade. Entender o modo com que um relato tão antigo como o de Alexandre Gonçalves Pinto influencia e "dialoga" com um grupo musical da atualidade é um dos objetivos do meu projeto de pesquisa em andamento — meta da qual este artigo não pretende esgotar, mas sim trazer elementos exploratórios para a questão.

A proposta deste artigo específico é o de tentar realizar uma releitura (ou pelo menos elementos iniciais para esta releitura) do livro "O Choro" a partir de uma perspectiva diferente da que foi adotada até então por diversos pesquisadores como Tinhorão, Vasconcelos e Cazes. O argumento principal é o de que estes autores, apesar de reconhecerem a importância do livro do "Animal", limitaram-se a tratá-lo como uma mera "fonte primária", utilizando-se deste para realizar contextualizações históricas e sociais a respeito do ambiente do choro no início do século XX, mas muitas vezes deixando de lado aspectos musicais importantes, conforme procurarei demonstrar ao longo do trabalho. Mais ainda, nota-se nestes textos uma postura algo condescendente, quando não de crítica direta, com um livro escrito por um autor "semi letrado" e "sem instrução", advindo das classes populares. Veja-se por exemplo este trecho de Cazes, 1998, tratando de *O Choro*:

> Esse livro, por tantas vezes usado como fonte, é tremendamente mal escrito e cheio de imprecisões e absurdos. Assim, vê-se literalmente na página 115 a seguinte sandice: 'A polka é como o samba — uma tradição brasileira. (...) A polka é a única dansa que encerra os nossos costumes, a única que tem brasilidade'".

Apesar das inúmeras "sandices", o autor reconhece que "quando tratado do ponto de vista estatístico e nos trechos em que fala dos ambientes do Choro, o livro revela, por entre dezenas de erros de gramática, dados importantes." (idem). Embora esta atitude crítica não esteja presente em outros autores, como os já citados Vasconcelos e Tinhorão, percebe-se no trabalho destes uma postura condescendente ao analisar a obra.

Neste artigo pretendo realizar uma pequena análise de alguns textos etnomusicológicos (e também da lingüística e da história, como se verá) que julgo particularmente importantes para a realização de uma nova abordagem do livro de Pinto. Estes textos estão relacionados com três questões básicas: a primeira a respeito da relação entre identidades sociais e música, a segundo sobre o papel da narrativa neste processo e a terceira a respeito de como se ler e interpretar um texto advindo de uma "classe subalterna". Etapas posteriores do trabalho serão dedicadas à análises mais pormenorizadas do livro "O Choro" e de sua relação com músicos e movimentos musicais da atualidade.

Identidades sonoras, tramas narrativas e circularidade cultural

Como relacionar música, cultura e sociedade? Por que diferentes atores sociais se identificam ou não com determinados tipos de música? São questões que perpassam diversas linhas de pesquisa em música, como a etnomusicologia, a sociologia da música, os estudos ditos culturalistas e a própria musicologia. Partindo destas questões de grande amplitude, quero tentar responder uma questão específica: o que confere identidade musical a um grupo específico e de que modo o discurso sobre a música afeta e/ou modifica sua compreensão? Ou ainda mais especificamente: o que faz com que um grupo de músicos da atualidade se identifique com uma narrativa do passado? Existe algo que confira homogeneidade a este grupo hoje, e que permite que ele se identifique como tal? O que configurou a homogeneidade (ou a heterogeneidade) deste grupo ao longo de sua existência e que transformações foram feitas em nível musical e cultural que permite que os praticantes do gênero hoje relacionem suas práticas atuais às práticas do início do século XX ?

O problema da constituição de identidades sonoras já foi abordado por numerosos pesquisadores e continua sendo uma questão de grande importância na etnomusicologia, como já dito anteriormente. Um dos

"papas" deste campo de estudo, John Blacking, cunhou o termo "grupos sonoros" (*sound groups*) para designar um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum assim como idéias comuns sobre a música e seus usos. Tais "grupos sonoros" independeriam de fatores como constituição social, nacionalidade, idioma para a obtenção de uma identidade. (Blacking, 1995). Este conceito pode ser considerado um pouco vago em sua estrutura, particularmente num contexto de pós-modernidade em que a produção massiva faz com que as pessoas estejam expostas a uma diversidade imensa de gêneros musicais. Como determinar, por exemplo, o "grupo sonoro" de uma pessoa a partir da análise de uma discoteca caseira, onde pode se encontrar desde óperas até música indiana, passando pelo samba e pelo pagode? Ou ainda, como determinar o "grupo sonoro" de um músico da noite apto a dominar vários estilos como tango, bolero, samba, jazz, forró etc? (Existiria assim um imensa "teia" de grupos sonoros com complicadas interseções? Isso não faria com que a própria identidade de cada grupo sonoro se diluísse neste emaranhado de interseções?) Ainda assim o conceito traz em seu bojo uma questão complementar que o torna particularmente rico. É o que Blacking afirma ser "a possibilidade de símbolos musicais se transformarem em outros símbolos, e vice-versa, sem a mediação de uma convenção social." (idem). Na base deste preceito está a idéia do símbolo musical como constituidor de uma estrutura social, no sentido de uma musico-sociologia ao invés de uma sociomusicologia..

Visão diferente nos apresenta o pesquisador Richard Middleton que, a partir uma releitura de Gramsci, utiliza o que ele denomina "princípio da articulação". Neste princípio elementos sonoros estariam continuamente se articulando em diferentes contextos sociais basicamente de duas maneiras: através da combinação de elementos sonoros já existentes em novos "modelos" ou através da formulação de conotações diferentes para os mesmos elementos (Middleton, 1990). Como afirma Pablo Vila, "a teoria da articulação preserva a idéia da autonomia relativa dos elementos culturais e ideológicos, mas também insiste que os padrões combinatórios mediatizam padrões que existiriam na formação sócio-econômica através de uma luta contínua pela conformação do sentido." (Vila, 1995). Ou seja, haveria uma via de mão dupla em que elementos sonoros podem gerar identidades sociais, mas fatores sociais também moldam identidades sonoras, num processo de "luta continua", ou de "articulação contínua".

Sem querer negar a validade do princípio de articulação, Pablo Vila sugere que a discussão sobre identidades sonoras passa necessariamente por uma instância na qual o enfoque narrativo é primordial. Segundo ele a narrativa constitui uma categoria epistemológica que foi tradicionalmente confundida com um gênero literário, mas que seria um dos esquemas cognoscitivos mais importantes do ser humano (Vila, 1995). Através dela "moldamos" identidades utilizando uma série de argumentos (trama argumental, como ele a chama) para selecionar as características de nossa identidade sonora. Além disso, Vila chama a atenção para o fato de que a música popular não se expressa somente através do som, mas também através do que se diz a respeito dela. Citando também Middleton:

> É certamente claro que palavras sobre música — não apenas a descrição analítica, mas também a crítica, o comentário jornalístico e mesmo a conversa casual — afetam seu significado. Os significados sobre ragtime, rock'n'roll ou punk rock não podem ser separados dos discursos que os rodeiam (Middleton, 1990:221)

Desta forma, a posição de vários "eus discursivos" gerando tramas narrativas, muitas vezes contraditórias, sobre determinada prática musical estaria na base desta "célula orgânica" que seria a identidade sonora. Esta definição parece bastante interessante por abrigar também as diferenças na constituição das identidades. Aquilo que chamamos "gênero" musical seria mais propriamente um feixe de discursos e muitas vezes de contradições sobre determinada *práxis* musical do que um conceito "fechado" e rígido que não abriga diferenças.

Para além da relação entre gêneros musicais e identidades, Vila chama a atenção para o fato de que a narrativa representa também uma forma de ordenamento e construção de mundo: através da narrativa "o sujeito extrairia da infinitude de eventos que habitualmente envolvem toda a atividade humana aqueles que contribuem significativamente à história que está sendo construída." (Vila, 1995)

Este processo seria ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico: para conferir sentido a uma situação do presente, é necessário que se lance mão de uma narrativa que explique o percurso pelo qual o sentido atual se formou:

> ...nós repetidamente nos rehistoricizamos ao contar uma história; nós nos recolocamos no presente histórico reconfigurando nossas identidades, entendendo identidade como uma

> categoria necessariamente relacional (…). Identidade é um efeito destes encontros — é o resultado destes inúmeros efeitos que resultam de uma colisão de histórias. Não é uma abstração, mas sim um extraordinário complexo sedimentário fruto de uma contínua rehistorização identitária. (Bhavnani and Haraway apud Villa 1995, tradução minha)

É evidente que na base destas tramas narrativas e destes processos de "re-historização" estão tentativas de se legitimar e validar discursos e *práxis*; é desta forma que se deve, a meu ver, interpretar um texto como o de Alexandre Gonçalves Pinto, análise que comporta duas instâncias: em um primeiro momento temos o próprio autor "reordenando" suas memórias e dando sua visão pessoal sobre a música que se fazia no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e início do XX. Tal visão, como já demonstrado no trabalho de Carvalho (Carvalho, 2006) abarca contradições e ambigüidades com outros relatos importantes da época, como o do célebre jornalista Francisco Guimarães, o "Vagalume", autor do importante livro *Na roda de samba*, lançado em 1933, o de Orestes Barbosa no livro *O Samba* lançado no mesmo ano, além dos livros de memória de Catulo da Paixão Cearense. Neste sentido a narrativa de Pinto deve ser entendida como uma das vozes que formam uma polifonia de discursos da época, cada qual procurando legitimar e validar uma visão pessoal. Na outra ponta desta história temos um grupo de músicos da atualidade que descobre e se identifica com tal narrativa, recorrendo a ela para "rehistoricizar" seu passado. Esta "rehistorização" abrange tanto um trabalho musicológico, com um trabalho de catalogação e gravação sistemática de acervos de composições do período (como a já citada coleção *Princípios do Choro*, lançada pela Acari Records, que será analisada em etapas posteriores deste projeto de pesquisa), como um processo de identificação com a prática musical da época — as *rodas de choro*, que preservariam atualmente elementos descritos pelo *Animal* no início do século: intensa troca musical entre músicos, lugar de aprendizado e ensino, domínio de um *cânon* consagrado de composições, lugar de alegria e festa, comida e bebida.

Abordaremos agora um outro problema teórico de grande importância para análise a que me propus e que pode ser resumido na seguinte questão: como analisar um texto considerado, como vimos anteriormente, como "literatura menor" ou linguisticamente "impuro" advindo de um membro das classes populares do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX? Este foi um tema abordado por diversos autores, entre os quais Ginzburg, um dos pioneiros na corrente de estudos conhecida como *microhistória*. Para este autor, o estudo das "camadas subalternas" da sociedade é um fenômeno historicamente recente, e que frequentemente esbarra em problemas metodológicos como a escassez de testemunhos sobre o comportamento e as atitudes destas classes e na maneira como se lê e se interpreta os poucos documentos remanescentes delas. Segundo Ginzburg, só através do termo "cultura primitiva" cunhado pelo folclore e pela antropologia social é que "se chegou de fato a se reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como 'camadas inferiores dos povos civilizados' possuíam *cultura*." (Ginzburg, 1976) Mesmo assim, ainda segundo este autor, durante boa parte do século XX ainda haveria prevalecido a concepção de que as "idéias, crenças, visões de mundo das classes subalternas" nada mais seriam do que "um acúmulo inorgânico de fragmentos de idéias, crenças e visões de mundo elaboradas pelas classes dominantes" e que teriam sido "mal digeridas" pelas ditas classes inferiores (idem).

A partir daí surgiria a questão da dualidade e da relação entre a cultura das classes subalternas e das classes dominantes, tema abordado por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média*. Analisando o clássico *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais, Bakhtin analisa os fundamentos da cultura popular na Idade Média tendo como ponto central o carnaval como contraponto ao dogmatismo e à seriedade da cultura da classe dominantes. No carnaval estariam o mito e o rito no qual "confluem a exaltação da fertilidade e da abundância, a inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas, o sentido cósmico do fluir destruidor e regenerador do tempo" (Ginzburg, 2006:15).

Somente através do entendimento desta visão de mundo, aparentemente sem nexo e sem "ordem", seria possível o entendimento do livro de Rabelais. Desta forma, se por um lado haveria uma dicotomia entre as culturas das classes dominantes e subalternas na Idade Média, por outro haveria também circularidade, ou seja, influxo recíproco entre tais classes, que faria com que camponeses e artesãos nos "falem" através das palavras de um autor como Rabelais (idem). Creio ser esta uma questão chave para o entendimento do livro de Pinto: neste sentido, poderíamos considerar a obra sob um duplo aspecto. Por um lado, como já afirmado anteriormente, ela faria parte de uma polifonia de discursos nem sempre unívocos sobre as práticas musicais da época; por outro lado o próprio livro traz em seu bojo uma polifonia de vozes, de maneiras de se fazer e de se conceber a música, de idéias sobre nacionalidade, costumes, tradições etc, que de certa forma podem ser entendidas como uma espécie de ressonância dos diversos conceitos da época sobre tais temas. Neste

sentido, tomando-se como modelo a análise de Ginzburg sobre as idéias e a visão de mundo do moleiro Menocchio, é bastante tentador formular as seguintes questões: o que este velho carteiro aposentado teria lido para construir sua narrativa? O que o teria levado a escrever e a bancar a edição de dez mil exemplares (número impressionante mesmo para os padrões atuais)? É possível identificar influências de intelectuais da época em suas idéias de nacionalismo, raça, tradição, etc? Quais seriam, por outro lado, as visões dos músicos ligados ao choro sobre tais temas? Como é possível relacionar tais influências?

Ainda que se admita que respostas precisas para tais perguntas sejam quase impossíveis, ainda mais quando se analisa a obra mais de meio século após o seu lançamento, creio que os questionamentos podem nos levar a uma análise mais aprofundada deste relato. Junto com tais questões surgem outras que servirão de fio condutor para o projeto de pesquisa em andamento: 1) de que modo a música determina um modo de percepção de mundo para os chorões da época? Há no livro de Pinto uma associação imediata entre este tipo de música a um modo de vida festiva, com farta comida e bebida, em oposição ao dia-a-dia de trabalho. Esta dualidade é colocada de forma recorrente, com a citação, por parte do autor, do que ele chama de "heróis do choro", ou seja, aqueles indivíduos que freqüentemente abandonavam o trabalho e a família para viver esta outra dimensão da vida representada pelos choros. 2) de que modo esta música era transmitida? O livro de Pinto fornece informações preciosas a respeito dos arquivos de partituras dos chorões, algo que a meu ver foi pouco abordado pela bibliografia sobre o gênero até hoje. Pelo seu relato, sabemos que a leitura e a escrita de partituras era algo importante para a transmissão do choro, sendo que muitos músicos escreviam álbuns de partituras que eram frequentemente copiados uns pelos outros, em uma verdadeira rede de informação. Além de questões sobre a dualidade entre o oral e o escrito, este aspecto nos chama atenção para o gigantesco acervo de partituras manuscritas da época e que hoje se encontram em instituições públicas e particulares (veja-se por exemplo a coleção Jacob do Bandolim do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, bem como o acervo Donga, de posse de sua família), material ainda pouco analisado. Este é um ponto crucial, que servirá como base para etapas posteriores deste trabalho. 3) de que modo os músicos aprendiam esta música? Quais os lugares de aprendizado e de que forma este conhecimento era transmitido? 4) De que modo os músicos reconheciam um bom instrumentista e de que forma se inseriam os chamados "facões" (músicos fracos) na roda, e qual a importância destes? 5) de que modo os músicos de choro reconheciam o nascimento do gênero e estabeleciam um cânone de compositores e de repertório?

Como se vê, são muitas as questões a serem discutidas em etapas posteriores deste trabalho de pesquisa. Para concluir, gostaria de tentar retomar as três questões teóricas abordadas anteriormente para delimitar melhor os objetivos deste trabalho: o problema das identidades sonoras x constituições sociais, o papel da narrativa neste processo e a questão da circularidade cultural. O objetivo é tentar demonstrar como o meu objeto de estudo, um livro escrito por um velho carteiro aposentado, longe de ser um amontoado de "recordações" mal coligidas, "tremendamente mal escritas e cheias de absurdos", se constitui como uma trama narrativa com objetivos bem claros: descrever um grupo unido por uma identidade sonora, muito embora composto de pessoas de diferentes classes sociais; fornecer uma paisagem sonora do Rio de Janeiro no início do século, relacionando diversos bairros da cidade com a música que ali se fazia; explicitar como a música era definidora de situações sociais; como os músicos definiam o que era um bom e um mau instrumentista ou compositor, como se aprendia aquela música, dentre muitas outras informações. É sobre este universo que discorre a narrativa de Pinto, e julgo perfeitamente viável considerar que este era seu objetivo final, ainda que não necessariamente explicitado.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB/Hucitec, 1987.

BLACKING, John. "Music, culture and experience" IN Reginald Byron, ed. *Music Culture and Experience*, selected papers of John Blacking, Chicago University Press,1995.

CARVALHO, Márcio Gonçalves de. Catulo da Paixão Cearense: memórias e histórias de músicos populares no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminenes (UFF), 2006.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. Editora 34, 1998.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: Ed. Companhia das Letras, 2006.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia Open University Press, 1990.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

TINHORÃO, J.R. – *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*; São Paulo: Liveraria Martins 1964

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso, etc: História e Inventário do Choro.* Rio de Janeiro, editora do autor, 1961

VILA, Pablo. "Identidades narrativas y musica. Uma primera propuesta para entender sus relaciones. Revista Transcultural de Música. Disponível na web: www.sibetrans.com, 1995

Etnomusicologia e Patrimônio Cultural: considerações sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano

Raiana Alves Maciel Leal do Carmo
Universidade Federal da Bahia
raianamaciel@yahoo.com.br

Resumo
Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a recente aproximação dos estudos etnomusicológicos com as políticas culturais relacionadas ao patrimônio imaterial. A partir das discussões sobre a preservação do patrimônio cultural no Brasil, abordaremos algumas reflexões a respeito de uma pesquisa de mestrado em andamento, cujo objetivo geral é analisar os principais impactos da política federal de salvaguarda sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano. Dentro desse contexto, apresentamos uma descrição dos processos de registro e salvaguarda a partir dos pressupostos dos órgãos responsáveis pela formulação e implementação de políticas culturais no Brasil, como o IPHAN e o Ministério da Cultura. As nossas reflexões também apóiam-se em algumas considerações preliminares a respeito da Etnografia realizada nessa investigação. Através desse estudo, esperamos contribuir para uma discussão bastante atual sobre Políticas de Salvaguarda para o patrimônio imaterial, dando enfoque ao andamento de ações dessa natureza no samba de roda do Recôncavo Baiano.

Palavras-chave: samba de roda, patrimônio imaterial, etnomusicologia

Abstract
The present paper reflects on the way in which ethnomusicological studies have recently dealt with cultural policies affecting intangible heritage. After a critical look at the discourse regarding the preservation of cultural heritage in Brazil, based on in progress Master's Degree research, we present some reflections in an effort to analyze the principal impacts of federal safeguarding policy of the *samba de roda* of Recôncavo of Bahia. Within this context, we describe the procedures of documentation and protection as outlined by agencies responsible for formulating and implementing cultural policies in Brazil, such as the National Institution of Historic and Artistic Heritage (IPHAN) and the Ministry of Culture. Our considerations are also supported by preliminary data garnered in our current ethnographic research. Through this work, we hope to contribute to an up-to-date discussion on the current policies protecting intangible heritage, focusing on the progress of such actions in the *samba de roda* of Recôncavo of Bahia.

Keywords: samba de roda, intangible heritage, ethnomusicology

As políticas públicas, inseridas no universo das manifestações da cultura popular e tradicional, têm merecido destaque nas discussões atuais de estudiosos de diversas áreas do conhecimento, bem como no discurso dos próprios membros dessas manifestações. Essas reflexões, impulsionadas pelo reconhecimento da diversidade cultural, conduzem ao recente posicionamento da etnomusicologia em relação aos processos de formulação e implementação de políticas públicas de cultura, especialmente no que diz respeito ao patrimônio material e imaterial[1].

A partir das discussões sobre a preservação do patrimônio cultural no Brasil, este trabalho tem como objetivo refletir sobre a aproximação dos estudos etnomusicológicos com as políticas culturais relacionadas ao patrimônio imaterial. Assim, dentro das perspectivas atuais dessas políticas, abordaremos

[1] Informação obtida na discussão do "GT Etnomusicologia e Políticas Públicas para a área da cultura" no XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música- ANPPOM, realizado no Rio de Janeiro, 2005.

algumas reflexões a respeito de uma pesquisa de mestrado em andamento, cujo objetivo geral é analisar os principais impactos da política federal de salvaguarda sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano.

Etnomusicologia e o Registro e a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial

As relações entre patrimônio cultural e etnomusicologia podem ser analisadas a partir de diferentes abordagens. Por um lado, o registro de músicas nos mais distintos contextos e a preservação de acervos sonoros têm ocupado um lugar significativo neste campo de estudo. As canções recolhidas pelo pesquisador, registradas e "guardadas" nos acervos são inscrições da memória coletiva de determinada manifestação cultural. Por outro, as discussões em etnomusicologia sobre patrimônio não se restringem ao âmbito acadêmico, vêm ocupando espaço nas decisões políticas que dizem respeito aos processos de inventário, registro e salvaguarda dos bens culturais de natureza imaterial.

A respeito do registro das tradições musicais e a possibilidade da formação de arquivos, Carvalho atribui aos momentos históricos do imperialismo e do nacionalismo o "grande esforço moderno em prol do registro patrimônio cultural da humanidade", e afirma que "a descoberta da gravação no final no século 19 fez mudar a noção de arquivo, pois começaram a ser registradas então músicas de povos vivos [...]" (CARVALHO, 2004).

Nesse período, prevaleceu a posição distanciada dos pesquisadores em relação aos problemas vividos pelas comunidades pesquisadas, sendo que eles "não se sentiam dispostos a intervir politicamente em prol das comunidades que lhes forneciam os materiais para as gravações" (CARVALHO, 2004). A partir da metade do século XX, Seeger aponta para uma mudança no papel dos arquivos através da informação e do treinamento das próprias comunidades para que elas possam construir os meios de registro e de preservação das suas práticas musicais (SEEGER, 2002).

Na literatura etnomusicológica, Bruno Nettl também discute a respeito dos arquivos sonoros e da preservação do material coletado nas pesquisas. O autor afirma que :

> Das muitas definições de etnomusicologia, nenhuma explícita ou implicitamente inclui o conceito de preservação como um propósito maior ou componente. Apesar disso, a preservação de música nas mais várias formas têm sido uma de suas maiores atividades. Esta necessidade, característica especialmente da história inicial do nosso campo, continua conosco no presente (NETTL, 2005, p.161, tradução nossa)[2].

Atualmente, a abordagem da temática do patrimônio cultural imaterial[3] na área de música, em especial, no campo da Etnomusicologia vem sendo discutida por autores como Carvalho (2004), Travassos (2006), Fonseca (2004) e Sandroni (2006). Os trabalhos desses pesquisadores apresentam contribuições importantes para os estudos etnomusicológicos, principalmente a necessidade de refletir sobre as perspectivas e os caminhos das políticas públicas relacionadas aos processos de inventário, registro e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial brasileiro. Políticas essas que têm sido adotadas principalmente pelo poder público, com o intuito de contribuir para a difusão, a preservação e o fortalecimento de manifestações tradicionais do país.

Dessa maneira, é necessário compreendermos como as políticas de patrimônio vêm se desenvolvendo dentro do contexto das políticas culturais no Brasil. Segundo Calabre, "no Brasil a relação entre o Estado e a cultura tem uma longa história. Entretanto a elaboração de políticas para o setor, ou seja, a preocupação na preparação e realização de ações de maior alcance, com um caráter perene, datam do século XX" (CALABRE, 2007). Dentre essas ações podemos destacar a criação, no ano de 1937, do *Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN), órgão federal responsável pela preservação do patrimônio.

---

[2] "Of the many definitions of ethnomusicology, none explicitly or implicitly includes the concept of preservation as major purpose or component. Yet the preservation of music in various forms has all along been one of the major activities. This urge, characteristic especially of the early history of our field, continues whit us is the present" (NETTL, 2005, p 161).

[3] Pode ser definido como: " as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais lhes são associados - que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos reconheçam como parte integrante de seu patrimônio cultural[...]" (IPHAN, 2006, p.15).

Desde então, as políticas culturais no Brasil privilegiaram as frentes patrimonialistas que direcionavam as suas ações ao chamado patrimônio de *pedra e cal*, constituído por edificações, monumentos, obras de arte. A formulação e a implementação dessas políticas pelo SPHAN, atual *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN), não atendia às expectativas dos grupos detentores de saberes e fazeres, constituídos como bens culturais de natureza imaterial.

Atualmente, nos discursos dos órgãos ligados ao campo da Cultura, a busca pelo reconhecimento e salvaguarda das diversas manifestações da cultura popular e tradicional brasileiras vem se constituindo através da atual política federal de salvaguarda. A partir do diálogo com entidades internacionais, como a *Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – UNESCO*[4]*,* o Brasil passou a desenvolver um conjunto de leis e políticas federais relacionadas com o patrimônio imaterial.

O desenvolvimento dessas reflexões aponta para a preocupação do Estado brasileiro em discutir a ampliação do conceito de patrimônio. Assim, na *Constituição Federal* de 1988, artigo 216, esse conceito se refere aos "bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira" (IPHAN, 2006, p.12).

A necessidade da elaboração de mecanismos legais e técnicos para preservação não só dos bens materiais como também dos bens culturais de natureza imaterial também é ressaltada através da promulgação do *Decreto 3551,* de 4 de Agosto de 2000, que instituiu o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, e a criação do "Programa Nacional do Patrimônio Imaterial", com o objetivo de "implementar política de inventário, registro e salvaguarda desses bens" (IPHAN, 2000). Por esse Decreto, foram instituídos também quatro Livros de Registro, voltados para os saberes, as celebrações, as formas de expressão e os lugares.

Um dos instrumentos básicos de implementação da política de salvaguarda[5] são os Planos de Salvaguarda que podem ser definidos como um conjunto "[...] ações que contribuem para a melhoria das condições sócio-ambientais de produção, reprodução e transmissão de bens culturais imateriais" (IPHAN, 2006, p. 25).

Dessa maneira, podemos dizer que na gestão atual do Ministério da Cultura, o conceito amplo de cultura, abordado freqüentemente nos discursos do Ministro Gil, coloca a preservação do patrimônio imaterial nos programas, projetos e na pauta das políticas culturais. Isso pode ser comprovado através da elaboração e aplicação de políticas de reconhecimento e registro das manifestações da cultura tradicional e popular e da criação de setores específicos da área no âmbito no Ministério e do IPHAN.

No entanto, acreditamos que ainda existe muito a ser realizado e, por isso essas ações têm sido discutidas também por pesquisadores, produtores culturais e pelas próprias manifestações envolvidas, com o propósito de contribuir para os processos de implementação, avaliação e reformulação dessas políticas.

A partir dessas reflexões deparamo-nos com uma série de questionamentos referentes às formas pelas quais se estruturam as manifestações culturais envolvidas nessas questões. Um deles é manifestado através da seguinte indagação: até que ponto a participação desses atores sociais é realmente efetivada nos processos de elaboração e implementação dessas políticas? Apoiamos essa discussão nas regras da UNESCO que, segundo Sandroni:

> [...] enfatizam, com muita propriedade, o papel a ser desempenhado pelas próprias comunidades [...] no processo de reconhecimento desses bens, ou seja, para a Unesco não se trata de escolher um bem cultural e enviar grupos de Etnomusicólogos, antropólogos, documentaristas para registrá-los sob todos os ângulos. O importante, em vez disso, é responsabilize por esse registro e passos subseqüentes, contando para que a própria comunidade que mantém o bem cultural se tal o apoio técnico dos profissionais citados (SANDRONI, 2005, p.51).

O re-ordenamento do lugar ocupado pelas comunidades pesquisadas e registradas nos remete à idéia da "Etnomusicologia Participativa", conceito discutido por Lühning ao afirmar que "a presença de pessoas que até há pouco tempo atrás fizeram parte do grupo dos chamados pesquisados, colaboradores

[4] Principalmente as recomendações referidas na "Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial" de 2003, e também no documento "Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular" de 1989.

[5] "Visa garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos" (IPHAN , 2006).

informantes, atores sociais, agora assumindo eles mesmos a posição do pesquisador, questionador, interlocutor entre comunidades diversas [...]" (LÜHNING, 2003).

Isso nos leva a refletir sobre a postura dos pesquisadores em relação aos pesquisados. Recentemente, estudos discutidos em Etnomusicologia, Antropologia e áreas afins "mostram a preocupação dos pesquisadores em acompanhar os processos de inventário e/ou registro, bem como avaliar os impactos das políticas de preservação nas manifestações inseridas nesses processos" (CARMO, 2007). Além disso, uma outra questão que se coloca diz respeito à necessidade de se criar mecanismos que permitam o retorno das informações colhidas às comunidades pesquisadas.

Enfim, acreditamos que a partir da elaboração e aplicação das políticas de salvaguarda é necessário medir os impactos sobre a produção cultural dos grupos registrados como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro - ou da Humanidade. Para tanto, faremos algumas considerações a respeito das políticas culturais inseridas no universo do samba de roda do Recôncavo Baiano, principalmente a política de salvaguarda, instituída após o reconhecimento pelo IPHAN e pela UNESCO.

Será que dá samba? : da escolha ao reconhecimento

O samba de roda é uma manifestação coreográfica, poética e musical presente em todo o Estado da Bahia, particularmente, na região do Recôncavo Baiano. A *performance* dos sambadores e das sambadeiras - como se auto-denominam os seus praticantes- não têm data nem local especiais para ocorrer, podendo acontecer em diversos ambientes, como uma praça, em um bar, uma rua. Entretanto, podem estar associadas às festas populares do calendário religioso católico e de cultos afro-brasileiros.

O samba de roda do Recôncavo Baiano apresenta uma variedade de estilos, distribuídos entre grupos de sambadores das diversas regiões do Recôncavo. Para fins deste estudo, utilizaremos as modalidades de samba definidas no *Dossiê de Registro,* em dois grandes tipos, o *Samba Corrido* e o *Samba Chula.* Assim sendo,

> as principais diferenças entre samba corrido e samba chula se referem às relações entre música e dança, e podem ser resumidas em dois pontos principais. Primeiro: no samba chula, a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo- estando os toques dos instrumentos presentes nas duas atividades -, enquanto no samba corrido, ao contrário, dança, canto e toques acontecem simultaneamente. Segundo: no samba chula apenas uma pessoa de cada vez samba no meio da roda; enquanto no samba corrido podem sambar uma ou várias pessoas ao mesmo tempo no meio da roda (IPHAN, 2006, p.34)

A escolha de uma manifestação brasileira para candidatar-se a *III Declaração de Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade* gerou uma série de debates entre Ministério da Cultura, pesquisadores, UNESCO e demais interessados. No início, a proposta do então ministro, Gilberto Gil, foi a de indicar o samba brasileiro. Para a UNESCO, a idéia principal era salvaguardar as expressões culturais em risco de desaparecimento e, todavia, o samba brasileiro não se enquadrava nas diretrizes do programa proposto. Já não acontecia o mesmo com o samba de roda do Recôncavo Baiano que foi considerado como estando sob ameaça de desaparecimento e, uma vez enquadrando-se perfeitamente nos critérios de preservação da UNESCO, resultou sendo indicado.

A noção de "risco de desaparecimento" dentro do samba de roda também foi bastante discutida. Segundo Carlos Sandroni, coordenador da equipe responsável pelo Dossiê de registro[6], "de fato, o principal risco de desaparecimento do samba de roda parece estar ligado à desvalorização social de que são vítimas seus praticantes" (SANDRONI, 2005, p.49). Além disso, a escolha dessa manifestação para representar o Brasil na proclamação da UNESCO, justificou-se também pelo fato de que "o samba de roda da Bahia tinha e tem de especial neste rico universo é sua ligação histórica com o conjunto do samba brasileiro" (SANDRONI, 2007).

Em 30 de setembro de 2004, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi registrado no livro "Formas de Expressão" e proclamado pelo IPHAN *Patrimônio Cultural do Brasil.* Posteriormente, em 2005, tornou-se *Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*, título declarado pela UNESCO.

[6] A pesquisa que resultou no dossiê de Registro do samba de roda do Recôncavo baiano foi realizada em Recife/PE, em Salvador/ BA e no Recôncavo da Bahia, no ano de 2004.

Correndo a roda: a pesquisa no contexto do samba

Até o momento, foi possível realizar uma descrição dos processos de registro e salvaguarda a partir dos pressupostos dos órgãos responsáveis pela formulação e implementação de políticas culturais no Brasil, como o IPHAN e o Ministério da Cultura. Dessa maneira, as nossas reflexões também apóiam-se em algumas considerações preliminares a respeito da Etnografia realizada nessa investigação.

Através do *trabalho de campo* estão sendo feitas entrevistas com sambadores e com os técnicos do IPHAN responsáveis pelo registro e salvaguarda do samba. Além disso, estamos realizando fotografias, filmagens e observações participantes dos momentos de *performance* musical dos grupos de samba de roda, compreendidas em alguns ensaios e apresentações públicas, e participando de outras situações que envolvem os grupos, como reuniões e assembléias da *Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia* (ASSEBA).

As discussões e os resultados sobre as estratégias, os impactos, os méritos e os problemas dos trabalhos realizados *in loco,* no âmbito do samba de roda do Recôncavo Baiano poderão ser mais aprofundados por meio dos resultados finais dessa pesquisa. Contudo, apresentaremos breves considerações que puderam ser desenvolvidas a partir do material etnográfico que vem sendo recolhido no *trabalho de campo.*

Depois do reconhecimento, os sambadores e sambadeiras do Recôncavo vêm lutando pela valorização de suas práticas culturais. E, de fato esse reconhecimento, imbuído ou não de ações efetivas por parte dos órgãos governamentais, proporcionou uma maior visibilidade do samba de roda para além das comunidades as quais fazem parte. E essa visibilidade pode ser comprovada, principalmente, através do interesse de pesquisadores e jornalistas e também do aumento da quantidade de convites para a realização de apresentações dos grupos em outras localidades, incluindo outros Estados e até mesmo outros países. Vale ressaltar que a desvalorização do samba de roda pela sociedade foi apontada por uma parte significativa dos sambadores durante a pesquisa que resultou no Dossiê de Registro (IPHAN, 2007, p.76).

Para avaliarmos os desdobramentos da política de salvaguarda estamos acompanhando o andamento das ações estabelecidas no Plano de Salvaguarda[7] do samba de roda. Dentre as ações concretizadas, destacamos a criação da *Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia* e a sua contribuição para o processo de autonomia dos sambadores. Essa autonomia, referida pelo IPHAN como um ponto fundamental para a salvaguarda do samba de roda, envolve, dentre outras questões, o desenvolvimento de recursos humanos e materiais para as melhorias das condições de sustentabilidade dos sambadores. Pudemos perceber que a aquisição e a distribuição desses recursos têm gerado situações de conflito e estratégias de negociação, impulsionadas, principalmente, pelas relações entre os órgãos representares do Estado e os sambadores.

Através das entrevistas, vem sendo possível confirmar que a formação de grupos de samba de roda é fato recente no Recôncavo, com exceção de poucos grupos. Segundo os sambadores entrevistados, há alguns anos eles se encontravam para os chamados sambas de caruru[8]. Em um momento anterior à proclamação do título, o fato da formação dos grupos já era evidente, sendo essa uma das soluções encontradas por alguns sambadores para disputar o espaço com outros grupos no mercado cultural. Após o reconhecimento, novos grupos vêm sendo formados e um dos motivos para essa recente organização é necessidade de receber os incentivos que são conduzidos, principalmente, através da Associação.

A formação de novos grupos tem suscitado algumas questões, até mesmo conflitantes como, por exemplo, a discussão entre os próprios sambadores a respeito do que pode ou não pode ser considerado como samba de roda, além disso, discute-se também como os recursos serão distribuídos entre os grupos que participam do processo de salvaguarda desde o início e os grupos que estão entrando agora. Durante o período que se estende entre a proclamação do título até o momento, o número de grupos registrados na Associação aumentou significativamente.

Grande parte dos grupos observados, principalmente os constituídos recentemente, não possui a figura dos "mestres", comumente encontrados na cultura popular. As funções de repassar os conhecimentos de geração em geração são agora compartilhadas com os coordenadores ou "presidentes" que atuam como

[7] Para mais informações sobre o assunto, conferir o trabalho "O Plano de Salvaguarda do samba de roda do Recôncavo Baiano", publicado nos Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música-ANPPOM.

[8] A denominação "sambas de caruru" é referência aos sambas que ocorrem depois de servido o Caruru, prato da culinária afro-brasileira, durante as Festas de São Cosme e Damião, que acontecem no mês de setembro.

verdadeiros agentes culturais, responsáveis pela captação de recursos, e demais aspectos que compõem a organização dos grupos.

Sendo assim, vimos que um dos objetivos de muitos grupos de samba, hoje, é a profissionalização, ou seja, apresentar-se através do pagamento de cachê, possuir materiais de divulgação, como DVDs e CDs, além da vontade de mostrar o seu trabalho em outras localidades . Assim, eles vêem a possibilidade de captação de recursos como uma forma de se manterem, de adquirir novos instrumentos, novas vestimentas e o equipamento de som para os ensaios e as apresentações.

Apesar de não ser a realidade da maioria dos grupos, alguns sambadores estão sendo estimulados a trabalharem na elaboração de projetos e na captação de recursos através de leis de incentivo, fundos de cultura e patrocínio direto de empresas. Essas experiências já estão sendo compartilhadas dentro da Associação que, através de cursos de capacitação organizados por órgãos governamentais representativos da cultura, tem utilizado essas fontes de financiamento. Dentre os projetos da ASSEBA aprovados, podemos destacar o *Pontão de Cultura* que já possibilitou a distribuição de instrumentos entre os grupos e prevê, dentre outras medidas, a realização de oficinas com os mestres de samba e a aquisição de equipamento para estúdio de gravação.

Assim, embora considere o título de patrimônio uma contribuição importante para a valorização do samba de roda, a maioria dos sambadores entrevistados ainda não se mostra totalmente satisfeita com os resultados práticos da salvaguarda. Esses resultados estão diretamente relacionados às condições de sustentabilidades dos grupos. Contudo, podemos dizer que o reconhecimento pelo IPHAN e, principalmente, pela UNESCO vem possibilitando uma maior articulação dos sambadores com representantes do Estado, isso pode ser confirmado através da letra do samba composto por Seu Feféco, integrante do grupo Suspiro do Iguape:

> Suspiro do Iguape, tem com coisa que indá (ainda) não viu,
> Tem coisa que indá (ainda) não viu (Bis)
> É o ministro da cultura, ô beleza
> se chama Gilberto Gil (Bis)

Conclusão

Neste trabalho, apresentamos uma discussão importante a respeito das relações entre etnomusicologia e patrimônio cultural, dando enfoque aos desdobramentos da política federal de salvaguarda no âmbito do samba de roda do Recôncavo Baiano. E, convictos da impossibilidade de esgotar um tema dessa amplitude reconhecemos a importância de explorá-lo de maneira mais aprofundada através da coleta e interpretação do material etnográfico a ser recolhido no *trabalho de campo*.

Assim, realizamos uma descrição de alguns aspectos que vêm se configurando através do título de *Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*. Através dos discursos oriundos da patrimonialização, muitas questões devem ainda ser problematizadas, abarcando, principalmente, a tensão entre os valores atribuídos no universo dos sambadores e as normas técnicas e burocráticas que orientam a ação do IPHAN, do MINC e da UNESCO.

E, diferentemente dos bens materiais como uma igreja ou um monumento que deve ser tombado e preservado da maneira mais original possível, a salvaguarda dos bens de natureza imaterial devem propor medidas que não caiam no estigma da *Folclorização*, do congelamento dessas práticas culturais, mas que garantam tratar seus valores musicais e simbólicos em meio às diversas transformações decorrentes da contemporaneidade. Neste sentido, a cultura popular não deve ser vista como uma coisa engessada, esperando para ser preservada ou resgatada e sim como um processo cultural em movimento.

Referências bibliográficas

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas . In *Anais do III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.* Salvador, 2007. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LiaCalabre.pdf. Acessado em: 14 de Julho 2008.

IPHAN. *A trajetória da salvaguarda do patrimônio imaterial do Brasil*. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=13236&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>. Acessado em: 14 de out., 2006.

_____. *Dossiê de registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723. Acessado em: 29 de Nov., 2007.

_____. *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*. 2000. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=201. Acessado em: 26 de Nov. 2007.

LÜHNING, Angela Elisabeth. Etnomusicologia participativa: derrubando portas abertas? Das novas vozes nativas e dos ainda velhos discursos dos pesquisadores. In *Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós graduação em Música-ANPPOM*. Porto Alegre, 2003.

NETTL, Bruno. Hanging on for Dear Life: Arquives e Preservation. *The Anthropoly of Music: thirty one issues and concepts.* Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2005. Pp.161

SANDRONI, Carlos. *Porque o samba de roda do Recôncavo Baiano?*. Disponível em http://www.fluxosmusicais.com/debate/porque-o-samba-de-roda-do-reconcavo/. Acessado em: 14 de Julho 2007.

SANDRONI, Carlos. Questões em torno do dossiê do samba de roda. In: FALCÃO, Andréa (Org.). *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares.* Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005. Pp. 45-53. [Série Encontros e Estudos; 6].

SEEGER, Anthony. Archives as Part of Community Traditions. In Gabriele Berlin and Artur Simon, editors *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100 th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv.* Berlin: Verlag Fur Wissenschaft und Bildung. 2002. Pp. 41-47.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Poder e valor das listas nas políticas de patrimônio e na música popular*. 2006. Acessado em: 14 de Julho 2007 . Disponível em http://www.museu.ufrgs.br/admin/artigos/arquivos/elizabethtravassos.doc

FONSECA, Edilberto José de Macedo. Uma abordagem etnomusicológica do cururu e do siriri de Mato Grosso – a experiência de aplicação do inventário nacional de referências culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –Iphan. In *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular* . Alagoas, 2004. Acessado em 14 de julho de 2004. Disponível em http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/EdilbertoJMFonseca.pdf

CARVALHO, José Jorge. Metarmofoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. *Celebrações e Saberes da Cultura Popular*. Rio de Janeiro, 2004. Pp.65-83

A música atraente: O processo criativo e interpretativo na obra de Luis Americano

Rafael Henrique Soares Velloso
Escola de Música da UFRJ
rafavelloso@hotmail.com

RESUMO
Esta ensaio visa propor um estudo sobre os elementos interpretativos presentes na prática musical do compositor e instrumentista Luis Americano do Rêgo, através da análise das gravações de suas performances ao instrumento, comparadas às partituras editadas de suas composições e às interpretações de suas músicas por outros instrumentistas. A partir destas análises, é possível identificar e estudar estes elementos interpretativos, procurando compreender melhor a aplicação dos elementos interpretativos apresentados pelo interprete Luis Americano no processo criativo de sua obra, bem como a sua contribuição para as transformações ocorridas no choro no início do séc. XX período considerado fundamental para a consolidação e formação da identidade musical do gênero.

Palavras-chave: Choro, Interpretação, Saxofone.

ABSTRACT
This essay expose a study about some of the interpretative elements presents in the performance of the Brazilian composer and musician Luiz Americano do Rêgo, using the analysis of his recording sessions compared as the edited partitions of his compositions, and the recording sessions made by others musicians. This information could help us to identify some of the interpretative elements used by Americano in his performance, and also be able to understand the use of this elements and others techniques. The aim of this research is to sharpen our understanding about his contributions in the process of choro music transformation, which happened in the begging of the XX century.

Keyswords: Chro, performance, Saxophone.

Introdução

A dissertação O saxofone no choro, defendida por mim em fevereiro de 2006 na Escola de Música da UFRJ, com o objetivo de estudar as transformações ocorridas no choro a partir da introdução do saxofone como instrumento solista, serviu de ponto de partida para este ensaio, que visa dar novas possibilidades a este processo investigativo tendo agora como objeto de estudo o legado compositor e instrumentista Luis Americano.

Seguindo o propósito da pesquisa anterior, serão esboçadas nesta pesquisa algumas transformações ocorridas no choro provocadas por processos criativos realizados na performance, como é o caso do instrumentista Luis Americano, que, através de sua maneira ímpar de interpretar e compor influenciou as transformações estéticas presentes neste período importante para a história do gênero. O choro é visto, desde sua criação, como uma forma de se tocar, portanto, não seria incoerente imaginarmos que o estilo e a sonoridade característicos de Luis Americano tenham influenciado, através de suas obras, outros instrumentistas e compositores, junto dos quais ajudou a divulgar e a consolidar o choro como um dos principais gêneros brasileiros.

A escolha de Luis Americano para a realização deste trabalho se deve pela sua grande importância dentro do gênero, bem como a época de sua atuação profissional, que ocorre justamente no período considerado fundamental para a consolidação e formação da identidade musical do choro. Sua discografia é

considerável e suas performances como interprete, tanto de suas músicas como de outros compositores, primam sempre pela técnica e pela precisão rítmica a serviço do bom gosto musical.

As gravações selecionadas para a realização desta pesquisa podem ser facilmente encontradas hoje nos acervos particulares e públicos como o IMS (Instituto Moreira Salles), o MIS (Museu da Imagem e do Som), o acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ e a divisão de música da Biblioteca Nacional. Antes de abordar os processos de análises que serão realizados, faremos uma breve revisão de sua trajetória artística enfocando ao final sua ampla atividade na indústria fonográfica.

Revisão biográfica

Segundo Albin (2008), o instrumentista Luis Americano nasceu em Aracajú no ano de 1900, começou seus estudos na clarineta mantendo a tradição familiar de seu pai, Jorge Americano, mestre de banda da cidade. Seguindo os passos de muitos outros músicos da época, entrou para a banda militar onde terminou sua formação musical. Aperfeiçoou-se, então, no saxofone, sendo logo notado por sua grande habilidade e sensibilidade artística. Desta forma, foi convidado a trabalhar em diversas formações musicais, como orquestras e regionais, tanto em Maceió e logo no Rio de Janeiro. Luis Americano foi um músico muito presente na história do choro, fazendo parte de seus principais conjuntos como a orquestra de Romeu Silva, o grupo da Velha Guarda liderado por Pixinguinha, a American Jazz Band e O Trio Carioca criado nos anos 30 por Radamés Gnatalli. Americano montou também inúmeros regionais os quais liderou e dos quais faziam parte os melhores músicos do gênero, como, o primeiro violonista de 7 cordas O Tute, o bandolinista Luperce Miranda e o acordeonista Orlando Silveira, grupos que também acompanhavam os principais cantores de rádio: Nelson Gonçalves, Aracy de Almeida, Ary Barroso e Carmem Miranda.

Na Enciclopédia da música Brasileira, encontramos que em 1927, Americano gravou seu primeiro disco comercial na Odeon, interpretando ao saxofone, de sua autoria, a valsa "Leda" e o choro "Sentimento". Em 1932, passou a integrar o Grupo da Velha Guarda atuando ao lado de Pixinguinha e Donga. Durante o período de 1933 a 1935, realizou inúmeras gravações para a Odeon mostrando um repertório próprio do qual se destacam os choros "É do que há" e a valsa "Lágrimas de virgem", composições que estão entre seus maiores sucessos. Neste período gravou também como intérprete de importantes compositores, como no choro "Serenata do Joá" e a valsa "Vilma", ambas as composições do maestro Radamés Gnattali.

Segundo a mesma publicação, em 1936 Americano entrou para um trio, organizado por Radamés, que tinha como principal característica sua formação instrumental, bem diferente dos grupos de choro tradicionais, com Luciano Perrone na bateria e o próprio Radamés ao piano. O trio, que atuou em diversos programas na Rádio Nacional, foi batizado por Mister Evans, diretor da gravadora RCA Victor, de Trio Carioca, inspirado no sucesso mundial do trio de Benny Goodman (clarinete), com Gene Krupa (bateria) e Teddy Wilson (piano). O conjunto realizou apenas duas gravações no período entre 1937 e 1938, das músicas Cabuloso e Recordando compostas e arranjadas por Radamés, que tinha Luis Americano, ao clarinete, como seu principal solista.

Luis Americano também fez parte do grupo de músicos escolhidos por Pixinguinha, a pedido de Heitor Villa-Lobos, para participar das gravações realizadas em 1940 pelo maestro Leopold Stokowski, gravando o choro Tocando para você. Em 1949, gravou, com Raul de Barros e sua orquestra, de sua autoria os choros; Estes são outros quinhentos e Não está com tudo. Ainda segundo a Enciclopédia da Música Popular Brasileira, Americano teve atuação destacada no teatro musicado e em dancings, além de participar como músico de estúdio das Orquestras da Rádio Mayrink Veiga (entre os anos 1930-1950) e da Rádio Nacional (anos 1950-1960).

Objetivo geral

Este projeto tem como objetivo geral estudar os elementos interpretativos presentes na pratica musical do compositor e instrumentista Luis Americano, e relacioná-los aos processos criativos de sua obra.

Objetivos específicos

Mais especificamente procura-se:

1. Identificar os elementos interpretativos utilizados por Americano e agrupá-los em categorias distintas classificando-os como ornamentos, recursos técnicos, variações melódicas ou inserção de novos elementos à obra.
2. Compreender melhor, através destas análises, como as inovações técnicas apresentadas por Luis Americano, colaboraram para as transformações estéticas ocorridas no choro no início do século XX.

Metodologia

Esta seleção foi feita a partir das gravações disponíveis nos acervos consultados cuja lista total pode ser conferida ao final desta proposta. A seleção, porém privilegia as gravações mais expressivas onde encontramos o maior numero de elementos interpretativos, incluindo também suas performances no trio Carioca. Em cada exemplo selecionado procuramos comparar as performances gravadas com as partituras editadas de suas músicas, desta forma, comparando interprete com o compositor, procura-se identificar e classificar as alterações propostas por Luis Americano no momento da performance.

Outro importante dado para a análise pode ser obtido por meio do programa de gravação digital *Protools*, através do qual é possível visualizar na tela a onda sonora produzida pela gravação, representada por um espectrograma. Podemos, assim, identificar facilmente as variações rítmicas da melodia através das marcações de tempo mostradas visualmente na tela do computador, como no primeiro trecho da musica Atraente, representada na Fig. 3. Com esse sistema, podemos observar as modificações rítmicas da melodia durante a performance, e assim alterar respectivamente a parte escrita, como demonstrado nas Fig. 1 e 2.

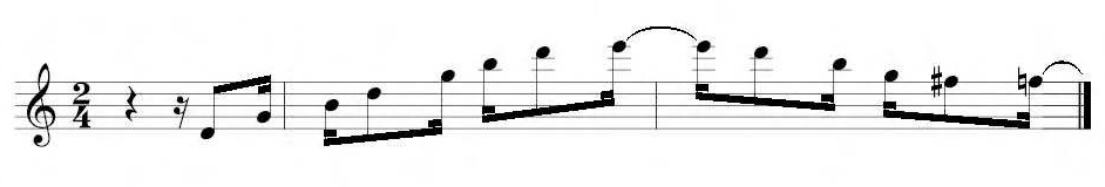


Fig. 1 – Trecho da música Atraente publicado pela editora Vitalle no livro 84 choros famosos.

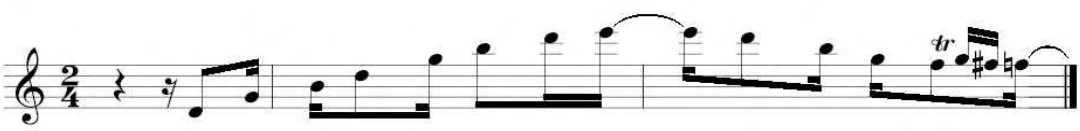


Fig. 2 – Trecho (modificado) da música Atraente transcrito a partir da gravação analisada.

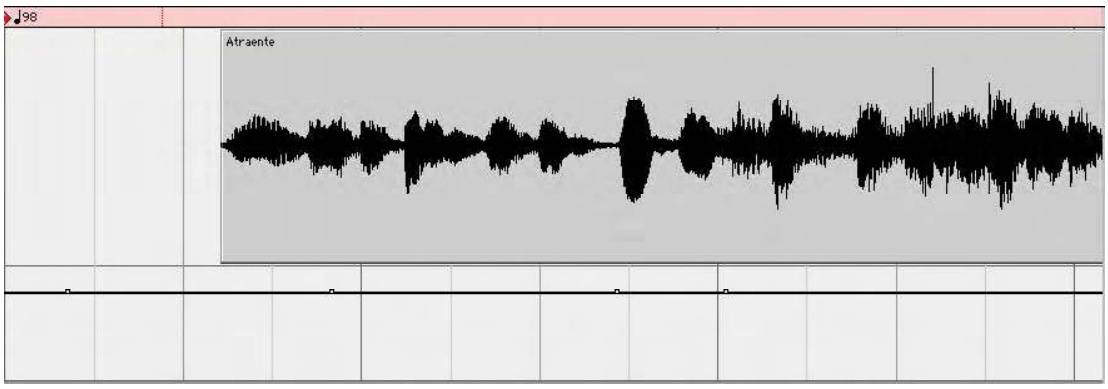


Fig. 3 - Espectrograma da gravação do mesmo trecho da música Atraente sob a grade de marcação de tempos, gerada pelo programa *Protools.*

Então como é possível observar neste exemplo, ao final do primeiro compasso da música Atraente, identificamos uma pequena alteração rítmica causada pelo deslocamento de duas ondas sonoras, ou notas, agrupadas antes do tempo forte, caracterizando assim uma **variação rítmica**. Estas pequenas alterações, fruto de sua interpretação bem característica, são também encontradas em outras partes da música. Outro recurso muito utilizado pelo interprete são os **ornamentos** identificados na transcrição tradicional como *trinados*, estes, não são visualmente perceptíveis através do espectrograma, portanto tiveram de ser identificados através da escuta e da transcrição habitual, para serem então representados na pauta através dos símbolos da notação tradicional conforme a Fig. 2.

Desta forma, ao analisarmos as gravações e apontarmos os **ornamentos** e as **variações rítmicas** propostas pelo intérprete na performance, delimitamos o campo de sua obra e entendemos melhor o seu processo de criação artística. A utilização da partitura como elemento comparativo, tem a finalidade de nos indicar os **novos elementos inseridos à obra** na performance, mesmo sabendo que o choro é uma prática musical baseada essencialmente na tradição oral. Porém, não nos parece incoerente optar pela partitura como referência para as análises, visto que as composições de Luis Americano eram escritas de forma bem simples, ou seja, sem incluir os ornamentos que utilizava nas gravações. Também é fato que os estudantes e profissionais de música que se interessam pela obra do instrumentista, utilizam também as partituras impressas para executar as peças do seu repertório.

No entanto, em alguns exemplos, como pudemos comprovar durante a apreciação de suas performances gravadas, as alterações são tão significativas que modificam completamente a tonalidade de certos trechos, assim como toda a construção melódica, alterando, portanto, a obra de forma significativa.

Como é o caso do próximo exemplo que apresentam duas versões do interprete para a mesma música Assim Mesmo, gravada pela primeira vez pelo compositor acompanhado por Tute no violão de sete cordas e Luperce Miranda no bandolim, lançado em novembro de 1932 pela ODEON num disco de 78 RPM. Esta mesma música foi regravada pelo músico com outro conjunto, anos depois, em 13 de agosto de 1958 no LP Chora, Saxofone.

A música apresenta a forma tradicional rondó em três partes, típica das composições de choro, porém em ambas a versão não ocorre à repetição das partes, apresentando, portanto uma forma mais curta ABACA. As duas gravações separadas pelo longo intervalo de 26 anos possuem interpretações bem distintas.

A primeira versão confere com a partitura, editada e lançada em 1940 pela editora vitale no livro 84 choros famosos, com exceção de uma **variação melódica** ao final da segunda parte, transcrita em vermelho sobre a versão original conforme a figura abaixo. Nesta mesma versão encontramos também alguns **ornamentos** como *trinados* e *appoggiaturas*, próximos ao exemplo anterior, gravada na mesma época.



Fig. 4

A segunda versão difere bastante da primeira, ocorrendo inclusive uma modificação na tonalidade da terceira parte, que passa do tom homônimo menor para o tom vizinho, sendo que este se torna o dominante da tonalidade principal. A modificação estende-se também a parte melódica, novas frases e um sentido musical inteiramente novo é dado à obra. A interpretação de Americano nesta segunda versão é bem mais elaborada, o intérprete procura realizar em toda a música **variações melódicas** através de mudanças rítmicas como *quialterações*[1] da melodia, além de **ornamentos** como *trinados* e *mordentes*, para apresentar o tema sempre de forma diferente. O solo, que nesta versão é dividido com o acordeão, apresenta uma métrica bem variada, como podemos ver na transcrição do trecho como mostra a Fig. 5.

[1] O termo 'quialterações' é caracterizado no presente trabalho e representado na pratica de Americano como a utilização constante das quiálteras nas colcheia ao invés da sincope tradicional do choro conforme Fig. 5.

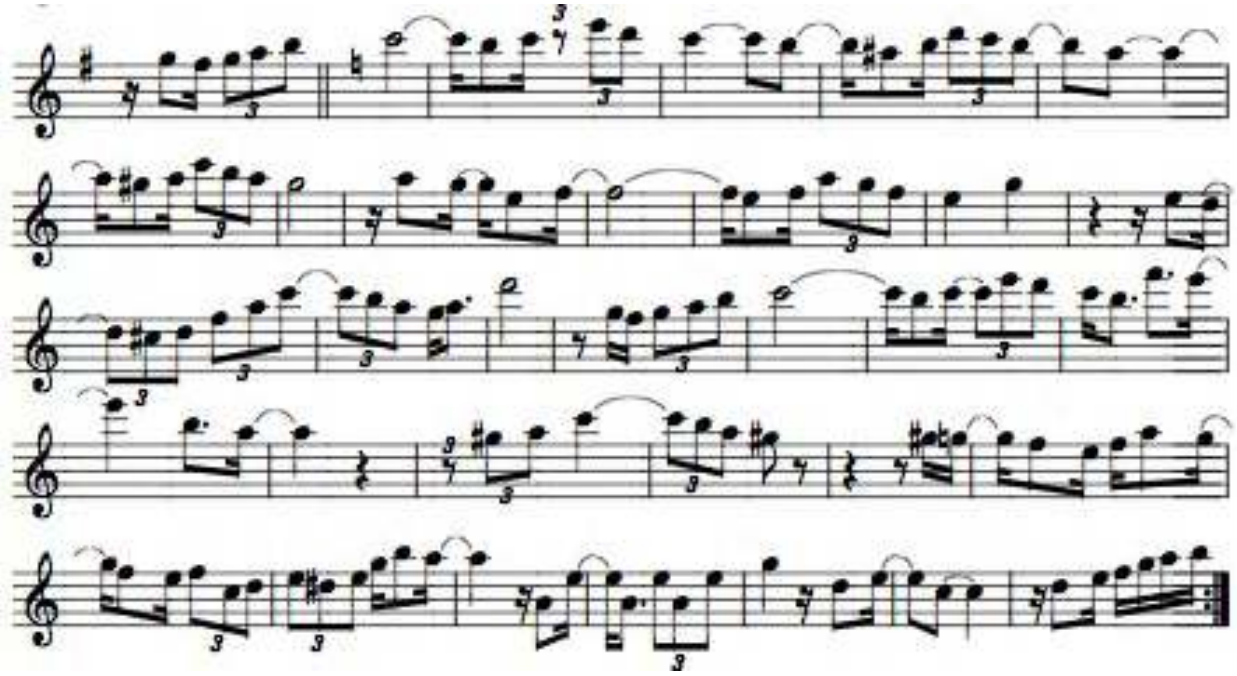


Fig. 5

Esta **inserção de um novo elemento a obra**, foi também observado pelo instrumentista, compositor, interprete e pesquisador Jacob do Bandolim. Citado no livro Carinhoso e etc. de Ary Vasconcelos (1984), Jacob ao regravar a música para o seu disco Vibrações, percebe esta modificação, mas não a incorpora, nem tão pouco nenhuma das **variações melódicas** propostas pelo intérprete em sua regravação, preferindo a "versão primitiva", (Oliveira, 2003) editada pela editora vitale, como transcreve Vasconcelos (1984) das observações presentes no LP:

> 1o gravação: pelo autor, suplemento de Nov. 932 (Odeon 10.920), igual à edição impressa lançada em 11.5.40 (Vitale-Álbum 7.a), 2o gravação: pelo autor, em 13.8.58 (RCA-Lp-bbl-1005), com a 3a parte totalmente diferente do original. Prevalece, nesta faixa e como é obvio, a melodia primitiva. (Jacob do Bandolim, apud Vasconcelos, 1984, p. 101)

Diferentemente das improvisações feitas pelos músicos de jazz, ou pelos solos instrumentais presentes em diversos arranjos de música popular, esta nova melodia apresentada por americano para a terceira parte de sua obra, Assim mesmo, trata-se de fato de uma nova versão, pois difere da melodia original, não só pela mudança de tonalidade, mas como pela transformação da fraseologia e da forma, aumentando o numero de compassos de 16 para 32.

Em outra gravação de Americano, do choro Cabuloso interpretado pelo Trio Carioca, o intérprete utiliza-se de um **recurso técnico** incomum ao gênero, um longo *trinado* acrescido de um *frulatto* na terceira parte em região bem aguda, o que provoca um efeito bem interessante. Este recurso é executado sem nenhuma intenção melódica e foge dos **ornamentos** até então apresentados, porém segue a sonoridade da proposta bem peculiar do trio, liderado pelo pianista e compositor erudito Radamés Gnatalli.

Outra música onde é empregado pelo interprete um **recurso técnico** interessante é na valsa Soluços, cuja melodia, bem rápida, demonstra um grande domínio do intérprete das técnicas de articulação, sendo esta, por conta da complexidade da melodia, de difícil execução. Os saltos melódicos são rapidamente alcançados através de *glissandos* ascendentes e descendentes de grande efeito, alternando nas frases o emprego de pequenos *mordentes* e *appoggiaturas*.

Na música Luiz Americano de passagem pela Arábia, a introdução é feita toda na escala menor melódica, que confere ao trecho uma sonoridade propositadamente oriental. Já o tema é recheado de **variações rítmicas** e **melódicas**, e a melodia aparece por vezes improvisada, bem diferente da interpretação do acordeonista que divide os solos. Na terceira parte é utilizado outro **ornamento** bastante incomum, uma série de *appoggiaturas* descendentes bem acentuadas caracterizando assim uma sonora gargalhada.

Conhecido pelos efeitos que produzia no instrumento, dizia-se que Americano fazia um número de circo e que o músico, por vezes, era chamado a produzir estes efeitos, em comédias no radio e no teatro.

Por fim será possível identificar os recursos expressivos empregados pelo interprete nas performances de suas músicas tais como: **ornamentos**; *trinados, mordentes e appoggiaturas*; **recursos técnicos**; *frulatto e glissando*; **variações melódicas** e **inserções de novos elementos** a obra, como é o caso da música Assim mesmo.

Referêncial teórico

Para as análises dos resultados obtidos, serão revisadas algumas teorias sobre as práticas musicais do choro, tais como a improvisação e a ornamentação, típicas desta época. Os recursos técnicos e interpretativos, empregados com freqüência pelo interprete, principalmente nas regravações de suas músicas, produzem uma expressão musical e um estilo muito próprio de interpretar as melodias.

No *The New Grove Dictionary*, o verbete improvisação é descrito como: "A criação ou forma final de um trabalho musical como é e foi tocado"[2]. No caso de Americano a prática da improvisação, assim como da composição, são processos contínuos, que se complementam na performance. Estas práticas são tão complementares no processo de criação artística de Americano, que quando se observa outros intérpretes tocando suas músicas tal como foram escritas e passadas, o resultado difere muito da versão original do autor.

Este próximo trecho foi tirado da pesquisa de Samuel Oliveira, que cita um comentário extraído do livro de Sérgio Cabral (2000) sobre Jacob do Bandolim: "O Jacob era um improvisador extraordinário… da segunda vez que ele ia tocar, não ia tocar igual. Ele era um improvisador… eu até brigava com ele porque ele falava assim 'eu sou um tradicionalista' e eu dizia Jacob você é moderno, ninguém é mais moderno que você" (Oliveira, 2003, p.145) Sobre a improvisação no choro, Oliveira (2003) nos revela que a prática de improvisação mais comum do choro é centrada na interpretação e na transformação parcial da melodia nos casos de reexposição, provocando visões bem distintas acerca das práticas modernas e tradicionais, a improvisação portanto seria uma prática moderna não muito bem vista por determinados músicos. A improvisação no choro estaria desta forma restrita a uma variação melódica, e uma recriação da obra em tempo real, portanto uma composição altamente experimentada.

Este novo trecho da música Assim Mesmo, apresentado pelo autor na nova versão da obra, não foi aceito pelo novo interprete, Jacob do Bandolim, e tratada de forma não legitimadora. A alteração da melodia não foi considerada, uma vez que a musica já tinha sido criada, logo este trecho foi tratado como uma improvisação, o que não remeteria diretamente a obra. É fato que esta nova melodia não cita em nenhum momento a parte melódica original, mas como improvisação é difícil de ser considerada, uma vez que tanto a tonalidade como a construção harmônica de todo o trecho foi modificada, o que nos leva a supor que esta nova parte foi elaborada pelo autor e passada aos outros músicos antes mesmo da gravação.

Outro ponto importante acerca dos novos elementos inseridos na performance encontrados nos diversos trabalhos sobre o choro são os ornamentos. Estes recursos são utilizados de forma espontânea pelos interpretes de choro, fato que condiciona a obra à intenção do intérprete e coloca esta prática em lado oposto a utilização usual desses ornamentos na composição e escrita tradicionais.

Conclusão

Nesta proposta foram apontadas algumas formas de identificar, analisar e transcrever os elementos interpretativos presentes na performance do compositor e instrumentista Luis Americano, respeitando o seu processo único de criação artística e tendo como foco uma maior compreensão de sua obra e de seu processo composicional, levando em conta todos os elementos interpretativos identificados neste processo investigativo.

Os elementos a serem estudados nesta pesquisa podem contribuir com um material interpretativo novo, comum a diferentes interpretes, surgido com as transformações sofridas pelo choro durante o periodo analisado. Procura-se portanto no decorrer deste estudo traçar um elo entre a atividade musical de Luis Americano e a de outros importantes intepretes e compositores deste gênero.

[2] The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being perfomed.

Referências bibliográficas

ALBIN, Cravo. Dicionário da Música Brasileira Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br Acesso em: 31 de junho de 2008

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. *O acompanhamento do violão de 6 cordas no choro a partir de sua visão no conjunto "época de ouro"*. 1996. Dissertação (Mestrado em comunicação). Escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BRASIL, Alexandre. *Introdução a uma poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever.* 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro 1v. 98p.

CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. 2001. Dissertação (Mestrado em música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro 1v. 99p.

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. Ed – São Paulo: Art Editora : Publifolha, 1998.

GORITZKI, Elisa. *Manezinho da Flauta – Uma Contribuição para o Estudo da Flauta Brasileira*. 2002. Dissertação (Mestrado em música). Salvador, Universidade Federal da Bahia.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

NETTL, Bruno. Ed. *In the course of performance*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997.

OLIVEIRA, Samuel de. *Heterogeneidades no "choro": um estudo etnomusicológico.* 2003. Dissertação (Mestrado em música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro - 1v. 186p.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música, edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALEK, Eliane. *A flexibilidade ritmico-melódica do choro*.1999. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo e AZEVEDO, M. A. de (Nirez). *Discografia Brasileira 78rpm. 1902 – 1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982 (3º volume).

The new Grove's Dictionary of music musicians Volume IX e XIII, Londres, Macmillan & Co Ltd, 1954.

VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc.- História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro, s/ed., 1984.

VELLOSO, Rafael. *O saxofone no choro – A introdução do saxofone e as mudanças na prática musical do choro.* 2006. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Discografia

AMERICANO, Luis. **Atraente**, Rio de Janeiro: ODEON, 1934. 1 disco 78 rpm, Sulco, 11140-A Matriz: 4806.

AMERICANO, Luis. **Assim Mesmo**, Rio de Janeiro: ODEON, 1932. 1 disco 78 rpm, Sulco, 10.920-B Matriz: 4.453.

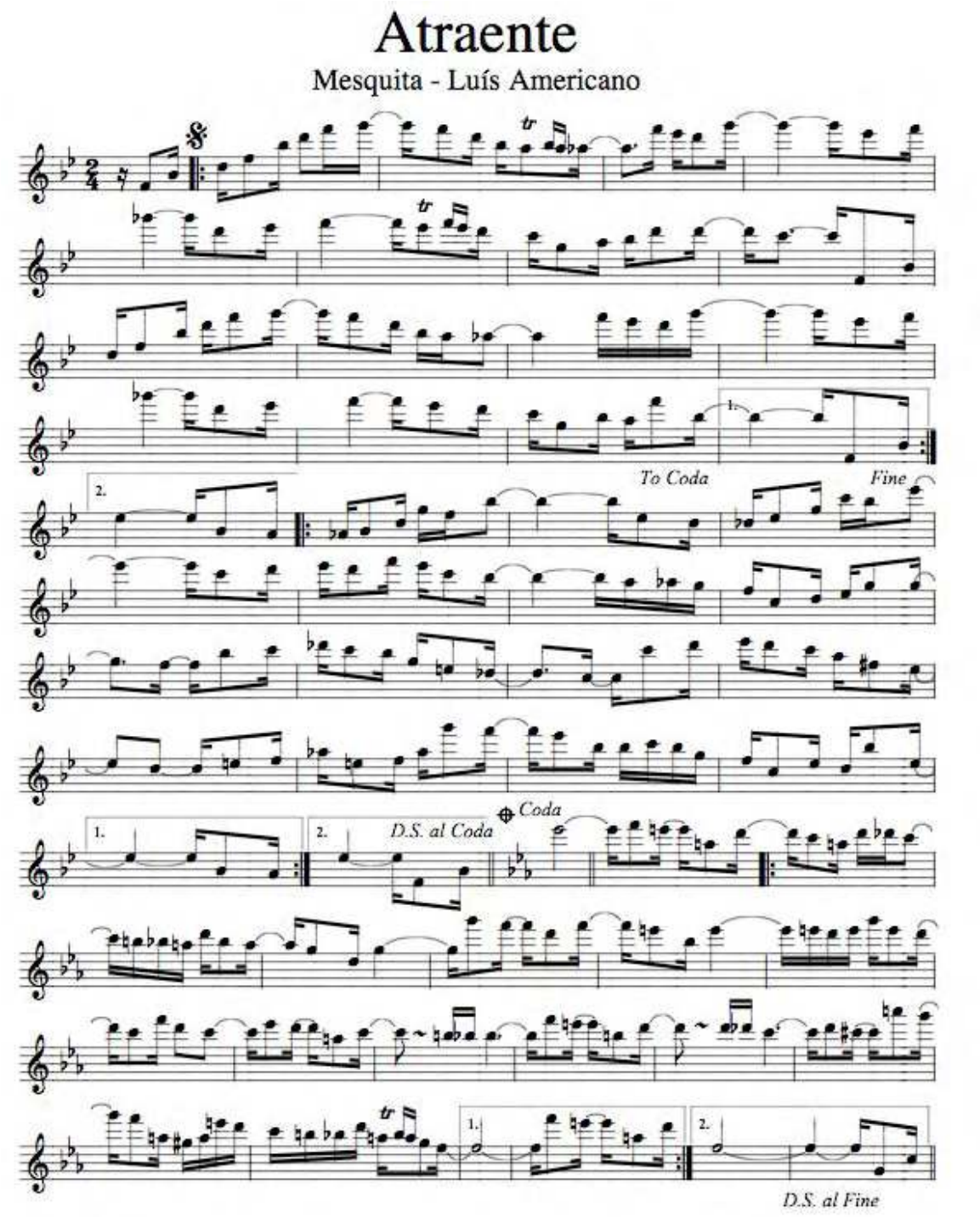
AMERICANO, Luis. **Assim Mesmo** Rio de Janeiro: RCA Victor (LP Chora, Saxofone), 1958. 1 disco 33 1/3 rpm, microssulco, esterio. BBL 1.005-A, 5 Matriz: 13-J2PP – 0.065.

AMERICANO, Luis. **Soluços**, Rio de Janeiro: VITOR, 1931. 1 disco 78 rpm, Sulco, 33476-B Matriz: 65211.

AMERICANO, Luis. **Luis Americano de Passagem pela Arábia**, Rio de Janeiro: ODEON, 1934. 1 disco 78 rpm, Sulco, 11075-A Matriz:4721.

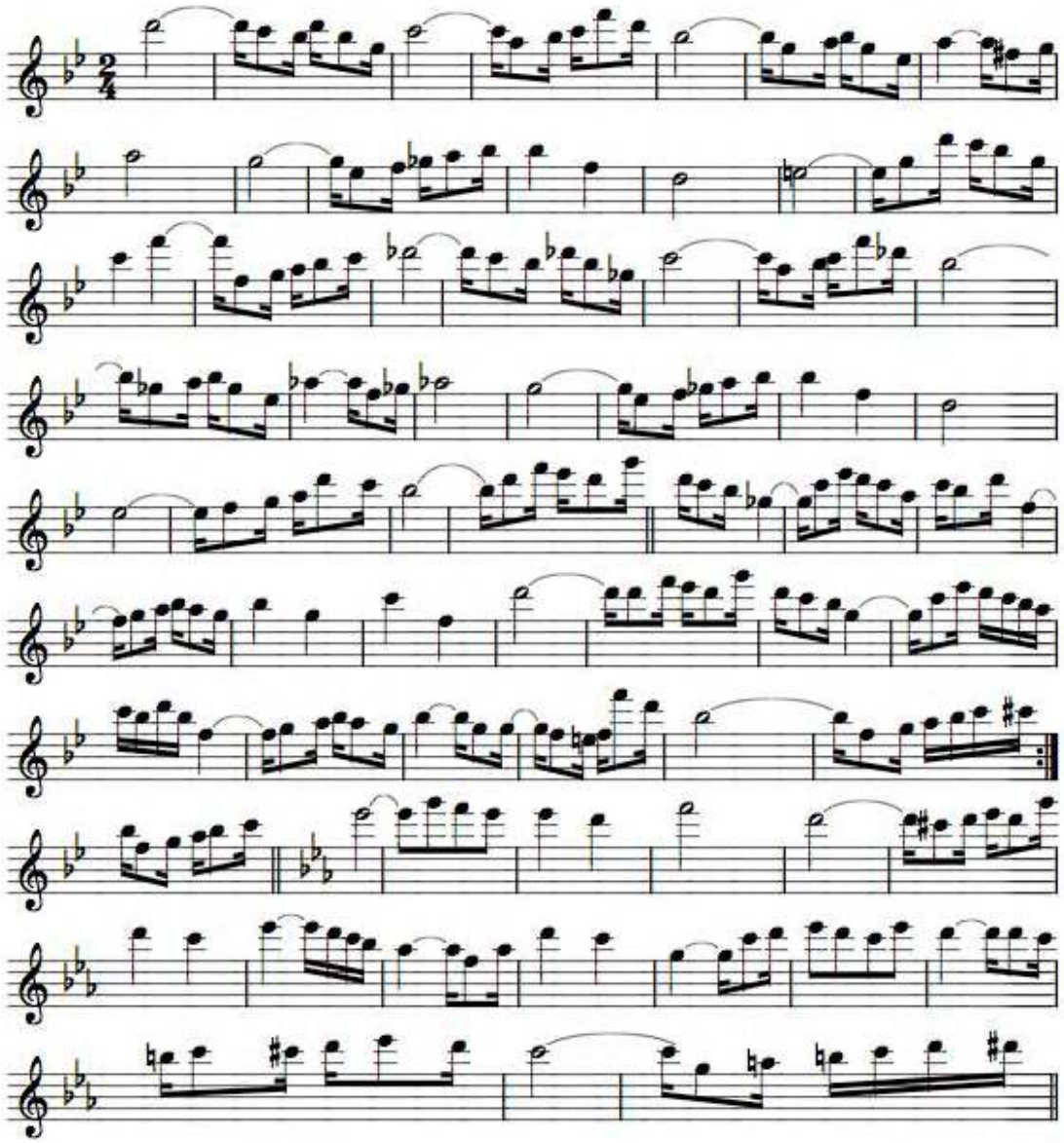
GNATALLI, Radamés (Trio Carioca). **Cabuloso** Rio de Janeiro: VICTOR, 1937. 1 disco 78 rpm, Sulco, 34154-B Matriz: 80323.

Anexo


Atraente
Mesquita - Luís Americano
To Coda
Fine
D.S. al Coda
Coda
D.S. al Fine

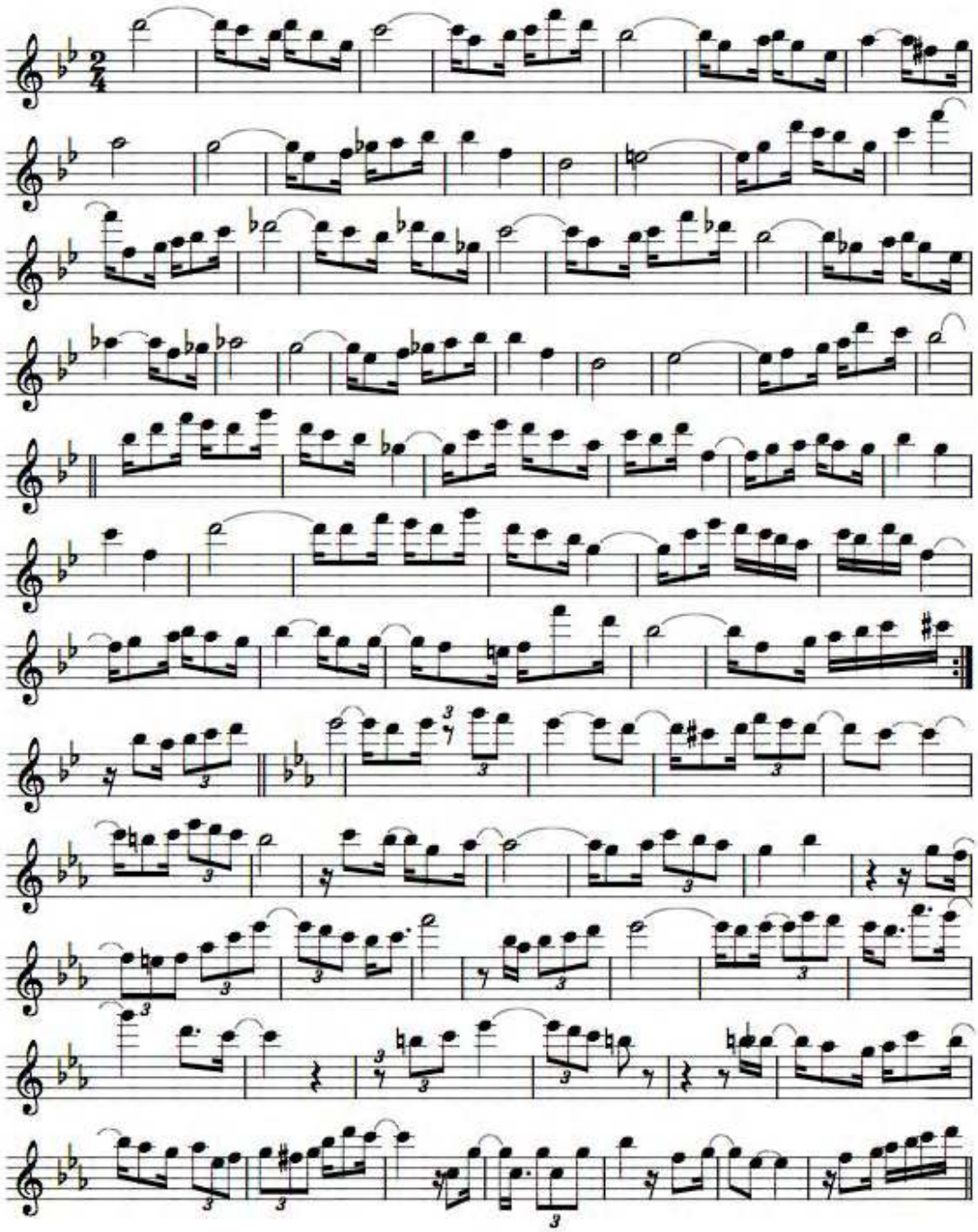
Assim mesmo

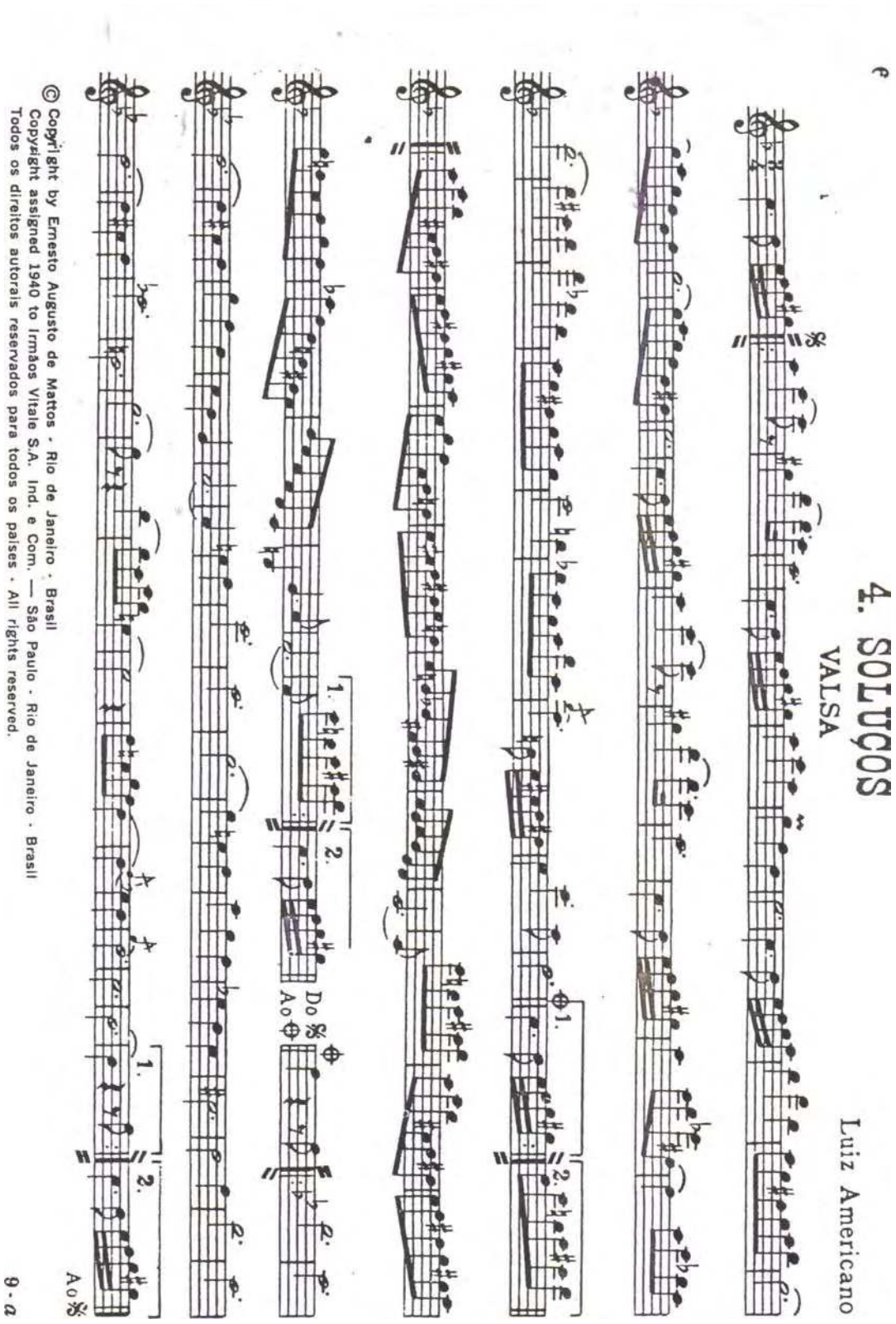
Luis Americano



Assim mesmo

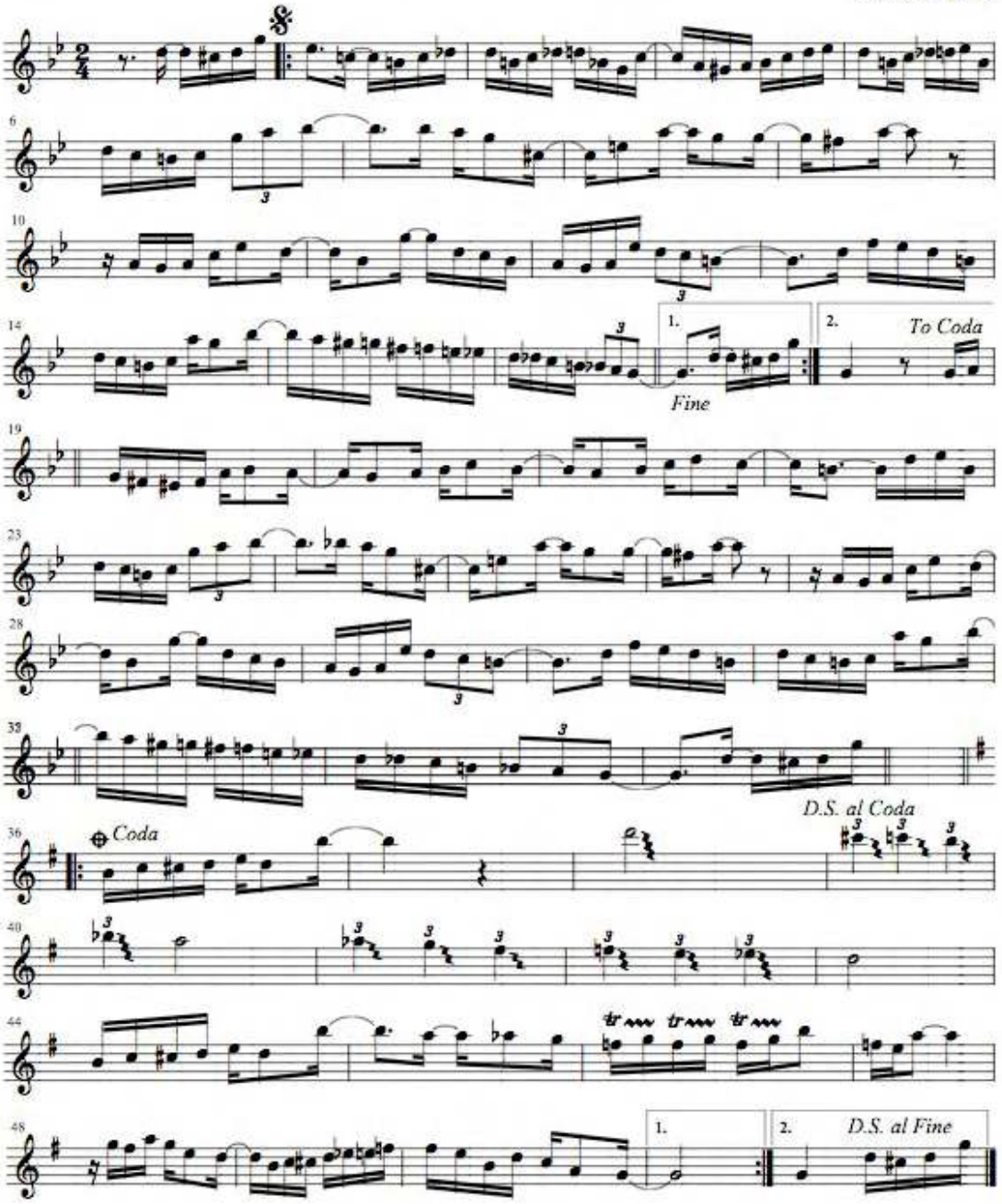
Luis Americano




4. SOLUÇOS
VALSA
Luiz Americano
Do
Ao
Do
Ao
Ao
© Copyright by Ernesto Augusto de Mattos - Rio de Janeiro - Brasil
Copyright assigned 1940 to Irmãos Vitale S.A. Ind. e Com. — São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.
9 - a

Luis Americano
de passagem pela Arábia

Luis Americano



Vinícius Dorin + Hermeto Pascoal: A construção de uma linguagem brasileira de improvisação no saxofone

Raphael Ferreira da Silva
UNICAMP
raphaelsom@yahoo.com.br

Resumo
Neste artigo refletimos sobre como a permanência do saxofonista Vinícius Dorin no grupo de Hermeto Pascoal resultou, por parte de Dorin, na construção de uma linguagem brasileira de improvisação no saxofone, instrumento que carrega em seu léxico característico dentro da música popular – quase como um idiomatismo – o vocabulário jazzístico, não só no que se refere ao caráter rítmico-melódico, mas também às articulações e inflexões fraseológicas. Consideramos ainda os processos de produção musical implicados na forma de improvisação de Vinícius Dorin, através de excertos retirados de análises sobre seus solos improvisados, desenvolvidas como parte de nossa pesquisa de mestrado em andamento. Na improvisação, o músico deve fazer escolhas rápidas que são, por isso, fortemente influenciadas por sua bagagem musical. Discutimos, neste artigo, a maneira como essa bagagem musical modificou o processo de escolha estética de Dorin quando improvisa – ou seja, cria música em tempo real. Para isso confrontamos as análises dos solos de Dorin com material musical obtido em pesquisa bibliográfica sobre o repertório, estética e carreira de Hermeto Pascoal. Investigamos ainda a íntima ligação entre a trajetória artística de Hermeto Pascoal e o desenvolvimento, em meados do século XX, de uma linguagem musical atrelada ao ideal de identidade nacional brasileira, proposto pelos intelectuais participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, através de pesquisa bibliográfica, buscando assim, maiores esclarecimentos sobre a proposta *brasilianista* de Hermeto.

Palavras – chave: Dorin, Vinícius; Pascoal, Hermeto; Improvisação (Música).

Abstract
In this article we reflect how the permanence of the saxophonist Vinícius Dorin in the Hermeto Pascoal's group resulted, on the part of Dorin, on the construction of a Brazilian saxophone improvisation language; as used in popular music, this instrument carries in its characteristic lexicon the jazz vocabulary - almost as a idiomatism -, not only for the rhythmic-melodic characteristic, but also by the fraseological joints and inflections. We still consider the implied processes of musical production in the form of the improvisation of Vinícius Dorin, through excerpts removed of analyses on his improvised ground, developed as part of our Master's research in progress. In the improvisation, the musician must make fast choices that are, therefore, strong influenced for its musical knowledge. We argue, in this article, the way this musical knowledge modified the process of aesthetic choice of Dorin when he improvises - that is, creates music in real time. For this we collate the analyses of ground of Dorin with musical material founded in bibliographical research on the Hermeto Pascoal's repertoire, aesthetic and career. We still search the close linking between the artistic trajectory of Pascoal and the development, in middle of century XX, of a musical language linked with the ideal of Brazilian national identity, considered for the participant intellectuals of the Modern Art Week of 1922, through bibliographical research, thus searching, greaters clarifications on the Pascoal's Brazilian proposal.

Keywords: Dorin, Vinícius; Pascoal, Hermeto; Improvisation (Music).

A formação da "Escola do Jabour[1]"

Neste artigo, refletimos sobre a influência da bagagem musical no processo de escolha de elementos sonoros na improvisação, a partir da análise do caso do saxofonista Vinícius Dorin. A partir do estilo[2] de improvisação de Dorin, discutimos como a influência da estética de Hermeto Pascoal modificou sua forma de improvisação, colocando em evidência a hipótese de que, na criação musical em tempo real, o músico tende a construir discursos sonoros condizentes com aqueles que compõem mais significativamente sua bagagem musical – que, no caso, apontam para a construção de uma linguagem brasileira de improvisação no saxofone.

Nascido em Ituverava-SP em 1962, Vinícius Dorin começou seus estudos de música com o piano aos sete anos. Aos quatorze anos se iniciou na flauta transversal e aos dezesseis no saxofone. Aos vinte anos mudou-se para São Paulo, para estudar música, período em que fez parte do Grupo Comboio e da Banda Savana. Desde 1993, quando passou a integrar o grupo de Hermeto Pascoal, vem realizando concertos pela América do Sul, Europa, Estados Unidos e Japão.

Nessa investigação, temos encontrado evidências de que Hermeto Pascoal criou uma linguagem e que ele e seu grupo influenciam até hoje as novas gerações de músicos, através da corrente denominada "Escola do Jabour". Mesmo quando se trata de Música Instrumental Brasileira, os saxofonistas tendem a fazer uso de inflexões e articulações que remetem ao jazz, devido à já sedimentada história do instrumento e de seus executantes dentro deste gênero. Em oposição a isso, Dorin exibe um estilo de improvisação próprio, e executa de maneira particular as articulações e inflexões, contribuindo assim para o desenvolvimento da linguagem do saxofone dentro da música brasileira. Sistematizamos o desenvolvimento musical de Dorin durante o período de 1992 a 2005 no que se refere às mudanças em seu modo de tocar, ocorridas após seu ingresso no grupo de Hermeto Pascoal, em 1993. Tal sistematização consistiu na transcrição e análise de solos improvisados, conforme o modelo escolhido para abordagem nesta pesquisa[3].

Para que seja possível entender com clareza a construção estética de Vinícius Dorin, devemos nos remeter à proposta musical "brasilianista" de Hermeto Pascoal. Nascido em Arapiraca-AL em 1936, autodidata, Hermeto iniciou-se na música aos oito anos; em 1961 mudou-se para São Paulo, onde integrou os grupos Som Quatro, Sambrasa Trio e Quarteto Novo.

Na formação do Quarteto Novo[4], Hermeto se uniu com outros músicos que, assim como ele, ansiavam por uma construção musical que se distanciasse de "estrangeirismos". Assim, depararam-se com a possibilidade de uma construção de uma nova linguagem, dentro do então panorama artístico nacional, que proporcionasse uma identidade que os diferenciasse da música estrangeira – predominantemente norte-americana – que tanto sucesso fazia em terras nacionais. Para isso, os músicos integrantes do Quarteto Novo

---

1 **Escola do Jabour:** Referência ao bairro em que Hermeto Pascoal residia no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro - RJ, onde também ocorriam os ensaios de seu grupo. Os músicos integrantes ficaram reconhecidos por exibir, em suas performances artísticas, um tipo de linguagem musical que os diferenciou dos demais atuantes no cenário da música instrumental brasileira, gerando assim a diferenciação através desta designação. As características musicais que mais diferenciam esses músicos dizem respeito à improvisação, quanto ao uso de determinada rítmica, determinados clichês harmônico-melódicos e, no que concerne aos músicos da base, quanto à forma de interagir com o solista.

2 **Estilo (definição):** Estilo é maneira, modo de expressão, tipo de apresentação. (...) um estilo pode ser visto como uma síntese de outros estilos (...) Um estilo também pode representar uma extensão ou série de possibilidades definidas por um grupo de exemplos particulares, como em noções tais como 'estilo homofônico' e 'estilo cromático'. (...) a música, em si, é um estilo de arte, e uma única nota pode ter implicações estilísticas de acordo com sua instrumentação, altura e duração. Estilo, um estilo ou estilos podem ser vistos como presentes num acorde, frase, seção, movimento, obra, grupo de obras, gênero, obra de uma vida, período (de qualquer extensão) e cultura. O estilo se manifesta no uso característico de forma, textura, harmonia, melodia, ritmo e caráter; e ele é apresentado por pessoas criativas, condicionadas por fatores históricos, sociais e geográficos, realizando recursos e tratados. - *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. vol. 24, p. 638.

3 Foram transcritos vinte e cinco solos improvisados, sendo que as composições sobre as quais esses solos foram realizados são dos seguintes autores: Arismar do Espírito Santo, Enéias Xavier, Hermeto Pascoal e Realcino Lima Filho (Nenê), além de arranjos produzidos por José Roberto Branco para a Banda Savana e composições do próprio Dorin. As gravações foram feitas entre 1992 e 2005, em *takes* de estúdio.

4 **Quarteto Novo:** Hermeto Pascoal: Flauta/Piano; Théo de Barros: Contrabaixo; Airto Moreira: Bateria; Heraldo do Monte: Guitarra Elétrica e Viola Caipira.

se proibiram, durante algum tempo, de ouvir música estrangeira, sendo este "pacto" cultivado religiosamente por cerca de quatro anos, segundo o guitarrista Heraldo do Monte.

A busca por uma identidade nacional por parte dos rapazes do Quarteto Novo não pode ser classificada exatamente como um novo movimento; como aponta Carvalho (2003:85), "Chegava-se ao início do século XX, sem uma definição do que era '*ser brasileiro'*. No entanto a idéia sedimentava-se. Faltava um fator catalisador a par de um momento político e social favorável. Tais fatores aparecem em cena nas primeiras décadas do século e materializam-se na Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo". Segundo Mário de Andrade – também um dos idealizadores da Semana de 1922 – a arte produzida no Brasil a partir do movimento nacionalista representava um progresso não só estético, mas também humano, já que "a inexistência de um nacionalismo musical durante o século XIX devia-se à ausência de uma firmação racial" (Andrade, 1958:162). Aprofundando essa idéia, ainda podemos citar Contier (1985), que afirma:

> A concepção de *'raça brasileira'* inter-relacionada com as noções de *'povo'*, *'música folclórica'* e *'Nação Soberana',* contribuiu para o afloramento da construção do mito da nacionalidade durante as décadas de 1930 e 40 no Brasil. As obras de Mário de Andrade e de Renato de Almeida, publicadas em 1941 e 1942, respectivamente, denotam um programa nacionalista indicativo de uma possível '*ruptura'* da música brasileira como mera imitação de tendências estéticas estrangeiras. Essa motivação prende-se à elaboração de um *projeto estético-ideológico* propondo, assim, uma nova definição da cultura musical brasileira. [5]

Sendo assim, os músicos integrantes do Quarteto Novo – que tomaram para si a responsabilidade de substituir os valores estéticos advindos de outras culturas por outros *autenticamente nacionais* (Carvalho, 2003) –, passaram a considerar elementos da música estrangeira, e principalmente do jazz, como indesejados na linguagem, especialmente na improvisação, que por contar com menos previsibilidade do que a linguagem escrita está mais sujeita às influências carregadas pelo executante. Temos assim, em estado embrionário no Quarteto Novo, e posteriormente desenvolvido em carreira solo, um gênero[6] original de Hermeto Pascoal, de conotação, *a priori*, brasilianista. No que concerne à substituição de elementos estéticos estrangeiros por outros presumivelmente nacionais, Carvalho (2003:88) aponta que "(...) isso se deve à relativamente recente independência dos países americanos, à necessidade de construir uma *'identidade nacional',* que num primeiro momento, rompa com o *'legado colonial',* ao mesmo tempo que anseia por inserir o país no contexto do mundo '*civilizado'* (...)."

Na trajetória artística do Quarteto Novo podemos ainda encontrar, como fator gerador da iniciativa estética do grupo, o fato de ter realizado, durante algum tempo, trabalho conjunto com cantores engajados na causa nacional, como Geraldo Vandré (artista cuja obra teve caráter essencialmente nacionalista e de protesto) e Edu Lobo, devido aos festivais de música promovidos pela TV Record. Era através da música instrumental que os músicos se destacavam, sem serem postos em segundo plano (como quando exerciam a função de meros acompanhantes dos cantores); conforme afirma Carvalho (2003:106), "Era através da música instrumental que os músicos – de certa forma – construíam um universo no qual procuravam afirmar a sua identidade musical".

Por outro lado, a música desenvolvida por Hermeto Pascoal durante sua carreira solo, apesar de elementos que desembocam numa proposta nacionalista, contém elementos alienígenas, sim, porém utilizados de forma muito peculiar. Como afirma Costa Lima Neto (1999):

> Hermeto é, de fato, criador de uma linguagem bastante pessoal, na qual às harmonias dissonantes do jazz, misturam-se ritmos e melodias populares, frequentemente do nordeste brasileiro, região onde o músico nasceu, em 1936. No entanto sua linguagem é multidirecional, contendo também elementos que são comuns à música erudita contemporânea, como poliacordes, polirritmias, uso não convencional de instrumentos

---

[5] CONTIER, Arnaldo D. *apud* CARVALHO, Rui Manoel Sénico. *Entre a imanência e a representação: Maestro Branco e a Banda Savana: pós – modernismo, identidade e música popular no Brasil.* Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2003. p.85.

[6] **Gênero:** Gêneros são baseados no princípio da repetição. Eles codificam repetições passadas e convidam a repetições futuras. Essas são duas funções muito diferentes, destacando respectivamente qualidades de obras de arte e qualidades de experiência... - *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. vol. 9, p. 657.

> convencionais e exploração de ruídos e novas possibilidades tímbricas através de um arsenal percussivo variado, constituído de objetos sonoros os mais diversos.
>
> Outra característica importante na música de Hermeto Pascoal é a improvisação. É inegável a influência do jazz americano, embora a improvisação praticada por Hermeto não se limite (tal como ocorre geralmente no jazz tradicional) à capacidade de reinvenção melódica sobre uma mesma estrutura harmônica (...) assemelhando-se mais às experimentações ocorridas a partir do free jazz americano da década de 1960.[7]

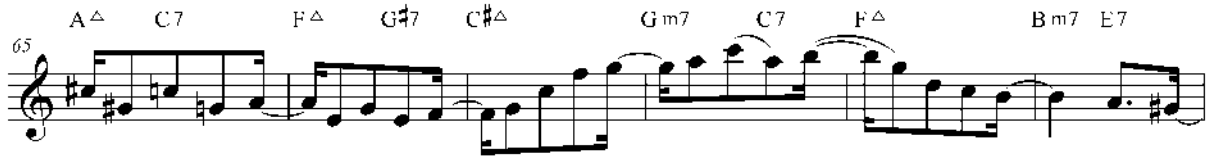
Sendo assim, para que se alcance uma compreensão satisfatória a respeito do trabalho de Hermeto, é necessário que se entenda de que forma se constitui um gênero cuja identidade está atrelada à inserção de elementos de diversas culturas musicais[8]. Na música de Hermeto, a utilização conjunta de elementos de diferentes origens dentro dos cenários folclórico, geográfico e histórico brasileiros não se constitui em uma exceção dentro da Música Instrumental Brasileira, já que, segundo Cirino (2005:199) "O 'tipicamente brasileiro' que soa nos conjuntos da MPIB[9] é polivalente e não se resigna a um 'Brasil oficial' e único".

Exemplos musicais a partir de solos improvisados de Vinícius Dorin

Frente à escassa existência, evidenciada em levantamento bibliográfico, de métodos de análise aplicados à Música Instrumental Brasileira, buscamos um consenso entre as abordagens de análise jazzística e as da música de concerto: Schoenberg (1992), Levine (1995), Cocker (1991), Baker (1987) e Liebman (2001) estão entre os autores utilizados como referência.

Embora Dorin se utilize de elementos alienígenas à proposta brasilianista do Hermeto Pascoal da época do Quarteto Novo, misturando-os a influências provenientes de outras tradições musicais, especialmente o jazz, podemos destacar, nos exemplos a seguir, o aspecto rítmico como elemento da improvisação de Dorin com forte influência da estética da "Escola do Jabour". Como aponta Cirino (2005), "No âmbito da produção da MPIB, a música norte americana ganha importância atribuída pelos músicos a partir das categorias técnicas como fluência, dicção, fraseado, padrões harmônicos, improvisação e escritura dos arranjos. Além disso, os músicos dão muita importância também às músicas tradicionais do Brasil a partir de padrões rítmicos, motivos temáticos, instrumentos utilizados e concepções estéticas". As concepções estéticas a que Cirino se refere, no caso de Vinícius Dorin, dizem respeito ao uso de idéias musicais provenientes da experiência empírica ao lado de Hermeto Pascoal, em mais de dez anos de ensaios, turnês e shows por todo o globo, em festivais internacionais de jazz e música instrumental.

No exemplo 1 podemos observar o uso de deslocamento rítmico, com a acentuação da melodia na segunda e quarta semicolcheias de cada tempo. Este tipo de recurso rítmico denota uma liberdade com relação à unidade de tempo, além de expor um tratamento rítmico do solo improvisado diferente daquele encontrado no exemplo 4, que data de antes da entrada de Dorin no grupo de Hermeto Pascoal, e que contém uma exploração rítmica de outra natureza.



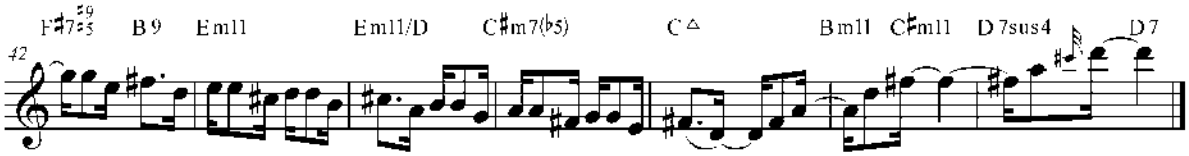
Ex.1: ***Escadaria*** *(Vinícius Dorin) – "Revoada" (Vinícius Dorin), 2004*, compassos 65 a 69:

[7] COSTA LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem.* Dissertação de mestrado apresentada no Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1999, p.4.

[8] Ver ADORNO, T.W. "Idéias para a Sociologia da Música" [1959]. In: *Textos Escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas;* Traduções de Jose Lino Grunnenvald [Et.Al.]. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1983.

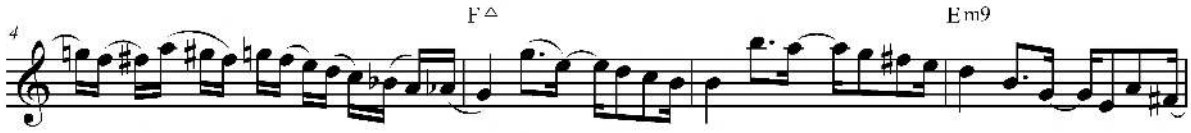
[9] Sigla utilizada por Cirino, que significa: Música Popular Instrumental Brasileira.

Já no exemplo 2 nos deparamos com o uso em larga escala da figura rítmica semiclocheia-colcheia-semicolcheia, chamada por alguns músicos de *"brasileirinho"* e, por aqueles provenientes do contato com Hermeto Pascoal, de *"garfinho"*. Devemos destacar que o uso desta figura rítmica pode ser encontrado nas expressões musicais das mais diversas tradições, porém, seu uso sistematizado, combinado com melodias características, é de grande ocorrência na música brasileira e mais particularmente na música instrumental brasileira, por isso a sua associação com a linguagem abordada neste artigo.



Ex.2: ***Caminho Verde*** *(Vinícius Dorin) – "Revoada" (Vinícius Dorin), 2004*, compassos 42 a 48:

No exemplo 3 encontramos um trecho de um solo improvisado de Dorin onde o compasso vigente é o irregular sete por oito; apesar de difícil execução, principalmente no que se refere à improvisação, Dorin exibe grande fluência melódica e motívica durante este solo, haja visto que, no grupo do próprio Hermeto Pascoal, há uma grande quantidade de músicas que possuem compassos irregulares em sua estrutura, bem como modulações métricas e mudanças de andamento durante uma mesma peça, tendo essa característica se tornado marca registrada daqueles grupos que seguem a linha estética da "Escola do Jabour". Devemos destacar ainda neste excerto o desenvolvimento motívico, já que é criada uma coesão fraseológica devido à utilização da mesma rítmica nos compassos 5, 6 e 7.

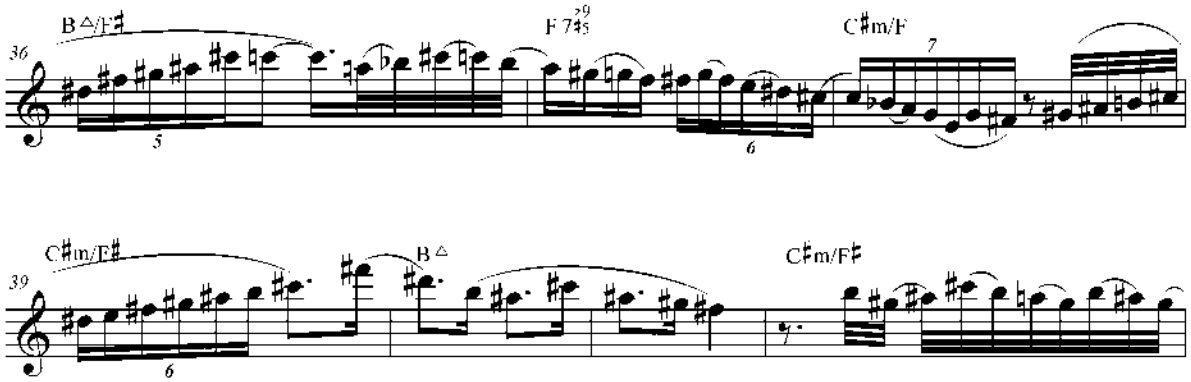


Ex.3: ***Itiberê*** *(Nenê) - "Ogã" (Nenê), 2005*, compassos 5 a 7:

Em contraponto aos exemplos apresentados acima, a título de ilustração, apresentamos no exemplo 4 um trecho de um solo improvisado de Dorin, que data de antes de sua entrada no grupo de Hermeto Pascoal, onde podemos constatar, na linguagem rítmica, o uso em larga escala de quiálteras, em contraponto à rítmica apoiada em figuras rítmicas utilizadas pelos instrumentos de percussão com que passou a ter intimidade, após o contato com a proposta de Pascoal. Segundo Mangueira (2006:42), "As quiálteras representam alterações na métrica 'normal' de uma música ou trecho e podem produzir sensações de retardamento, aceleração ou mesmo sugerir uma divisão ou subdivisão diferente da corrente até então, dependendo da maneira como são empregadas". No caso das quiálteras encontradas nos solos de Dorin, podemos observar que em sua maioria se tratam de trechos onde o músico procura tocar "em outro andamento" deliberadamente. Esse tipo de recurso rítmico remete, *a priori*, à linguagem jazzística, e mais especificamente neste solo – associando-se ao aspecto rítmico o desenvolvimento melódico presente – ao *bebop*[10]; além disso podemos encontrar idéias rítmicas correspondentes na técnica do saxofonista norte-americano Rudresh Mahanthappa, que se utiliza do recurso de "tocar em outro andamento" como técnica de diferenciação rítmica, e também um modo de se tocar fora da subdivisão habitual, porém com um caminho particular[11].

[10] Ver BAKER, David. *How to play Bebop – for all instruments: The Bebop Scales and the Scales in Common Use*. Alfred Publishing Co, 1987.

[11] Nota de aula ministrada por Rudresh Mahanthappa durante o "Banff Centre Internacional Workshop in Jazz and Creative Music", em Maio de 2008.



Ex. 4: ***O trenzinho do caipira*** *(Heitor Villa Lobos) – "Brazilian Portraits" (Banda Savana), 1992*, compasso 36 a 39:

Como mencionado, este artigo é um recorte de pesquisa em andamento, e nossas conclusões são ainda parciais. Entretanto, as análises dos solos de Dorin têm claramente evidenciado que a bagagem musical, nesse caso, influencia significativamente a construção estética do discurso musical quanto ao processo de escolha do músico no ato de improvisação. Em outras palavras, podemos dizer que nossos estudos vêm apontando para o fato de que a criação musical em tempo real de Dorin segue uma linha estética coesa e que está diretamente relacionada à vivência desse músico com o grupo de Hermeto Pascoal. Embora, na improvisação, o músico crie, sua criação está enraizada naquilo que se tornou importante na sua formação.

Consideramos esse processo, no caso de Vinícius Dorin, especialmente interessante, uma vez que esse direcionamento estético da improvisação voltou-se para a música brasileira, diferenciando sua linguagem de improvisação das mais comumente usadas pelos saxofonistas. Segundo Nettl (2005:255, nossa tradução), "muitas das funções da música (…) remetem ao conceito de identidade." Em um contexto pós-moderno caracterizado pelas desconstruções e reconstruções de identidade (Bauman, 2003), no qual a chamada *globalização* carrega, em primeira instância, o princípio de ocidentalização[12] do mundo (Featherstone, 1977), a proposta de Dorin de priorizar, na linguagem do saxofone, elementos da música brasileira àqueles provenientes do jazz, representa uma atitude importante no sentido de fortalecer, por um lado, o sentimento de identificação dos brasileiros com a música instrumental aqui produzida, e, por outro, reafirmar, frente aos "outros" e através da música, nossas identidades locais – já que essa música é, em grande medida, exportada para todo o globo.

Esperamos que o estudo sobre a construção da linguagem de improvisação de Vinícius Dorin possa contribuir, nos parâmetros de uma pesquisa de Mestrado, para a compreensão dos processos criativos implicados na improvisação desse músico; e, ao colocar em evidência os parâmetros caracteristicamente brasileiros que ele passou a utilizar em seus solos após o contato com Hermeto Pascoal, oferecer para outros músicos um material de estudo e reflexão sobre a consolidação de estética(s) brasileira(s) de improvisação no saxofone – o que, desejamos, possa vir a fortalecer os sentimentos de identidade que relacionam os brasileiros à música instrumental, e o reconhecimento de nossas identidades por outros ouvintes em sentido global. Como aponta Oliveira (2006:34), "(...) o anseio de ter reconhecido os seus direitos – dentre esses direitos está o de possuir identidade – é uma realidade que se impõe no mundo da vida como algo primordial".

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.W. "Idéias para a Sociologia da Música" [1959]. In *Textos Escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas;* Traduções de Jose Lino Grunnenvald [Et.Al.]. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1983.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música.* São Paulo: Livraria Martins Ed. 1958.

[12] Entenda-se por *ocidentalização* a adoção de perspectivas e modos de vida dos países europeus e norte-americanos.

BAKER, David. *How to play Bebop – for all instruments: The Bebop Scales and the Scales in Common Use*. Alfred Publishing Co, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *O choro contemporâneo de Hermeto Pascoal.* Anais do décimo quinto congresso da ANPPOM, 2005.

CARVALHO, Rui Manoel Sénico. *Entre a imanência e a representação: Maestro Branco e a Banda Savana: pós – modernismo, identidade e música popular no Brasil.* Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2003.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e experiência na Música Popular Instrumental Brasileira.* Dissertação de Mestrado apresentada no Departamento de Antropologia da USP, São Paulo, 2005.

COCKER, Jerry. *Elements of the Jazz Language for the developing improviser.* Miami: Warner Bros. Publications, 1991.

COCKER, Jerry. *The Jazz Idiom*. E. Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1978.

CONTIER, Arnaldo D. , *Música e Ideologia no Brasil.* São Paulo: Novas Metas, 1985.

COSTA LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem.* Dissertação de mestrado apresentada no Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1999.

CRAVO ALBIN, Ricardo. *Hermeto Pascoal*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Hermeto+Pascoal&tabela=T_FORM_A>. Acesso em: 23 jul. 2008

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura*. São Paulo: Studio Nobel – SESC, 1977.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KUZMICH, John, Jr. e BASH, Lee. *Improvisation Instruction*. New York: Warner Brothers, s.d.

LAWN, Richard J./HELLMER, Jeffrey L. *Jazz Theory and Practice.* Los Angeles: Alfred Publishing Co.. Inc., 1993

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.

LEVINE, Mark. *The Jazz theory book.* Petaluma: Sher Music Co., Petaluma,1995.

LIEBMAN, David. *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. Rottengurg: Advance Music, 2001, 4a ed.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na Música Instrumental Brasileira*, Dissertação de Mestrado apresentada no instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2006.

MELLO, Zuza Homem de. "O jazz no Brasil". In: *Jazz* (Francis, André). São Paulo: Martins Fontes, 1987.

NETTL, Bruno & Russel, Melinda. *In the Course of Performance: Studies in the world of Musical Improvisation.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. Glencoe: IL and London, 1964.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Champaign: University of Illinois Press, 2005, 2nd ed.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Caminhos da identidade*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: paralelo 15, 2006.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades.* Anais do décimo quinto congresso da ANPPOM, 2005.

SADIE, Stanley (Ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians.* vols. 9 e 24. 2 ed. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1992.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

Referências Discográficas

DORIN, Vinícius. *Revoada.* Maritaca, 2004.

NENÊ. *Ogã.* Independente, 2005.

NENÊ. *Porto dos Casais.* Núcleo Contemporâneo, 1998.

PASCOAL, Hermeto. *Cérebro Magnético.* WEA, 1980.

PASCOAL, Hermeto. *Mundo Verde Esperança.* Rádio MEC, 2002.

PASCOAL, Hermeto. *Slaves Mass.* WEA, 1976.

PASCOAL, Hermeto. *Só não toca quem não quer.* Som da Gente, 1987.

SAVANA, Banda. *Brazilian Portraits.* Libra Music, 1992

‘Do prazer de tocar juntos’ à articulação entre pesquisa e ensino através da extensão universitária Oficina de Choro[1]

Reginaldo Gil Braga
rbraga@adufrgs.ufrgs.br
Cássio Dalbem Barth
Mateus Berger Kuschik
Rafael Rodrigues Silva
Rafael Ferrari
Ana Francisca Schneider[2]

Resumo
Esta comunicação visa a discutir um espaço de circulação e de transmissão das técnicas, repertórios e estéticas de execução do choro na cidade de Porto Alegre. Propomos como objeto de análise o encontro que aproximou jovens “oficineiros” universitários e colaboradores de “oficinandos” também jovens, através de uma abordagem que previu trabalho colaborativo na pesquisa e na extensão universitárias. Tratamos aqui das experiências vivenciadas dentro do projeto de extensão Oficina de Choro do Colégio de Aplicação da UFRGS, que contou ao longo de dois anos de registro formal junto à universidade com três bolsistas de extensão (sendo um voluntário), um de pesquisa, além de um professor da escola. Queremos, em última instância, ponderar sobre o lugar comum de que na música popular, e no choro em especial, o fazer musical nunca está apartado da aprendizagem e que se aprende nas chamadas “rodas”, o que é em parte verdadeiro. No entanto, hoje, ou mesmo já no passado, a figura de professores têm sido evocada por músicos do choro. Na oficina do CAp, nos sentimos à vontade para ensinar (e aprender), problematizar essas representações dos diferentes “oficineiros” envolvidos e refletir sobre a prática etnográfica proposta, ou seja, discutir os diferentes agenciamentos, suas experiências e práticas musicais com o choro e suas mediações com a pesquisa e ensino através da extensão universitária.

Palavras-chave:Oficina de Choro do Colégio de Aplicação da UFRGS: extensão e pesquisa

Os objetivos da Oficina, tal como expressos no oferecimento da ação, foram: a formação e aprimoramento de músicos amadores, de monitores alunos da escola e universitários a partir das experiências com o choro, problematizando, dentro do possível, as identidades socioculturais e individuais constituintes e performatizadas por eles. Tudo isso buscando uma articulação entre os ditos “saberes acadêmicos” e os “saberes populares” da tradição do choro, ou seja, de gênero musical plenamente em diálogo com a modernidade de outras formas musicais emparentadas, onde diferentes possibilidades de representações e pertencimentos individuais e sociais são e foram possíveis e não excludentes.

O projeto funcionou desde o segundo semestre de 2003, informalmente, a partir das aulas de Educação Musical ministradas na época por mim, Reginaldo Braga, na escola: a princípio um encontro semanal com iniciantes. A partir de 2005, outro grupo foi formado e passou-se a ter dois encontros semanais: para iniciantes e intermediários. No ano de 2006 a ação de extensão foi registrada oficialmente.

A integração entre pesquisa e educação no projeto de extensão deu-se a partir daí (2006), experimentalmente, e sua radicalização aconteceu entre agosto e dezembro de 2007, com o consórcio do projeto de pesquisa *Experiência Musical de Jovens com o Choro na Cidade de Porto Alegre: um projeto etnográfico de integração entre escola e universidade*. Entre agosto e dezembro de 2007, foram 17 encontros de planejamento/ discussão no Instituto de Artes da UFRGS e 18 encontros práticos no Colégio de

[1] A expressão“O Prazer de Tocar juntos” foi retirada do vídeo homônimo de entrevistas, em cinco partes, com novos e velhos chorões de Brasília.

[2] Reginaldo Gil Braga é Doutor em Etnomusicologia pela UFRGS e professor Adjunto do Departamento de Música/ PPG Música da UFRGS e pesquisador do Grupo de Estudos Musicais (GEM). Os demais autores são alunos de graduação em música desta universidade e foram bolsistas de extensão (todos) e de pesquisa (Cassio), com exceção de Rafael Ferrari, músico e Rafael Silva, professor do Colégio de Aplicação da UFRGS.

Aplicação. Também foram feitas quatro apresentações e uma oficina demonstrativa, contabilizando 40 encontros em 4 meses[3].

Marcos do Trabalho Colaborativo

A etnografia colaborativa surge num momento de crise das representações convencionais já incorporadas à práxis antropológica, e por conseqüência etnomusicológica, por último baseadas no modelo dialógico. Dentro desse novo paradigma epistemológico, como disse Lassiter (2005), deixa-se a prática de, segundo a metáfora por ele sugerida, ler-se sobre os ombros dos nativos para fazê-lo junto com eles. Assim o projeto etnográfico passa por uma reformulação que inclui desde a escolha do(s) tema(s) à escrita colaborativa.

Essa prática colaborativa foi proposta por mim ao grupo de extensão quando a pesquisa sobre o binômio: jovens e choro na cidade de Porto Alegre foi incorporada à Oficina. Aplicamos, portanto, os mesmos princípios de ética e responsabilidade moral, honestidade etnográfica, leitura, escrita e co-interpretação colaborativa colocados pelo autor, segundo discussão colocada na segunda parte do seu livro (Ibidem).

Nesse sentido, a proposta tenta romper com a tradição interpretativa Geertziana, depois criticada e substituída pela abordagem dialógica para mergulhar nas vantagens e problemas impostos pela abordagem colaborativa e conosco não foi diferente. Ao romper com o texto de um único autor criou-se a possibilidade de que múltiplos pontos de vista ou mesmo ativismos surgissem "polifonicamente", aproveitando a metáfora multi-vocal, criada por Baktin (1981). Dessa forma nosso texto tentou diluir fronteiras entre discursos de músicos acadêmicos e da comunidade, entre teoria e prática e por fim entre Etnomusicologia acadêmica (no nosso caso) e aplicada (Lassiter, 2005: 153-4), trazendo representações dos diversos atores que participaram como oficineiros da *Oficina de Choro do CAp* e como pesquisadores e colaboradores do projeto de pesquisa *Experiência Musical de Jovens com o Choro: um projeto etnográfico de integração entre universidade e escola*.

Como disse Lassiter em outra publicação (2004: 2): "The results can be mixed, yielding extremeley valuable benefits as well as drawbacks. In the end, however, I believe the method is extremely rewarding – both personally and to the field as a whole". Assim, assumimos o risco da dificuldade de ler-nos, imersos em rodas de choro, ensaios, aulas de instrumento e apresentações musicais.

A dinâmica adotada pelo grupo de trabalho, a seguir exposta, previu, segundo as vivências e níveis técnico-musicais de cada um etapas de observação participante e "participação ativa" (Braga, 2003) entre 2006 e 2007 (dois anos), período do qual nos ocupamos aqui. A freqüência da Oficina sempre apresentou um perfil variado: predominando os alunos da escola, bem como ex-alunos, além de outros de cursos de graduação[4], funcionários da universidade e em menor número pessoas da comunidade em geral. Segundo um dos oficineiros de 2007 :

> Um primeiro aspecto comum a todos os relatos refere-se à diversidade de público circulante da Oficina (crianças, jovens, adultos e pessoas aposentadas). Outro aspecto é a busca consciente realizada pelos oficineiros por diminuir a distância entre 'ensinante' e 'aprendente', tendo como auxílio nesta tarefa a formação da roda de choro, a diluição da figura de um professor tradicional e a configuração de um ambiente de trocas mais horizontal. O fato da oficina de Choro não estar no currículo do Colégio facilitava muito para que alcançássemos estes objetivos, visto que não havia notas que não fossem as musicais e não havia chamada que não fosse para o começo de alguma música. Mesmo assim, sabíamos que o direcionamento das ações, algum eventual controle disciplinar e o controle com horários, continuavam sob nossa responsabilidade, providencialmente divididos entre cinco oficineiros. Mas, principalmente, aponto para a maneira como se dava

[3] Para saber mais sobre os aspectos metodológicos inseridos na prática investigativa e educativa vinculada ao projeto de extensão ver, Reginaldo Gil Braga e Cássio Dalbem Barth, *Pesquisadores Educadores ou Educadores Pesquisadores? Uma experiência de pesquisa e ação pedagógica participativa na Oficina de Choro do Colégio de Aplicação da UFRGS* (Anais do XVIII Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, Salvador, 2008).

[4] Tivemos em todo esse período somente uma aluna de Licenciatura em Música freqüentando brevemente a Oficina.

> a troca de conhecimento: de forma menos rígida e menos formal procurávamos imprimir nos encontros motivação, avanço técnico e prazer na execução das músicas (Mateus B.).

Utilizamos para compor esse texto, relatórios de extensão e pesquisa, notas e diários de campo, bem como, material proveniente de "bate-papos virtuais" no MSN (Web Messenger) e presenciais (entrevistas), escritos de avaliações semanais e de reflexão, realizados pela equipe após o término da Oficina.

Várias experiências de escrita foram feitas no sentido de criar um "ambiente polifônico" (uma vez que falas simultâneas e independentes em "stricto sensu" confundiriam o leitor): desde a eliminação da autoria dos textos à idéia de acréscimos em que não se reconheça quem os escreveu. Optamos pela transcrição de textos integrais, assinados, quando importantes para situar e avaliar os temas propostos e em partes, quando convenientes para compor ou recriar diálogos (valorizando-os, portanto) onde as negociações envolvidas nas representações sobre choro e nos processos de ensino e aprendizagem da tradição se fizeram presentes. Utilizamos escritos feitos individualmente e em grupo pelo coletivo de oficineiros em diferentes momentos. Através da escrita colaborativa proposta depois de encerrado o projeto em dezembro de 2007, assim se pronunciaram os integrantes sobre diferentes temas.

Intencionalidades de quem Pesquisa, Ensina e Aprende

> No grupo de oficineiros [de 2007], tivemos uma variedade tão grande quanto à variedade de público freqüentador da oficina. Mateus e Cássio, alunos de composição e licenciatura em violão respectivamente, do Instituto de Artes da UFRGS. Ambos com experiência em música popular, mas até segunda ordem, representantes do "pensamento acadêmico", seja lá isso o que for. Os "Rafaéis", Rafael Silva e Rafael Ferrari, oriundos diretos da música popular, o primeiro, professor de Educação Musical do Colégio Aplicação e um dos coordenadores do Movimento Cultural Central do Samba, referência local da música popular; o segundo, bandolinista virtuose da cidade, integrante de um grupo importante da nova geração dos chorões porto-alegrenses, a Camerata Brasileira. Temperando esta "salada" o professor/ coordenador Reginaldo Braga, violonista, cavaquinista; também um representante desta fronteira, ponto de contato, entre o universo acadêmico e o universo da música popular (Mateus B.).

É, pois, na fala significativa das experiências musicais formadoras que quatro dos cinco integrantes, apontam para a existência de contatos anteriores com o choro em Porto Alegre antes da entrada na Oficina: Reginaldo Braga, coordenador do projeto, foi aluno de Airton do Bandolim e Mário Barros, enquanto Rafael Ferrari, Cássio Barth e Mateus Kuschik tiveram os primeiros contatos com o choro através de Luiz Machado[5]. Mateus por tocar instrumento melódico (flauta) confessou sua apreensão em relação às demandas da Oficina da seguinte forma: "Resolvi propor de chamar o amigo Rafael Ferrari pra dividir as funções de 'oficineiro de choro' comigo, caso aparecessem 30 ou 300 querendo aprender violão, cavaco. Ele topou, o pessoal da pesquisa topou (Reginaldo e Cássio)". Rafael Silva veio de Curitiba, onde construiu suas experiências com o gênero mais fortemente.

A única exceção foi Ana Francisca sem qualquer tipo de experiência prévia, conforme disse: "Minha estada na oficina foi uma inexplicável experiência que mudou o rumo da minha trajetória acadêmica. Venho de uma formação musical formal, tradicional e erudita e até o momento nunca havia entrado em contato com uma roda de choro". Ana esforçou-se para inteirar-se de uma realidade totalmente estranha as suas vivências musicais anteriores.

Conforme lembrou Mateus:

[5] Atualmente, na cidade, entre os espaços de formação de novos chorões encontramos as aulas particulares que Luís Machado e seus ex-alunos ministram, além da Oficina de Choro e Samba do Santander Cultural patrocinada pelo banco aos sábados. A cidade contou no passado com outros mestres tais como Airton do Bandolim, Mário Barros, Jessé Silva, Plauto Cruz e, ainda, num tempo mais remoto, Otávio Dutra, o mais famoso deles, que ocupou dimensão emblemática na tradição de ensino do choro. Interessante observar que muitos músicos gaúchos hoje de projeção nacional no choro, como Henry Lentino e Yamandú Costa, por exemplo, tributam a seus ex-professores Luis Machado e Mário Barros, respectivamente, papel determinante nas suas carreiras.

> Aliamos vários métodos de ensino, conforme cada situação, seja em forma de gravação, partitura, tablatura ou cifra. Também aponto como um destaque favorável para a boa execução destes planos, a diversidade de cada oficineiro. Por seis meses [2007], tivemos um grupo de cinco oficineiros que trabalhavam integrados, distribuindo-se entre as seguintes áreas: cavaquinho, violão, bandolim, percussão, flautas. Em outra época ainda [2006], a oficina contou com um semestre de ensino de teclado, teoria e percepção. Ou seja, sem um planejamento cronológico, conscientemente elaborado, a oficina teve dois momentos distintos de abordagem de aspectos caros à música: primeiro, favorecendo a teoria, depois, a prática.

2006: da teoria à prática

Ana Francisca, bolsista de extensão na época e que não tinha nenhuma experiência prévia com o choro disse certa vez: "No começo, um pouco apreensiva, com a liberdade que encontrei e a autonomia que me foi dada fui aos poucos me adaptando aquele contexto que a princípio me pareceu muito informal". E com relação à mediação e/ ou condução das "rodas", ensaios e apresentações musicais[6]:

> Poucas vezes tocava, mas ensinava músicas, organizava junto a eles os arranjos, dava um retorno da qualidade musical das peças que fazíamos e nas apresentações fiz todo o registro fotográfico deles, o que gerava um ar de 'popstars'.

Porém, foi através de entrevistas realizadas com os oficinandos que um 'feedback' positivo aflorou do trabalho que se vinha realizando:

> Eles achavam que a troca de informação entre eles é que fazia o aprendizado acontecer e que gostavam muito do jeito que as coisas aconteciam. Todos podiam propor repertório e os arranjos aconteciam e não eram impostos. Nesse momento observamos que a roda de choro havia se estabelecido!

Parece que, para Ana.:"Ter uma pessoa no grupo que transpunha, reproduzia, organizava todos os materiais da oficina passava aos oficineiros uma segurança, seriedade e uma certa formalidade". Assim eram os encontros às quartas-feiras com o então pequeno grupo formado em 2006, conduzidos por mim e com a monitoria de Ana.

Então, como as tais entrevistas realizadas com os alunos demonstraram o interesse deles em aprimorar a técnica instrumental resolveu-se oferecer aulas de teoria musical, porém, como disse:

> Todos gostaram da idéia, mas infelizmente as aulas duraram pouco tempo. Depois de cinco encontros, os que ainda estavam participando disseram que não poderiam mais participar porque chegando o segundo semestre estavam todos preocupados com o vestibular! [...] Um dos motivos que também fez estas aulas acabarem foi que os alunos eram muito bons no instrumento, mas a teoria que precisavam aprender era muito básica e achavam então que era desnecessária. Neste momento se viu então mais uma vez o conflito do músico popular e do músico erudito (Ana F.).

Um dos temas da entrevista era justamente se os participantes se consideravam chorões, então:

> As respostas foram as mais variadas possíveis, desde que eles pretendiam ser, um dia, profissionais da música e então serem chorões, passando por respostas dizendo que era muito difícil ser um chorão e até de que o choro era uma forma de aprimorar a técnica do instrumento, mas que na verdade eram pagodeiros!

Essa vivência, não compartilhada, demonstrou, portanto, o choque entre duas experiências musicais contrastantes:

[6] Essas apresentações foram realizadas dentro da escola e em espaços variados da universidade (Salões de Extensão e Pesquisa, Encontro de Coros da UFRGS e dia do servidor, por exemplo).

> Para mim foi um grande aprendizado e também um conflito. Afinal como ia ensinar a eles, músicos tão bons, escrever e ler aquilo que tocavam? Havia uma expectativa muito grande da parte deles em saber ler aquilo que tocavam de ouvido. Se tratando de chorinho, uma tarefa difícil por ser uma música muito complexa.

Como saída ao fracasso da proposta, o horário que era destinado à teoria musical foi então substituído pelo estudo individual, trabalho que era orientado por Ana na leitura de cifras (aprendida por ela na oficina), bem como partituras. Porém se observou que aquele momento se transformou num espaço de trocas em relação à opção profissional de cada um, onde a música figurava como uma grande dúvida para alguns deles. Na época, pelo menos dois jovens pensavam nessa opção para vestibular.

> Os oficineiros em sua maioria adolescentes em época de vestibular, me viram depois de alguns meses, quando já sentiam confiança em mim, como uma certa ponte com o mundo da universidade. A distância entre o Ensino Médio e a faculdade é muito grande quando as referências que temos estão em fases da vida muito distantes da nossa. No meu caso, era aluna do terceiro semestre da faculdade e tinha 19 anos, um pouco a mais do que eles, me permitindo uma aproximação e construção de laços de afetividade.

2007: da prática à teoria

Rafael Silva ou Rafa, como era chamado por nós, avaliando os pontos fracos e fortes da Oficina neste ano, assim se referiu ao repertório escolhido e trabalhado pelo grupo:

> O ponto mais fraco que eu vejo foi o repertório que ao meu ver ficou no mesmo. Os mesmos choros que se tocava no ano passado. Dava pra se ter ampliado isso. Quem participou nos anos anteriores de certa forma continua achando que choro é Noites Cariocas, Pedacinhos do Céu ... . Quando ele é isso também, mas é muito mais.

O quê, em meio à conversa, Cássio inquiriu: "' Ôpa, e não é? Algo, tipo, do Hamilton de Holanda"? Rafa, disse: "Pode ser pra ver os contemporâneos ... . Mas tem Anacleto, K-Ximbinho. Tantos compositores da pesada que a oficina não deu conta de contemplar. É claro que tem as limitações técnicas da galera, mas tudo é possível". Ou seja, Rafa, gostaria de ter priorizado a "velha guarda" mesmo que propondo releituras à luz do nosso tempo.

> Era difícil experimentarmos coisas. É complicado comparar, mas se tu vai numa das oficinas do pessoal da Acari ou do Galo Preto ou outras oficinas de choro, geralmente se coloca coisas bem diferentes se experimenta mais formatos mesmo que se tenha uma concepção de choro bem tradicional.

Esse não foi o cotidiano das oficinas, segundo Cássio, onde, "[...] até um violino poderia ter ficado, mas o menino ... , o Bruno, ficou assustado com a improvisação". Cassio que então entendia o choro, por definição, como pouco afeito a transformações, perguntou ao Rafa: "Que diabos é uma concepção 'bem tradicional' do choro?!

> Bom tradicional se fica numa idéia de choro que remonta a meados do século passado. Tradicional quanto à formação: regional com cavaco, violão de 6, de 7, instrumento solista, pandeiro e ponto. Tradicional quanto à composição (quadratura de 16 compassos, harmonia mais diatônica, 3 partes, etc. E quanto à questão da especialização (grande diferenciação entre músicos e leigos): performance assistida (geralmente em palco italiano). Essas coisas.

Ao que Cassio, disse: Engraçado, pensei que a tradição de performance fosse mais ligada à roda ...". "Isso em performances 'não-oficiais'. Quando os regionais do canhoto e do Jacob se apresentavam não eram em roda, mas quando chorões se encontra informalmente sim" (Rafa).

Sobre o quê tocamos na Oficina, para Ferrari:

> [...] não importa qual o repertório na verdade e sim como trabalhá-lo. Trabalhamos músicas mais conhecidas. Para trabalharmos músicas não conhecidas ou menos conhecidas precisaríamos de um material melhor, mais organizado: partituras, áudio, etc ... . Ensinar o pessoal a ler ... . Essas coisas.

Ou, ainda, quando perguntado por Cassio se via problema quando um aluno tocava pagode na oficina disse:

> Não vejo problema algum. O problema não é ele tocar um maxixe com levada de pagode. O problema é ele não ter conhecimento sobre as duas coisas. Ele não sabe diferenciar, aí toca tudo: maxixe, samba, choro, polca, frevo com levada de pagode. Porque não conhece os ritmos e não possui a ferramenta que é saber entender, diferenciar e tocar cada um.

Para Rafa, tínhamos uma boa dinâmica e um atendimento direcionado, separado em naipes. Entretanto, como lembrou Cassio, reiteradas vezes Rafa pediu para o grupo dar uma atenção maior para o pessoal da percussão.

> Um ponto 'negativo' eu diria que é a pouca atenção que se deu à percussão. A gente tratou muitas vezes como instrumentos marginalizados: reforçamos esta tradição.Tratamos como instrumentos que tinham menos recursos do que realmente tinham. A galera da percussão foi guerreira porque foi capaz de segurar muito tempo de ensaio de harmonia sem fazer nada (Rafa).

Rafael Ferrari, o Ferrari para nós, distinguiu duas categorias de objetivos na oficina: ensino e socialização, sendo que para ele a oficina trabalhou mais a última.

> O que estávamos fazendo ali era socialização, não ensino do choro. O pessoal tocava de qualquer jeito. Poucos obedeciam ao arranjo. Se esforçavam brutalmente para conseguir tocar de acordo porque não conseguiam entender direito como fazer a música. Porque não tinham estudado, apenas praticado, repetidas vezes ao seu modo cada música.

Barth em conversa no MSN com Rafa, disse não concordar com o fato da oficina trabalhar mais "socialização" pois acha que tanto ensino quanto "socialização" estavam entrelaçadas.

Perguntado por Cassio se considerava sua atuação no grupo como pesquisador e/ ou professor, Ferarri disse: "Professor. Pesquisador não". Ainda sobre os pontos fortes ou fracos da oficina:

> Fortes, levar o gênero Choro aos alunos que nem ao menos conheciam ou sabiam direito o que era isso. Dar oportunidade dos alunos terem contato com o gênero brasileiro. Ponto fraco, nada sistematizado o processo, desorganizado. Não me sinto pesquisador. Acho que a parte que faltava na oficina era um 'método' organizado de passar as informações. As coisas eram passadas meio nas coxas e quem conseguia pegava ou pegava de qualquer jeito. Nunca ficava 'redondo' porque não havia uma maneira organizada de ensinar.

Ante o entendimento de Cassio: "Mas o choro não é a roda"? Ferrari sobressaltado disse:

> A prática, a roda é apenas um ambiente, estávamos em outro ambiente de ensino. Por isso insisti para sistematizarmos um pouco melhor. Tipo, ensinar mesmo: violão é assim, cavaquinho é assado, este é o repertório ... . Sistematizar.

Ou seja, é clara a distinção entre ambientes formais e informais de transmissão e prática musical para ele, assim como para Rafael Silva que distinguiu performances assistidas de informais, nas rodas de choro, por exemplo. Noção ainda não muito clara para Cássio quando perguntou novamente a ele: "Pra tocar chorinho ou ... choro [numa dúvida entre qual seria afinal o nome correto, tradicional, já que uma vez Ferrari insistiu nessa distinção para o grupo] é necessário ler? Fiquei pensando nos chorões". Ao que Ferrari respondeu: "Cara, estamos falando de ensinar. Portanto requisitos mínimos são uma leitura intermediária e nível intermediário de domínio do instrumento. Mas como tu pensa ensinar pra eles novas melodias (Ferrari)"? "Imitação (Cássio)".

> Pois é, mas eu acho que os alunos têm que seguir o professor, afinal o professor serve para ensinar não é! Penso que quando se trabalha em grupo não se pode abrir exceções, tem que trabalhar igual com todo mundo. Quem não quiser seguir o grupo sai do grupo então! Se não, não é justo com os que estudam. Não acho válido ficar tocando as melodias e o aluno repetindo durante horas a mecânica, decorando visualmente para quase não sair do lugar. Não está aprendendo a música, está decorando a mecânica sem prestar atenção em nada. Quando termina de "aprender" o tema, não sabe tocá-lo, não conhece a música. Isso pra mim é criar um robô não um músico (Ferrari).

Para Rafael Silva: "Tocar em grupo já seria um exercício disso [socialização]", mas de qualquer forma, achou que:

> [...] trabalhamos pouco o exercício da atenção ao outro. Eram raras as dinâmicas. Se a flauta tá solando e passa o solo pra bandolim ou pro cavaco, tem que tocar mais fraco: são instrumentos que projetam menos, mas isso rolava pouco. Não quero fazer uma crucificação da oficina. Acho que ela foi do c ... , mas teve algumas coisas que não demos conta que eu acho importante.

No diálogo entre Cassio e Rafa, na opinião do primeiro, Ferrari queria um produto mais acabado, o que Rafael Silva concordou e completou dizendo: "[...] ele é um cara que valoriza bastante a execução, em especial o virtuosismo. Ele é um virtuose e quer formar seus pares. Acho que não era o objetivo da maioria de nós".

> O choro não é livre. Tem forma, melodia, harmonia, ritmo definidos. Não existe choro livre. O rock também não é livre. O samba também não. O jazz também não. O flamenco também não. Todos têm suas características. Justo isso que os diferencia enquanto gêneros e isso é que eu digo que deve ser ensinado, de forma sistematizada para facilitar o entendimento e desenvolvimento do aluno (Ferrari).

Ferrari concluiu sua avaliação da Oficina dizendo:

> Eu acho que o pessoal ouviu os temas, tocou um pouco, mas não aprendeu o que é choro ou mesmo a tocar choro. E acho que pra toda aquela galera não ensinamos choro, apenas demos uns temas para eles tocarem. Poderia ter sido feito com os rocks que eles tocavam nos intervalos. Eles decoram os acordes, outro decora a letra e eles tocam, mas não sabem (musicalmente) o que estão fazendo. Não conhecem a historia. Não sabem ouvir.

O exercício da autocrítica e da crítica construtiva aos colegas, incluindo-me como oficineiro e coordenador dos projetos de pesquisa e extensão, fez parte da agenda de todos assim como a atenção à opinião dos alunos. Cassio, por exemplo, trouxe relatos destes dando como ponto negativo, a desorganização, mas que gostavam quando todos tocavam juntos. O mesmo desconforto sentido, às vezes, por Rafa, nos ensaios para apresentações, quando disse: "Cara, eu sentia muita falta de uma maior orientação, mas não sei até que ponto isso não tinha sido concebido intencionalmente assim". Sim, esse foi o direcionamento sugerido por mim: que fosse uma pesquisa-ação pedagógica e uma pesquisa etnográfica colaborativa em constante construção. Projeto sintetizado e já compreendido por Cassio, o segundo mediador no grupo, digamos assim, depois de mim, na fala seguinte ao diálogo com Rafa: "Pois é, foi um processo orgânico". Ou ainda, quando fez sua avaliação das implicações de pesquisar e atuar como oficineiro no projeto:

> Escrever um texto colaborativo implica impor questões reflexivas a respeito de práticas que são comuns a todos os participantes, de modo que estas reflexões sejam manipuladas por todos. Contextualizando: fomos colaboradores conjuntamente na Oficina de Choro do Colégio de Aplicação no segundo semestre de 2007, educadores e educandos em um espaço voltado ao ensino e a aprendizagem de música brasileira e, especificamente, do choro. [...] Como bolsista de iniciação científica, graduando no curso de Licenciatura em Música na universidade federal e aspirante a pesquisador, me pressuponho dentro de um *lócus*, de uma perspectiva por onde observo as situações, assim como meus colegas de escrita e de trabalho

> na oficina também assumem suas posições através de suas atividades, enquanto músicos, professores, compositores, instrumentistas, e por meio de seus históricos de vida. [...] Se, por um lado, ser bolsista de iniciação científica me colocou na posição de observador, por outro, poder colaborar nas atividades de ensino foi profundamente prolífico para minha formação docente. A ***experiência de planejar as oficinas*** ao lado dos colegas e poder observar as diversas concepções de oficina que cada um carrega possibilitou transformar a minha própria visão através da troca de experiências.

Aqui, ficou clara a auto-definição de Cassio como pesquisador em sintonia com o projeto, enquanto os demais (por exemplo, Mateus K. quando fez distinção entre a equipe de pesquisa e oficineiros, p.6 e Rafael Ferarri, quando assume-se tão somente como professor, p. 10) se colocaram em diferentes momentos, com relação à pesquisa então em curso, como músicos, professores ou universitários, destarte o papel inegável de colaboração assumido nela.

Representações de quem Pesquisa, Ensina e Aprende: afiliações e antagonismos

As negociações em torno da oficina de choro deram-se através de afiliações e antagonismos. Bhabha (1998, p. 21), trata disso quando diz que:

> Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.

Através deste texto tentamos trazer as diversas representações sobre temas e situações surgidas a partir das práticas pedagógicas e investigativas de jovens universitários e colaboradores a partir de negociações francas. Para isso, estimulamos constantemente no grupo de trabalho: 1) Pesquisa-ação pedagógica na avaliação da Oficina e na implementação da mesma: ou seja, que os processos sociais de ensino e aprendizagem populares fossem valorizados em suas contribuições aos ambientes escolares e acadêmicos (vide Braga, 2005 e Sandroni, 2000, por exemplo) e que a pesquisa sobre o cotidiano estético e musical dos oficineiros e oficinandos trouxesse reflexão e aplicação nos encontros. 2) Articulação do binômio, diversidade e formação de profissionais, ou seja, uma agenda de pesquisa como estratégia pedagógica na formação de Graduandos em Música e colaboradores tendo o método etnográfico (observações, entrevistas com músicos veteranos e jovens, profissionais e em formação musical como eles) e de práticas de ensino (experiências de aulas de instrumento e de conjunto para monitores e bolsistas, além de editoração de partituras e tablaturas e confecção de material didático) tendo por base reuniões de avaliação e planejamento em grupo[7].

Finalmente, ao conscientizar conteúdos e relativizar conceitos e preconceitos musicais no grupo buscamos fugir de substancialismos no texto e manter o foco nos processos e nas mediações e interações dos indivíduos oficineiros, principalmente, e é nesse sentido que acreditamos que "... a música popular pode e deve aportar na academia como fonte diversificadora da experiência de criar, executar e refletir sobre o fazer musical (Lucas, 1992:11)" e que"[...] a aplicação pelas escolas, conservatórios e faculdades de métodos de ensino populares tradicionais torna-se viável e necessária (Sandroni, 2000: 2)".

Nesse sentido, também nossa escrita etnográfica colaborativa tentou romper com trabalho conceitual estanque associado a gênero musical versus prática social, propondo a relevância de múltiplas interações na Oficina, bem como, a testagem de posições, categorias e noções, conforme indicou Araújo (2005, p. 210), para a compreensão das representações sociais sobre choro e ensino e aprendizagem dos jovens envolvidos. No conjunto de depoimentos dos integrantes pudemos perceber a ocorrência de alguns

[7] Essas práticas nos fazem pensar sobre a tênue relação entre pesquisa e formação de pesquisadores [e educadores também, no nosso caso] e produção de conhecimento e Academia, tal como levantada por Araújo (2005, p. 212) e a necessidade urgente de repensá-las. Nesse aspecto, notou-se na Oficina o papel ativo dos colaboradores, o protagonismo de pesquisadores e educadores universitários como mediadores/ provocadores no grupo de trabalho e a inserção de todos no circuito acadêmico, através de comunicações, apresentações de pôsteres e oficinas realizadas nos Salões de Extensão (2006 e 2007) e de Iniciação Científica (2007). O grupo também participou em 2007 de edital de financiamento de vídeo etnográfico com a proposta: "Uma semana de Choro em Porto Alegre: desvendando roteiros e rumos de uma tradição moderna".

temas que foram centrais para compreender as distintas representações em jogo na realização da oficina e que foram bastante ilustrativos de momentos distintos pelos quais ela passou, tanto do ponto de vista dos integrantes quanto da dinâmica dos encontros, a exemplo das: das intencionalidades na relação ensino e aprendizagem; na formalização/ informalização das práticas pedagógicas, dos repertórios trabalhados e as pontes possíveis com outras práticas musicais, das estratégias de ensino e do relacionamento entre escola e universidade mediado pela extensão, pesquisa e ensino. Quisemos aqui, em última instância, ponderar sobre o lugar comum de que na música popular, e no choro em especial, o fazer musical nunca está apartado da aprendizagem e que se aprende nas chamadas "rodas", o que é em parte verdadeiro. No entanto, hoje, ou mesmo já no passado, a figura de professores têm sido evocada por músicos do choro. Na oficina de Choro nos sentimos à vontade para ensinar (e aprender), problematizar essas representações dos diferentes "oficineiros" envolvidos e refletir sobre a prática etnográfica proposta.

Terminamos, parafraseando Lassiter (2004: 2) quando diz que os resultados da pesquisa colaborativa podem oscilar entre valiosos benefícios e desvantagens ou obstáculos, mas que, no entanto, o método sempre compensa, tanto para o enriquecimento dos indivíduos como para a área. É nesse espírito que assumimos o risco de ter nos lido imersos em rodas de choro, ensaios, aulas de instrumento e apresentações musicais.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Samuel. Samba e Coexistência no Rio de Janeiro Contemporâneo. Repensando a agenda da pesquisa etnomusicológica. In: *Música Popular na América Latina.* ULHÔA,

Martha e OCHOA, Ana Maria (orgs.). Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic Imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press, 2006.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Música e Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação: concepções e práticas musicais numa tradição percussiva do extremo sul do Brasil*. Porto Alegre, Tese de Doutorado do PPG em Música da UFRGS, 2003.

LASSITER, Luke E. Collaborative Ethnography. *Anthronotes*, vol. 25, n. 1. spring 2004.

_____ . *The Chicago Guide to Colaborative Ethnography*. Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

LUCAS, Maria Elizabeth. Música Popular, À Porta ou Aporta na Academia? Porto Alegre, *Revista Em Pauta*, v. 4, n.6, dez., Porto Alegre, 1992.

SANDRONI, Carlos. Uma Roda de Choro Concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. *Anais do IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical.* Belém, setembro de 2000.

Samba e Relações de Gênero na Ilha de Santa Catarina

Rodrigo Cantos Savelli Gomes
Maria Ignez Cruz Mello
Acácio Tadeu Camargo Piedade

Resumo
A partir da perspectiva dos Estudos de Gênero e da Etnomusicologia, esta investigação procura lançar um olhar sobre o samba de Florianópolis de modo a analisar a atuação feminina neste universo musical. Destacamos neste trabalho os diversos modos de atuação das mulheres, as estratégias usadas atualmente pelas musicistas locais para se estabelecerem no samba da Ilha de Santa Catarina, bem como de que forma a sua atuação tem possibilitado a contestação e a transformação dos papéis de gênero ali vigentes. Para isso, tomamos como ponto de partida três diferentes segmentos: o samba de raiz, as escolas de samba e o pagode. A partir de uma revisão da literatura percebemos uma invisibilidade da figura feminina como sujeito importante para a construção desta manifestação cultural, o que conduz a uma classificação do samba como um espaço essencialmente masculino. Contudo, a partir das observações em campo, levantamentos e entrevistas percebemos a atuação das mulheres é significativa, não se dando apenas na condição de coadjuvantes, mas sim como transformadoras deste movimento musical.

Palavras-chave: Mulheres no Samba; Etnomusicologia; Samba de Florianópolis.

Abstract
Based on the Gender's Studies and the Etnomusicological perspective, this paper examines the women activities in the samba culture from Florianópolis city. In this work we point to the women's various modes of action, to the currently strategies used by local female musicians to establish themselves in the samba, and how their performance contests and transforms the gender roles present in samba. In order to do this, we took three different segments: the "samba de raiz", the samba schools and the pagode. After a review of the literature, we stated an invisibility of feminine figure as a subject in the construction of this musical manifestation, which induced the supposition of the samba as a masculine space. However, through fieldwork observations, surveys and interviews, we understand that the women presence is significative, not only as a coadjuvant but as a subject which transforms the samba.

Keywords: Women in samba; Etnomusicology; Samba from Florianópolis.

Esta investigação tem como objetivo refletir sobre como se estabelecem às relações de gênero na *cultura do samba* da cidade de Florianópolis, procurando perceber em que medida a atuação das mulheres nas atividades musicais deste movimento têm possibilitado a contestação e a transformação dos papéis de gênero ali vigentes.

Para isso, tomaremos como ponto de partida três segmentos do samba de Florianópolis: (1) o samba de raiz[1], com os grupos *Um Bom Partido* e *Os Novos Bambas*, que apresentam uma significativa

[1] Optamos em manter os termos utilizados pelos músicos locais, visto que é por esta forma que eles se reconhecem e divulgam seus trabalhos. O termo 'samba de raiz' costuma ser usado para identificar o trabalho de sambistas tradicionais, que aceitam em menor medida a influência da indústria fonográfica. Sua sonoridade remete ao estilo do Estácio (anos 30 e 40) até ao estilo desenvolvido no Cacique de Ramos por volta dos anos 80. Na literatura há diversas designações, como: Neopagode (Moura, 2004), samba moderno (Pereira, 2007), pagode (Diniz, 2006), pagode de raiz ou pagode 'original' (Lima, L., 2002). Embora tidos como 'de raiz', tocam músicas bastante atuais. Já o termo 'pagode' costuma ser associado aos grupos menos conservadores, mais comerciais, abertos ao gosto das grandes mídias. Suas sonoridades remetem ao estilo desenvolvido nos anos 90 por grupos como Raça Negra, Negritude Jr. Na literatura os termos mais comuns associados a este estilo são: pagode romântico (Pereira, 2007;

parcela feminina na sua estrutura; (2) o pagode[2], através do grupo *Entre Elas*, único grupo de samba formado exclusivamente por mulheres no estado de Santa Catarina; (3) a escola de samba, com a *Embaixada Copa Lord,* que conta praticamente com um naipe feminino em sua bateria.

A partir da perspectiva etnomusicológica, com base nas ferramentas etnográficas, o trabalho metodológico constituiu-se no acompanhamento de shows e ensaios, com observação livre, registro em diários de campo, aplicação de entrevistas semi-estruturadas, questionários, conversas informais e consultas regulares a jornais e revistas da cidade. O recorte temporal limitou-se aos anos de 2007 e 2008 e o territorial ao espaço conhecido como a "Grande Florianópolis", que abrange a capital e toda sua região metropolitana. Foram entrevistadas 11 mulheres sambistas, integrantes dos grupos acima mencionados.

Em uma análise da literatura dos trabalhos mais relevantes que tratam da origem e desenvolvimento da samba em nosso país (SANDRONI, 2001; VIANNA, H. 2007; MOURA, 2004; LIMA, L., 2002 e 2005; ARAÚJO, 1999 e 2008), percebemos que a mesma apresenta uma escassez de dados históricos (e recentes também) sobre a participação feminina nas atividades musicais em torno deste universo, o que nos induz a pensar neste gênero musical[3] com um espaço essencialmente masculino.

Por outro lado, ao analisar a literatura, é preciso ter em conta que na sociedade ocidental, a academia, os meios de comunicação, as igrejas, o Estado, as escolas, enfim, instituições que produzem o conhecimento e detêm o poder, por séculos perpetuou uma estrutura que favoreceu imensamente a projeção dos membros do sexo masculino frente a uma desvalorização e invisibilidade do sexo feminino. Diante dos poucos registros das atividades e da presença feminina, tendemos a pensar que estas tiveram pouca participação ou um papel secundário nas decisões e formações históricas da nossa sociedade, conforme denunciam Joana Pedro (1994) e Miriam Grossi (1998). Contudo, atualmente sabemos que isso não reflete exatamente a realidade, muitos(as) historiadores(as) têm revelado que mesmo em épocas de grande opressão, haviam ocasiões em que as mulheres obtiveram poder e reconhecimento social. Grossi (1998) explica como a ciência e a mentalidade moderna se adequou à imagem masculina, dando pouca margem nos espaços intelectuais, sociais e políticos para a projeção da face feminina:

> A ciência, tal como conhecemos, parece dar explicações "neutras" e "objetivas" para as relações sociais. No entanto, a ciência que aprendemos desde a escola reflete os valores construídos no Ocidente desde o final da Idade Média, valores que refletem apenas uma parte do social: a dos homens, brancos e heterossexuais. Sempre aprendemos que Homem com H maiúsculo se refere à humanidade como um todo, incluindo nela homens e mulheres. Mas o que os estudos de gênero tem mostrado é que, em geral, a ciência está falando apenas de uma parte desta humanidade, vista sob o ângulo masculino e que não foi por acaso que durante alguns séculos havia muito poucas cientistas mulheres. Grande parte das mulheres queimadas como "bruxas" pela Inquisição eram mulheres que faziam ciência e lidavam com plantas e processo de cura (*op. cit*, p.05).

Uma vez ciente desta lacuna na literatura, nos registros históricos, nas metodologias científicas, não se pode negar a importância da participação feminina em função de uma simples ausência de relatos, visto que a ausência pode ser traduzida aqui pela palavra invisibilidade.

É preciso também fazer mais algumas observações a respeito do samba usualmente ser rotulado como um universo masculino e/ou como um espaço de conservação dos valores de uma sociedade machista. Em geral, na literatura o mecanismo mais usado para discutir esta hipótese tem sido a análise das letras contidas nas composições musicais de grandes sambistas, homens ou mulheres, como é o caso dos trabalhos de Letícia Vianna (1998), Synval Beltrão (1993); Maria A. Santa Cruz (1992), Ana M. Veiga (2006), Maria I. Matos (2004), Neusa M. Costa (2006), Ruben G. Oliven (2000), Adalberto Paranhos (2006).

De fato, estes estudos revelam que o conteúdo da letra, na maior parte das vezes, tende a reproduzir os estereótipos de masculinidade e feminilidade. Neste caso, a figura feminina é constantemente julgada de acordo com os valores morais de uma sociedade onde o papel da mulher deve ser o de submissa. Assim, o

---

Lima, L., 2002), pagode comercial (Diniz, 2006), pagode paulista (Pereira, 2007), pagode brega. Em realidade, o termo 'pagode' acabou sendo alvo de disputa entre esses dois segmentos. Muitos sambistas tradicionais preferiram abandoná-lo e adotar o termo "samba de raiz" como forma de se diferenciar desta nova tendência, como é o que tem ocorrido em Florianópolis.

[2] Ver nota anterior.

[3] Para evitar a possibilidade de confusão com os diversos significados da palavra "gênero", visto que neste trabalho ela aparece em dois contextos diferentes, utilizaremos sempre a expressão *relações de gênero* como aquela ligada às relações entre homens e mulheres e *gênero musical* quando estivermos tratando especificamente da categorização dos estilos musicais.

samba, em se tratando de seu discurso falado, não aparece como um instrumento contestador ou transformador, mas sim como consolidador dos papéis de gênero vigentes, mesmo quando composto por mulheres[4].

De todo os modos, a letra não deve ser tida como "o campo por excelência de significação de conteúdo" (MENEZES BASTOS apud MELLO, 1996, p.18), mas apenas como um meio, entre tantos, para o a compreensão do fenômeno musical. Ao tomá-la isoladamente, está sujeito a uma visão fragmentada. Assim, outros mecanismos de análise como, por exemplo, a performance, a composição musical, (melodia, ritmo, harmonia), o fenômeno sonoro, as relações sociais entre os agentes envolvidos, suas opiniões, trajetórias de vida, podem trazer questões significativas para o plano das relações de gênero, as quais nem sempre podem ser percebidas na letra de uma canção.

Em Florianópolis o samba se desenvolve em um contexto onde a história e a cultura das populações afro-brasileiras permanece encoberta, por décadas, por uma política que favoreceu imensamente a projeção das tradições européias (açorianos, alemães e italianos), negligenciando a cultura das populações negras como parte da identidade catarinense, conforme revelam Ilka B. Leite (1995), Cristiana Tramonte (1995) e Áurea D. Silva (2006).

Por essa razão, há pouquíssimos estudos acadêmicos sobre a história e o desenvolvimento do samba em Florianópolis. Somente na década de 1990 surgiu um dos primeiro estudos, com Cristiana Tramonte (1995), direcionado às escolas de samba da ilha. Recentemente alguns trabalhos também começaram a despontar como, por exemplo, o de Ricardo Fujii (2002), que traz um estudo de caso sobre o grupo *Os Novos Bambas;* a pesquisa de Áurea D. Silva (2006), direcionada ao segmento das escolas de samba – mais especificamente a Embaixada Copa Lord –; e o trabalho de Airon A. Pereira (2007), que faz um levantamento sobre o *pagode romântico*[5] praticado na cidade. Fora da academia, no ano 2005, Alberto H. Blumenberg (popularmente conhecido como 'Avez-Vous') publicou um livro sobre suas memórias como sambista e fundador da escola de samba Embaixada Copa Lord. Alguns anos antes, C. Bernard (2001), conhecido como 'Mickey', também sambista local, lançou um dicionário das escolas de samba onde inclui informações sobre o samba da cidade. Na mesma época, surgiu o documentário *Ali na esquina*, trazendo significativas reflexões sobre o universo do samba da capital catarinense, tendo como recorte os anos de 2000 a 2005. Contudo, apesar do recente interesse em investigar essa manifestação cultural, as bases para uma reflexão mais consistente sobre o samba da ilha de Santa Catarina ainda estão em formação. Se poucos registros existem sobre a história e o desenvolvimento do samba na cidade, que dirá sobre a atuação das mulheres.

O que podemos perceber nesses estudos, assim como no discurso dos sambistas entrevistados, é que o samba de Florianópolis, desde seus primórdios, recebeu ampla influência da tradição carioca, conservando, neste processo, algumas características próprias. Recentemente, a influência do *pagode paulista* ou *pagode romântico* tem sido também bastante presente nas práticas musicais da cidade, principalmente entre os jovens, conforme descreve Pereira (2007). Esses indicativos não são exclusivos da cidade de Florianópolis, mas, sim, acompanham a tendência nacional. A influência principal a qual nos deteremos no presente trabalho é aquela ligada às relações de gênero, procurando perceber em que medida estas relações reportam às tradições acima apontadas.

A seguir, destacaremos algumas reflexões apontando as formas como atualmente as mulheres se inserem na cultura do samba de Florianópolis, relacionando, ao mesmo tempo, com discurso das sambistas recolhidos através de entrevistas realizadas ao longo da pesquisa.

---

[4] Em se tratando do discurso das letras, o posicionamento das mulheres no samba se contrapõe com o que acontece no hip-hop. Enquanto no samba, em sua maioria, elas reproduzem e aceitam os estereótipos femininos, no hip-hop elas se colocam como contestadoras, posicionando-se de acordo com sua condição de gênero, conforme podemos perceber nos estudos de Ângela M. de Souza (2006), Mariana S. de Lima (2005), Priscila S. Matsunaga (2006). Segundo as autoras, "as mulheres se colocam no Movimento Hip Hop no sentido de provocar uma reflexão sobre sua condição de gênero, [...] criticando fortemente a forma como vários rappers (homens) referem-se às mulheres de forma pejorativa e objetificante" (SOUZA, A., 2006). "Os raps femininos promovem a importância da mulher, o desenvolvimento de sua auto-estima questionando a posição estereotipada de que são sexualmente submissas" (LIMA, M., 2005, p. 64). "A tentativa de reverter este quadro [da supremacia masculina] está presente, principalmente, no discurso das mulheres que fazem parte do movimento e reivindicam para si outras representações" (MATSUNAGA, 2006, p. 183).

[5] Termo empregado pelo autor para contrapor o estilo de pagode dos anos 90 (pagode romântico) – tendo como precursores os grupos Raça Negra, Só pra Contrariar, Negritude Jr. – com o pagode dos anos 80 praticados pelos freqüentadores do Cacique de Ramos.

No que se refere às escolas de samba, Florianópolis conta atualmente com quatro representantes: Unidos da Coloninha, Protegidos da Princesa, Consulado do Samba, e Embaixada Copa Lord. Pela dimensão deste trabalho, tomaremos apenas a última, entre outros fatores, por revelar uma concentração feminina na bateria em torno do naipe dos chocalhos[6]. O período de maior acompanhamento, observação e recolhimento de entrevistas se deu nos preparativos para o desfile do carnaval de 2008, embora a aproximação entre pesquisador e escola remeta-se há anos anteriores.

Neste período, foi possível observar a atuação das mulheres nas atividades musicais nos seguintes espaços: como pastoras e como ritmistas, especialmente no naipe dos chocalhos. Outras funções como, compositor, cavaquinista, violonista, intérprete[7], mestre e contra-mestres de bateria, foram compostas exclusivamente por homens. Como ritmistas, apenas duas mulheres atuaram fora dos chocalhos, uma no tamborim e outra no repenique.

Embora sem uma pretensão direta, o naipe dos chocalhos tem se tornado um espaço centralizador para as mulheres que desejam participar da bateria desta escola, sendo considerado, atualmente, praticamente uma ala feminina, conforme relata a coordenadora deste naipe.

> "Só um ou outro [homem] que procura. Eles já sabem que o chocalho as mulheres sempre procuram, então eles deixam de lado. Esse ano só tem dois, ano passado tinha três, cada ano que passa vai diminuindo. [...] Eles vêem que só tem mulher, ficam meio assim... [desconfiados]. Já virou a ala feminina".[8]

Apesar de contar com a presença de dois homens, percebemos que havia um certo desconforto por parte deles. Um se recusava a permanecer junto ao grupo, freqüentemente abandonava seu posto para andar entre os demais ritmistas e, quanto retornava, permanecia de costas para o seu naipe[9]. O outro rapaz justificou sua presença no chocalho[10] ao fato de ser membro da bateria show da escola.

Apesar de não haver qualquer tipo de impedimento formal quanto à presença de homens no chocalho, há sim um bloqueio simbólico, gerado por uma silenciosa reestruturação dos papéis de gênero neste setor da bateria, o que tem tornado a participação deles cada vez mais rara e a presença feminina garantida entre os ritmistas. A conquista do chocalho pelas mulheres já é tão forte nesta escola que algumas mulheres até hesitam ao escolher outro instrumento que não este.

> "Pensei chocalho... coisa de mulher... eu sou mulher, eu pensei! Porque que eu não to no chocalho, né? Mas chocalho não é uma coisa que me diverte [...] não é aquela coisa toda, é legal, até um dia eu podia sair, mas minha paixão mesmo é o tamborim".[11]

Em contrapartida, o chocalho é freqüentemente visto como um instrumento fácil de tocar, o que o coloca, de acordo com suas falas, como mais adequado às mulheres. Ao questioná-las sobre o porquê da maior presença feminina neste naipe, as respostas foram muito similares.

> "É natural mesmo, elas já vão direto. Eu acho mais fácil. O chocalho é importante na bateria, é claro, mas não é tão importante como os outros instrumentos. Ele é o mais fácil de fazer".[12]

---

6 Outros pesquisadores como Lucina Prass (2004) e Paulo C. de Oliveira Neto (2004) também têm observado em outras escolas do país uma concentração feminina nos chocalhos. É um indicativo que este movimento está se tornando uma tendência na cultura das escolas de samba.

7 Embora o termo 'intérprete' no senso comum seja empregado para contrapor o músico que executa daquele que compõe, nos registros da escola de samba intérpretes são os cantores que fazem a voz principal do samba-enredo. As pastoras, embora sejam também cantoras, não são destacadas como intérpretes do samba.

8 Karla Terezinha. Há oito anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos. Nos dois últimos anos assumiu a função de coordenadora deste naipe.

9 À parte deste senhor, nenhum outro ritmista da escola saia da sua posição. Também trazia seu próprio instrumento que, por sinal, não tinha as mesmas características físicas daqueles usados pelos demais. Ao que parece, se trata de um ícone da escola, ou seja, um senhor que há muito tempo desfila nesta posição e já tem seu lugar reservado todos os anos.

10 Em conversa informal, perguntei sobre sua presença nos chocalhos, sua reposta: "É, mas eu sou da bateria show".

11 Luize Caroline dos Santos. Há um ano ritmista da ala dos tamborins.

12 Sandra Regina de Jesus. Há sete anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos.

"Eu acho que elas acham que é mais fácil de tocar".[13]

Além da suposta facilidade, questões como força física e resistência também aparecem como elementos decisivos no processo de escolha de um instrumento.

> " Tem mulher que toca surdo, mas só quem tem força mesmo, eu acho que surdo é pra homem. Tamborim e chocalho já combina mais [com mulher]. Querendo ou não o homem tem mais força, então o surdo já é um instrumento pensado [para homem], a mulher não tem condições... Tem mulher que consegue, mas eu, por exemplo, não ia conseguir sair na avenida tocando surdo".[14]

Por outro lado, a "força" a que se refere pode estar mais embutida no âmbito cultural do que físico propriamente dito. "Diversos instrumentistas, não apenas bateristas, observam que, para tocar um instrumento, é necessário o aproveitamento do movimento do peso do corpo, e não 'força' propriamente dita" (JACQUES, 2007, p. 98). Em contrapartida, em suas falas também percebemos que o chocalho não se trata exatamente de um instrumento que exige pouca resistência física[15].

> "No começo dói muito os braços. Tu toca um tempo e depois leva um ano pra tocar de novo. Aí quando retoma fica uns três dias doendo o braço. Mas depois que esquenta o corpo para de doer. Mas cansa bastante, a gente sai daqui com o braço bem doído".[16]

A tendência a colocar os papéis femininos em posição secundária nas atividades musicais é também percebida em relação aos cantores. Nesta função, as mulheres atuam apenas na posição de pastoras, ou seja, fazendo um contracanto em partes selecionadas do samba-enredo, enquanto que aos homens cabe fazer a voz principal. A presença das pastoras é opcional, portanto, muitas escolas preferem abrir mão deste recurso, deixando apenas a voz principal. Em Florianópolis, ainda é uma posição que esta sendo reconhecida, causando estranheza para alguns.

> "Tem gente que olha meio de lado... mulher cantando... por que é um pouco raro aqui em Florianópolis mulher cantando [em escola de samba]. [...] Por enquanto é só na Copa Lord que tem, a Protegidos parece que ta botando também. Estamos conquistando nosso espaço dentro do universo masculino".[17]

Conforme dito anteriormente, quando há mulheres no canto sua participação se restringe sempre à segunda voz. Contudo, apesar dessa divisão ser constatada em praticamente todas as escolas de samba do país, há um desejo de quebrar este paradigma por parte das mulheres da Copa Lord.

> "Na parte das músicas a gente não canta o samba inteiro, a gente entra só de vez em quando, pra dar o brilho na música. Mas às vezes eu acho que eles acham que a gente não é capaz de cantar um samba inteiro na avenida pra ajudar. Eles dizem que nossa voz não tem peso igual à de um homem. [...] Eles não querem quebrar essa [tradição?]".[18]
>
> "Falam que a mulher tem voz aguda, não pode puxar samba-enredo, que é homem que tem que puxar. A gente não canta todas as partes do samba-enredo. Eles acham que a gente não tem voz pra isso".[19]

---

[13] Karla Terezinha. Há oito anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos. Nos dois últimos anos assumiu a função de coordenadora deste naipe.

[14] Eloísa Costa Gonzaga. Há seis anos pastora da escola.

[15] O chocalho utilizado pelas escolas de samba consiste em um instrumento de grande dimensão, três a quatro vezes maior que um tamborim, pesando em média de um quilo a um quilo e meio. Para executá-lo deve ser sustentado numa região próxima altura do pescoço, exigindo para isso firmeza e controle de mãos e braços. Somando a isso várias horas consecutivas de ensaios, numa altíssima intensidade sonora, dia trás dia, não é de causar estranheza o cansaço percebido ao final de cada jornada.

[16] Sandra Regina de Jesus. Há sete anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos.

[17] Daniela M. dos Santos. Há seis anos pastora da *Embaixada Copa Lord* e vocalista do grupo *Os Novos Bambas*.

[18] Daniela M. dos Santos. Há seis anos pastora da *Embaixada Copa Lord* e vocalista do grupo *Os Novos Bambas.*

[19] Eloísa C. Gonzaga. Há seis anos pastora da *Embaixada Copa Lord* e vocalista do grupo *Os Novos Bambas*.

Essa aflição é conseqüência da desvalorização de seu papel, de sua importância como cantora e integrante do grupo. Segundo suas experiências, sua presença é percebida quase como dispensável.

> "Na escola de samba eu notei que se a mulher for tudo bem, se não for tanto faz. Não tem tanta importância. O importe é o puxador... a gente sabe da importância do puxador, mas a gente sabe do brilho que a mulher dá quando ta do lado dele. Acho que é o conjunto".[20]

Na disposição dos ensaios, pudemos notar que as pastoras sempre ficam atrás dos puxadores, há dois ou três metros de distância, formando um grupo à parte. Se alguma delas não pode ir, nenhuma comparece ao ensaio e, quando isto ocorre, o mesmo parece transcorrer normalmente.

Quanto à discriminação, nenhuma das ritmistas entrevistadas relatou perceber algum tipo de preconceito na bateria pelo fato de serem mulheres. Em contra partida, todas as cantoras afirmaram, em alguma medida, percebê-lo. Curiosamente, este dado se contrapõe com a participação feminina ao longo da história da música ocidental, onde as mulheres há décadas conquistaram reconhecimento e prestígio como cantoras, enquanto que como instrumentista o processo foi mais lento, gerando polêmicas até os dias atuais, conforme pudemos perceber em estudo desenvolvido anteriormente (ver: Gomes e Mello, 2008; Mello, 2007).

No universo do samba, paralelamente às escolas de samba estão os grupos de *samba de raiz* e os grupos de *pagode.* Florianópolis conta atualmente com três representantes deste primeiro segmento, o *Número Baixo*, *Os Novos Bambas* e o grupo *Um Bom Partido*. Estes dois últimos contam com significativa parcela feminina, (praticamente a metade), por essa razão, a estes dedicaremos maior atenção neste trabalho. Quanto ao segundo, os grupos de pagode, de acordo com recente levantamento feito por Pereira (2007), existem aproximadamente vinte seis grupos na região, todos formados por homens[21], à exceção do *Entre Elas*, que conta (propositalmente) apenas com mulheres.

Dois dados nos chamaram atenção: primeiro a desproporcional quantidade de grupos em cada segmento, o que sugere uma popularidade, demanda e aceitação maior do pagode na cidade. Segundo, a quantidade maior de mulheres (proporcionalmente falando) e sua forma de integração no samba de raiz contrastam veementemente com o que acontece no pagode[22]. Enquanto que no primeiro elas participam juntamente com os homens, no segundo, ou seja, no pagode, a estratégia de inserção foi criar um grupo exclusivamente feminino, conforme descreve uma das integrantes.

> "No caso do pagode é difícil a mulher estar no meio, nos instrumentos. Ta mais no público, dançando. Mas no meio ali da percussão é difícil conquistar um espaço no meio dos homens. Ás vezes eles são muito machistas. Mas como a gente é tudo mulher, a gente não precisou estar no meio deles, a gente não precisou tocar com eles, a gente conseguiu tocar entre a gente. Agora se fosse pra tocar no meio deles, seria mais difícil a aceitação".[23]

Quanto aos grupos de raiz, o acesso à mulher parece ser mais democrático, entre outras razões, devido ao seu caráter familiar. Os dois grupos em questão se desenvolveram em reuniões de família, "no fundo do quintal mesmo" conforme descreve Jandira[24], uma das fundadoras do *Um Bom Partido*. O mesmo é percebido por Fujii (2002) em seu trabalho sobre o grupo *Os Novos Bambas*. Ainda hoje, depois de anos de formação, diversos integrantes possuem algum tipo de relação de parentesco. Suas apresentações musicais costumam serem marcadas pela forte presença de amigos, familiares, membros da comunidade, sambistas,

---

[20] Jandira, vocalista, percussionista e compositora do grupo *Um Bom Partido.* Atuou como pastora da *Embaixada Copa Lord* em anos anteriores.

[21] Esse dado sobre a sexualidade dos integrantes não foi publicado em seu trabalho, mas confiado a através de contato pessoal. As integrantes do grupo *Entre Elas* também não souberam indicar nenhuma outra mulher fora de seu grupo que estivesse fazendo pagode na cidade.

[22] A escassa presença de mulheres no pagode em Florianópolis não parece não parece algo tão surpreendente se comparado à tendência nacional. Grupo de grande sucesso, como Raça Negra, Negritude Jr., Revelação, Gerasamba, Exaltasamba, Katendê, Só pra Contrariar, para citar alguns poucos, são formados exclusivamente por homens. Não me vem à memória uma mulher sequer atuando neste meio. Diferentemente do movimento pagode dos anos 80 onde, embora ainda minoria, mulheres freqüentemente se destacavam nas práticas musicais, como por exemplo, Beth Carvalho, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Alcione, Elza Soares, Eliane Machado, para citar algumas.

[23] Priscila Rangel Link, percussionista do grupo *Entre Elas*.

[24] Jandira, vocalista, percussionista e compositora do grupo *Um Bom Partido.*

sempre num ambiente fraterno e informal. Talvez, por esta razão, por esse caráter familiar, as mulheres entrevistadas negaram qualquer tipo de preconceito contra elas neste ambiente musical.

> "O samba na verdade é uma coisa mais de casa, caseira. No almoço e de repente surgir no fundo do quintal mesmo".[25]

Por outro lado, percebemos que a maioria dos grupos de pagode da região, inclusive o *Entre Elas*, possuem uma relação menos voltada ao familiar, ao comunitário, e mais direcionada ao aspecto comercial. Suas apresentações costumam ter um caráter profissional, onde a intimidade com o público é menor, caracterizando-se mais na condição de fã /ídolo. Curiosamente, todas mulheres entrevistadas deste grupo afirmaram perceber preconceito, principalmente por parte dos contratantes, embora este não se dê explicitamente.

> "Não podemos dizer: 'ah, sofremos preconceito!', mas assim, um certo receito, eu vou te dizer que a gente sofre bastante. Questão de chegar pra tocar e todo mundo ficar parado, esperando pra ver se realmente sabiam tocar. [...] Em casa noturna é assim, os caras querem que a gente toque mas falam: 'ah, queria ver vocês tocar antes'".[26]

Contrapondo esses dois segmentos, podemos dizer que o samba de raiz reflete o ambiente da 'casa', o privado, enquanto que o pagode, o ambiente da 'rua', o público. Historicamente, ao longo de vários séculos, a 'casa' foi o espaço destinado às atividades femininas, enquanto que a 'rua' foi consagrado como espaço masculino. Esta característica vincula a participação da mulher a uma ordem moral e social conservadora que ainda opera a distinção entre feminino e masculino atribuindo para o primeiro o espaço privado e para o segundo o espaço público. Roberto M. Moura (2004) explora essa dicotomia casa/rua em sua pesquisa sobre o samba carioca, o que contribuiu para esta reflexão sobre as relações de gênero.

> Quando digo então que "casa" e "rua" são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DAMATTA apud MOURA, 2004, p 29).

Neste sentido, o *samba de raiz* despontou com o universo mais democrático do samba no que se refere à participação e aceitação da presença feminina. Apesar de sua tradição remeter a uma época de maior opressão às mulheres – por vezes, contendo nas próprias letras dos sambas um discurso que coloca a mulher numa condição subalterna –, o que se percebe é que há um espaço aberto para elas circularem nas mais diversas atribuições musicais.

O *pagode* se apresentou como o universo mais masculino do samba, apesar de ser um fenômeno mais contemporâneo, tendo surgido em uma época onde as mulheres conquistaram diversos espaços na sociedade, assim como nas práticas musicais. A participação feminina aparece aqui como exceção e, talvez por isso, a alternativa encontrada pelas musicistas locais tenha sido a criação de um grupo exclusivamente feminino.

Já a *escola de samba* despontou como o espaço mais enigmático em relação à participação feminina. Talvez isso se deva ao fato de muitos interesses, de diversos segmentos da sociedade, interferirem em seu cotidiano. Ao mesmo tempo em que a escola precisa preservar a cultura negra, a cultura do samba e, conseqüente, suas tradições, como instituição social ela deve promover uma participação democrática entre gêneros, raças, classes, etnias, quebrando neste processo muitos valores morais e antigas tradições. Contudo, mesmo quando teoricamente os espaços são abertos sem fazer distinções, na prática eles acabam sendo ocupados de forma segmentada, reproduzindo as divisões, os valores e os preconceitos existentes na sociedade. No caso da bateria da escola de samba *Embaixada Copa Lord,* a 'inconsciente' concentração feminina em torno do chocalho reflete as segmentadas relações entre indivíduos promovida pela sociedade. Estas relações são perpetuadas por instituições como escolas, igrejas, empresas, órgãos públicos, as quais comumente separam indivíduos por faixa etária, gênero, raça, classe, sexualidade.

[25] Jandira, vocalista, percussionista e compositora do grupo *Um Bom Partido.*

[26] Elisa Rebelo, empresária do grupo *Entre Elas.*

Considerações finais

Refletir sobre as relações de gênero num universo tão amplo como é a *cultura do samba* nos conduziram a discutir questões como: as diferentes formas de inserção das mulheres nos diversos espaços promovidos por esta cultura; os papéis assumidos por elas neste processo a partir de sua condição de gênero; as causas de sua possível invisibilidade neste movimento; e, os motivos que levam à sua reduzida participação em determinados espaços e/ou funções.

Neste sentido, compreendemos que as relações de gênero no interior desta cultura musical não se apresentam de forma estática, mas sim em constante processo de reformulação. Por trás de seus depoimentos, suas práticas políticas, sociais e artísticas percebemos que as mulheres se articulam no sentido de estabelecer novas relações de poder no movimento, embora sua atuação não se caracteriza necessariamente como uma prática de resistência ou incorporação ideológica.

Por outro lado, a crescente participação das mulheres neste meio musical precisa ser acompanhada também de uma crescente visibilidade nos estudos acadêmicos sobre essa produção cultural, o que ainda continua sendo pouco pesquisado, apesar da reestruturação e conquista de diversos espaços por parte do contingente feminino.

Referências bibliográficas

ALI NA ESQUINA. Direção: Graziela Storto e Rita Piffer. Produção: André Barbosa e Cristine Corrêa. Produção independente. DVD (1h30min), 2006.

ARAÚJO. Samuel. Brega, Samba, e Trabalho Acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. *Revista Opus* n. 6. out. 1999. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus6/araujo.htm>

_____. Relações Musicais entre a África e as Américas no Samba Carioca. In: *Música em Debate*: perspectivas interdisciplinares. (orgs) ARAÚJO, S; PAZ G; CAMBRIA V. Rio de Janeiro: MauadX: FAPERJ, 2008, p. 181-185.

BELTRÃO, Synval. *A Musa-Mulher na Canção Brasileira.* Ed. Liberdade, SP, 1993.

BERNARD, C. *O bê-á-bá das escolas de samba***.** Florianópolis: Diálogo Cultura e Comunicação, 2001.

BLUMENBERG, Alberto Henrique. *Quem vem lá?:* a história da Copa Lord. Florianópolis: Garapuvu; 2005.

COSTA, Neusa Meirelles. *A mulher na música popular brasileira.* Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0401/0405.html>. Acessado em: 02/10/2006.

DINIZ, André. *Almanaque do samba:* a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FUJII, Ricardo Massao. *Os Novos Bambas:* continuidade da música popular no morro da caixa d'água. 2002. 58 p. Monografia (Graduação) Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2002.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e rock'n'roll: um estudo sobre bandas femininas de Florianópolis. In: 3º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e artigos científicos vencedores – 2008. Brasília: Presidência da República. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, p. 134-148, 2008. Disponível em: <http://www.cnpq.br/premios/2007/construindo_igualdade/pdf/3_premiacao.pdf>.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de Gênero e Sexualidade. *Revista Antropologia em Primeira Mão.* PPGAS/UFSC, 1998.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade Rock e bandas independentes de Florianópolis:* uma etnografia sobre sociabilidade e concepções musicais. 2007. 142p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. 2007.

LEITE, Ilka Boaventura. As Classificações Étnicas e as Terras de Negros no Sul do Brasil. In: *Terra de Quilombos: Caderno da Associação Brasileira de Antropologia*, v. 1, p. 111-119, 1995.

LIMA, Mariana Semião de. *Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap.* Dissertação (Mestrado) da Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas: SP, 2005.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. *Revista Em Pauta*, v. 13, n. 12, p. 89-111, 2002.

_____. Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura. *Revista Per Musi:* revista acadêmica de música.n. 12, jul-dez, 2005. Belo Horizonte. Escola de Música da UFMG, 2005, p.05-24.

MATOS, Maria Izilda S. Sensibilidades feminina: poética e música em Dolores Duran. *Revista Labrys: estudos feministas* n.5, Jan-Jul 2004.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Mulheres no hip hop: identidade e representações.* Dissertação (Mestrado) da Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas: SP, 2006.

MELLO, M. Ignez Cruz. "O Samba Pede Passagem" (Misturando Alegria e Tristeza): um gênero musical na construção da identidade brasileira. *Revista Universidade e Desenvolvimento.* Centro de Artes/UDESC. Carderno 1, v. 3 n. 2 out. 1996 Florianópolis. (p.41-55).

_____. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, XI, Setembro de 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv11/14/14-mello-genero.html>.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda:* um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NETO, Paulo Cordeiro de Oliveira. A pura cadência da Tijuca: um estudo sobre a organização social através da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca. *Revista Habitus:* revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais. IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v.2, n.1, mar. 2004, p. 21-30. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br/2paulo.htm>.

OLIVEN, Ruben George. A sociedade no princípio deste século vista através da música popular brasileira. In: *Entre a Europa e África:* a invasão do carioca. (Orgs) LOPES, Antonio Heculano. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p.99-109.

PARANHOS, Adalberto. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob um regime ditatorial. VII Congreso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana. Mesa 25 Tema III: Gêneros musicais e relações de gênero. 2006.

PEDRO, Joana Maria. *Mulheres honestas e mulheres faladas:* uma questão de classe. Florianópolis: ed. UFSC, 1994.

PEREIRA, Airon Alisson. *O "samba moderno" e o pagode romântico em Florianópolis:* história, bandas e características. 2007. 62 p. Monografia (graduação) Curso de Licenciatura em Música. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2007.

PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba:* uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente:* transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. *A Musa sem Máscara:* a imagem da mulher na música popular brasileira. Editora Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1992.

SILVA, Áurea Demaria. *No balanço da "Mais Querida":* música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC). 2006. 182p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Estadual Paulista. 2006

SOUZA, Ângela Maria. A globalização do movimento hip-hop: estabelecendo relações de consumo e gênero. Fazendo Gênero 7. *Anais.* ST.43 Corporalidade, Consumo, Mercado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

TRAMONTE, Cristiana. *A pedagogia das escolas de samba de Florianópolis:* a construção da hegemonia cultural através da organização do carnaval. 1995. 301p. Dissertação (Mestrado) Centro de Ciências da Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, 1995.

VEIGA, Ana Maria. Mulheres em Rádio e Revista: Imagens Femininas na Época de Ouro da Música (Rio de Janeiro 1930/1945) 216p. 1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e trabalhos científicos monográficos vencedores, 2006, p.32-63.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: 6 ed. Jorge Zahar, 2007.

VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva:* produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Rediscutindo a Representação Etnográfica

Sandro Guimarães de Salles

Resumo
Se considerarmos que a etnografia tem sido um dos métodos antropológicos que mais influência têm tido sobre os etnomusicólogos, o exame das questões teórico-metodológicas em torno do fazer etnográfico torna-se fundamental, no momento em que cresce o debate, de caráter desconstrucionista, sobre sua prática e as teorias e conceitos que o sustentavam. Esse debate surge nos anos oitenta, desencadeado pela chamada crise das representações, tendo como principais protagonistas Clifford Geertz e membros do projeto Writing Culture, especialmente James Clifford e George Marcus. O centro dessa discussão é a prática etnográfica enquanto mecanismo textual de produção de conhecimento e de autoridade sobre os outros e sobre as culturas. A presente comunicação faz uma breve análise do contexto epistemológico em que surgem os discursos em torno do fazer etnográfico, visando contribuir com a discussão dessas questões na etnomusicologia e com uma análise dos alcances deste debate em nossa disciplina.

Palavras-chave: Etnografia. Experiência. Epistemologia.

Abstract
Taking into consideration the fact that ethnology has been one of the methods of anthropology which had the most influence over ethnomusicologists, a survey of theoretical-methodological questions about doing ethnographics becomes fundamental at the moment when, in a deconstructive way, the discussion about its practice and the theories and concepts which sustain it grows. This discussion begins in the eighties and is unleashed by the so-called crisis of depiction. Its principal protagonists are Clifford Geertz and members of the project Writing Culture, mainly James Clifford and George Marcus. The centre of this discussion is ethnographic practice as a textual mechanism of the production of knowledge and as an authority about others and about cultures. The present essay gives a short analysis of the epistemological context in which the discussions about doing ethnography came up in order to contribute to the discussion of these questions in ethnomusicology and to analyze the importance of this debate in our discipline.

Keywords: Ethnography. Experience. Epistemology.

Considerações Iniciais

Nos últimos anos, temos observado um crescente interesse pela etnomusicologia, que acompanha seu processo de inserção em vários programas de pós-graduação em música ou antropologia nas universidades do país. Essa expansão, no entanto, não tem minimizado algumas questões e desacordos em relação a este recente campo de investigação, como o que realmente é ou deveria ser a etnomusicologia. Em um ponto, no entanto, acredito que a grande maioria dos etnomusicólogos concorda, qual seja, o fato de a etnomusicologia ter como um dos pilares da sua investigação a prática etnográfica. Como escreveu Nettl (2001), este seria um dos métodos antropológicos que mais influência tem tido sobre a etnomusicologia.

A etnografia, mormente a partir dos anos vinte, tornou-se o método por excelência da antropologia, sendo seu advento considerado uma verdadeira ruptura epistemológica. A centralidade que ocupa na antropologia essa imersão na cultura do outro ainda é uma marca distintiva da prática antropológica. Contudo, o trabalho de campo, nos moldes malinowskiano, há muito deixou de ser uma ferramenta exclusiva dos antropólogos, sendo utilizada por pesquisadores das mais diversas áreas. Em meados da década de 1980, no entanto, a etnografia, sobretudo enquanto mecanismo textual de produção de conhecimento e de

autoridade sobre os outros e sobre as culturas, torna-se objeto de um debate desconstrucionista, desencadeado, em parte, no âmbito da crise das representações e por protagonistas do projeto Writing Culture. Muito dessa discussão, no entanto, tem origem nos trabalhos de Clifford Geertz, mais precisamente em suas conferências no Harry Camp Memorial, na Universidade de Stanford, em 1983.

Premissas do Fazer Etnográfico

Em primeiro lugar, penso ser importante não perder de vista que o trabalho de campo surge a partir da inquietação de alguns antropólogos, ditos de gabinete, em relação à qualidade dos dados sobre os quais desenvolviam seus trabalhos. Como se sabe, esses dados eram inicialmente coletados por viajantes, missionários e administradores de colônias. A necessidade de profissionais qualificados para o fornecimento de dados confiáveis levou nomes como McLennan, Lubbock e Tylor a manifestarem-se sobre o assunto. Este último, por volta de 1883, estimulou a coleta sistemática de dados etnográficos por profissionais qualificados. O United States Bureau of Ethnology forneceu um primeiro modelo desse etnógrafo profissional. Nesta ocasião, foi contratado para o comitê sobre as tribos do noroeste do Canadá, que Tylor ajudara a fundar, o missionário E. Wilson, com 19 anos de experiência de campo entre os ojibwa. Esse, no entanto, seria logo substituído por um profissional ainda mais experiente, oriundo da física e profundamente envolvido com as discussões antropológicas, Franz Boas. Para George Stocking (2004), a substituição do referido missionário por Boas seria um marco na história da etnografia profissional.

Malinowski, por sua vez, inicia seu trabalho de campo em um contexto marcado por mudanças significativas nas teorias e métodos de pesquisa antropológica. Três acontecimentos neste contexto merecem especial atenção: o primeiro seria o fato das premissas da etnografia boasiana já estarem difundidas nos Estados Unidos, o que teria tido certa repercussão na etnografia britânica.[1] O segundo seria o impacto da publicação das pesquisas de Spencer e Gillen sobre o povo arunta, em 1889 – três importantes trabalhos, ambos publicados em 1913, foram escritos a partir dos relatos desses autores: *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, de Durkheim, *Totem e Tabu*, de Freud e *A Família entre os Aborígines Australianos*, primeiro livro de Malinowski –. O terceiro seria a expedição ao Estreito de Torres. Esta, organizada por Haddon, teve como participantes, entre outros, Rivers e Seligman. Trata-se, portanto, de uma época de pioneiros, cujos fundamentos da pesquisa de campo estavam sendo construídos.

Estes fundamentos, inicialmente, ligam-se a questões e concepções vinculadas ao evolucionismo e ao difusionismo, sendo, mais tarde, assentados em uma nova concepção de cultura (essa agora utilizada no plural), sugerindo um mundo com modos de vida separados e distintos, mas igualmente significativos. As culturas passariam, então, a ser estudas de modo sincrônico, através da "observação participante". Se o advento da pesquisa de campo já representava uma ruptura epistemológica, o modelo proposto por Malinowski significou uma nova ruptura com o trabalho de campo vigente no início do século XX.

A etnografia que antecede a Malinowski consistia basicamente na obtenção de dados através de informantes bilíngües, na aplicação de questionários preenchidos com ajuda de intérpretes e de uma breve permanência no campo, ficando a pesquisa fundamentada nos dados fornecidos por esses informantes. Para Malinowski, em que pese a importância desses procedimentos metodológicos para o etnógrafo, limitar a pesquisa de campo a entrevistas e questionários significaria correr o risco de comprometer ou distorcer a etnografia. Assim, ele chama a atenção para o equivoco dos antropólogos evolucionistas, que, partindo do desmembramento inicial da realidade em "itens culturais", tomados como elementos autônomos, procediam a um rearranjo arbitrário dos fragmentos obtidos, agrupando-os de acordo com categorias tomadas de sua própria cultura. Deste modo, construíam instituições, complexos culturais e estágios evolutivos, que não correspondiam a nenhuma sociedade real.

A questão da música

Em relação às pesquisas em música, a concepção acima descrita (a qual se opunha Malinowski) esteve na base da chamada musicologia comparada, que surge ligada aos arquivos fonográficos de Viena e Berlim. Os dois acervos foram utilizados em estudos comparativos da música de diversos povos, tendo como

[1] Embora tenha vivido mais do que Malinowski, foi exatamente no ano do nascimento deste que Boas iniciou o seu trabalho de campo, tendo, inclusive, a parte mais relevante desse trabalho sido concluída uma década antes do etnógrafo polonês iniciar suas pesquisas nas ilhas Trobriand.

fundamento teorias evolucionistas e difusionistas. Os cilindros de cera que compunham estes arquivos, provenientes de diversas partes do mundo, eram, em sua maioria, trazidos à Europa por antropólogos e viajantes, sendo analisados como elementos autônomos. Assim fez, por exemplo, E. M. von Hornbostel, um dos responsáveis pela criação do Arquivo Fonográfico de Berlim, ao analisar os fonogramas trazidos pelo antropólogo berlinense Koch-Gruenberg, que esteve no Brasil pesquisando os índios. Como escreveu Myers, "los miembros de La escuela berlinesa prestaron escasa atención al trabajo de campo y en sus escritos concedieron poca importancia a la música como hecho cultural" (2001, p.21).

A reflexão sobre a musicologia comparada, no entanto, não deve perder de vista seu contexto histórico e intelectual. As pesquisas refletiam conceitos e paradigmas científicos dominantes da época. Por outro lado, as pesquisas em música, e especialmente a etnomusicologia, deve muito aos trabalhos pioneiros de nomes como John Ellis – este, que antecede a musicologia comparada, foi o primeiro a empregar o método comparativo em música –, Carl Stumpf, Oskar Fleischer e do próprio Hornbostel.

A etnomusicologia surge em um contexto epistemológico marcado pelo relativismo cultural, que põe em questão a possibilidade de se comparar culturas, as quais só podem ser compreendidas dentro de seus próprios termos. Tal premissa leva Jaap Kunst a propor o termo etnomusicologia, considerando que a comparação não seria mais a principal característica da disciplina. No contexto da nova disciplina, os sistemas e estruturas musicais não podem ser dissociados dos padrões culturais dos quais fazem parte. Como afirmou John Blacking em relação à estrutura das canções infantis venda, ela "ilustra claramente el axioma general de que um estilo musical no constituye una 'acción autónoma', sino una forma que surge logicamente del sistema cultural" (Blacking, 2001, p.185).

Essa ênfase na música enquanto um fenômeno cultural cria uma íntima relação entre etnomusicologia e antropologia, mediada, sobretudo, pela etnografia. Sobre a utilização deste método pelos etnomusicólogos, Anthony Seeger afirma que a etnografia da música não deve ser compreendida como uma antropologia da música. A antropologia seria uma disciplina acadêmica que estuda as sociedades humanas a partir de perspectivas teóricas. A etnografia, por sua vez, estaria ligada à transcrição analítica dos eventos. Seria uma abordagem descritiva, que não se limita ao simples registro dos sons, se definindo mais pelo registro de como esses são "concebidos, criados e apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. (...) são às vezes descritivas e não interpretam nem comparam, no entanto nem todas são assim" (Seeger: 2004, p.7).

O mal-estar na etnografia

Como mencionamos acima, a prática etnográfica passa a ser objeto de um debate significativo a partir dos anos 80. Referindo-se a esse debate, Paul Rabinow afirma que o interesse pelo tema surge na antropologia de modo tardio e, paradoxalmente, no momento em que esse tipo de crítica literária desconstrucionista vem perdendo espaço nos departamentos de literatura (Rabinow, 1999). Para ele, dentre os antropólogos que abordam o tema, apenas um não seria considerado "profissional", referindo-se a James Clifford. "Enquanto todos os outros acima mencionados são antropólogos praticantes, Clifford criou e ocupou o papel de escriba *ex-ofício* dos nossos rabiscos" (ibid, p.81). Com efeito, Geertz, o primeiro a tratar do assunto, realizou sua análise paralelo à elaboração de suas monografias. Clifford, ao contrário, tomaria como nativos os próprios antropólogos. Neste sentido, afirma Rabinow, "estamos sendo observados e inscritos" (ibidem).

Geertz e os protagonistas do Writing Culture, no entanto, partilham da idéia de que a necessidade de uma revisão da prática etnográfica seria uma conseqüência do fim do colonialismo, enquanto um fenômeno modificador da natureza da relação social entre os observadores e os observados. Assim, a descolonização teria alterado as fundações morais da etnografia, abalando o "estar lá". Paralelamente, o "estar aqui" seria abalado em suas fundações epistemológicas pela perda da confiança na representação etnográfica (Geertz, 2002).

Para Geertz, a capacidade de um etnógrafo nos convencer estaria ligada à capacidade de provar que realmente "esteve lá". Essa busca de convencimento se daria pela ordenação de um grande número de "detalhes culturais". Assim, a abundância do material e o emprego de relatos extensos seriam estratégias para criar uma aparência de "verdade". "E é aí, ao nos convencer de que esse milagre dos bastidores ocorreu, que entra a escrita" (ibid, p.15).

O "estar lá", para o autor, confere ao relato etnográfico "um caráter do tipo 'é pegar ou largar'" (ibid, p.16). Deste modo, mesmo que um antropólogo, estudando um determinado grupo, não encontre o que

foi anteriormente observado por seu antecessor, seria difícil invalidar o que foi por ele dito. Geertz argumenta que se tornássemos a observar os Azande e não encontrássemos as complexas teorias descobertas por Evans-Pritchard, duvidaríamos provavelmente da nossa própria capacidade de observação e não da dele, ou poderíamos simplesmente dizer que os Azande mudaram (ibid, 2002).

Essa estratégia de convencimento é analisada por Geertz com base no conceito foucaultiano de "função-autor". Nesta perspectiva, a escrita etnográfica estaria mais do lado dos "discursos literários" do que dos "discursos científicos". Assim, enquanto nas outras ciências, inclusive das demais ciências sociais, o pesquisador, preocupado com a objetividade e neutralidade do seu trabalho, procura estar ausente da produção dos seus dados como garantia de cientificidade, o antropólogo não se ausenta de seu texto. Essa presença, no entanto, é ambígua: se por um lado ele precisa mostrar-se impregnado por seu objeto, por outro, retira-se do texto para conferir-lhe cientificidade. Cria-se, deste modo, uma aura objetivista e atemporal, que distingue os dados enquanto dados e a investigação enquanto ciência.

Essa questão da "assinatura", segundo Geertz, teria atormentado a etnografia desde seus "primórdios". O aspecto mais crítico estaria no fato dela não ter sido apresentada como um problema da narrativa, mas como um problema epistemológico, "uma questão de como impedir que visões subjetivas distorçam fatos objetivos" (Geertz, 2002, p.21). Assim, os textos etnográficos seriam "autorizados" sob as "angustias" da subjetividade, impondo o esforço da sua "promoção", qual seja, o de combinar uma atitude "engajada" e uma atitude "analítica" numa atitude de distanciamento e desprendimento. Essa tensão se resolveria na fuga para o cientificismo ou para o subjetivismo. Para o autor, essa atitude

> não passa de um sinal de que a tensão não pode mais ser suportada, de que os nervos não agüentam e de que se fez a opção de suprimir a própria humanidade ou a própria racionalidade. Estas são as patologias da ciência, não a sua norma. (Geertz, 2001, p.46)

Writing Culture

Para James Clifford (2002), a expansão da comunicação e da influência intercultural teria levado as sociedades contemporâneas a uma condição a que Bakhtin denominou de heteroglossia, onde as pessoas interpretam os outros e a si mesmos numa desnorteante diversidade de idiomas. Essa característica ambígua e multivocal da nossa sociedade tornaria cada vez mais difícil conceber a diversidade humana como culturas independentes, delimitadas e inscritas. Deste modo, os procedimentos pelos quais grupos humanos são representados não seriam possíveis de serem empregados sem que sejam propostos novos métodos ou epistemologias. O desenvolvimento da ciência etnográfica, para o autor, não pode ser compreendido sem que seja considerado o debate político epistemológico sobre a inscrita e a representação etnográfica.

A noção de autoridade com a qual trabalha Clifford está relacionada às estratégias retóricas pelas quais o autor constrói a sua presença no texto, assegurando a legitimidade de seu discurso sobre o contexto a ser representado. Neste sentido, ele identifica quatro modelos de autoridade etnográfica. O primeiro, o experiencial, equivaleria à etnografia clássica. Seu principal objetivo seria convencer o leitor que o etnógrafo realmente esteve lá. A crítica apontada por Geertz a esse modelo, como procurei mostrar, revela as estratégias retóricas e literárias usadas pelos etnógrafos para que esse processo de convencimento se realize. O modelo experiencial parte do princípio que os etnógrafos profissionais poderiam, através de algumas abstrações teóricas, atingir o cerne de uma cultura, com mais propriedade e mais rapidamente do que alguém que simplesmente realizasse um inventário de costumes e crenças.

O segundo modelo, o interpretativo, seria representado, principalmente, pela etnografia geertziana. Para Clifford, a observação participante, entendida de modo literal, seria uma fórmula "paradoxal" e "enganosa", mas poderia ser levada a sério se "reformulada em termos hermenêuticos, como uma dialética entre experiência e interpretação" (ibid, p.33-34). O problema é que, enquanto estratégia de autoridade, teria havido um deslocamento da ênfase na experiência para a ênfase na interpretação. Deste modo, a primeira seria confundida com a segunda, sendo esta empregada para validar a autoridade etnográfica. Clifford reconhece, no entanto, a importância da antropologia interpretativa como uma alternativa primeira ao modo "ingênuo" de autoridade experiencial.

A idéia de olhar a cultura como textos a serem interpretados, que vai caracterizar a etnografia proposta por Geertz, tem seus antecedentes em Paul Ricoeur. A textualização, que consiste em ordenar os dados do campo como um *corpus* significativo, isola e contextualiza, através de um movimento circular, um fato ou evento englobante. A autoridade que surge nesse processo assenta-se na idéia de que mundos

diferentes e significativos estão sendo representados. A interpretação, por sua vez, dispensaria a interlocução. Os dados, assim reformulados, não precisam mais ser entendidos como a comunicação entre pessoas específicas. Como o autor (nativo) é separado de suas produções, é necessário "inventar" um autor generalizado (os nuer, os dogons, os trobriandeses...) para dar conta do mundo ou dos contextos. Os balineses, por exemplo, funcionariam como os autores da briga de galos textualizada por Geertz.

Essa não reciprocidade da interpretação seria um problema da antropologia interpretativa, na qual a etnografia teria se tornado a interpretação das culturas. Uma outra questão seria o fato de, nessa perspectiva, os etnógrafos retratarem em seus discursos as realidades culturais de outros povos sem por em questão a sua própria realidade.

Os modelos experiencial e interpretativo, portanto, teriam em comum o fato de serem construções textuais fundamentadas na não reciprocidade. Esses paradigmas (experiência e interpretação) estariam sendo substituídos por paradigmas discursivos, de diálogo e polifonia, nos quais se procura recuperar a intersubjetividade das falas nas relações etnográficas.

O modelo dialógico, por sua vez, surge nessa perspectiva. Para Crapanzano, "só uma antropologia sensível ao diálogo poderá oferecer uma saída – solução – para a atual crise (seja qual for) na disciplina" (1991, p.59). No entanto, por mais que o pesquisador se pretenda neutro, por mais que procure equilibrar ou democratizar o espaço do diálogo, exerce mesmo assim um significativo poder sobre seu "interlocutor". Essa relação, mediada pelo poder, criaria uma pseudo-interação. Uma proposta de inspiração hermenêutica, mas não no sentido da antropologia interpretativa de Geertz, sugere uma relação dialógica, que considera o nativo como um interlocutor. Dentro desta perspectiva, as tensões e ambigüidades dariam lugar a um encontro etnográfico "mais verdadeiro". Assim, nativo e pesquisador partilhariam de um mesmo campo semântico, gerando uma "fusão de horizontes".

Para James Clifford, "se a autoridade interpretativa está baseada na exclusão do diálogo, o reverso também é verdadeiro: uma autoridade puramente dialógica reprimiria o fato inescapável da textualização" (Clifford, 2002, p.46). Como textos, elas permanecem como representações do diálogo, não seriam, portanto, dialógicas em sua estrutura. O autor cita, como exemplo, os diálogos de Platão, onde Sócrates aparece como um autor descentrado, enquanto o primeiro retém o pleno controle do diálogo.

Outro problema seria o fato de, nas ficções de diálogo, o interlocutor ser apresentado como um representante da sua cultura, através do qual os processos sociais são gerados. Deste modo, seria restabelecida a autoridade interpretativa, fundamentada na sinédoque.

A autoridade polifônica, o quarto modelo apresentado por Clifford, parte da análise que faz Bakhtin do "romance polifônico", que se refere a sujeitos falantes em um campo de múltiplos discursos. O romance, para Bakhtin, encena e luta com a heteroglossia. Neste sentido, não existiria linguagem ou mundo cultural integrados.

> Uma cultura é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não membros, de diversas facções. Uma língua é a interação e a luta de dialetos regionais, jargões profissionais, lugares-comuns genéricos, a fala de diferentes grupos de idade, indivíduos, etc. (ibid, p.49)

As etnografias são tradicionalmente concebidas de modo indireto, anulando, deste modo, a multiplicidade de vozes que elas pretendem representar. Assim, ao invés de citações ou traduções da fala do nativo, preferem frases que representem a cultura desse de modo indireto, combinando, desta maneira, as afirmações do antropólogo com as do nativo. Os Nuer, de Evans-Pritchard, seria um exemplo dessa ênfase no modo indireto. Para Clifford, os trabalhos de Victor Turner seriam exemplos incomuns de etnografias polifônicas. Apesar dele não ter representado a multiplicidade das vozes dos ndembu, "os trabalhos de Turner, ao darem um lugar visível às interpretações nativas dos costumes, expõem concretamente esses temas do dialogismo textual e da polifonia" (ibid, p.53).

A polifonia seria, então, uma "utopia da autoria plural" (ibid, p.55). Mesmo que o etnógrafo realize um trabalho de múltiplos autores, ele exerceria o papel de um "editor", anulando a estratégia de dar voz aos nativos. Do mesmo modo, a inserção de uma grande quantidade de citações dos "informantes" seria uma tática que não elimina totalmente a autoridade monofônica. Elas são colocadas unicamente pelo etnógrafo e tendem a servir apenas de exemplos ou confirmações daquilo que ele diz.

Rediscutindo a Representação Etnográfica: experiência e etnografia

Meus primeiros trabalhos de campo foram realizados em Alhandra, cidade localizada no Litoral Sul da Paraíba, considerada referência na tradição da Jurema. Na ocasião, procurava realizar uma etnografia musical, registrando os cânticos e ritmos utilizados nos rituais do referido culto. Em uma perspectiva etnomusicológica, procurava especialmente compreender como esses sons eram produzidos, criados, apreciados e como influenciavam as relações sociais e os sujeitos deste cenário religioso. Portanto, mas que uma simples descrição, me interessava saber qual a relação entre a música e o sistema de crença da jurema, questões que se apresentavam para mim como um desafio.

Tinha ido ao campo influenciado, sobretudo, pela literatura existente sobre a jurema de Alhandra. A expressiva presença deste culto na região vem sendo registrada desde a década de 1930. Os primeiros trabalhos foram escritos por Gonçalves Fernandes (1938), Roger Bastide (1945) e, mais recentemente, René Vandezande (1975). Outros estudos que utilizei como referência sobre o tema, realizados fora do contexto da Paraíba, foram os de Mário de Andrade (1983) e Câmara Cascudo (1978). Todos, no entanto, se ocuparam da Jurema no âmbito do Catimbó, culto ainda muito próximo da influencia indígena, cujo cerimonial consistia basicamente em "trabalhos de mesa", as chamadas "mesas de Catimbó". Passados quase 30 anos da realização da última pesquisa na região, o cenário religioso de Alhandra havia passado por mudanças significativas, nos remetendo a novas perguntas e inquietações sobre o culto. Neste primeiro momento, contudo, talvez pela minha pouca experiência, eu procurava e insistia em encontrar o "tipo ideal" de catimbozeiro, descrito pelos autores acima, afinal, havia pouco mais de vinte anos que esse tipo tinha sido descrito por Vandezande. A mesa, o maracá, o cachimbo soprado pelo fornilho, as "linhas" (cânticos), a ausência de membranofones e de danças compunham o cenário da tradição.

Aos poucos, me convenci que o que procura estava agora nos terreiros de Umbanda. Os pesquisadores, antes voltados para as questões em torno do encontro entre índios e colonizadores, entre a cosmologia indígena e o catolicismo, que estavam no centro das pesquisas sobre a jurema da região, tinham agora que considerar a presença marcante dos elementos advindos dos cultos de matriz africana, o que era evidenciado pela presença dos tambores (os elus), que ocupavam, de certo modo, o lugar sagrado das antigas "marcas mestras", os maracás feitos de cabaça.

E mais, o cenário religioso se configurava como um campo diverso, descrito pelos próprios juremeiros como "traçado". Vejamos, neste sentido, as respectivas falas de Dona Maria das Dores e Dona Ivete, juremeiras de Alhandra:

> Eu quero ser mais traçado um com o outro do que só um só (...) Quando arrêa uma filha de santo que eu conheço, uma filha de Iemanjá, eu tô aqui na Jurema, tô batendo pra Jurema, mas se arriá uma filha de Iemanjá, eu vou logo nos pés dela saudar, que eu sei qual foi a santa que desceu.[2]
>
> Cada um que tem sua mediunidade, cada um trabalha do seu jeito. Mas todo ele trabalha na Jurema. Eu sou uma pessoa muito católica. Eu assisto centro espírita, eu assisto missa e assisto gira porque eu sou uma pessoa muito católica. Graças a Deus eu sou uma filha da Igreja. (...) O Rei da Jurema é Jesus de Nazaré, que é meu pai Orixalá. A gente se agarra com ele e com Jesus de Nazaré.[3]

Percebi, então, que mais que enquadrar meus interlocutores em uma noção de cultura coerente, mais que buscar um acesso imediato a uma dada tradição ou a uma identidade original, deveria assumir a pluralidade que o campo apresentava. Isto significava considerar os limites da prática etnográfica e pôr em questão algumas de suas premissas. Com efeito, minhas experiências corroboravam a idéia de que os antropólogos contemporâneos, ao contrário dos etnólogos tradicionais, não mais lidam com realidades fixas, localizadas e simbolizadas. Seria, portanto, necessário livrar-se das "armadilhas" da etnografia de urgência (Augé, 1997), aquela que estudava os últimos primitivos. O que afirmou Augé sobre a antropologia pode muito bem ser aplicado à etnomusicologia: diante das crises contemporâneas (de sentido, de alteridade), em toda sua complexidade e diversidade, seria necessário "escolher campos e construir objetos na encruzilhada dos mundos novos onde se perde a pista mítica dos lugares antigos" (Ibid, p. 145).

[2] SALLES, 2004, p. 117.
[3] SALLES, 2004, p. 118.

Minha experiência de campo, no entanto, apesar de confirmar a necessidade de pôr em questão alguns fundamentos teórico-metodológicos da representação etnográfica, reafirmava a importância desta prática, enquanto experiência fundamental para se pensar os fenômenos socioculturais. O problema é que, tomada inicialmente como identidade profissional dos antropólogos, as etnografias passaram a ser produzidas seguindo o modelo clássico malinowskiano (fundamentado na sinédoque e na idéia de culturas coerentes), enquanto seus autores suprimiam os sinais de incoerência e multiculturalismo com os quais freqüentemente se defrontavam (Barth, 2000). Ao contribuir para o estranhamento e a desnaturalização dessas práticas, os críticos da etnografia, nos anos oitenta, engendraram um debate que ainda se mantém em aberto, a partir do qual nenhum de nós sairá ileso.

Mas a crítica pós-moderna, apesar de colocar o problema, não oferece saídas. Como escreveu Latour, pós-modernismo é uma expressão vaga, aplicada aos que "ficam suspensos entre a dúvida e a crença, enquanto esperam o fim do milênio" (2008, p.15). Os pós-modernos, afirma Latour, viveriam, ainda, sob a constituição dos modernos, embora não acreditem mais em suas garantias, nem conseguissem romper com a crítica, mesmo reconhecendo seu esgotamento e desacreditando em seus fundamentos. Por outro lado, eles rejeitariam qualquer trabalho empírico, por eles considerado ilusório e enganador.

Creio que um ponto que merece ser rediscutido em relação à etnografia é a dimensão da experiência. Aqui, refiro-me não ao modelo experiencial (Clifford, 2002), empregado como estratégia retórica, através da qual o autor procura assegurar a legitimidade de seu discurso sobre o contexto a ser representado, mas em sua dimensão filosófica ou estética, qual seja, a experiência como "aquilo que nos passa, ou nos toca, ou nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma" (Larrosa, 2004, p.163). Temos, portanto, uma diferença significativa, sobretudo de ordem epistêmica: enquanto a primeira se fundamenta na ciência experimental moderna, positivista, onde experiência está reduzida a experimento, a segunda parte do princípio de que cada experiência é única, finita, irrepetível, intersubjetiva e intransferível. Trata-se, portanto, de uma perspectiva que rompe radicalmente com o modelo experiencial clássico de representação etnográfica e que não se distancia, em parte, das questões apontadas pelos críticos da década de 1980. Afirma-se, deste modo, a potencialidade da etnografia enquanto experiência, que não tem a pretensão de representar o outro, de apreendê-lo ou enquadrá-lo em uma descrição petrificada.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Música de Feitiçaria no Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983.

AUGE, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos.* Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

BOAS, Franz. Os princípios da classificação etnológica. In: STOCKING, Georges. *Boas. A formação da antropologia americana.* 1883-1911. Antologia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

_____. Dos esquimós para a ilha Vancouver. In: STOCKING, Georges. *Boas. A formação da antropologia americana.* 1883-1911. Antologia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

_____. Os objetivos da Pesquisa Antropológica. *Antropologia Cultural,* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

BARTH, Fredrik. "A análise das culturas nas sociedades complexas". In: LASK, Tomke (Org.) *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas.* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1945.

BLACKING, J. El Análisis Cultural de La Música. In: CRUCES, Francisco (Org.). *Las Culturas Musicales*. *Lecturas de etnomusicologia.* Madrid: Trotta, 2001.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Meleagro: Depoimento e Pesquisa Sobre a Magia Branca.* Rio de Janeiro: Agir, 1978.

CRAPANZANO, Vincent. *Diálogo.* Brasília: Editora Universidade de Brasília: 1991.

CLIFFORD, J. *A Experiência Etnográfica.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Veja Passagens, 1992.

FERNANDES, A. Gonçalves. *O Folclore Mágico do Nordeste.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. Obras e vidas. *O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica.* São Paulo, Editora 34, 2008.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e Educação depois de Babel.* Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MALINOWSKI, B. K. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, Coleção *Os Pensadores*, 1978.

_____. *Uma teoria científica da cultura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1970.

MARCUS, Georges E. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia.* Vol. 47, no.1, São Paulo: 2004.

MYERS, H. P. Etnomusicologia. In: CRUCES, Francisco (Org.). *Las Culturas Musicales*. *Lecturas de etnomusicologia.* Madrid: Trotta, 2001.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology.* Chicago: Illini Books Edition, 1983.

_____ Últimas tendencias en Etnomusicología. In: CRUCES, Francisco (Org.). *Las Culturas Musicales*. *Lecturas de etnomusicologia.* Madrid: Trotta, 2001.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. 1983. *Considerações sobre a musicologia comparada alemã - Experiências e implicações no Brasil*. Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia, no. 1, São Paulo.

RABINOW, P. *Antropologia da razão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

SALLES, Sandro Guimarães de. À Sombra da Jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra. *AntHropológicas.* Vol. 15, n.1, Ed. da UFPE, 2004.

STOCKING, Georges. Uma amostra do trabalho de campos de Boas. In: STOCKING, Georges. *Boas. A formação da antropologia americana.* 1883-1911. Antologia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SEEGER, Anthony. *Sinais diacríticos: música, sons & significados.* São Paulo: Editora da USP, 2004.

VANDEZANDE, René. *Catimbó*. Dissertação apresentada ao P.I.M.E.S. do I.F.C.H. da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1975.

Reflexões e desdobramentos de uma pesquisa musical participativa nas comunidades da Formiga, Salgueiro e Grande Tijuca, no Rio de Janeiro

Sinesio Jefferson Andrade Silva
Laboratório de Etnomusicologia/UFRJ
sinesiop10@yahoo.com.br
Felipe Barros
Laboratório de Etnomusicologia/UFRJ
barrosfelipe@gmail.com

Resumo
Esta comunicação relata alguns momentos de uma experiência de pesquisa etnográfica desenvolvida pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (LE/UFRJ) na região da Grande Tijuca, Rio de Janeiro. Baseado numa reflexão crítica sobre a literatura relacionada ao samba carioca, o projeto "Samba e coexistência nas comunidades do Salgueiro e da Formiga, Rio de Janeiro; uma pesquisa musical colaborativa" buscou dar conta de uma carência de estudos etnográficos sobre as práticas musicais mais contemporâneas relacionadas ao samba carioca. No caso desta experiência, um dos objetivos foi desenvolver uma postura etnográfica na qual os residentes e músicos das comunidades pesquisadas não desempenhassem o papel de meros objetos de pesquisa, mas, sobretudo, o de personagens centrais na produção de novas interpretações das práticas musicais locais.

Palavras-chaves: Samba, pesquisa participativa, Rio de Janeiro.

Abstract
This paper describes a few moments of ethnographic research experience developed by Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (LE/UFRJ) in the region of Grande Tijuca, Rio de Janeiro. Inspired by a critical reflection about the studies of samba carioca, the Project "Samba e coexistência nas comunidades do Salgueiro e da Formiga, Rio de Janeiro; uma pesquisa musical colaborativa" sought to complete a lack of ethnographic research about on the more contemporary musical pratices related with the samba carioca. In the case of this experience, one of the goals was to developed a ethnographic posture which the musicians occupant of the community could participated as a central character in the production of new interpretations about the local musical pratices.

Keywords: Samba, participatory research, Rio de Janeiro.

Introdução

> *É intrínseco à ruptura da autoridade monológica que as etnografias não mais se dirijam a um único tipo geral de leitor. A multiplicação das leituras possíveis reflete o fato de que a consciência "etnográfica" não pode mais ser considerada como monopólio de certas culturas e classes sociais no Ocidente*. (James Clifford)

No Brasil, não são poucos os estudos dedicados ao samba carioca. Muitos desses investigam suas origens regionais e étnicas, com espaço também para os que pesquisam a transformação dessa prática

musical em símbolo nacional[1]. Sem diminuir os méritos dessas abordagens, caberia olhar também para o samba enquanto uma prática musical viva que ganha novos contornos em tempos contemporâneos, cotidianamente, nos locais onde é praticada, assumindo novas formas, com novos e tradicionais personagens.

O Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LE/UFRJ) tem dedicado esforços para sanar a quase ausência de trabalhos dedicados às expressões sonoras mais recentes relacionadas ao samba carioca. Para tanto, tem buscado desenvolver estratégias de pesquisa com perfil mais colaborativo, borrando as fronteira que separam pesquisadores de pesquisados.

Não custa lembrar que, no século XX, etnomusicólogos adotaram a prática do trabalho de campo e, a partir dele, adquiriram novos saberes e poderes. Suas vivências concretas com o objeto de estudo, tornaram-se a base das narrativas etnográficas. Mais adiante, a antropologia interpretativa lançou críticas a esse modelo fundado no predomínio da experiência. Essa corrente preferiu dar ênfase aos elementos inventivos acionados pelos pesquisadores no momento de representar uma ou mais culturas por meio de um ou mais textos, isto é, atentar para o processo através do qual aquilo que não está escrito se textualiza e transforma-se no fundamento das interpretações do pesquisador. Em conseqüência, foi inevitável questionar a autoridade dos etnógrafos, satisfeitos e crentes que o estabelecimento de contato direto com o mundo a ser compreendido era requisito suficiente para uma descrição qualificada e solucionava as limitações das sínteses anteriores, feitas em gabinete, sem qualquer contato com o campo. (CLIFFORD, 2002).

Entretanto, por mais que a antropologia interpretativa tenha contribuído para um estranhamento da autoridade etnográfica, reconhecendo que "Independente do que mais faz uma etnografia, ela traduz experiência em texto".(CLIFFORD, 2002, p. 87), a ênfase desse paradigma na textualização – condição para a interpretação – não implementou um modelo dialógico de etnografia, nem mesmo na ocorrência das descrições densas[2]. As situações dialógicas e discursivas geradoras dos textos – fundamentos das futuras interpretações – não raro, desaparecem da narrativa final, ainda monopólio do pesquisador. (CLIFFORD, 2002). Tais circunstâncias afetam, não há dúvida, os etnomusicólogos. Porém, tais turbulências ao invés de desestimular, têm instigado pesquisadores a acharem novas saídas para a manutenção de seu ofício[3]. Diante disso, concordamos com Titon (1997) quando afirma que o atual momento da disciplina está reservado à experimentação metodológica.

Toda essa crise em torno da representação etnográfica, foi um dos fatores centrais que justificou a pesquisa que iremos relatar na seqüência desta comunicação. Na forma de pergunta, uma questão que acompanhou nossas atitudes foi: como compreender e mapear ações sonoras sem tomar como referência paradigmas metodológicos considerados inapropriados ou superados por inúmeros campos disciplinares? Aqui, sem a ambição de responder satisfatoriamente a pergunta, priorizamos a descrição resumida de algumas experiências de pesquisa com e sobre música, elaboradas conjuntamente entre pesquisadores do LE/ UFRJ e um grupo de músicos da região da Grande Tijuca, Rio de Janeiro. Acreditamos, que os resultados dessa vivência poderão futuramente colaborar não só no diálogo com as teorias e metodologias do campo etnomusicológico, como também na compreensão das práticas sonoras associadas ao samba carioca mais contemporâneo.

Samba e coexistência: Maré, Salgueiro e Formiga

Desde 2003, LE/UFRJ desenvolve pesquisas sobre as práticas musicais da Maré em parceria com a Organização Não-Governamental (ONG) Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). O primeiro projeto posto em prática chamou-se "Samba e coexistência: um estudo etnomusicológico do samba carioca" que teve entre seus méritos a construção de um grupo de pesquisadores contando com estudantes de nível médio, graduação e pós-graduação, moradores e não moradores da bairro[4]. Com essa proposta, além da elaboração de um mapeamento das práticas musicais mareenses, tomando o samba como um ponto de partida, o LE/UFRJ passou a discutir e propor alternativas viáveis ao problema da representação etnográfica,

1 Cf. Vianna, 2002; SANDRONI, 2001; CARVALHO s.d.

2 Cf. GEERTZ, 1978.

3 Cf. BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J., 1997.

4 O bairro Maré foi criado em 19 de janeiro de 1994 através da Lei municipal nº 2.119 de autoria do vereador José de Moraes C. Neto na XXX Região Administrativa do Rio de Janeiro e sancionada pelo então prefeito da cidade César Maia, entrando em vigor a partir de 24 de janeiro de 1994, momento de sua publicação em diário oficial. (SILVA, 2006).

tal como aos múltiplos fatores que envolvem a relação entre pesquisadores e pesquisados, entre ensino e pesquisa.

Em 2005, o projeto "Música, memória e sociabilidade na Maré" deu continuidade aos esforços anteriores com "o estudo mais aprofundado das formas de coexistência, ou sociabilidade, que engendraram e são engendradas por meio de práticas musicais entre populações marginalizadas da cidade do Rio de Janeiro em luta pela cidadania. (ARAUJO, 2005, p. 199), a partir desse momento, também atentando para o papel das memórias individuais e coletivas nesse processo.

A pesquisa na Grande Tijuca surgiu inspirada por este trabalho feito na Maré. No mesmo sentido, funcionou como uma maneira de ampliar a experiência do LE/UFRJ em pesquisas de caráter colaborativo. A possibilidade de constituir um grupo de jovens pesquisadores na região (mais especificamente na comunidade da Formiga) surgiu, em 2006, do diálogo entre o LE/UFRJ e dois integrantes[5] da ONG Instituto Trabalho e Cidadania (ITC) que administravam o projeto "Ponto de Cultura Synval Silva" – projeto financiado pelo Ministério da Cultura – que tinha como principal objeto a memória musical e a práticas musicais das escolas de samba tijucanas.

Na época, as atividades do ITC eram divididas em dois núcleos: um de educação musical e outro de memória musical. No primeiro eram desenvolvidas oficinas de música (aulas percussão, violão, cavaquinho e teoria musical) para jovens e crianças da região. No outro núcleo desenvolvia-se uma pesquisa sobre a memória musical das escolas de samba do Bairro. Esta pesquisa foi feita por quatro pesquisadores profissionais (alguns já com título de doutorado) que trabalhavam com metodologia da história oral, entrevistando participantes das escolas de samba do bairro e documentando canções dos compositores da região. Os núcleos funcionavam, então, de maneira independente, ou seja, os pesquisadores não tinham contato com os jovens e vice-versa.

Com o fim dos recursos para o desenvolvimento da pesquisa de memória, as atividades se encerraram e parte dos pesquisadores desligaram-se do projeto, deixando um pequeno acervo de entrevistas e um inventário de mais de mil canções. Esta pequena coleção de documentos ficou durante algum tempo sem uso, servindo somente a um pequeno número de estudantes estrangeiros que procuravam a instituição com a intenção de estudar as práticas musicais do samba. Assim, surgiu a idéia de tentar integrar os jovens (que, no momento, participavam intensamente das oficinas de música) com estas atividades de pesquisa e de certa maneira dar algum uso imediato aquele conjunto documental. Já tendo conhecimento do trabalho realizado na Maré, os integrantes da ONG procuram o LE/UFRJ com a intenção de desenvolver alguma atividade que estimulasse a pesquisa, um contato com os documentos e contribuísse na formação dos jovens que participavam do núcleo de educação musical.

Desta maneira, sob a coordenação do professor Samuel Araújo, foi escrito um projeto de pesquisa sobre o samba e a sociabilidade nas comunidades da Formiga e Salgueiro que ao longo de 2007 contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Notas de campo

A sede do ITC é situada em umas das entradas da comunidade da Formiga, contudo, o bairro da Tijuca possui várias comunidades em seu em torno. Desta maneira, apesar da maioria dos freqüentadores do espaço serem moradores da Formiga, não era raro encontrar jovens e adultos moradores de outras comunidades como Borel, Salgueiro, Coréia e também do "asfalto"[6].

A primeira fase da pesquisa (meses de janeiro e fevereiro) coincidiu com o recesso das aulas de música do Ponto de Cultura Synval Silva. Assim neste momento o trabalho foi centrado em um breve estudo bibliográfico, do qual participaram somente o coordenador do projeto e dois pesquisadores do LE/UFRJ (Sinesio Jefferson e Felipe Barros, autores desta comunicação). As leituras buscavam revisar os artigos que já haviam sido escritos sobre a experiência da Maré e também textos que tratassem de "autoridade etnográfica"[7], novos paradigmas para a pesquisa em música[8] e processos dialógicos de educação e construção de textos etnográficos[9].

---

5 Um destes integrantes (Felipe Barros) é um dos autores desta comunicação e, atualmente, integra o grupo de pesquisadores do LE/UFRJ

6 Termo local utilizado para determinar uma pessoa que não mora em comunidade.

7 Entre os quais CLIFFORD, 2002.

8 Entre outros, BARZ e COOLEY, 1997.

9 Cf. CAMBRIA, 2004; ARAUJO, 2004 e FREIRE, 1987.

Retomada as oficinas do Ponto de Cultura, iniciou-se o trabalho de constituição do grupo de pesquisa. Inicialmente, foi feito um convite para uma reunião que trataria da realização de uma nova atividade dentro do projeto que seria de pesquisa sobre a música do bairro. Nesta reunião participaram cerca de quinze jovens e foi apresentada a possibilidade de um trabalho conjunto, cuja intenção era pesquisar práticas musicais da Tijuca. O convite foi recebido com estranheza e surgiram questionamentos sobre "o que exatamente seria feito?"; "seria uma aula, um curso?"; "o que de fato iríamos fazer?".

A idéia era que todos contribuíssem na orientação da pesquisa, falando, escrevendo e documentando suas próprias experiências com música e também a de outros grupos da área, conhecidos ou não. Então, a partir dessa primeira conversa, uma série de atividades possíveis como leituras, audição de gravações, exibição de filmes e documentação audiovisual foram apresentadas. Essa última, gerou um interesse maior do grupo[10] e foi levantada a possibilidade de se produzir um documentário sobre a música feita no bairro. Apesar desse avanço, terminada a reunião, ficou ainda em aberto detalhes relacionados à dinâmica da pesquisa.

No encontro seguinte, onze jovens participaram e acabaram por consolidar o grupo com o qual iniciamos formalmente nossas atividades. A idade deles variava entre 14 e 20 anos sendo que quatro estavam cursando o ensino fundamental, outros quatro o ensino médio, dois já tinham concluído o ensino básico e um abandonado a escola enquanto cursava o ensino médio. Embora iniciado com esse grupo, ao longo do projeto, o número de participantes variou, ocorrendo evasão, entrada de novos participantes, além de assiduidade irregular em alguns instantes. Ao término de nossas atividades formais, permaneceram somente seis integrantes do grupo original.

As dúvidas e indagações foram se resolvendo conforme as atividades ocorriam. Em encontros semanais de três horas cada um, abriu-se um espaço de diálogo sobre a música local. Na tentativa de estimular a idéia inicial de um documentário, fomos incorporando novas reflexões e ações, definindo juntos o processo de formação e os rumos da investigação.

A experiência anterior na Maré sugeria um plano de formação com mais ou menos quinze encontros. Na experiência das comunidades da Formiga e Salgueiro, esse número foi superado tanto em função dos problemas com a solidez do grupo de pesquisadores locais, quanto em razão das possibilidades engendradas pela própria idéia inicial do documentário.

Entre as atividades de pesquisa, ensino e aprendizagem que realizamos, vale destacar o mapeamento das práticas musicais locais. Em um mapa ampliado do bairro, identificamos lugares em que a música estava presente, enumerando, com isso, futuros focos de investigação. Contudo, o mapa deu margem para uma discussão ampliada sobre formas de representação das comunidades, sobretudo, quando as ruas em que os membros do grupo moravam não eram encontradas. A partir desse momento, alguns debates complexos do campo etnomusicológico, tal como trabalho de campo, o lugar e a autoridade do etnógrafo, puderam ser compartilhados entre todos e as ações subseqüentes ganharam um teor mais amadurecido.

Fizemos também algumas atividades com entrevistas. No conjunto, essas atividades permitiram que o grupo interagisse mais entre si, uma vez que as primeiras entrevistas foram feitas entre os membros do próprio grupo, explorando suas respectivas biografias verificando, ao mesmo tempo, a presença da música nessas trajetórias e na de seus vizinhos e parentes mais próximos. Um desdobramento interessante desse passo foi a interlocução que a equipe construiu com um compositor local. Esse, depois de entrevistado, passou a ser um colaborador ativo do grupo de pesquisa, inclusive, levando-nos para documentar alguns eventos e desenvolvendo novas idéias para a continuidade do trabalho de pesquisa sobre a música na região.

Por fim, uma vez que os jovens participantes do projeto atuavam também como músicos amadores em espaços da região, surgiu recentemente a necessidade de se organizar um grupo musical. Deste jeito, a investigação foi desenvolvendo uma abordagem sobre os materiais musicais que exige não só etnografia, mas, também, performance e educação musical.

[10] De fato, alguns dos jovens já haviam freqüentado oficinas de produção audiovisual de outro Ponto de Cultura chamado "Cultura Digital". Nestas oficinas, os participantes receberam treinamento no manuseio de softwares gratuitos de edição de som e vídeo e foram estimulados a produzir material sobre o seu próprio ponto de cultura. A partir desta oficina os jovens chegaram a produzir pequenos vídeos sobre o que faziam no espaço do Ponto de Cultura Synval Silva.

Conclusões

O projeto desenvolvido na região da Grande Tijuca mostrou que, embora inserido em contexto urbano semelhante ao da Maré, as demandas de cada local carecem de respostas compatíveis. Nesse sentido, o tempo de formação da equipe de pesquisadores, os temas mais relevantes e as próprias estratégias educativas e de pesquisa precisam ser consideradas dentro dos contextos específicos, definidas na negociação entre os diferentes pesquisadores envolvidos no processo.

Pra encerrar, temos que, em pouco mais de um ano, conseguimos desenvolver um núcleo de pesquisadores onde estão presentes compositores e jovens músicos moradores de algumas comunidades da Grande Tijuca. Como resultado preliminar, estamos organizando um conjunto de informações sobre as práticas musicais da região, constituído de imagens, depoimentos, vídeos, entre outros.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. Brega, Samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. **Opus**, n. 6, out. 1999. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/opus6/araujo.htm Acesso em: 15 maio 2008.

_____. Samba, coexistência e academia: questões para uma pesquisa em andamento. CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro, **Anais...** Disponível em: http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/SamuelAraujo.pdf. Acesso em: 15 maio 2008.

_____. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo. In: ULHÔA, Marta; OCHOA, Ana Maria (org.). **Música popular na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2005. p.194-213.

BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. Nova York: Oxford University Press, 1997.

CAMBRIA, VINCENZO. etnomusicologia aplicada e "pesquisa ação participativa":reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro, **Anais...** Disponível em: http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/VincenzoCambria.pdf. Acesso em: 15 maio 2008.

CARVALHO, José Jorge de. Um panorama da música afro-brasileira: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba. s.d. Disponível em: http://www.unb.br/ics/dan/Serie275empdf.pdf. Acesso em: 6 jan. 2008.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 11 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GEERTZ, Cliford. Uma descrição densa. In: GEERTZ, Cliford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 13-44.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores: Editora UFRJ, 2001.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. Nova York: Oxford University Press, 1997. p. 87-100.

VIANNA, Hermano. O **mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores: editora UFRJ, 2002.

O Canto dos Caboclos nos Candomblés.

Sonia Chada
sonchada@ufba.br

Resumo:
Os Caboclos, entidades brasileiras absorvidas pelos candomblés baianos, incorporando e fundindo valores inerentes ao sistema religioso afro-baiano, indígena, católico popular, kardecista e regionais, geraram um repertório musical adequado às suas necessidades. A coexistência de rituais distintos para Orixás e Caboclos, em uma mesma casa de candomblé, contribui para que as fronteiras não sejam tão visíveis em relação à prática musical como o são quanto ao espaço e tempo sagrado. Nos rituais, receber as duas entidades, respeitando cada uma quanto ao seu espaço e tempo é uma das regras do sistema religioso afro-baiano que deve ser seguida pelos adeptos e freqüentadores desta religião para que não sofram conseqüências imprevisíveis. No seu culto, mudança e continuidade são aspectos complementares da dinâmica musical. Geração, transmissão e recepção são aspectos inseparáveis do processo musical e colaboram para que, através da música, o contato entre homem e sobrenatural seja estabelecido. Aqui são abordados alguns dos parâmetros e processos relacionados ao repertório musical das entidades caboclas, nos candomblés baianos. Esses aspectos são iluminados por análises musicais, comportamentais e cognitivas que a música permite, inserindo-a em unidades mais abrangentes da vida social, dos quais a música é ao mesmo tempo parte e efeito, como acreditamos, deve fazê-lo a etnomusicologia.

Palavras-Chave: música afro-brasileira; religião afro-brasileira; repertório musical.

Abstract:
The Caboclos, Brazilian entities absorbed by candomblés from Bahia, incorporating and adapting inherent values to the religious system afro-Bahian, amerindian, popular catholic, kardecist and regional, had generated an adequate musical repertoire to its necessities. The coexistence of distinct rituals for African Orishas and Caboclos, in one same house of candomblé, contributes so that the borders are not as visible in relation to the practice musical as they are how much to the space and sacred time. In the rituals, to receive the two entities, respecting each one how much to its space and time it is one of the religious system's rules of the afro-Bahian who must be followed by the adepts of this religion so that they do not suffer unexpected consequences. In its cult, change and continuity are complementary aspects of the musical dynamics. Generation, transmission and reception are non-separable aspects of the musical process and collaborate so that, through music, the contact between men and supernatural is established. Here they are approach some of the parameters and processes related to the musical repertoire of the caboclo entities, in candomblés from Bahia. These aspects are illuminated by musical, behavior and cognitive analyses that the music allows, inserting it in more including units of the social life, of which music is at the same time part and effect, as we believe, must make it the ethnomusicology.

Key words: music afro-Brazilian; religion afro-Brazilian; musical repertoire.

No candomblé, como em muitas culturas, há uma relação íntima entre música e religião, assim como, uma tendência a expressar os diversos aspectos do ritual religioso através da música. Quando alguém usa música para se aproximar de seu Deus está empregando um mecanismo particular, em conjunção com outros, tais como a dança, rituais organizados e atos cerimoniais e, dessa forma, a função da música é inseparável da função da religião (Cf. Merriam, 1964).

Como religião, o candomblé freqüentemente é associado a divindades e a um sistema mitológico fundamentalmente derivado do universo africano. Paralelamente à existência dessas divindades ora se encontram os Caboclos, ditos de mesmo nível, mas com características particulares, ainda que relacionadas. Em uma mesma casa, dirigida por um mesmo pai ou mãe-de-santo, são cultuados tanto os Orixás quanto os

Caboclos, como se houvesse duas atividades religiosas independentes que se integram, mas que não se misturam. A presença do Caboclo, todavia, não faz com que os traços tradicionais que marcam a cultura religiosa afro-baiana se descaracterizem, na medida em que ambos são concebidos de modo diferenciado.

Há uma separação quanto aos espaços sagrados ocupados pelos Caboclos e pelos Orixás, nos assentamentos[1] que representam as suas forças e contêm elementos que lhe são sagrados. O Caboclo nunca é assentado dentro de casa e sim ao ar livre, geralmente no mato ou na cabana não raro após um ano da iniciação do filho-de-santo[2]. Os Orixás são assentados nos pejis[3], com exceção de entidades identificadas com as matas e os espaços abertos, como os Orixás Oxossi, Tempo e Catendê. Algumas vezes podem dividir o barracão aonde são realizados os cultos religiosos, ainda que algumas casas possuam roças onde se realizam os rituais dedicados aos Caboclos, embora em tempos sagrados distintos.

Existem oposições entre a mitologia dos Caboclos e a dos Orixás. As divindades africanas, ligadas por laços de descendência, são calcadas na tribo e na família, constituindo um sistema. Os Caboclos são entidades brasileiras, os donos da terra, estão distribuídos em aldeias, reinos, e se justapõem numa geografia celeste, mas são dispersos e as distinções entre si não são tão claras. O Orixá é o dono da cabeça. Representa as vibrações das forças elementares da natureza. O Caboclo é mais ligado a terra. É o guia espiritual. Representa espíritos que foram pessoas como nós, apresentando por isto mesmo, características humanas com seus defeitos e virtudes. Os adeptos do candomblé os consideram entidades brasileiras, não africanas, guerreiras, selvagens, destemidas, fortes, geralmente associadas a qualidades masculinas. O Caboclo se comunica diretamente com os adeptos, não precisa de intermediários e, desta forma, conduz o seu ritual. Apresenta reações próprias dos homens, fala, sente raiva, pede oferendas, diz o que quer. O Orixá, por sua vez, é mais distante, só fala geralmente com os pais ou mães-de-santo, ogãs[4] e equedes[5], ou manda recado pelo erê.[6] O Caboclo geralmente é o mais procurado para a resolução de problemas. Trabalha tanto de forma material quanto espiritual e tem a fama de trabalhador e de solucionador de problemas de qualquer ordem e dificuldade, diferentemente dos Orixás. No candomblé, acredita-se que todo ser humano tem seu Orixá e que existe uma relação entre as características pessoais de ambos. Por outro lado, somente as pessoas nas quais os Caboclos se manifestam possuem esta entidade.

No universo afro-brasileiro a designação genérica de Caboclo tanto pode designar os índios de uma forma geral, chamados pelas pessoas do candomblé de "Caboclos-de-pena", como tipos regionais considerados "Caboclos-de-couro", como o Boiadeiro, o Capangueiro e o Vaqueiro que apresentam características míticas diferenciadas. A esse universo se junta o grupo dos Marujos que embora se manifestem em algumas casas não são considerados por muitos adeptos como sendo Caboclos. Embora possam ser divididos em três categorias amplas, possuem títulos que os distinguem entre si, fazendo com que apresentem características individuais. Cada Caboclo tem um título, trazido por ele, que o torna único e só pode se manifestar através do iniciado escolhido por ele, ou seja, o mesmo Caboclo não pode se manifestar em várias pessoas. Compreende, na sua individualidade, um número talvez incalculável, sempre crescente, de versões, fato diretamente relacionado à iniciação de novos filhos-de-santo. Devido à grande heterogeneidade, a única característica comum talvez seja a da nacionalidade, representando uma categoria mitológica mais livre e flexível.

Apresentando características distintas dos Orixás, o Caboclo não poderia ser cultuado de forma idêntica, demandando, por esse motivo, um ritual ajustado às condições de sua categoria mitológica, à sua forma de pensar e agir. Obviamente, é parte desse quadro, dentro de limites, a geração gradual de um repertório musical específico de Caboclo, adaptado à sua essência, embora distinto do dos rituais mais tradicionais ligados aos Orixás, mas ainda assim baseado na estrutura ritual dos candomblés baianos.

O Caboclo, convivendo lado a lado com os grupos religiosos mais tradicionais, possibilita a penetração de valores nacionais dentro de um sistema religioso tradicional já estruturado. Embora Caboclos e Orixás sejam concebidos distintamente e seja muito clara a fronteira que delimita os espaços e tempos

[1] Símbolos e objetos considerados sagrados que são consagrados a uma determinada entidade e que depois de assentados passam a representar a própria entidade e o seu axé (energia, força espiritual das divindades, podendo ser usado em referência aos objetos sagrados ligados a elas).

[2] Pessoas submetidas ao processo de iniciação no candomblé.

[3] Altares onde ficam os objetos e símbolos sagrados e onde são depositadas comidas e oferendas

[4] Cargo hierárquico dado a homens que não entram em transe, escolhidos pelo dirigente da casa de candomblé ou por Orixás e Caboclos incorporados, encarregados de prestar inúmeros serviços a casa.

[5] Cargo hierárquico feminino. Filha-de-santo iniciada, que não entra em transe, encarregada de cuidar dos Orixás, dos Caboclos, assim como dos filhos e filhas-de-santo quando incorporados.

[6] Entidade infantil ligada aos Orixás.

sagrados ocupados por cada entidade, a coexistência de cultos distintos e conseqüentemente, repertórios diferentes, cantados e tocados por um mesmo grupo e, além disso, dois repertórios distintos utilizados em uma mesma cerimônia, como é o caso dos rituais dedicados aos Caboclos[7], permitem que haja trocas no fazer musical dos cultos dedicados as duas entidades e contribuem para que as fronteiras demarcadas pelo tempo e espaço sagrado não sejam tão visíveis em relação à prática musical. Entre os adeptos do candomblé, entretanto, não se percebem contradições no fato de existirem divindades de origem diversa no mesmo plano religioso. Pelo contrário, as concepções são nítidas e distintas. Há uma diferença tanto na compreensão das entidades, quanto nos seus níveis de atuação. Receber as duas, respeitando cada uma quanto ao seu espaço e tempo, no ritual, é uma das regras do sistema religioso afro-baiano que deve ser seguida pelos adeptos para que não sofram conseqüências imprevisíveis.

O problema principal que nos ocupa se refere aos fatores que incidem sobre a geração, transmissão e recepção do repertório musical do Caboclo, em função de conjunturas e contextos que deram lugar ao surgimento de um panteon de Caboclos no seio de uma religião de matriz africana que cultua os Orixás e, conseqüentemente, influíram nos rituais em que são venerados e nos elementos essenciais destes. Não é o problema da criação musical o que nos interessa, menos ainda se visto como "composição" ou "improvisação", nos termos da usual concepção da música ocidental artística, mas sim a busca de uma compreensão melhor e exemplificada de alguns dos parâmetros e processos que vêm favorecendo ou limitando o gradual surgimento deste repertório musical das entidades caboclas. Esses aspectos são iluminados por análises, não apenas musicais, mas também comportamentais e cognitivas que a música permita, vendo-a inserida em unidades mais abrangentes da vida social das quais é ao mesmo tempo parte e efeito, como, acreditamos, deve fazê-lo a Etnomusicologia.

Os Caboclos têm as suas obrigações, seus fundamentos e seus preceitos. A mitologia do Caboclo, a sua divisão em categorias amplas; as características individuais de um número talvez incalculável de versões brasileiras dessas categorias; o apelo ao simbolismo nacional presente neste culto; a representação que os afro-baianos fizeram do índio brasileiro incluindo a crença em Deus e a assimilação profunda e manifesta de símbolos católicos pelos Caboclos e, a estrutura social do candomblé com sua hierarquia bem definida assimilada pelos Caboclos acham expressão através da música, geram um número elevado de cantigas e são considerados como fatores que orientam a geração deste repertório musical (Chada, 2006).

A indução a um repertório musical específico dos Caboclos é aqui observada a partir do contexto. No culto ao Caboclo, no candomblé, a etnografia nos aponta: a divindade de alguma forma traz a música. Os adeptos afirmam que as cantigas são trazidas de Aruanda[8] pelos Caboclos, estando essa atividade sempre relacionada com a função mágica e religiosa. Compreendemos com isto que o ato criativo, seja como o designemos, aqui não é visto como produto intencional de um indivíduo, mesmo que indivíduos estejam necessariamente envolvidos, mas de uma situação ritual coletiva. A aquisição de música, neste caso, é feita diretamente de fontes sobrenaturais, conceito muito difundido entre as sociedades humanas. De alguma forma, música é inspirada, e neste sentido, não podemos analisar a maneira em que ela encontra sua forma no pensamento do músico. Segundo Nettl (2005: 27), para realizar essa tarefa ambiciosa, seria necessário um consórcio de disciplinas acadêmicas. A tarefa da etnomusicologia, no entanto, é examinar a forma como as sociedades concebem e avaliam a criação musical.

O repertório musical dos Caboclos pode ser dividido em individual e coletivo. O repertório individual se constitui basicamente de salvas, melodias curtas, cantadas de forma exclusivamente responsorial, com finalidades específicas, entre os quais os de apresentação, saudação da casa e das pessoas, e os de tomar a benção dos pais e mães-de santo e dos ogãs e equedes e, da cantiga de fundamento - tocam em aspectos básicos das pessoas e as emociona individualmente fazendo com que entre em transe. O coletivo, usado por todos os Caboclos, indistintamente, acompanham as diversas atividades rituais - salvas para louvar a Deus, para agradecer os sacrifícios e a festa, de despedida, de chamada, para a entrada no barracão, para comida, para jurema, de trabalho, para o galo, sambas, rezas e de sotaque. Na sua totalidade, podemos afirmar que compreende um extenso corpo de cantigas, com funções litúrgicas determinadas. O processo criativo é tanto de melodias quanto de textos, ou dos dois, sendo a elaboração de textos tão importante quanto à das melodias. Com isso, parece ser razoável afirmar que textos distintos podem se constituir em canções diferentes e que as estruturas sonoras não são os únicos fatores a serem considerados diferenciais no repertório musical dos Caboclos. Enquanto criadores, os Caboclos são também transmissores

[7] Repertório musical da nação Angola utilizado na primeira parte dos rituais dedicados aos Caboclos e repertório próprio dos Caboclos após a sua manifestação.

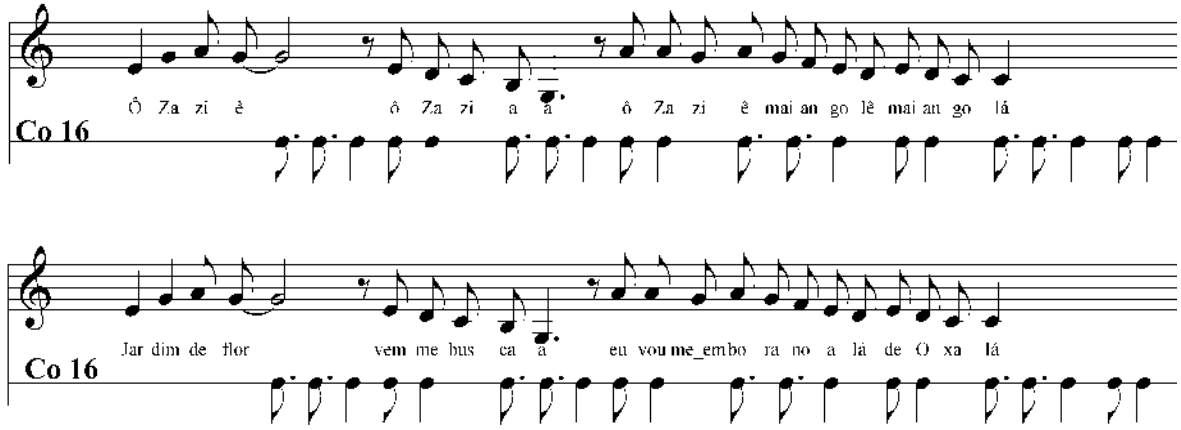
[8] A terra prometida, lugar onde provavelmente moram os encantados.

de padrões da cultura. Esta depende de sistemas de pensamento e valores em que o grupo acredita. O grande desafio aqui talvez seja a busca de um entendimento do que música possa representar para o ser humano que a produz.

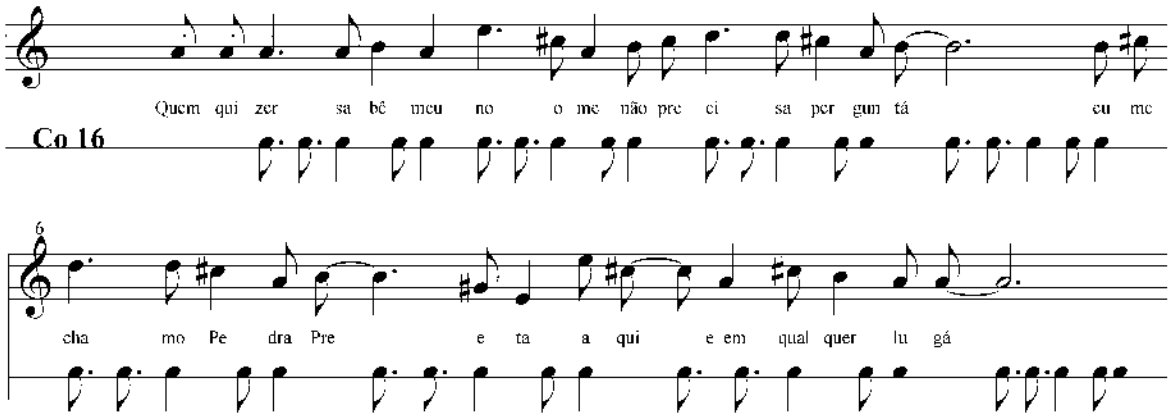
De um ponto de vista ético, parte do repertório musical dos Caboclos não são propriamente cantigas compostas, mas um "fenômeno de aparente transformação estilística por inovação" (Béhague, 1976: 132). São variantes de material musical já existente que é combinado e recombinado de acordo com os moldes tradicionais constituindo-se em cantigas diferentes. Todavia, embora a possibilidade de inovação exista, como estamos tratando de música ritual, com função litúrgica determinada e alta dependência do contexto, ela só se torna possível sobre dados conhecidos da tradição musical, onde o limite é imposto pela própria finalidade das cerimônias. Dentro de limites, os Caboclos absorvidos pelos candomblés afro-baianos, criam ou alteram a estrutura dos seus rituais e determinam as regras a serem seguidas, provocando mudanças no repertório e no sistema musical que tem de ser adaptado a esses contextos. Contudo, o repertório ainda conserva a sua essência básica, mesmo passando por modificações graduais que se tornam substanciais e óbvias com o decurso do tempo.

Resumidamente, pode-se afirmar que música e dança são predominantemente interligadas. Existem, todavia, cantigas como a da matança e as rezas que não são acompanhadas de dança e todas as cantigas dedicadas aos Caboclos são acompanhadas apenas por três toques – congo, barravento e samba, executados por um grupo instrumental formado por um gã e um trio de atabaques.

Alguns desses cantos são derivados de cantigas da nação Angola, podendo ser uma imitação literal de uma melodia já existente, com texto distinto e mudança na função litúrgica, uma comprovação musical da relação da nação Angola e com a de Caboclo, como se pode observar nas cantigas transcritas abaixo. A primeira em homenagem ao Orixá Xangô e, a segunda, uma salva de despedida dos Caboclos:



As salvas de apresentação, como a transcrita a seguir, desenvolvem um vasto número de versões que obedecem a formas padronizadas, existindo variantes consideráveis de uma mesma melodia. Cada versão é considerada diferente porque possui texto e são trazidas por Caboclos distintos. O nome indicado no texto pode ser mudado a depender do Caboclo que esteja cantando ou para o qual se cante, podendo assim ser usada por qualquer Caboclo, independentemente da categoria a que pertença. A mera mudança do nome faz com que seja considerada uma cantiga diferente.



Outros textos que utilizam a melodia transcrita acima:

Quem quiser sabê meu nome
Vá no pé do Juremá
O meu nome é Pena Verde
E venho para salvá

Quem quiser sabê meu nome
Não precisa perguntá
O meu nome é Marujo
Aqui e em Taperoá

A aprendizagem musical neste contexto é parte de um processo de socialização que se inicia durante o recolhimento do novo filho-de-santo possibilitando-o conhecer os preceitos, orações, cânticos, danças, a hierarquia e suas obrigações para com a casa, ensinamentos estes que não cessam com o fim da iniciação, mas continuam pela vida afora. Não é um processo formal e abstrato, mas uma absorção em contexto, gradual e lenta realizada no seio dos rituais, sendo a participação nos rituais a condição básica para o aprendizado. Os processos de aprendizagem se constituem basicamente de imitação e repetição ostensiva. Os ensinamentos são passados mais por gestos do que por palavras. As pessoas apreendem os procedimentos com olhos e ouvidos. Prestam atenção a tudo, quase não perguntam nada e o tempo individual de cada um é respeitado.

O conhecimento é dinâmico, adquirido através da prática e transmitido oralmente tanto de geração para geração quanto entre indivíduos da mesma geração, o que não significa que não tenha um corpo de conhecimentos estabelecido. Os filhos-de-santo devem conhecer o repertório musical, suas funções, pois, do contrário, sua participação nas cerimônias será comprometida.

É comum encontrarmos crianças sempre próximas dos músicos observando-os atentamente e, não raro, se constata sua participação nas festas, por exemplo, tocando atabaques. As crianças são encorajadas pela tradição a aprender a tocar os instrumentos e, também, assistem aos rituais públicos e participam, mesmo que de forma indireta, na preparação dos rituais. Muitas das práticas existentes nos rituais são por elas absorvidas, sendo comum encontrarmos crianças imitando o transe, as danças das divindades e a forma de tocar os instrumentos em suas brincadeiras. Os meninos constroem seus próprios instrumentos com latas, pedaços de pau e reproduzem os toques ouvidos nas festas. Algumas casas, talvez motivadas pela expectativa do surgimento de novos instrumentistas, visto que nem todas as casas têm pessoas confirmadas para desempenhar esta função, de extrema importância para a realização das cerimônias, incentivam essa prática.

Pode-se afirmar que o culto ao Caboclo compreende um conjunto de práticas normatizadas, que visam inculcar valores e normas de comportamento através da música e da participação nos rituais, implicando numa continuidade com o passado. O sistema religioso é validado tanto através da recitação da mitologia e das características distintivas das entidades nas canções quanto através de música que expressa preceitos religiosos fundamentais para a manutenção do culto. É através da música que as entidades são

chamadas e atendem aos apelos dos praticantes, assim como, é através da música que são ensinadas a doutrina e são passadas as mensagens das entidades. O Caboclo, um brasileiro que com a morte foi transformado em um ser sobrenatural, permite uma relação contínua entre o passado, o presente e o futuro que só podem ser entendidas através da participação nos rituais, estes inseparáveis do canto e da dança.

A cultura é estável, mas nunca estática. É através dos processos de geração, transmissão e recepção de conhecimento, inclusive musical, que obtém sua continuidade, ao mesmo tempo mudando e se perpetuando (Cf. Blacking, 1986). No culto ao Caboclo, a música é coadjuvante expressiva pela capacidade de trânsito entre os deuses e os homens, modificando-se como linguagem, mas mantendo a relação focal e primordial com o sagrado. As entidades caboclas representando uma categoria mitológica distinta absorvida pelos candomblés baianos, em resposta a necessidades específicas, em função das quais rituais e, conseqüentemente, repertórios novos surgiram. Como tal ocorreu no seio dos cultos tradicionais, segundo matrizes culturais de derivação africana, a mudança e a continuidade aqui não são dicotomias, mas aspectos complementares da dinâmica cultural, como devem ser na ausência de rupturas. Este repertório seria, portanto, fruto de um ajustamento gradual e contínuo a novas condições do contexto. Dessa forma, geração, transmissão e recepção são aspectos inseparáveis do processo musical e contribuem para que a função principal da música seja alcançada: a comunicação com o sobrenatural.

De acordo com Nettl (2005:159):

> A função da música na sociedade humana, o que a música faz em última análise, é controlar o relacionamento da humanidade com o sobrenatural, mediando entre pessoas e outros seres, e dar apoio à integridade de grupos sociais específicos. Faz isto expressando os valores centrais relevantes da cultura de forma abstrata (. . .) Em cada cultura música funcionará para exprimir um conjunto particular de valores de uma maneira particular.[9]

Assim colocadas, as funções da música e religião praticamente coincidem. A dificuldade maior, evidentemente, na análise das culturas musicais, é a identificação desses valores centrais da cultura aos quais aparentemente, os Caboclos e seus repertórios vão de encontro no processo de ajustamento que representam.

Referências Bibliográficas

BEHAGUE, G. Correntes Regionais e Nacionais na Música do Candomblé Baiano. **Afro-Ásia**, v. 12, p. 129-36, 1976.

BLACKING, J. Identifying Processes of Musical Change. **The World of Music**, v. 28, no. 1, p. 3-15. 1986.

CHADA, S. **A Música dos Caboclos nos Candomblés Baianos**. Salvador: Fundação Gregório de Matos/EDUFBA, 2006.

NETTL, B. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts.** Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2005.

[9] The function of music in human society, what music ultimately does, is to control humanity's relationship to the supernatural, mediating between people and other beings, and to support the integrity of individual social groups. It does this by expressing the relevant central values of culture in abstracted form. (. . .) In each culture music will function to express a particular set of values in a particular way.

Estudo do Repertório de Rezas das Festas de Santo em São Gabriel da Cachoeira: por uma compreensão dos processos de transmissão musical.[1]

Thais Cybelle Araújo da Silva[2]
Liliam da Silva Barros[3]

Resumo:
O presente trabalho buscou estudar o repertório de Rezas das Festas de Santo em São Gabriel da Cachoeira, enfatizando a compreensão dos processos de transmissão musical. Para tanto, foi realizado um levantamento bibliográfico e documental nas bibliotecas e acervos públicos de Belém, envolvendo pesquisa nas fontes primárias e secundárias, bem como a análise de materiais etnográficos coletados entre 2002 e 2005 (CD's e DVD's), além de o estudo sobre o discurso das entrevistas realizadas com o *bayá*[4] Raimundo Desana, em Setembro de 2007. A partir das análises dos materiais coletados foi possível observar a presença de aspectos simbólicos que envolvem os repertórios musicais, demonstrando que a cultura indígena do Alto Rio Negro busca preservar a sabedoria dos seus antepassados, bem como deixa clara a incorporação de certos hábitos e conhecimentos advindos de outras culturas, evidenciando o dinamismo do fazer musical nessa região.O rezador é a pessoa mais importante da comunidade, na medida em que conhece não só o repertório de rezas em si, mas também os mistérios do transcendental representado pela imagem do Santo. Neste sentido, o processo de transmissão do conhecimento musical das Festas de Santo deve ser feito com um aprendiz interessado, que respeite a cultura indígena, e tenha vontade de preservá-la, tendo a consciência de que fazendo isso perpetuará sua própria identidade.

Palavras-Chaves: Repertório musical, Festa de Santo, Processo de transmissão musical.

Abstract
This paper aims to analisys of the musical transmition process repertoire from the Party of Saint. This Party of Saint occurs in São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, behind 23 indians groups. Lectures and analisys of the ethnographic material colected in 2002 to 2005 (CD and DVDs), and the convivence with the bayá Desana Raimundo Galvão was the methodology used in this research. The musical transmition process of this repertoire occurs with an interest aprendice, wich respect the indigenous culture and wants to preserve it.

Keyword: Musical repertoire, Party of Saint, Musical transmition process.

A diversidade etnocultural, presente em São Gabriel da Cachoeira, demonstra-se pela pluralidade étnica, lingüística e cultural, pois é possível observar na região do Alto Rio Negro a presença de inúmeros povos indígenas, que possuem hábitos, saberes, fazeres, línguas totalmente distintos entre si (Ribeiro, 1995).

Além disso, o contato das diferentes tribos indígenas naturais daquela região com as missões religiosas desenvolvidas por mercedários, carmelitas, franciscanos e jesuítas do séc. XVII e XVIII, e finalmente pela missão salesiana – única que encontrou sucesso em suas expedições, e que permanece lá até os dias atuais – também contribuiu para a incorporação de práticas culturais ali encontradas (Cabalzar, 2006).

[1] Esse trabalho é o resultado do projeto de Iniciação Científica "Transmissão Musical do Repertório de Rezas em São Gabriel da Cachoeira", sub-projeto do Projeto de Pesquisa Música e Sociedade Indígena na Amazônia, cadastrado na Pró-reitoria de Pesquisa da UFPA e realizado durante o ano de 2007.

[2] Bolsista de Iniciação Científica e membro do Grupo de Pesquisas Música e Identidade na Amazõnia

[3] Professor Adjunto I da UFPA e líder do Grupo de Pesquisas Música e Identidade na Amazônia

[4] Mestre especialista em cantos tradicionais.

Em virtude disso, dentro do contexto de São Gabriel da Cachoeira, é possível observar diversos repertórios musicais dentro de uma dinâmica própria da região em estudo. Isto porque, além do repertório tradicional pertencente a cada etnia ali presente (vinte e três etnias ao todo), novas influências musicais surgem na região desde o período colonial (Cabalzar, 2006).

Os diversos estudos de Koch-Grünberg (2005), Bettendorf (1990), e Barros (2003 e 2006) demonstram que as Festas de Santo, realizadas na Amazônia, e mais especificamente em São Gabriel da Cachoeira, são manifestações repletas de significação histórica e cultural, e que a produção musical da referida região surge como um universo específico a ser estudado mais profundamente, sob a óptica da etnomusicologia, ou seja, a produção musical não deve ser encarada somente como fenômeno sonoro em si, mas deve ser entendido como elemento de identidade cultural, partindo do entendimento da música como elemento inserido num dado conjunto de valores, saberes e fazeres (Merriam, 1964). Neste sentido, a presente pesquisa objetivou compreender os aspectos simbólicos que permeiam o repertório de rezas das Festas de Santo em São Gabriel da Cachoeira, identificando os valores musicais importantes para a transmissão desse conhecimento musical, bem como apurar qual a importância do rezador nesse contexto simbólico.Para isso foi realizado levantamento bibliográfico e documental nas bibliotecas e acervos públicos de Belém. Tal para dimensionar o grau de registro escrito sobre tais repertórios, envolvendo pesquisa nas fontes primárias e secundárias e análise de materiais etnográficos coletados entre 2002 e 2005 (CD's e DVD's), bem como o estudo sobre o discurso das entrevistas realizadas com Raimundo Galvão, *bayá* Desana, em Setembro de 2007.

Resultados e discussão

Dentro dessa diversidade de repertórios encontrados em São Gabriel da Cachoeira, encontra-se o repertório das rezas, no âmbito das festas de santo, que é conhecimento específico do rezador, tanto sua estrutura musical como o corpo filosófico que envolve tal repertório, e desta forma, ele acaba exercendo uma espécie de liderança religiosa-espiritual na comunidade.

Esse repertório aparece como o mais firmemente assegurado pelas suas representações simbólicas, concretizadas nas promessas feitas e alcançadas. Compreende oito partes, que se estrutura no esquema reza-jaculatória (solista-coro): Introdução; Pai-Nosso; Ave-Maria e Glória ao Pai, cantados; Ladainha de Nossa Senhora; Salve Rainha; Oferecimento; Virgem Soberana; Bendito; Despedida. (Barros, 2003).

Como únicos rezadores, Anacleto e Legé gozam de grande respeito da comunidade de S. Gabriel da Cachoeira, em função de sua sabedoria, e por isso, muitas vezes os rezadores desempenham outras funções como benzedor ou presidente do bairro (Barros, 2003). Para eles, tudo o que se refere ao Santo homenageado deve ser encarado como algo sagrado e deve ser utilizado em favor do bem das pessoas, e não deve ser banalizado. Por isso a escolha do aprendiz que dará continuidade a esse conhecimento é feita de maneira bastante cautelosa, evidenciando um processo de transmissão de conhecimento bastante peculiar.

Segundo Merriam (1964), o processo de aprendizado de conceitos e fazeres varia de acordo com os ideais culturais, e é através desse processo que o som musical será julgado. Desta forma, a aprendizagem estabelece conexão entre os sons e a cultura, tornando dinâmico o processo do fazer musical. Para esse autor, há certa impossibilidade de falar sobre todos os mecanismos de transmissão musical, porque envolveria todos os mecanismos de aprendizado em todas as sociedades. No entanto, para ter um melhor parâmetro de estudo dos processos de aprendizagem musical, Merriam utiliza o conceito de "enculturação" criado por Herkovits (1948, apud Merriam, 1964), como o conjunto de aspectos da experiência do aprendizado nos termos pelos quais, inicialmente, e pelo resto da vida, o homem adquire competência em sua cultura.

Para Libâneo (2002), a educação abrange, num sentido amplo, o conjunto de influências do meio natural e social que afetam o desenvolvimento do homem na sua relação com o meio social. Neste sentido, o mesmo autor destaca que o processo educativo pode aparecer em duas modalidades: educação não-intencional (ou informal), e educação intencional (formal e não formal). A educação não-intencional abrange todos os fatores naturais, como clima, a paisagem, os fatores físicos e biológicos, bem como o ambiente social, político, as idéias, as leis, os sistemas de governo, os valores, os costumes, entre muitas outras coisas, que exercem uma função educativa sobre os seres humanos, mas acontecem de maneira não planejada, não sistemática, e não intencional, mas não por isso negam-se seus efeitos educativos. Até porque, esses fatores atuam diretamente na formação da personalidade do ser humano (*op. cit.*). Já a educação intencional surge com o desenvolvimento histórico da sociedade, refletindo a complexificação da vida social e cultural, da modernização das instituições, do progresso técnico-científico, da necessidade de cada vez maior da

sociedade ter processos educacionais intencionais, objetivando a delineação de conteúdos, métodos, lugares, condições específicas de educação, voltados para um determinado fim (*op. cit*). Assim, a educação intencional se desdobra em formal e não-formal. Para Libâneo (Op. cit., p.88):

> "a palavra *formal* refere-se a tudo que implica forma, isto é, algo inteligível, estruturado, o modo como algo se configura.Educação formal seria, pois, aquela estruturada, organizada, planejada intencionalmente, sistemática.[...] Entende-se, assim, que onde haja ensino (escola ou não), há educação formal. [...] A educação não-formal, por sua vez, são aquelas atividades com caráter de intencionalidade, porém com baixo grau de estruturação e sistematização, implicando certamente relações pedagógicas, mas não formalizadas."

Tomando por base a classificação de Libâneo (2002) para as modalidades de processo educativo, foi possível, observar e compreender, neste estudo preliminar, as diversas práticas de ensino na região do Alto Rio Negro, em especial, de São Gabriel da Cachoeira. Algumas práticas podem ser facilmente classificadas e compreendidas. No entanto, há outras que precisam ter um estudo mais aprofundado, para que a compreensão do processo educativo seja alcançada de maneira correta.

Como em qualquer outro grupo social, a população de São Gabriel da Cachoeira apresenta várias maneiras de perpetuar ou adquirir novos conhecimentos. Inicialmente, sabe-se que a tradição oral predominou, durante muito tempo, no acúmulo de conhecimento entre os diversos povos indígenas, não só da região do rio-negrina, mas como em muitas outras partes do mundo. Assim, as cerimônias, rituais de iniciação, danças, práticas de cura, contêm uma explicação através de mitos, lendas, crenças científicas ou intelectuais, bem como as tradições históricas de cada povo, contendo assim um caráter educativo (Monroe, 1999).

É o que acontece, por exemplo, com os repertórios de *Japurutú*, *Cariço, Ahãdeaku* e *Kapiwayá*. A tradição oral os trouxe até a atualidade, conservando sua simbologia entre os povos que ainda o preservam, fortalecendo sua identidade indígena.

Segundo Monroe (1999), além da tradição oral, os povos mais antigos utilizavam também outra fonte de conhecimento: a educação prática, configurada pelo aprendizado através da imitação. Nos primeiros anos de vida, a imitação é inconsciente, pois começa como brincadeiras (Monroe, 1999:02). A esse estágio, Meriam (1964, p.146) denomina de *Socialização* que se refere ao processo de aprendizado desenvolvido nos primeiros anos de vida. Para ele, é nesse estágio que se inicia o processo de aprendizado musical pela imitação, que pode ser considerado o primeiro passo para um aprendizado universal.

Para Monroe (op. cit.), o segundo estágio dessa educação, realizada pela imitação, é consciente. Os jovens já começam a participar das atividades dos adultos e aprendem por imitação, porque se passa a exigir deles o trabalho, que geralmente se divide pelo sexo e pela idade. Koch-Grünberg (2005, p.99) evidencia esse segundo estágio de educação ao relatar as funções divididas segundo o sexo e a idade, numa aldeia do rio Aiarý:

> "Então, cada um sai para as suas ocupações; os homens para caçar e pescar, as mulheres para trabalhar nas roças, e na aldeia reina um silêncio de paz. Apenas uns velhos ficam em casa e balançam na rede, sem fazer nada".

Ainda sobre a divisão das tarefas no dia-a-dia, Cabalzar (2006, p.37) explica que o trabalho artesanal das mulheres restringia-se, tradicionalmente, à produção de cerâmicas e cuias, fiação de tucum para cordas, enquanto aos homens cabia a produção de objetos cerimoniais e toda a cestaria (com exceção dos aturas de cipó, trançados por mulheres *Maku*).

Para Merriam (1964), esse estágio é denominado de "educação", no qual o processo de aprendizado é direto, e ocorre geralmente na adolescência e na juventude, buscando equipar o indivíduo para ter seu lugar como membro adulto na sociedade em que está inserido. Nota-se, portanto, a predominância de uma educação informal e não formal nos povos pré-coloniais brasileiros, na medida em que os processos de aprendizagem aconteciam de maneira ativa, ou seja, pela prática e pela vivência das atividades, que por sua vez estavam repletos de simbologias, explicando a realidade e perpetuando as histórias dos antepassados. O modelo de educação formal, que também é encontrado entre os povos do Rio Negro, Merriam (1964) denomina de "escolarização", no qual todo o processo de ensino e aprendizagem é obtido em tempos específicos, em locais particulares fora de casa, em períodos definidos, por pessoas especialmente preparadas ou treinadas para ensinar.

Foi com a chegada dos europeus na Amazônia que a educação formal foi introduzida aos poucos pelos missionários, segundo Xavier (1994, p. 40). Foi com essa missão que os jesuítas trouxeram novas formas de ação pedagógica, a fim de catequizar e instruir os nativos, assim como a população que se transferiu para o Brasil. Logo, sua tarefa educativa era basicamente aculturar e converter os nativos, e criar uma atmosfera civilizada e religiosa para os degredados e aventureiros que viessem para o Brasil-colônia (op. cit). Através dos aldeamentos, os jesuítas entraram de maneira efetiva na vida dos nativos, criando os sistemas de internatos para crianças indígenas, reorganizando a vida em comunidade dos indígenas, o que causou uma reviravolta completa nos seus hábitos, valores, condutas e sentimentos (op. cit). Para conseguir o êxito almejado, os jesuítas passaram a utilizar e ensinar o *nheengatú* aos indígenas, já que na Amazônia havia mais de trinta idiomas e culturas diferentes, como relata P. João Daniel (2004, p.333).

Além da língua-geral, os jesuítas também lançavam mão da música para atrair e catequizar os indígenas, como demonstra Haubert (1990). No entanto, não bastava que os missionários soubessem e ensinassem o *nheengatu* nas aldeias, pois o objetivo da coroa portuguesa era dominar totalmente o que corresponde hoje à região amazônica. Logo, começaram a ser construídas verdadeiras escolas e seminários, com o intuito de unificar o comportamento dos habitantes dessa região.

Pe. João Daniel (2004, p.337), em seus relatos do séc. XVIII, já enfatizava a importância de haver uma educação formal para os indígenas para o processo de catequese e colonização da Amazônia. Assim, a educação formal introduzida pelos missionários no séc. XVIII foi responsável pela assimilação de repertórios musicais, de crenças, e de hábitos europeus, pela cultura indígena do Alto Rio Negro, na medida em que a educação empreendida pelos missionários era totalmente voltada para a catequização e aculturação européia, o que favorecia para a dominação dos habitantes nativos do território colonial brasileiro (Monteiro, 2001). Os repertórios de rezas e ladainhas, presente nas Festas de Santo em São Gabriel da Cachoeira demonstram, desta maneira, o quanto foi forte a influência da cultura católica européia sobre a indígena. Tanto que até os dias de hoje, mesmo não reconhecidas pela Igreja Católica, as Festas de Santo fazem parte da tradição indígena, não só de São Gabriel da Cachoeira, mas também em outras localidades da região do Rio Negro.

Atualmente, esse repertório (rezas e ladainhas) é de conhecimento exclusivo do rezador, e não é mais ensinado nas escolas católicas. Ao contrário, a escola de São Gabriel da Cachoeira, que pertence à missão salesiana, atualmente ensina as disciplinas comuns a qualquer instituição de ensino formal, bem como o *Nheengatu* e aspectos da cultura indígena, procurando resgatar a auto-estima da população indígena da região (Cabalzar, 2006).

Assim, a transmissão do repertório de rezas e ladainhas das Festas de Santo é feita sob muitos cuidados do mestre para o aprendiz, que deve ser uma pessoa que apresente certas características específicas de extremo interesse, respeito e dedicação pelas coisas do santo homenageado, inteligência e perspicácia para a música, disponibilidade de tempo e vontade de aprender, comportamento religioso exemplar, boa memória e voz adequada.

Além disso, o aprendiz também deve ser aceito pela comunidade em que vai exercer o papel de rezador ou tamborineiro, bem como deve demonstrar profundo interesse e respeito pela sabedoria dos mais velhos (Barros, 2003). Os mais velhos escolhem quem detém essas características, e se empenham em passar toda a filosofia que envolve o repertório das festas de santo, bem como as terminologias adequadas (op. cit.).

É importante que o aprendiz se dedique ao máximo em seu expediente, pois a responsabilidade de ser o único a dominar tal conhecimento é considerada uma bênção e uma maldição ao mesmo tempo. Isto porque, os santos podem tanto conceder graças, quando agradados, como lançar castigos, quando ofendidos (Barros, 2006). Tal pensamento deixa clara uma das técnicas utilizadas no processo de aprendizado, que Merriam classifica como motivação (1964, p.150).

No caso das Festas de Santo, caso haja displicência do aprendiz ou qualquer ofensa ao santo, a punição não vem do mestre, mas sim do próprio santo homenageado. Mas se durante o aprendizado tudo for feito satisfatoriamente, o santo concede graças proporcionais ao desempenho do aprendiz.

O aprendizado das rezas ocorre de maneira ativa, participando diretamente da realização das festas, e de maneira passiva, com entrevistas com o rezador e ouvindo os velhos em suas reuniões. Por isso, o aprendiz deve estar constantemente entre os velhos, pois eles são a principal fonte de conhecimento e sabedoria sobre as coisas sagradas (Barros, 2003).

De acordo com a classificação de Libâneo (2002), trata-se, portanto, de um processo de transmissão intencional e não-formal, porque, ainda que não haja um planejamento, uma estrutura sistematizada, o ensino desse conjunto de conhecimentos ocorre através de uma clara relação pedagógicas entre os mais velhos e o aprendiz. Neste sentido, este estudo demonstrou que os conhecimentos da cultura indígena do Alto Rio Negro, em especial, São Gabriel da Cachoeira, podem ser transmitidos de diversas

maneiras. Os processos educacionais aqui observados revelaram algumas maneiras utilizadas com o intuito de preservar ou transformar determinado conjunto de saberes e fazeres.

Para Merriam (1964, p.163), a cultura é estável, mas não estática, é dinâmica e está sempre mudando. É através da educação, enculturação, do aprendizado cultural, que a cultura ganha estabilidade, e é perpetuada, mas é através dos mesmos processos que ocorre a mudança e a cultura herda uma qualidade dinâmica. O que é verdade para a cultura também é verdade para a música: o processo de aprendizado musical está no centro da compreensão sobre a produção sonora humana. Assim, o dinamismo da produção musical estudada está intimamente ligado aos diversos processos de transmissão de repertórios, podendo haver outras formas, que poderão ser estudadas e/ou aprofundadas futuramente.

Referências bibliográficas

BARROS, Líliam. **Música e Identidade na Festa de Santo Alberto em São Gabriel da Cachoeira, Am.** Dissertação de Mestrado. Salvador/ Bahia: UFBA, 2003.

_____. **Repertórios Musicais em Trânsito: Música e Identidade Indígena em São Gabriel da Cachoeira, Am.** Tese de doutorado. Salvador/Bahia: UFBA, 2006.

BETTENDORF, Pe. João Felipe. **Crônica dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão**. 2ª edição. Belém-Pará: Secult, 1990.

CABALZAR, Aloísio; RICARDO, Carlos Alberto. **Povos indígenas do Rio Negro:** uma introdução à diversidade sócio-ambiental do noroeste da Amazônia brasileira. 3ªed. Atual. São Paulo, SP: ISA – Instituto Sócio Ambiental; São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN –Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2006.

DANIEL, João (1722 – 1776). **Tesouro descoberto no máximo rio Amazonas.** v.2. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

HAUBERT, Máxime. A música nas missões jesuíticas. In:_____. **Notícia Bibliográfica e Histórica**. Ano XXI, nº 140. Out./Dez. de 1990.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Dois anos entre os indígenas:** viagens ao noroeste do Brasil (1903-1905). Manaus, AM: EDUA/FSDB, 2005.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston, Ill.: Northwestern: University Press, 1964.

MONROE, Paul. **História da Educação.** vol. 34. São Paulo: Atualidades Pedagógicas, 1999.

MONTEIRO, Benedito. **História do Pará**. Belém: Delta/O Liberal, 2001.

RIBEIRO, Berta G. **Os índios das águas pretas**: modo de produção e equipamento produtivo. São Paulo: Companhia das Letras, Editora da Universidade de São Paulo,1995.

Uma abordagem sobre a criação musical de Toninho Horta

Thais Nicodemo

Resumo
Esta comunicação (vinculada ao *Tema 4*, *Pesquisas Recentes*, *do IV Encontro Nacional da Abet*), propõe apresentar o conteúdo da pesquisa de mestrado em andamento intitulada *"Terra dos Pássaros: as composições de Toninho Horta de 1976 a 1979"*. A pesquisa procura investigar a concepção musical do compositor, intérprete, violonista e guitarrista brasileiro Toninho Horta, tendo como fio condutor uma análise combinada de aspectos composicionais e históricos que demarcam a sua obra, a partir das canções de seu primeiro disco solo, **Terra dos Pássaros**, gravado entre 1976 e 1979 e lançado em 1980. Busca-se trazer à tona a relação da obra de Horta com a canção popular brasileira durante a década de 1970, pesquisando os diferentes aspectos relativos às transformações da indústria fonográfica brasileira neste período. O livro "A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural", de Renato Ortiz, contribui significativamente na compreensão do processo de transformação da indústria cultural brasileira e na discussão sobre a canção popular e sua representatividade mercadológica, ao consolidar-se como bem de consumo, auxiliando-nos, desta forma, a examinar a inserção deste disco no contexto em que foi lançado.

Palavras-chave: Toninho Horta, Música Popular Brasileira, década de 1970

Abstract
This communication (related to Theme 4, Recent Researches, of the IV Encontro Nacional da Abet - ABET 4th National Meeting) itends to introduce the content of the masters degree research in course entitled "Terra dos Pássaros: Toninho Horta's compositions from 1976 to 1979". For its objective is to further understand the musical concept of composer, interpreter/performer, acoustic and electric guitarist Toninho Horta. The analysis is based on the combined study of the composition and historic traits present in his work, in relation to the songs of Toninho Horta's first solo album, "Terra dos Pássaros", recorded from 1976 to 1979 and released in 1980. The objective of such research is to highlight the relationship between Horta's compositions and Brazilian popular music in the 1970s, by further understanding the different aspects related to the changes in the Brazilian music industry of the period. The book entitled "A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Fonográfica", by Renato Ortiz, is significantly helpful in the understanding of the transformation process of the Brazilian cultural industry underwent and in the discussions related to popular culture and its market representation, as it became a consumption product, providing useful information to examine the insertion of this album in the context in which it was released.

Keywords: Toninho Horta, Brazilian popular music, the seventies

O compositor, intérprete, violonista e guitarrista Antônio Mauricio Horta de Melo, nascido em dezembro de 1948, na cidade de Belo Horizonte, despontou no cenário musical de âmbito nacional no *II Festival Internacional da Canção* (FIC), em 1967, no Rio de Janeiro, no qual concorreu com as canções "Maria Madrugada" (Toninho Horta/ Júnia Horta) e "Nem é Carnaval" (Toninho Horta/ Márcio Borges). Em 1969, participou, como instrumentista, da gravação do disco **Milton Nascimento – 1969**, no qual teve uma música de sua autoria gravada, "Aqui, Oh" (T. Horta/ Fernando Brant). A partir de suas participações nos discos de Milton Nascimento, com destaque para o disco **Clube da Esquina** (1972), projetou-se como instrumentista e compositor, sendo requisitado em um elevado número de gravações de discos de intérpretes da Música Popular Brasileira.

Gravou seu primeiro disco solo, **Terra dos Pássaros**, entre os anos de 1976 e 1979 em uma produção independente que contou com a ajuda inicial do compositor Milton Nascimento. Milton ofereceu a Toninho Horta uma sobra de fitas de gravação do seu disco **Raça**, lançado em 1976, e horas de estúdio a

serem utilizadas. Através desta contribuição, **Terra dos Pássaros** começou a ser gravado em julho 1976, em um estúdio na cidade norte-americana de Los Angeles e foi concluído em setembro de 1979, passando por cinco diferentes estúdios (em Malibu, Hollywood, Los Angeles, São Paulo e Rio de Janeiro). Foi licenciado e lançado pela EMI, em 1980. Este disco traz em seu repertório uma síntese das composições mais gravadas de Toninho Horta e guarda uma relação significativa com o momento histórico vivido pela sociedade de consumo brasileira durante a década de 1970.

Para a compreensão adequada da obra de Toninho Horta é importante levarmos em consideração que os anos 1970 foram um de seus momentos de mais intensa produtividade artística, que, não por acaso, correspondeu a um período de grande efervescência vivido pela canção popular brasileira. Dentre a sua produção em meio a esse contexto, destaca-se seu primeiro disco autoral gravado, **Terra dos Pássaros**, mencionado anteriormente. Por se tratar de uma produção independente que levou três anos para ser concluída, o artista pode usufruir de certa liberdade, compondo canções, tocando guitarra, violão, piano, cantando, escrevendo todos os arranjos para orquestra, regendo, além de produzir o disco. Estes fatores nos fornecem diversos aspectos que integram o processo criativo e a concepção musical de Toninho Horta, como pode ser observado através de suas próprias palavras:

> "Este disco conseguiu povoar meus pensamentos nestes últimos três anos e sobreviver a todo tipo de alegrias e dificuldades, mas a variedade de condições de trabalho não impediu o desejo de realizar um disco como sempre idealizei. Com muita liberdade, ele se desenvolveu paralelo à minha maturidade como ser humano. As canções cantadas no final de uma juventude podem hoje representar apenas o registro de um sonho que custou a se realizar... Eu comecei despretenciosamente a gravar uma fita onde tocava e cantava minhas músicas, sem pensar que seria o princípio de uma aventura. Os amigos apareciam para visitar e acabavam gravando, as idéias iam fluindo e a gente estava partindo naturalmente para fazer um disco com produção própria sem cogitar as dificuldades que viriam pela frente... eu tinha uma preocupação constante em manter o nível técnico e instrumental desse quebra-cabeça que foi gravar em vários estúdios, em países diferentes, em épocas diferentes, com músicos que tocavam na mesma faixa e que nem sempre se conheciam, com trabalhos intermediários de onde tirávamos os recursos para seguir nessa caminhada..."[1]

No trecho do livro *"A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural"* [2] citado abaixo, podemos ilustrar o contexto em que este disco foi lançado. O autor sintetiza e assinala alguns dos fatores que levaram ao desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira e às transformações da sociedade de consumo na década de 70:

> "Também o mercado fonográfico, que até 1970 conhecia um crescimento vegetativo, a partir deste momento deu sua arrancada para um verdadeiro e significativo desenvolvimento. Isto se deveu em grande parte às inúmeras facilidades que o comércio passou a apresentar para a aquisição de eletrodomésticos. Como o mercado de fonogramas se desenvolve em função do mercado de aparelhos de reprodução sonora, é importante observarmos a evolução das vendas industriais de aparelhos eletrônicos domésticos. Entre 1967 e 1980, a venda de toca discos cresce em 813 %. Isto explica por que o faturamento das empresas fonográficas cresce entre 1970 e 1976 em 1375 %. O mercado fonográfico pode ainda ser avaliado quando consideramos a venda de discos na década de 70 (em milhares de unidades)."[3]

Segundo Renato Ortiz, a vendagem de LPs no Brasil aumentou de 24.000 para 39.252 entre os mesmos anos em que foi gravado o disco **Terra dos Pássaros**, de 1976 a 1979. Estes índices de crescimento da indústria fonográfica representam o fértil período vivido pela canção popular brasileira durante a década de 1970, na qual esta instaurou-se como produto de consumo de uma sólida indústria cultural, veiculada pela mídia e por grandes gravadoras multinacionais. Este foi um momento de intensa produtividade para Toninho

---

1 Trecho do texto que faz parte do encarte do disco **Terra dos Pássaros**, escrito por Toninho Horta em 12/12/1979.

2 ORTIZ, Renato. ***A Moderna Tradição Brasileira - Cultura brasileira e identidade nacional***. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

3 ORTIZ, Renato. ***A Moderna Tradição Brasileira - Cultura brasileira e identidade nacional***. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985, p. 127.

Horta, que além de ter atuado como instrumentista em grupos e gravações, consagrou-se como compositor, com suas canções gravadas por diversos intérpretes.

Seguem algumas de suas canções gravadas nessa época que foram posteriormente incluídas no disco **Terra dos Pássaros**:

INTÉRPRETE	MÚSICA	DISCO	ANO
Nana Caymmi	*Beijo Partido* (Toninho Horta)	Nana Caymmi	1975
Milton Nascimento	Beijo Partido	Minas	1975
Milton Nascimento	*Viver de Amor* (T. Horta/R. Bastos)	Geraes	1976
Paulo Moura	*Pedra da Lua* (T. Horta/Cacaso)	Confusão Urbana, Suburbana e Rural	1976
Nana Caymmi	*Dona Olímpia* (T. Horta/R. Bastos)	Nana	1976
Simone	*Céu de Brasília* (T. Horta/F. Brant)	Face a Face	1977
Sueli Costa	*Pedra da Lua*	Sueli Costa	1977
Milton Nascimento	*Dona Olímpia*	Clube da Esquina 2	1978

Tabela 1. Composições de Toninho Horta gravadas durante a década de 1970.

Além das questões mencionadas, deve-se levar em consideração também, a dinâmica da indústria fonográfica brasileira e o desenvolvimento de um mercado de discos independentes. Segundo Laerte Fernando de Oliveira, em seu livro "Em um Porão de São Paulo – O Lira Paulistana e a Produção Alternativa", deve-se buscar um olhar mais cuidadoso em relação ao surgimento deste tipo de produção no Brasil. Nos estudos existentes sobre o assunto, coloca-se o músico Antonio Adolfo como o pioneiro da iniciativa independente ao ter criado um selo musical e produzido seu disco **Feito em Casa** (1977), quando na realidade esta prática data do início do século XX, no Brasil, como já apontaram anteriormente Iná Costa e José Ramos Tinhorão[4]. No ensaio "Obscurantismo e Efervescência Cultural"[5], escrito por Luiz Tatit em 1983, o autor observa a proliferação de artistas que, assim como Antonio Adolfo e Toninho Horta, investiram em seus próprios discos e obtiveram êxito, chamando a atenção do público e da mídia, sem possuírem o aval de grandes gravadoras. Neste ensaio, o autor atribui o aparecimento desses grupos independentes à incapacidade de serem absorvidos pela indústria cultural e pela mídia, mesmo não rompendo esteticamente com as leis do mercado. Para o autor, essa produção artística era tida pelas grandes gravadoras como um investimento cujo lucro não seria obtido à curto prazo, tornando-se um investimento de risco.

O disco **Terra dos Pássaros** traz em seu repertório onze canções acompanhadas por orquestra e por renomados músicos brasileiros como Milton Nascimento (voz), Airto Moreira (bateria), Raul de Souza (trombone), Robertinho Silva (bateria), Wagner Tiso (piano/orgão), Nivaldo Ornellas (sax tenor), dentre outros. A representatividade deste disco pode também ser retratada pela incidência de suas canções em discos de intérpretes nacionais e internacionais e em outros discos do próprio compositor. Apesar de possuir dezesseis discos autorais lançados, Toninho Horta regrava freqüentemente suas músicas antigas e considera-se compositor de poucas músicas:

> "Minhas composições são muito de vez quando. Mas quando resolvo fazer, parece que cada uma tem uma referência especial, são diferentes entre si, têm tipos de melodias e caminhos

[4] OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. ***Em um Porão de São Paulo – O Lira Paulistana e a produção alternativa***. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002, pp. 25 e 26.

[5] TATIT, Luiz. ***Todos Entoam: ensaios, conversas e canções***. São Paulo: Publifolha, 2007.

> harmônicos próprios, uma com influência mais pop, outra com mais igreja, outra com mais bossa nova, balada. Então, acabei fazendo poucas músicas, mas bem marcantes".[6]

Em levantamento biográfico foi possível constatar que todas as músicas do disco **Terra dos Pássaros** foram regravadas em dez álbuns da discografia autoral de Toninho Horta. Como exemplo, vale mencionar que em seu disco **Durango Kid 2** (1995) foram gravadas cinco faixas originais de **Terra dos Pássaros**.

No livro *"A Canção no Tempo - 85 anos de músicas brasileiras vol. 2: 1958-1985"*[7], os autores definem Toninho Horta como um dos mais representativos guitarristas brasileiros no país e no exterior. No entanto, ao mesmo em que o caracterizam enfaticamente como instrumentista, comentam sua canção *"Beijo Partido"*, destacando-a como uma composição consagrada do cancioneiro nacional. Toninho Horta desenvolveu paralelamente sua atuação profissional, equiparando sua carreira de compositor, essencialmente de canções, à de instrumentista. O artista, que atualmente possui dezesseis discos autorais gravados, foi aclamado, em 1977, o quinto colocado entre os melhores guitarristas do mundo, pela revista britânica *Melody Maker*. No cenário da Música Popular Brasileira podemos identificar alguns músicos que possuem tal versatilidade, como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, reconhecidos tanto como instrumentistas quanto como compositores. Contudo, Horta destaca-se como músico acompanhador, requisitado em um elevado número de gravações de discos de outros artistas nacionais e internacionais. No quadro abaixo foram selecionados alguns desses álbuns, lançados entre as décadas de 70 e 90, cuja participação de Toninho Horta se dá principalmente na função de instrumentista acompanhador:

ARTISTAS	**DISCOS**	**GRAVADORA**	**ANO**
Nivaldo Ornellas	MPBC	Philips/Phonogram	1969
Milton Nascimento	Clube da Esquina	EMI-Odeon	1972
Elis Regina	Elis	CBD-Phonogram/Philips	1973
Lô Borges	Lô Borges	EMI-Odeon	1973
Sidney Miller	Línguas de Fogo	Som Livre	1974
Milton Nascimento	Milagre dos Peixes Ao Vivo	EMI-Odeon	1974
João Bosco	Caça à Raposa	RCA	1975
Milton Nascimento	Minas	EMI-Odeon	1975
Airto Moreira	Promises of the Sun	EMI-Odeon	1976
Edu Lobo	Limite das Águas	Continental/WEA	1976
Taiguara	Imyra, Tayra Ipy	EMI-Odeon	1976
Milton Nascimento	Geraes	EMI-Odeon	1976
João Bosco	Galos de Briga	RCA	1976
Flora Purim	Nothing Will Be As It Was	Rhino/Warner Bros	1977
Nana Caymmi	Nana	RCA	1977
Gal Costa	Água Viva	Philips/Phonogram	1978
Simone	Face a Face	EMI-Odeon	1978
Milton Nascimento	Clube da Esquina 2	EMI-Odeon	1978
Boca Livre	Boca Livre	Independente	1979
George Duke	A Brazilian Love Affair	Sony/BMG	1979
Paulo Moura	Confusão Urbana	RCA	1979
Sérgio Mendes	Horizonte Aberto	Som Livre	1979
Dori Caymmi	Dori Caymmi	EMI-Odeon	1980
Milton Nascimento	Sentinela	Ariola/Polygram	1980
Sérgio Mendes	Alegria	WEA Internacional	1980

[6] VILARA, Paulo. ***Palavras Musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros***. Belo Horizonte: s. ed., 2006, pp. 364.

[7] SEVERIANO, Jairo; MELO, Zuza Homem de. ***A Canção no Tempo – 85 Anos de Músicas Brasileiras, vol. 2***. São Paulo: Editora 34. 1998, p. 209.

Chico Buarque	Almanaque	Ariola/Philips	1981
Dori Caymmi	Dori Caymmi	EMI-Odeon	1982
Maria Bethânia	Ciclo	Polygram/Philips/Universal Music	1983
Maria Bethânia	A Beira e o Mar	Polygram/Philips/Universal Music	1984
Flavio Venturini	O Andarilho	EMI-Odeon	1985
Wagner Tiso	Coração de Estudante	Polygram/Philips	1985
Nana Caymmi	Chora Brasileira	EMI	1985
Olivia Hime	Estrela da vida inteira: Manuel Bandeira	Leblon Records	1986
Manhattan Transfer	Brasil	Atlantic / Wea	1987
Maria Bethânia	Dezembros	RCA	1987
Alaíde Costa	Amiga de Verdade	Pan	1988
Joyce	Negro Demais no Coração	SBK	1988
Mauro Senise	Mauro Senise	Visom Digital/Edições Paulinas	1988
Ricardo Silveira	Sky Light	Verve/Polygram	1989
Joyce	Music Inside	Polygram	1990
Mark Egan	Beyond Words	Rhino / Wea	1991
Peter Madsen Group	Snuggling Snakes	Minor Music	1992
Yuri Popoff	Catopê	Leblon Records	1992
Gil Goldstein e Romero Lubambo	Infinite Love	Big World Music	1993
Kenny Barron	Sambao	Polygram	1993
Michael Gerber	This is MG	Big World Music	1993
Yutaka	Another Sun	Grp Records	1993

Tabela 2. Participação em discos como instrumentista.

Ao focalizarmos as atenções nos aspectos composicionais do disco **Terra dos Pássaros**, com o intuito de compreender as peculiaridades da concepção musical de Toninho Horta, pode-se verificar que a canção desempenha um papel fundamental, permeando toda a obra. Das dez faixas gravadas, apenas três apresentam-se como "música instrumental": *"Dona Olímpia"* (T. Horta/R. Bastos), *"Viver de Amor"* (T. Horta/R. Bastos) e *"Aquelas Coisas Todas"* (T. Horta), ressaltando que as duas primeiras possuem letra em suas versões originais. Outros aspectos musicais relevantes presentes no disco, como arranjos e improvisos, estão de certa forma a serviço da canção, acompanhando sua forma e seu estilo. Portanto estes dados nos apontam a levantar questões sobre a importância da canção brasileira e o papel que esta ocupa na carreira de Toninho Horta. O estudo da canção na obra de um instrumentista pode parecer inusitado, porém pode ajudar a compreender o papel de Toninho Horta no contexto da produção musical brasileira dos anos 1970. Ao mesmo tempo, a ênfase na canção pode revelar aspectos significativos da estrutura musical de suas composições.

Assim, procuraremos compreender a atuação profissional deste artista, a partir de sua relação com os diferentes momentos vividos pela música popular brasileira, tendo como marco inicial o final dos anos 1950, na Era da Bossa-Nova, passando pela Era dos Festivais, na década de 1960, e pelas mudanças ocorridas após o desenvolvimento da indústria cultural brasileira na década de 1970. Desta forma, dividimos o estudo sobre a obra de Toninho Horta em três capítulos em desenvolvimento:

Capítulo 1 - **Trajetória Musical: Toninho Horta e a canção**

1. Na Era da Bossa Nova

b. Na Era dos Festivais

1.1.1. A canção popular brasileira e o Regime Militar

1.2. Na década de 1970

1.2.1. A canção e a indústria do disco no Brasil

1.2.2. Discos Independentes no Brasil

1.3. Mudanças pós década de 1980

Capítulo 2 - **O disco Terra dos Pássaros de 1979**

2.1. A gravação do disco

2.2. As canções do disco

2.3. Discos gravados por Toninho Horta no mesmo período

2.4. A sonoridade da época

2.4.1. Minas Gerais, Milton Nascimento e o "Clube da Esquina"

Capítulo 3 - **Análises Musicais**

3.1. A guitarra elétrica e o violão

3.1.1. Sonoridade

3.1.2. Acordes e inversões

3.1.3 Recursos Idiomáticos (scordatura, cordas soltas)

3.2. Análise das canções do disco

3.2.1. Tonalidades e modulações

3.2.2. Harmonia e rearmonizações

3.2.3. Formas

3.2.4. Arranjos e orquestrações

3.2.5. Construções Melódicas

3.2.6. Contracantos e Contrapontos

3.3. Algumas comparações com composições de outros discos

Conclusões

A obra do compositor Toninho Horta, isoladamente, ainda foi pouco explorada no meio acadêmico. No entanto, não pode-se deixar de levar em consideração os diversos trabalhos escritos sobre o grupo de compositores do qual Horta fez parte, o **Clube da Esquina**[8]. Estes trabalhos ressaltam a importância da produção musical específica deste grupo, de sua formação cultural e da contribuição de seus integrantes na construção de uma identidade musical e cultural.

[8] Segundo Thaís Guimarães Alvim Nunes, em sua dissertação de mestrado "A Sonoridade específica do Clube da Esquina" (UNICAMP), o termo **Clube da Esquina** refere-se a um grupo de compositores, instrumentistas e poetas, na sua maioria mineiros, que criaram uma vasta produção musical de canções durante a década de 1970 no Brasil.

Deste modo, o objetivo da pesquisa consiste em compreender e identificar aspectos que demarcam o processo criativo e composicional da obra de Toninho Horta em um de seus períodos de mais intensa produtividade musical. Através da escolha de seu primeiro disco, **Terra dos Pássaros** (1980), pretende-se buscar o entendimento de seu contexto histórico sob o prisma da canção popular brasileira, tendo como alicerce a análise musical. Desta forma, busca-se trazer à tona a relação da obra de Horta com a canção popular brasileira durante a década de 1970; pesquisar os diferentes aspectos relativos às transformações da indústria fonográfica brasileira dos anos 1970, procurando compreender a inserção do disco **Terra dos Pássaros** neste contexto e identificar as principais características que definem as composições de Toninho Horta através da análise musical das canções do disco **Terra dos Pássaros**.

Para cumprir esses objetivos, utilizamos como principais recursos para análise partituras, grades orquestrais das canções do disco **Terra dos Pássaros** e gravações. Em primeira etapa, todas as canções do disco foram analisadas, estabelecendo-se quatro parâmetros que se repetem para cada música. Estes parâmetros seguem o padrão de análise sugerido no livro *Guidelines for Style Analysis* (LARUE, Jan. NY: Norton, 1970), onde deve levar-se em conta os cinco elementos que o autor considera necessários para a análise musical: som, harmonia, melodia, ritmo e dinâmica. Desta forma, foi possível traçarmos um panorama comparativo dos procedimentos composicionais utilizados por Horta, tais como tonalidades, estruturas formais, harmônicas e melódicas. Do ponto de vista teórico-metodológico, existem diversas vertentes de análise musical que contribuíram para a realização deste trabalho, algumas delas são: a dissertação de mestrado de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, "Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal" (UNESP), onde o autor registrou e formalizou procedimentos comuns da prática contemporânea de análise harmônica direcionadas à música popular; o trabalho de iniciação científica de Douglas Martins da Costa Fonseca, "Concepção Harmônica de Toninho Horta" (UNICAMP), que traz transcrições de cinco músicas de Toninho Horta, destacando a harmonia como um dos principais fatores responsáveis pela unidade do trabalho do artista; para as análises musicais estruturais, seguiremos o já mencionado livro de Jan Larue, "Guidelines for Style Analysis". Além disso, algumas das principais referências bibliográficas utilizadas para a compreensão do contexto histórico da Música Popular Brasileira vinculada à indústria fonográfica brasileira durante o período estudado são, o já mencionado, "A Moderna Tradição Brasileira - Cultura brasileira e identidade nacional", de Renato Ortiz, "Os Donos da Voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura", de Márcia Tosta Dias, "Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/70", de Heloísa Buarque de Hollanda e a dissertação de Mestrado "Música Instrumental e Indústria Fonográfica no Brasil: A experiência do Selo Som da Gente", de Daniel Gustavo Mingotti Muller.

Referências Bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. ***MPB – A História de Um Século***. Rio de Janeiro: Funarte. 1997.

ALMEIDA, Hermínio Carlos de. ***A Canção Viver de Amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos: aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano***. Dissertação de Mestrado – UFMG. 2005.

BELLINATI, Paulo. ***The Great Guitarrists of Brazil - The Guitar Works of Garoto - Annibal Augusto Sardinha - trascribed, arranged & editaded from his recordings & manuscript by Paulo Bellinati***. Califórnia, USA: Guitar Solo Publications, 1991.

BORGES, Márcio. ***Os sonhos não envelhessem – Histórias do Clube da Esquina***. São Paulo: Geração Editorial. 1996.

CORREA, Luiz Otávio. ***Clube da esquina e Belo Horizonte: romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua***. Dissertação de Mestrado – PUCMG. 2002.

DIAS, Márcia Tosta. ***Os Donos da Voz - Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura***. Boitempo Editorial, 2000.

DOLORES, Maria. ***Travessia - a vida de Milton Nascimento***. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FONSECA, Douglas Martins da Costa***. Concepção Harmônica de Toninho Horta***. Iniciação Científica – UNICAMP. 1999.

FREITAS, Sérgio P. R. de. ***Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações entre os acordes na harmonia tonal***. Dissertação de Mestrado – UNESP. 1995.

GARCIA, Luiz Henrique Assis***. Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural***. Dissertação de Mestrado – UFMG. 2000.

GREEN, Douglass M. ***Form in Tonal Music – an introduction to analysis***. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.

GUEST, Ian. ***Harmonia, método prático vol. 1 e 2***. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

HELLMER, Jeffrey L. e LAWN, Richard J. ***Jazz: theory and practice***. University of Texas at Austin. Los Angeles, Califórnia, EUA: Alfred Publishing Co., Inc., 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. ***Impressões de Viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/70***. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LARUE, Jan. ***Guidelines for Style Analysis***. New York: Norton. 1970.

MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. ***Três Canções de Tom Jobim***. São Paulo: Cosac Nayfi, 2004.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. ***Música Instrumental e Indústria Fonográfica no Brasil: A experiência do Selo Som da Gente***. Dissertação de mestrado: UNICAMP, 2005.

LIMA, Adriano Fagundes Oliveira. ***Policordes: Sistematização e Uso na Música Popular.*** Dissertação de Mestrado: UNICAMP, 2006.

LEVINE, Mark. ***Jazz Piano Book***. EUA: Sher Music Co., 1989.

MELLO, Zuza Homem de. ***A Era dos Festivais - uma parábola***. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MEYER, Leonard B. ***El Estilo en la Música: Teoría Musical, historia e ideologia***. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. ***Cultura Brasileira - utopia e massificação (1950-1980)***. São Paulo: Contexto, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. ***História e Música***. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAUS, Wayne J. ***Beyond Functional Harmony***. EUA: Advance Music, 1998.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. ***A sonoridade específica do Clube da Esquina***. Dissertação de Mestrado: UNICAMP. 2005.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. ***Em um Porão de São Paulo – O Lira Paulistana e a produção alternativa***. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

ORTIZ, Renato. ***A Moderna Tradição Brasileira - Cultura brasileira e identidade nacional***. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Marco. ***Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão***. Brasília: Musimed, 1984.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. ***A canção no tempo: 85 anos de música brasileira, vol.1: 1901-1957***. São Paulo: Editora 34. 1997.

SEVERIANO, Jairo; MELO, Zuza Homem de. ***A Canção no Tempo – 85 Anos de Músicas Brasileiras, vol. 2***. São Paulo: Editora 34. 1998.

SCHOENBERG, Arnold. ***Fundamentos da composição musical***. São Paulo: EDUSP, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. ***Funções Estruturais da Harmonia***; tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SMAÇARO, Julio César Caliman. ***O Cantador: A Música e o Violão de Dori Caymmi***. Dissertação de Mestrado: UNICAMP. 2006.

TATIT, Luiz. ***O Cancionista – Composição de Canções no Brasil***. São Paulo: Edusp. 2002.

TATIT, Luiz. ***Todos entoam: ensaios, conversas e canções***. São Paulo: Publifolha, 2007.

TATIT, Luiz. ***Canção: eficácia e encanto***. São Paulo: Atual. 1987.

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. ***De Minas, Mundo: A Imagem Poético-Musical do Clube da Esquina***. Dissertação de mestrado – UNICAMP. 2000.

VASCONCELOS, Marcus André Varela. ***Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão***. Dissertação de Mestrado - UNICAMP. 2002.

VIEIRA, Francisco Carlos Soares F. ***Pelas Esquinas Dos Anos 70 - Utopia e Poesia no Clube da Esquina***. Dissertação de Mestrado – UFRJ. 1998.

VILARA, PAULO. ***Palavras Musicais: letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros***. Belo Horizonte: s. ed., 2006.

WISNIK, José Miguel. ***O som e o sentido***. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

WISNIK, José Miguel. ***Sem Receita: ensaios e canções***. São Paulo: Publifolha.2004.

Bateria e Bateristas: estratégias de um levantamento preliminar

Thiago Ferreira de Aquino
Programa de Pós-Graduação
em Música da UNIRIO, Bolsista CNPQ
thiago_aquino1@yahoo.com.br

Resumo
Buscando-se contribuir para a reflexão sobre a produção de conhecimento em música, apresentamos o resultado de um levantamento bibliográfico em sete obras de referência tendo como tema a bateria enquanto instrumento musical. Optou-se por uma cobertura dos aspectos técnico-organológicos relativos ao instrumento. Através deste levantamento, foi possível perceber uma grande diversidade na representação da bateria: das sete obras, apenas duas a definem como um instrumento musical no verbete "bateria". Pode-se notar um descompasso entre literatura e prática musicais, pois se na primeira o lugar da bateria não está ainda plenamente assegurado, o mesmo não se dá na prática musical atual no Brasil. Além disso as definições nos ajudam a entrever duas concepções em relação à bateria: uma que denominamos "aberta", outra "fechada", que podem ser um ponto de partida útil para a compreensão deste instrumento e das práticas musicais nas quais se insere.

Palavras-chave Bateria – Música Popular – Dicionários de Música

Abstract
In this paper are presented the results of a bibliograpic data-gathering in seven brazilian music dictionaries and encyclopedias, focusing on technical and organological aspects of the drumset as a music instrument. It was possible to perceive a great diversity on the concern given to this instrument: only two out of the seven sources have a "drumset" entry in which it is defined as a music instrument. From these data, one can realize there is a gap between music practice and music knowledge, for despite the fact that its representation on the selected sources is somewhat lacking, the drumset plays an important role in many brazilian music styles at least since the decade of 1960. Also, by analyzing these entries it was possible to see the existence of two ways to conceive of the drumset: an "open" way and a "closed" one. These conceptions might be an useful starting point for studying this instrument and the music practices around it.

Keywords Drumset – Popular Music – Music Dictionaries

Introdução

Como parte de uma pesquisa de Mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) intitulada "Bateristas do Rio de Janeiro: uma abordagem etnográfica", o presente trabalho apresenta o resultado de um levantamento bibliográfico tendo como tema a bateria enquanto instrumento musical. Nosso objetivo, com este levantamento de dados, é o de trazer à tona informações relevantes não só em relação aos dados em si, mas também, e principalmente, em relação às fontes. Desta maneira, podemos vislumbrar como a bateria é percebida em sua especificidade na literatura sobre música. Por fim, ao enriquecer esta percepção com dados preliminares coletados em campo, busca-se contribuir com a reflexão sobre a produção de conhecimento em música.

Para este fim, foram escolhidas edições brasileiras de obras de referência – dicionários e enciclopédias musicais – como fonte. Tal escolha se deveu a dois fatores principais. O primeiro é uma certa lacuna de produção científica no que concerne à bateria, nos levando a escolher como fonte obras de caráter

mais geral. O segundo fator que motivou esta escolha foi o interesse em focar a bateria dentro de um conhecimento geral sobre música. É necessário ressaltar que a produção acadêmica que tem a bateria como objeto ainda é muito escassa, o que faz com que o pesquisador se volte também para outras fontes. Entre estas outras fontes, duas parecem ser de particular relevância: os métodos e as revistas especializadas, por serem uma literatura consumida pelos músicos, e portanto capazes de indicar importantes aspectos da prática musical envolvendo este instrumento. Todavia, o exame de tais fontes não será objeto do presente artigo.Tenciona-se desta forma uma aproximação com um olhar mais "genérico" sobre a bateria, em contraste com o olhar especializado que é produzido a partir "de dentro", buscado sobretudo em campo.[1]

Outro fator merece ser mencionado, uma vez que restringiu a escolha das obras: trata-se da escolha por limitar as fontes a edições brasileiras. Tal procedimento tem como objetivo aproximarmo-nos do tema a ser desenvolvido ao longo do curso de mestrado: bateristas na cidade do Rio de Janeiro.

Obras e verbetes

Norteados por estes eixos, chegamos à seleção de sete obras que, pensamos, sejam representativas para nossos objetivos. São elas: o *Dicionário biográfico musical* de Vasco Mariz, o *Dicionário de música* (DM) de Luiz Paulo Horta, a edição concisa do *Dicionário Grove de música*, a *Enciclopédia da música brasileira* (EMB), o *Dicionário musical brasileiro* de Mário de Andrade, o *Dicionário Houaiss da música popular brasileira*, coordenado por Ricardo Cravo Albin, e o *Dicionário de termos e expressões da música* (DTEM) de Henrique Autran Dourado.

Como se pode ver, trata-se de obras bastante díspares, no que se refere ao escopo do conhecimento abarcado (por exemplo, nos próprios títulos: "música" versus "música brasileira" versus "música popular brasileira"), nos objetivos e processos editoriais, na época de sua publicação. Consideramos tal abrangência essencialmente como positiva, na medida em que nos permitirá perceber olhares sobre nosso objeto originados de diferentes pontos. Não propomos, entretanto, uma comparação das obras supracitadas, ou uma crítica a cada uma delas pelo que retratam ou deixam de retratar em relação à bateria. Nosso interesse reside sobretudo na soma entre estes diferentes olhares.

Assim, há que se destacar o caráter de construção deste "olhar genérico" de que falamos anteriormente. Múltiplo, complexo e heterogêneo – além de constantemente em disputa –, ele não está encarnado em nenhuma das obras, mas precisa ser mapeado – e construído – a partir da multiplicidade retratada nas mesmas.

Ressalte-se, por exemplo, que no processo de edição destas obras é freqüente a elaboração e/ou revisão técnica dos verbetes por um músico especializado naquela questão. Assim, denominar este ponto de vista de externo (em oposição ao olhar interno dos bateristas) é, em muitos casos, uma simplificação. Simplificação que não invalida o enunciado anterior – da externalidade da visão ali contida – se nos questionarmos o quão especializado é o autor ou revisor: trata-se de um baterista? De um percussionista popular? De um percussionista erudito? De um especialista em música popular que não domina as especificidades dos instrumentos? Cada um destes agentes sem dúvida terá uma perspectiva diferente.

Acrescente-se o fato de este agente não ter plena liberdade para exercer seu julgamento, tendo que negociar com uma série de outros agentes em diferentes posições, com as condições específicas de produção daquela obra e o contexto social à sua volta, e as premissas implícitas de solidez e de neutralidade (em outras palavras, de *verdade*) de tais obras são colocadas em questão. Se, por um lado, não faz parte do nosso objetivo neste artigo deslocar o foco para as práticas sociais que têm por resultado a produção de uma obra deste tipo – menos ainda questionar sua importância –, por outro lado é importante lembrar que tais premissas de neutralidade e solidez devem ser vistas mais como algo buscado do que como algo atingido.

Voltando entretanto ao seu conteúdo, pudemos perceber uma polarização entre duas abordagens principais, que diversas vezes se combinavam em algum grau: de um lado, um foco que poderíamos chamar de técnico (organológico no que se refere aos instrumentos musicais); de outro, um foco biográfico. Como exemplos extremos de cada uma destas tendências temos, do lado técnico, o *Dicionário de termos e expressões da música*; do lado biográfico, o *Dicionário biográfico musical*. E, como exemplo de abordagens entre estes dois extremos, o *Grove* e a *Enciclopédia da música brasileira*.

Devido a esta polarização, optou-se para o presente trabalho na cobertura da esfera técnica: termos relativos à bateria e a suas partes componentes. Buscou-se chegar a uma série de verbetes-chave, que fossem capazes de permitir o vislumbre da prática musical que nos interessa. Desta forma, os termos selecionados

[1] O termo genérico vem entre aspas, pois será posto em questão mais adiante.

vão desde os bastante gerais – instrumentos de percussão; tambor –, passam pelo nome do instrumento – bateria – e chegam em seus principais componentes – caixa clara; bumbo / bombo; surdo; tom-tom; prato; contratempo / chimbau / hi-hat; pedal. Dentre estes últimos, três são particularmente importantes: caixa ou caixa clara, bumbo ou bombo e pedal. Os dois primeiros por consistirem nas partes principais que compõem a bateria,[2] e o último por ser o elemento que permite que diversos instrumentos sejam tocados por um mesmo executante, o que caracteriza o instrumento. Portanto, será principalmente através desses três verbetes – além do verbete bateria – que se poderá vislumbrar diferentes concepções a respeito do instrumento – a começar pelo próprio reconhecimento de sua existência.

A bateria nas obras selecionadas

O termo "bateria" é descrito de forma bastante diversa nas obras, estando ausente em algumas destas. Este é o caso tanto do Dicionário Houaiss quanto da Enciclopédia musical brasileira, além do Dicionário biográfico musical que, ao contrário do que o nome pode sugerir, dedica-se exclusivamente à música de concerto (igualando portanto "música" a "música de concerto"). O dicionário de Luiz Paulo Horta define a bateria como "os instrumentos de percussão da orquestra" (p.36), e o de Mário de Andrade como "grupo de instrumentos de percussão usados em conjuntos musicais" (p.51). Apenas o Dicionário Grove e o de Autran Dourado registram a bateria como um instrumento musical: o primeiro a define como

> instrumentos de percussão acoplados adequadamente para serem tocados por um só músico; inclui um bombo (ou "bumbo", percutido por pedal), uma caixa clara, um par de pratos a pedal ("charleston") e pratos suspensos, admitindo outras percussões e acessórios subsidiários (como a "vassourinha") de acordo com o estilo da música. É indispensável em conjuntos de jazz, orquestras de dança e bandas de rock. (p.82)

Já o *Dicionário de termos e expressões da música* define bateria como sendo um

> instrumento de percussão formado por diversas peças (contratempos, pratos, roto-toms, caixa) que, suspensas por suportes de metal, apoiadas no chão (surdos) ou afixadas como os tom-toms no corpo do bumbo (por sua vez tocado por meio de um pedal), são executadas por um único instrumentista. Componente fundamental da cozinha das jazz-bands, dos grupos de rock, jazz, MPB e conjuntos de dança. (p.46)

Ambos registram também o termo "bateria" com o sentido de formação instrumental de percussão – como os dois primeiros o fizeram – e associam-na às escolas de samba.

A partir destas definições podemos apreender, em primeiro lugar, – conclusão que certamente nos espantou – o fato de ainda haver uma relativa dificuldade para reconhecer a bateria como instrumento na literatura de referência sobre música no Brasil.

Esta dificuldade parece se manifestar como uma certa falta de sistematização no conhecimento sobre o instrumento. Isto pode ser mostrado no fato de que duas obras – o Dicionário Houaiss e a EMB – possuem verbetes sobre bateristas, atestando portanto indiretamente um reconhecimento da bateria; e o dicionário de Luiz Paulo Horta faz menção, ainda que indireta, à bateria em outros verbetes, como "bombo" e "caixa clara".[3] É preciso ponderar também que a não menção da bateria como instrumento no dicionário de Mário de Andrade (nem mesmo em outros verbetes, como 'caixa clara' e 'bombo') deva-se ao fato de o mesmo voltar-se principalmente – mas não exclusivamente – para o universo das tradições; outro fator importante deve ser sua data recuada, época em que a bateria ocupava sem dúvida um papel menos central na música popular.[4] Notamos que há um descompasso entre literatura e prática musicais, pois se na primeira o lugar da bateria não está ainda plenamente assegurado – ou pelo menos ainda não está plenamente organizado –, este lugar já era assegurado na prática musical no Brasil pelo menos desde a década de 1960.

Vamos nos deter um pouco nas definições propostas pelos dois dicionários. Ambos enfatizam ser a bateria composta de várias partes. O Grove faz uma distinção entre uma espécie de "núcleo" da bateria (caixa clara, bombo, pratos a pedal e pratos suspensos) e outras partes de caráter acessório, que não são

[2] O que pode ser comprovado pelo estudo técnico do instrumento, que se concentra nestas duas peças.

[3] No verbete 'bombo': "... os bombos também são usados em múdica de dança, *jazz* e música *pop*, tocados habitualmente com uma baqueta forrada acionada por pedal." (p. 50); e 'caixa clara': "É usado na seção de percussão da orquestra, em bandas militares e como parte da bateria em orquestras de *jazz* ou dança." (p.62). É interessante notar que no caso do bombo – que sofre justamente uma adaptação para ser tocado com o pé ao mesmo tempo em que o músico toca outros instrumentos – não esteja dito que o mesmo faz parte desse conjunto (a bateria), como está explícito no verbete caixa clara.

[4] Apesar de não possuirmos informações sobre a data da primeira edição do dicionário, o ano de falecimento de Mário de Andrade (1945) é, acreditamos, suficiente para corroborar tal suposição.

enumeradas (à exceção das vassourinhas). Já o DTEM faz uma lista maior, sem uma hierarquia aparente (contratempos, pratos, roto-toms, caixa, surdos, tom-toms, bumbo).

Há, entretanto, uma diferença talvez sutil entre ambos: enquanto este último define a bateria como um instrumento formado por diversas peças, o primeiro fala em instrumentos acoplados. Um enfatiza o "todo" da bateria; o outro, suas partes constituintes. Dentro destas duas concepções, é natural que o DTEM, ao enfatizar o todo, enumere as peças que o compõem sem uma ordem específica, enquanto o Grove cite alguns instrumentos de caráter central e deixe em aberto a inclusão de outros. Podemos dizer que estamos diante de duas concepções sobre bateria: uma "fechada" e outra "aberta".

Tal diferença será encontrada também na prática dos bateristas: pois, por um lado, a maioria das baterias é fabricada e vendida sob a forma de kits padrão (fechados); ao mesmo tempo, a maior parte dos bateristas toca em instrumentos personalizados (uma concepção, portanto, mais aberta) – como exemplo extremo, podemos pensar nas baterias extravagantes de muitos músicos de rock. Por outro lado, dentro do universo do rock as baterias, embora personalizadas, compõem-se principalmente dos mesmos elementos dos kits padrão (caixa, bumbo, tom-tom, surdo, contratempo e pratos suspensos), diferindo apenas na quantidade e dimensões destes. Isto é de certo modo "fechado" já que as possibilidades são limitadas pelas peças padrão da bateria. Já dentro da música brasileira, não é incomum vermos instrumentos de percussão "independentes", como tamborim e agogô, serem acoplados às baterias – dentro portanto de uma concepção aberta. Como caso extremo de abertura, podemos citar o músico Airto Moreira, que, ao invés de adicionar instrumentos de percussão à sua bateria, começou a adicionar peças de bateria ao seu kit de percussão:

> Então eu consegui uma mesa [de percussão, para apoiar os instrumentos] e coloquei um bumbo embaixo dela, para tocá-lo enquanto estava de pé. (...) Pouco a pouco eu incorporei uma bateria à minha mesa de percussão, o que é o oposto de ter instrumentos de percussão em volta da sua bateria, que é o que muitas pessoas fazem. (Moreira e Thress, 1994: 8)[5]

Aqui cabe ressaltar que não daremos preferência para nenhuma das duas concepções. Assim, por exemplo, quando nos referirmos aos componentes da bateria, os termos "peça" (que aqui não é sinônimo de "obra musical", mas sim de "componente") e "instrumento" poderão ser igualmente utilizados; a opção por um termo ou outro será governada sobretudo pela fluência da leitura, e não pela filiação a uma das maneiras de compreensão já citadas. Da mesma forma, o termo "instrumento" poderá ser usado como sinônimo de "bateria", pois acreditamos que, mesmo em sua concepção aberta, a bateria apresenta uma coesão que lhe confere unidade.

Voltando às definições, cabe salientar outros elementos importantes que estão presentes em ambos os dicionários. Em primeiro lugar o fato de o instrumento ser tocado por um único executante – o que confere unidade às partes que o compõem, e que é a grande diferença entre bateria como um instrumento musical e bateria como sinônimo de "seção rítmica".

Em decorrência do fato de este agrupamento de instrumentos ser tocado por um só executante chegamos a outro elemento fundamental: a necessidade de tocar alguns destes com os pés. Trata-se do bumbo e do contratempo, instrumentos acionados por pedais. Nos verbetes de ambos os dicionários esta importante particularidade é mencionada, entretanto o DTEM, apesar de citar nominalmente o contratempo, só explicita o acionamento por pedal no caso do bumbo. É por este motivo que havíamos considerado os termos bumbo (ou bombo) e pedal como termos-chave para compreender a bateria a partir das fontes selecionadas. Ressalte-se também que os componentes citados nominalmente pelo Dicionário Grove correspondem cada um a um membro do baterista: caixa clara (mão esquerda), bombo (pé direito), pratos a pedal (pé esquerdo) e prato suspenso (mão direita).[6]

Finalmente, são citados nas duas definições conjuntos nos quais a bateria é "fundamental" ou "indispensável" – conjuntos estes por sua vez diretamente associados a estilos musicais (jazz, rock, MPB) ou a práticas musicais específicas (orquestras ou conjuntos de dança). Somando-se estas práticas e estilos com o

[5] No original: "Then I got a small table and I put a bass drum under the table that I could play while standing up. (...) Little by litlle I incorporated a drumset into my percussion table, which is the opposite of having percussion around your drumset, which is what a lot o people do."

[6] Trata-se evidentemente de uma associação bastante simplificada, na medida em que as mãos têm grande facilidade em deslocar-se de uma peça para outra ao longo de uma execução; e mesmo os pés podem possuir alguma mobilidade. Entretanto esta associação merece ser notada na medida em que corresponde a levadas bastante características do instrumento, entre eles a levada padrão de jazz, o chamado "samba de prato" e diversos padrões do rock.

pop apontado pelo DM no verbete 'caixa clara', podemos ver uma associação da bateria com o que poderíamos chamar de "música popular com influência norte-americana". Nosso interesse, entretanto, não é o de entrar neste complicado, controverso – e muitas vezes inflamado – debate sobre questões de influência. Ao contrário, o que se busca é mapear as práticas musicais onde a bateria é reconhecida como instrumento participante.

Os verbetes relativos aos outros termos-chave são basicamente de caráter organológico, fornecendo descrições dos instrumentos em questão. Chamam a atenção, novamente, por uma certa falta de sistematização (por exemplo, o DTEM e o DM, que reconhecem o uso de pedal para o acionamento do bumbo, mas tal definição não está presente no verbete 'pedal').

Por último, vale destacar a predominância da nomenclatura orquestral "bombo" ao invés do termo "bumbo" geralmente utilizado pelos bateristas.[7] Embora a maioria das obras coloque "bumbo" como sinônimo de "bombo", Vale notar que bumbos de bateria e bombos sinfônicos são instrumentos especializados: um bumbo não desempenharia bem a função de um bombo, e vice-versa. Algumas das diferenças fundamentais entre ambos são suas medidas, maneiras de serem montados e timbres. Parecemos estar diante de dois instrumentos já distintos, mas cuja nomenclatura ainda não se separou totalmente.

Esta multiplicidade de concepções – junto com a possibilidade de perceber a bateria como um instrumento em aberto – pode ter implicações importantes para a compreensão do universo deste instrumento e das práticas musicais nas quais este se insere. Em primeiro lugar, cabe ressaltar que a terminologia da língua inglesa para designar o instrumento tende a enfatizar o caráter aberto do mesmo: *drumset* (que poderia ser traduzido literalmente como "conjunto de tambores") e *drums* ("tambores", no plural). Tal observação se faz importante quando lembramos que o dicionário que sugere esta concepção é a edição brasileira de uma obra internacional. Curiosamente, entretanto, a edição em 20 volumes do New Grove não possui um verbete sobre bateria.[8]

Pode-se até mesmo pensar na bateria como um instrumento ainda em vias de definição. Tal hipótese está de acordo com seu aparecimento relativamente recente (no início do século XX). Evidentemente, é preciso lembrar que mesmo instrumentos já "cristalizados" podem apresentar diferenças importantes em termos de construção – timbre, extensão, por exemplo – diferenças estas que, por sua vez, podem estar a serviço de posições estéticas e de execução – ver, por exemplo, o caso relatado por Silva (2005: 36) a respeito do trompete. Se, por um lado, a venda de kits padronizados pode significar um passo em direção a um instrumento mais fechado, por outro lado, a facilidade de acrescentar ou subtrair elementos da bateria faz com que tais diferenciações possam, em larga medida, ficar a cargo dos próprios executantes, e não dos fabricantes de instrumentos, tornando possível uma individualização.

É interessante notar também que tal individualização da sonoridade não se opera apenas de um músico para outro: isto porque, dentro de uma concepção aberta, o próprio instrumento – ou conjunto de instrumentos – pode mudar, e dados de campo mostram que um mesmo músico pode acrescentar, subtrair ou modificar elementos de acordo com as demandas da apresentação que irá realizar. Com isto, um mesmo músico, apesar de identificado com um único instrumento, pode, de fato, tocar várias *baterias*. Portanto, se é usual a identificação do músico com um instrumento – sendo o caso dos multi-instrumentistas considerado como exceção, e não regra[9] – no caso dos bateristas este binômio pode apresentar fronteiras menos definidas: é possível compreender o baterista como situado numa posição intermediária entre a de instrumentista e multi-instrumentista.

Por último, não podemos deixar de apontar que estamos diante de um curioso paradoxo: essa possibilidade de personalização do instrumento e da sonoridade – que se torna um elemento a mais ao qual o músico pode recorrer para destacar sua individualidade – acontece justamente com um músico que de forma geral é menos valorizado (identificado com classes sociais mais baixas, com um aprendizado intuitivo, com o fato de não tocar notas, de "bater" ao invés de tocar, etc).

---

[7] Embora não tenha realizado um levantamento sistemático sobre a terminologia em uso corrente, em minha própria experiência como baterista – que inclui o contato com outros bateristas, músicos de outros instrumentos, arranjadores, além de revistas especializadas – posso afirmar que o uso da terminologia "bombo" pra designar o bumbo de bateria é extremamente raro.

[8] O verbete *drum* (tambor) é dedicado aos membranofones de altura indefinida da música de concerto (The New Grove, 1980: 641), e faz referência a outros verbetes onde são cobertos instrumentos de culturas não-ocidentais. A única menção à bateria está na associação de determinadas técnicas de baquetas e do uso de vassourinhas à prática do jazz.

[9] Ver, por exemplo, Silva (2005: 146), que enfatiza a identificação de um músico com seu instrumento nos cursos superiores de Bacharelado em Música.

Conclusão

A partir do levantamento realizado, foi possível perceber um certo descompasso entre prática musical e produção de conhecimento, manifestado tanto em relação ao reconhecimento da bateria como instrumento quanto no caso mais específico da especialização de bombos e bumbos. Além disso, duas maneiras de conceber a bateria – que denominamos respectivamente de "aberta" e "fechada" – foram identificadas, maneiras estas que podem ajudar a lançar luz sobre a prática do instrumento.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia ; Brasília: Ministério da Cultura ; São Paulo: Instituto de estudos brasileiros da Universidade de São Paulo : EDUSP, 1989

Dicionário de Música. Editoria de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Dicionário Grove de música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira. Ricardo Cravo Albin, criação e supervisão geral. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1977.

MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

MOREIRA, Airto & THRESS, Dan. *Airto Moreira: rhythms and colors / listen and play*. Miami: Manhattan Music, 1994.

SILVA, José Alberto Salgado e. Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2005.

The New Grove Dictionary of Music ad Musicians. Stanley Sadie (Ed.). London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

Discurso Musical da Identidade Caribenha em Salvador: o Samba-Reggae, o Reggae e o Merengue.

Yukio Agerkop
UFBA

Resumo
Nas últimas décadas, a noção de fronteira cultural ganha força em abordar a cultura dinâmica e em transformação do Caribe. O Caribe se caracterizou desde a época colonial pela migração de pessoas entre as diversas ilhas, e a imigração constante de pessoas saindo e entrando a região. Desenvolveram-se comunidades pluri-culturais com as suas próprias características. Salvador, capital de estado da Bahia-Brasil, por sua parte, não desenvolveu o mesmo padrão de migração de grupos de pessoas como a região caribenha. Também não houve um fluxo migratório de pessoas do Caribe para Salvador. Mesmo assim, algumas formas musicais do Caribe foram decisivas para a formação de novas tradições musicais em Salvador. Os músicos do chamado *samba-reggae* se apropriaram em uma forma criativa de elementos musicais e estéticos do *reggae* jamaicano, mas também do *merengue* dominicano dentro dos toques do *samba –reggae.* A inclusão de elementos do toque do merengue dominicano é um fato menos conhecido e estudado. Neste trabalho, abordaremos como o Caribe se tornou uma fronteira imaginada para os afro-descendentes em Salvador. Veremos como uma pequena parte da cultura caribenha foi inserida na expressão musical dos blocos afros, dentro do discurso maior de ressaltar a herança africana na cultura afro-brasileira de Salvador.

Palavras Chave: samba-reggae – fronteiras imaginadas – discurso musical

Abstract
In the last decade, the notion of the "imagined frontiers" is gaining force in approaching the dynamics of culture in transformation in the Caribbean. The Caribbean region, since colonial times, is characterized by migrations of people from different parts of the world and also between the islands. The so-called pluri-cultural communities were formed with their own characteristics. In the city of Salvador, the capital of the state Bahia in Brasil, on the other hand, did not evolve the same migration patterns as in the Caribbean region. And besides, there actually do not exist a migration flux of people from the Caribbean region to Brasil, in this case, to the city of Salvador. But even so, some Caribbean musical traditions influenced the development of new forms of "musicking" (the act of making music) in the city of Salvador, namely the so called *samba-reggae* tradition. The musicians of the samba-reggae schools or the so called "blocos" afros, used integrated musical and esthetic elements from the Jamaican *reggae*, and even from the Dominican *merengue*. In this paper, we will see how the Caribbean turned out to be an imagined frontier for groups of afro-descent in Salvador. We will see how a small part of Caribbean culture became inserted into the musical expression of the "blocos" afros, joining into a mayor discourse based on the African heritage of Afro-Brazilian culture in the city of Salvador.

Keywords: samba-reggae - imagined frontiers - musical discourse

Introdução

Quando andamos pelas ruas do centro da cidade de Salvador, o visitante pode ver o trabalho de artesãos, mulheres vendendo as comidas típicas baianas e homens jogando capoeira nas praças. Podemos ver as cores da cultura *rasta* em verde, vermelho, amarelo e preto, ouvir de vez em quando sons de *reggae*. Mesmo assim, podemos afirmar que a cultura caribenha não é tão evidente na cidade de Salvador quanto a

críticos jornalísticas, antropólogos e músicos pressupõem. O reduzido conhecimento sobre o Caribe, combinado com um fluxo mínimo de trocas culturais entre o Caribe e Salvador, resulta em uma porcentagem pequena de elementos caribenhos na expressão cultural de Salvador. A quantidade relativamente pequena de brasileiros migrando e viajando para a região caribenha, também aumenta o fato de não ter um vínculo cultural e social entre as duas regiões. A cultura musical da região do Caribe é geralmente conhecida através de discos comerciais ou através as apresentações de grupos musicais de algumas ilhas, entre outros da Jamaica e de Cuba. Estes grupos se apresentam em Salvador de vez em quando, e o grupo musical do Caribe que teve a maior repercussão em Salvador, era o do *Bob Marley and the Wailers (1972-1981),* influenciando o início do novo fenômeno musical, o *samba-reggae*. Isto se deve em parte pelo grande reconhecimento e sucesso internacional e o acesso relativamente fácil de discos e outras informações acerca deste grupo. Em Brasília por exemplo, encontramos um verdadeiro movimento de *reggae roots*, inspirado na cultura dos *rastas* da Jamaica. Os integrantes de grupos brasilienses como os Discípulos, o JahcaReggae, o Jah Live, no entanto, desenvolvem uma própria interpretação da cultura *rasta*, utilizando elementos do discurso de Bob Marley com a própria vivência da cidade e o seu meio ambiente geográfica e social.

Este trabalho não abordará a história do *samba-reggae*, como tampouco o desenvolvimento de uma construção de identidade negra a partir deste fenômeno musical. Estes temas que podem ser encontradas nos estudos feitos por diversos autores, entre outros GUERREIRO (1997), SANSONE (1997) e LIMA (1997).

Os Blocos Afros e o Pan-africanismo

Goli GUERREIRO (1997) cita uma expressão da imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo que diz: "A Bahia virou Jamaica". A pergunta que surge é se este fenômeno de fato realmente se estabeleceu no cidade. A nomeação para o novo movimento musical, o *samba-reggae*, faz alusão ao *samba* e ao *reggae* jamaicano. No entanto, quando observamos a história e o desenvolvimento dos diversos "blocos afro"[1], percebemos que o Caribe, e em especial a ilha Jamaica, não é utilizado nos seus discursos, seja nos textos cantados, seja nas vestimentas, ou até nos padrões rítmicos ou nas líneas melódicas. Os discursos políticos e musicais dos blocos afros *Ilê Aiyê* (o primeiro bloco afro criado em Salvador), AraKetu e até o Olodum, estão voltadas para temáticas do continente africano e não tanto à região do Caribe. Isto pode ser observado nas observações dos sociólogos e antropólogos Goli GUERREIRO (1997) e Antonio GODI (1997). O *reggae* foi incorporado na vida cultural de diversos bairros da cidade, entre outros, o Pelourinho. Ali, o reggae pode ser ouvido em bares e é interpretado por conjuntos musicais locais, cantados na língua portuguesa. Deve-se lembrar que o *reggae* é um fenômeno sócio-musical de proporção global, sendo adotado como estilo de vida e forma musical por jovens em diversas partes do mundo. O conhecido Bar do Reggae, situado no centro histórico da cidade de Salvador, Pelourinho, foi o primeiro local onde o *reggae* era tocado através de uma equipe de som, e começou a funcionar no ano 1979. Seria melhor afirmar que os blocos afros, nos seus discursos, se referem ao pan-africanismo, aos movimentos de resistência cultural na África, dos Estados Unidos e no Caribe (em especial os discursos do Bob Marley e os *rasta*s).

Quais elementos da cultura caribenha são as mais evidentes na cidade Salvador? Para responder esta pergunta, devemos discernir o conhecimento geral sobre o Caribe em Salvador. A região do Caribe é extensa, com uma grande variedade de expressões culturais e o uso de diversas línguas diferentes, praticamente desconhecidas pela população de Salvador. A história do Caribe, a geografia e a culinária são outras temáticas que são pouco divulgados em Salvador. Da mesma forma, existe uma barreira lingüística para a compreensão das idiossincrasias lingüísticas nos textos cantados em inglês, francês, espanhol e holandês, e as diversas línguas "creole", as línguas desenvolvidas a partir das línguas africanas e as línguas européias. Como também existe uma barreira físico-geográfica, sendo a distância relativamente grande entre a região do Caribe e Brasil, em especial a cidade de Salvador.

Outro fator de importância é o fato de que os brasileiros não têm a possibilidade de viajar para as ilhas do Caribe, e ainda mais, não há migrações de pessoas do Caribe para o Brasil, em especial a cidade de Salvador. Desta forma, não podemos apreciar traços culturais marcadas da região do Caribe em Salvador. Apesar disto, existem grupos afro-descendentes na cidade de Salvador que sim utilizam elementos da cultura *rasta*, as suas vestimentas, como também os discursos de Bob Marley, como marcadores de identidade. A cultura do *reggae* é conhecida e apreciada através de discos comerciais, vídeos e às vezes via livros e textos, como também são organizadas apresentações de grupos musicais da Jamaica (e de poucas outras ilhas do

[1] Geralmente formado por dezenas de percussionistas e com 1 a 3 cantores

Caribe). Nos últimos quinze anos, acrescentou-se o uso de Internet, possibilitando o acesso a vídeos, músicas em formato mp3/mp4 e textos.

A relação entre a região do Caribe e a cidade Salvador, pode melhor ser percebido como uma "fronteira imaginada". Na realidade, a abordagem e a alusão dos grupos afro-descendentes em Salvador às culturas pan-africanas, se incluem neste princípio da *fronteira imaginada*. Vilma de Lurdes, no seu estudo sobre a literatura e a história em Cuba, alerta para o lado mutável da fronteira, uma mobilidade peculiar à fronteira, tema também abordado pelo antropogeógrafo Ratzel e o sociólogo Zientara (LURDES 2003). Um exemplo desta mobilidade da fronteira é a conquista do Oeste nos Estados Unidos da América nos séculos XVII e XIX com a expansão dos colonos sobre o território indígena, desta forma efetuando um deslocamento a fronteira. Mas, também existem as fronteiras lingüísticas, regionais, raciais e pós-coloniais, ou sendo, as fronteiras imaginadas, como por exemplo em Canadá, onde a fronteira gelada representa a cultura da neve, do frio, do inverno e da figura do *Inuit* (esquimós) vindo do Ártico. A fronteira é uma questão exigida e mantida por grupos sociais e não por convenções geográficas, e ela é formada de acordo com a expansão de cada grupo e ganha sempre quem tem melhor articulação política ou arsenal bélico (LURDES, 2004, p. 210). As fronteiras imaginadas, contrário às fronteiras políticas que estão relacionadas à história, à geografia, representam um espaço de imaginação, onde se evidencia a identidade cultural. Agora, poder-se-ia dizer que a fronteira imaginada também é mutável: ela tem uma mobilidade, dependendo do gosto e das tendências em questão de gostos musicais dos jovens, de grupos sociais. Por exemplo, o interesse e a identificação de jovens negros no Pelourinho (e outros bairros) com a cultura musical do *reggae* pode ser substituído, gradativamente ou mais abruptamente por um interesse e identificação como movimentos culturais de países da África como o Egito, a Angola ou talvez por movimentos culturais dos afro-descendentes dos Estados Unidos. Isto também pode ser concebido como identidades mutáveis, identidades múltiplas e em camadas, desenvolvidas segundo as circunstâncias históricas e sociais.

Nas últimas décadas, as fronteiras políticas e culturais se desenvolvem a partir de novas configurações e dimensões, por causa do fluxo r ápido e gigantesco de informação e comunicação via a Internet e outras tecnologias novas. Apesar disto, as barreiras lingüísticas tornam ainda difícil uma assimilação satisfatória de elementos culturais do Caribe no Brasil, em especial na cidade de Salvador.

O Caribe no Discurso Musical de Grupos Afro-descendentes em Salvador

Veremos agora quais elementos musicais do Caribe foram assimilados no samba-reggae. O que normalmente se assume e adverte, é que o toque dos tambores dos blocos afro é a combinação dos padrões rítmicos do *samba-duro* com o *ijexá* do *candomblé ketu*. Mas existem outras possibilidades para explicar a origem dos toques criados nestes blocos afro. As batidas identificadoras do samba-reggae podem ser resumidas em uma marcação rítmica repetida. A marcação rítmica básica que podemos perceber é a seguinte:

x . . x . . x . . . x . x . . .

Este padrão é igual ao toque do *arramunha* (ou *avaninha*) do *candomblé ketu* de Salvador[2], e foi adaptada pelos músicos dos primeiros blocos afros. Segundo o depoimentos de um alabê, o mestre da bateria em um terreiro de candomblé, músicos percussionistas dos blocos afro visitaram os terreiros para aprender os toques executados nos tambores *lê,*o *rumpi,* o *rum* e o *agogô*. Este padrão rítmico às vezes é substituído por outro padrão rítmico que é utilizado no *samba-duro*, caracterizado pelos acentos no chamado "off-beat":

. x . x . . x . . . x . . . x .

Este padrão rítmico, executado pelos *taróis* e pelas *caixas*, às vezes é variado de tal forma que todas as batidas dentro do compasso estão no "off-beat", como tocado pelos músicos de Olodum no videoclipe "They Dont Care About Us" de Michael Jackson com Olodum. Esta variação foi talvez a razão de aludir ao padrão rítmico do *reggae* jamaicano:

		x				x				x				x		Taróis
o				o		o						o	o	o	O	surdos

[2] Este toque é executado no início da festa pública de um terreiro de um *candomblé ketu* quando os membros do terreiro entram na sala principal.

Encima desta marcação básica, entram os padrões rítmicos dos diversos surdos da bateria do samba-reggae. Este padrão pode ser representado da seguinte forma (aqui junto com a marcação básica (igual a do *arramunha* do candomblé) dos taróis e das caixas):

x . . x . . x . . . x . x . . . arramunha (tocado no agogô)

o							o							
				o		o					o	o	o	o

Surdos do samba-reggae

. x . x . . x . . . x . . x . . outra variação da marcação básica

O padrão rítmico tocado pelos surdos é um toque que também é tocado pelo tambor no merengue dominicano. Os blocos afros executam estes padrões rítmicos em uma velocidade muita mais lenta que o toque de tambor no merengue dominicano. Este fato é importante, já que a velocidade relativamente lenta favorece o uso de diversas variações, executadas pelas caixas e *repiniques*, que são as chamadas dobradas ou repiques dentro destas marcações básicas. A pergunta que surge e se os músicos dos blocos-afros adotaram este padrão rítmico do merengue dominicano propositalmente, ou se foi uma mera casualidade. Pelos depoimentos do percussionista Neguinho do Samba, eles negam a existência destas influências e afirmam que os padrões rítmicos são criados a partir dos ensaios, espontaneamente. Agora, parte deste padrão rítmico também está presente no mesmo toque de *arramunha*, tocados pelo tambor *lê* e *rumpi*, como podemos observar na seguinte representação:

x	.	.	x	.	.	x	.	.	.	x	.	x	.	.	.	agogô
x	**x**	**x**	**x**	**x**		x	x	**x**	**x**	**x**	**x**	**x**		x	x	atabaque

A diferença entre o toque de *arramunha* e o samba-reggae é o deslocamento do padrão rítmico tocado pelos surdos: na *arramunha* este padrão começa no primeiro tempo do compasso e no samba-reggae é tocado no último tempo do compasso. Este fato indica e reforça o fato que os blocos afros se permitem a liberdade para modificar e variar os toques de origem da religião afro-brasileira. A performance em contexto festivo como o carnaval e outras festas, possibilita os músicos modificarem e variarem os padrões rítmicos aprendidos em contexto religioso. Deve-se lembrar que os fundadores de vários blocos afros estabeleceram uma ligação com os terreiros do Candomblé de Salvador. O bloco afro Ilê Ayê por exemplo, também utiliza outros toques do *candomblé ketu* como o *daró*.

Podemos discernir paralelos entre os fenômenos musicais da região do Caribe e o *samba-reggae* de Salvador. Em Trinidad e Tobago, onde nos anos´30 e ´40 começou o desenvolvimento do *steel-band* com a manufaturação de barris de petróleo em *steel-pans*, pertenceu às pessoas das classes sociais menos favorecidos, na maioria afro-descendentes. A mesma situação ocorreu com o samba-reggae. As duas culturas musicais estão vinculadas ao contexto do carnaval, evento festivo por excelência, que possibilitou a visibilidade e propagação dos discursos musicais, políticos e sociais dos grupos afro-descendentes.

A cultura do *steel band* de Trinidad e o *samba-reggae* de Salvador são ambos “ways of life”, quer dizer, formas de viver com seus modos particulares de se vestir, usar o corte de cabelo, o jeito de andar, e a através de códigos próprios dentro dos grupos. Em ambas também se desenvolveram as territorialidades: cada formação tem uma sede, um estabelecimento em um bairro da cidade onde são organizados os ensaios e são desenvolvidos trabalhos juntos com a comunidade do local.

Palavras Finais

Veremos como podemos abordar as culturas caribenhas no Brasil, em especial a de Salvador, através das fronteiras imaginadas. Os grupos afro-descendentes de Salvador se identificam com os discursos sociais e políticos dos diversos grupos étnicos, fenômenos musicais da África, Estados Unidos e o Caribe. O uso de elementos musicais de culturas musicais caribenhas, geralmente não é mencionado pelos músicos dos

blocos-afro no *samba-reggae*. Vimos como o padrão rítmico do tambor do merengue dominicano se assemelha ao toque do samba-reggae, só em uma velocidade bem maior. Estes fatos são geralmente pouco divulgados na cidade de Salvador, como também a desinformação sobre a variedade de culturas musicais nas ilhas de fala inglesa, francesa, holandesa e espanhola da região do Caribe. Apesar disto, podemos traçar similitudes entre o desenvolvimento social do *steel band* de Trinidad e Tobago e os *blocos afro* de Salvador. O carnaval é o contexto onde ambas as tradições podem-se desenvolver e projetar-se ao mundo.

Referências bibliográficas

AHO, Wiliam R. "Steel Band Music in Trinidad and Tobago: The Creation of a People´s Music". In: *Latin American Music Review*, Vol 8, Nº1, 1987, p.26-58.

LURDES, Vilma de Fonseca. "Fronteiras Imaginárias, Fronteiras Insulares: José Lezama Lima e a Expressão Poética Cubana", In *Revista Brasileira do Caribe*, vol IV, nº 8, Goiânia, Ed. CECAB, 2004.

GODI, Antonio Jorge Vitor dos Santos. "Música Afro-Carnavalesca: Das Multidões Para o Sucesso das Massas Elétricas", In *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*. Organizadores: Livio Sansone e Jocélio Teles dos Santos. Salvador, Dynamis Editorial, 1997.

GUERREIRO, Goli. "Um Mapa em Preto e Branco da Música na Bahia – Territorialização e Mestiçagem no Meio Musical de Salvador (1987-1997)", In *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*. Organizadores: Livio Sansone e Jocélio Teles dos Santos. Salvador, Dynamis Editorial, 1997.

ANAIS

PÔSTERES

Viola nos sambas do Recôncavo Baiano

Cássio Nobre

Resumo
Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano consiste em um estudo etnomusicológico sobre o instrumento musical de cordas popularmente conhecido como "viola", introduzido no Brasil por europeus, e que na região do Recôncavo Baiano (Bahia, Brasil) está associado a formas de expressão musical tradicionais em comunidades caracterizadas por fortes remanescentes culturais de matriz africana. Estas expressões populares estão organizadas em torno de alguns grupos musicais existentes em certas localidades do Recôncavo atual, conhecidos genericamente como sendo grupos de "samba de roda". Tais grupos contam com a presença da viola na formação instrumental dos seus conjuntos musicais, que executa "modalidades" de samba localmente reconhecidas como sendo "samba-chula", "samba de viola" ou "barravento", dentre outras denominações. A viola é, reconhecidamente, um dos mais fortes símbolos de "tradição" nesta região. Neste sentido, o objetivo principal de *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano* é levantar informações e relatos sobre a presença de violas e a participação de violeiros em alguns grupos de samba com viola observados, descrevendo suas características principais, bem como usos e funções sonoras e simbólicas de ambos. Em paralelo, são observadas também quais mudanças estão ocorrendo ali em relação à transmissão oral de saberes e práticas musicais de viola frente à atual influência de mudanças gerais na sociedade, bem como frente à interferência de políticas públicas e estudos acadêmicos na vida das pessoas destas comunidades.

Palavras-chave: Viola – Samba de Roda - Recôncavo Baiano.

Abstract
"Viola in the Sambas of the Recôncavo Baiano" is an ethnomusicological study about the 10-stringed musical instrument - popularly known as "viola"- brought to Brazil by Europeans. In the region of the "Recôncavo Baiano" (Bahia, Brazil), the "viola" is closely associated with forms of traditional musical expressions in communities characterized by a strong cultural legacy of African matrix. These popular expressions are organized around musical groups from certain localities in the present region of the "Recôncavo Baiano", generally known as "samba de roda" groups. These musical groups preserve the presence of "violas" in their instrumental ensembles and perform modalities of "samba" music known as "samba-chula", "samba de viola" or "barravento", among others. The "viola" is, remarkably, one of the strongest symbols of "tradition" in this region, justifying its presence in such groups. Therefore, the main objective of the dissertation, "Viola in the Sambas of Recôncavo Baiano", is to collect information and descriptions about the importance of "violas" and of "viola" players in some of the "samba de roda" groups observed, describing its characteristics, as well as the aural and symbolic uses and functions of both. In parallel, are also analysed changes occurring there in relation to: the substitution of this instrument for other instruments; the oral transmission of the knowledge and practices of the "viola" facing the influence of general changes in the society; and in relation to the interference of public policy and scholarly studies in the lives of people from these communities.

Keywords: Viola – Samba de Roda – Recôncavo Baiano

Potiguaras em documentários: o toré da aldeia Monte-Mór

Eliene Nunes de Almeida
ln.a@hotmail.com

Resumo
A Terra Indígena Potiguara de Monte-Mór, localizada administrativamente nos municípios de Rio Tinto e Marcação, zona da mata Paraibana, sempre foi alvo da ação dos latifundiários. Medo, violência, perseguições e invasões de terra marcam a história deste lugar desde a chegada da Companhia de Tecidos Rio Tinto, no início do século XX. Encontrando-se ainda hoje em processo de regularização fundiária sofrendo historicamente omissão do Estado brasileiro. Com o propósito de retirar as comunidades indígenas Potiguaras de Monte-Mór da situação de invisibilidade e exclusão social, o Programa Integrado de Promoção Social e Educação Indígena Potiguara, financiado pelo MEC, através do Programa Nacional de Extensão, realizou a produção e edição de três vídeos-documentários em suporte digital, de 20 minutos. Narrando os processos históricos, políticos e religiosos das comunidade de Monte-Mór, com o protagonismo dos Potiguaras, na construção e re-construção da sua história, através da sua memória, relatando depoimentos dos bastidores de uma história não registrada oficialmente. Dentre estes, esta o vídeo Sou Potiguara, que vem numa perspectiva de interpretar as situações históricas vivenciadas pelo povo indígena potiguara de Monte-Mór e a interação de segmentos sociais com as demais aldeias potiguaras em busca do resgate cultural, abordando o toré de Monte-Mór a partir dos seus vários significados, nos seus aspectos mais diversos: religião, dança, canto, afirmação da identidade, instrumento de mobilização, rituais e tradições, constituídos de um sistema político da terra, que após décadas de negação da identidade indígena, o "toré" ganha forças surgindo como rede de reinvenção das tradições e suas significações.

Palavras-chave: Toré, Memória e Cultura.

Abstract
The Earth Indígena Potiguara of Monte-Mór, located administratively in the cities of Rio Tinto and Marcação, Paraiba´s forest zone, always has been the target for the action of the landowners. Fear, violence, harassment and invasions of earth mark the history of this place since the arrival of the Company of fabrics Rio Tinto, at the beginning of the twentieth century. Finding themselves nowadays still in the process of land regularization and suffering the historical omission of the Brazilian state. With the aim of withdraw indigenous communities Potiguaras of Monte-Mór from the situation of invisibility and social exclusion, the Integrated Program of Social Promotion and Education Indígena Potiguara, financed by the MEC, through the National Programme of Extension, made the production and editing videos of three-documentaries on digital media, 20 minutes. Narrating the historical, political and the religious processes of the community of Monte-Mór, with the leading role of the Potiguaras in the construction and re-construction of its history, through its memory, reporting evidence from the backstages of a story not officially registered. Included among them, there´s the video I Potiguara, which comes with a view to interpret the historical situations experienced by indigenous people potiguara of Monte-Mór and the interaction of social segments with the other villages in search of potiguaras culture´s rescue, addressing the toré of Monte-Mór from its various meanings, in its most diverse aspects: religion, dance, singing, affirmation of identity, an instrument of mobilization, rituals and traditions, a political system consisting of land, which after decades of denial of indigenous identity, toré gains strenght by emerging as network reinvention of traditions and their meanings.

Keywords: Toré, Memory and Culture.

O Toré Kariri-Xocó na Grande Salvador: Etnografia musical e territorialidade indígena

Leonardo Campos Cunha

Resumo
O Toré é um ritual indígena que envolve performance corporal e música, e se reveste de um sentido mágico-espiritual. Nas últimas décadas, tem sido um ponto focal de afirmação de etnicidade e marca diacrítica na luta por reconhecimento e conquista territorial dos povos indígenas do nordeste brasileiro, historicamente estigmatizados na figura do "caboclo". Sua prática promove um veículo de comunicação entre várias etnias e desperta o interesse de grupos ecológicos, neo-xamânicos ou defensores da diversidade cultural. Nos grandes centros urbanos, emerge um novo olhar para o índio enquanto cidadão brasileiro, além da abertura de mercados simbólicos globalizados. Esta pesquisa etnomusicológica descreve a itinerância de alguns índios Kariri-Xocó que, saindo de sua aldeia em Alagoas, encontram na região metropolitana de Salvador uma rede de solidariedade e alianças. Organizam uma Reserva Indígena em um terreno doado e fazem consistir, através da face pública do Toré, uma estratégia de sobrevivência econômica e um espaço de ensinamento indígena. As performances deste grupo foram analisadas nos seus aspectos músico-simbólicos e na produção de sentidos transculturalizados. Foi possível constatar que o Toré atravessa as dimensões ritualísticas, político-econômicas e ideológicas para se constituir num modo de reterritorialização subjetiva neste contexto urbano. Sua força reflete o poder da música de romper barreiras psicológicas e espaciais e transportar signos culturais, em constante reinvenção, sem perder a potência de expressão e a ligação do índio com a Origem – a presença do sagrado.

Palavras-chave: Etnomusicologia; Música Indígena; Toré Kariri-Xocó.

Abstract
The Toré is an indigenous ritual involving the performance of music and dance in association with magical and spiritual meanings. In recent decades, it has been a focal point of ethnic affirmation and a diacritical sign for Northeastern Brazilian indigenous people, historically stigmatized as "caboclo" (mestizo), in their struggle for recognition and territorial conquest. This practice acts as a vehicle of communication between different indigenous cultures and arouses the interest of ecological groups, neo-shamans and defenders of cultural diversity. In large urban centers a new image of the Indian as Brazilian citizen emerges, in addition to the opening of symbolic globalized markets. The present ethnomusicological research describes the itinerancy of some Kariri-Xocó Indians, who, leaving their village in Alagoas, encountered alliances and networks of solidarity in the metropolitan region of Salvador. They organized an Indian Reservation on donated land and consolidated, through the public face of the Toré, a strategy of economic survival and a location for indigenous education. The performances of this group were analyzed both musico-symbolically as well as their production of trans-culturalized meanings. The analyses indicate that the Toré crosses ritual, politico-economic and ideological dimensions to create a way of subjective re-territorialization in this urban context. The Toré's strength reflects the power of music to break psychological and spatial barriers as well as carry cultural signs in continual reinvention, without losing expressive potency and the connection between Indian and Origin - the presence of the sacred.

Keywords: Ethnomusicology; Indigenous Music; Toré Kariri-Xocó.

Atividades de formação em música no projeto "Música, Memória e Sociabilidade na Maré".

Marcelo Rubião de Andrade et alli[1]
marcelorubiao@ig.com.br

Resumo
O projeto de pesquisa "Música, Memória e Sociabilidade na Maré", desenvolvido pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, tem como base a formação de um grupo de estudo e pesquisa, composto por moradores da comunidade da Maré que sejam alunos de qualquer curso de graduação da UFRJ ou secundaristas da rede pública de ensino, e alunos da Escola de Música da UFRJ, para documentar e refletir sobre as linguagens musicais cultivadas localmente. Sendo necessário inicialmente organizar o material que já integra o acervo áudio-visual construído pelo grupo, de forma que este possa ser reapropriado pela própria comunidade, vêm sendo realizadas atividades de formação em música e em edição e manipulação digital de áudio, com o intuito de desenvolver habilidades criativas e conceitos êmicos de criação de sentido a partir da organização de sons/idéias. Em preparação a esta atividade, os co-autores discutiram com o orientador alguns princípios de conhecimento propostos pelo educador Paulo Freire, notadamente suas alternativas para o que denomina "educação bancária", e também uma proposta de "composição como prática regular em cursos de música" (Salgado e Silva 2006). O trabalho em questão expõe e debate alguns dos primeiros resultados da atividade de formação musical acima descrita, destacando suas possíveis contribuições às demandas de análise de documentos sonoros pertinentes ao projeto de pesquisa.

Palavras chave: Etnomusicologia – Pesquisa participativa – Composição musical

Abstract
The research project Music, Memory ans sociability at Maré, developed by the UFRJ's Ethnomusicology Laboratory, is based on the training of study and research group among residents to document and reflect upon locally cultivated musical practices. It has as one of its basic goals to organize the records and materials this group has accumulated through its research activities in a locally based archive, so that the community at large can appropriate it too. With this goal in mind, the group has gone through training in music as well as in audio production and editing, oriented by the co-authors, reinforcing its collective creative potentials and their member's emic concepts in knowledge building, through the organization of sound ideas. This activity was preceded by discussions between the authors and their advisor around Paulo Freire's theory of knowledge building, and notedly his alternatives to what he terms "banking education", in addition to the idea of "composition as a regular classrooom tool" (Salgado e Silva 2006?) This paper presents and discusses some of the first resultsof this initiative in the reflexive building of musical knowledge, highlighting its possible contributions to demands in sound documentation analysis specific to dialogic research projects.

Keywords: Ethnomusicology – Participatory Research – Musical composition

[1] Rudá dos Santos Brauns, Alexandre Dias da Silva, Ana Paula Chuengue, Bruno de Carvalho Reis, Caroline Cardim, Gonçalves, Daniely Cristina Bispo, Diogo Bezerra do Nascimento, Elvis Galdino Félix, Érika Ramos da Silva, Fabiano Aguila, Felipe Lack da Silva, Igor de Almeida Basílio, Isabel Cristina Dantas dos Santos, Isadora Ribeiro de Souza, Jefferson Silva de Paulo, Jéssica Alves David da Silva, Jéssica Moreira da Conceição, Leandro Custódio de Moura, Luis Antonio Matias da Silva, Mariluci Correia do Nascimento, Samuel Araújo Severino, Schneider F. R. Souza e Thuanny da Mota Gonçalves.

Introdução.

A seguinte comunicação se refere às atividades de formação musical e tecnológico-musical realizadas no projeto de pesquisa "Música, Memória e Sociabilidade na Maré", que vem sendo desenvolvido desde 2003, pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ sob a orientação do professor Samuel Araújo, em parceria com a ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), que possui instalações localizadas dentro do próprio bairro da Maré.

A realização destas atividades, que têm como intuito a instrumentalização do grupo de jovens participantes como pesquisadores das práticas musicais de sua própria comunidade, reflete uma característica importante do projeto, de buscar propiciar aos seus integrantes uma formação de âmbito geral, e unir pesquisa e educação a partir de reflexões e debates sobre os temas propostos pelo próprio cotidiano.

Este tipo de projeto não pode mensurar muitos de seus êxitos, por estes serem muitas vezes conquistas pessoais de seus integrantes, que têm a possibilidade de exercitar seu senso crítico sobre temas pertinentes a sua realidade e trabalhar a criação de conhecimento através da pesquisa e da crítica.

Tendo como base a formação de um grupo de estudo e pesquisa apoiado por bolsas de estudo, composto por alunos da Escola de Música da UFRJ, e moradores do bairro que são alunos de graduação da UFRJ ou do ensino médio da rede pública de ensino, são realizadas atividades de documentação e reflexão sobre as práticas e linguagens musicais cultivadas localmente, assim como discussões sobre temas pertinentes ao contexto social ao qual se inserem as mesmas, e ainda atividades de formação ligadas às necessidades funcionais do grupo de pesquisa.

A área referente ao bairro da Maré, na cidade do Rio de Janeiro, é na verdade composta por cerca de 21 favelas, com uma população estimada em cerca de 132.000 habitantes, distribuídos nestas sub-áreas, que ocupadas em períodos e de formas diferentes possuem distinções culturais, sociais e demográficas, e que sofrendo com o descaso do poder público são alvo de uma ação ostensiva, tanto de organizações criminosas como da própria policia. Os conflitos gerados por disputas entre as facções criminosas, exacerbados por uma ação truculenta da policia, geram não só barreiras espaciais como culturais dentro do bairro, e têm ação incisiva em todos os âmbitos da vida dos moradores.

Como método de trabalho, durante as atividades o grupo busca seguir alguns princípios de conhecimento propostos pelo educador Paulo Freire, com os quais o mesmo aponta uma saída para a chamada "educação bancaria" na qual o conhecimento é pretensamente "depositado" no educando por um educador que pensa "conter" este conhecimento. Propondo assim, uma quebra da hierarquia normalmente imposta em atividades de formação educacional, na qual as vivências e conhecimentos de cada individuo são menosprezados em detrimento de um conteúdo pré-programado, que muitas vezes não pode ser efetivamente absorvido por não condizer com a realidade do educando.

A partir da necessidade do grupo de organizar o material que já integra o seu acervo, de forma que este possa vir a ser difundido e reapropriado pela própria comunidade; começaram a ser realizadas no inicio de 2008, atividades de formação em edição e manipulação digital de áudio com o intuito de desenvolver habilidades criativas e conceitos êmicos de criação de sentido a partir da organização de sons/idéias.

Neste ponto evidenciou-se também a necessidade de uma atividade de formação musical constante, e de âmbito mais geral, voltada ao desenvolvimento da percepção e compreensão musical, mas que também privilegie processos criativos baseados na experiência musical de cada individuo, e ainda, que atenda as demandas de análise dos documentos sonoros pertinentes ao projeto de pesquisa.

Em preparação a estas atividades, os alunos da Escola de Música selecionados como bolsistas responsáveis pela elaboração e desenvolvimento da oficina de formação musical e tecnológico-musical, participaram de diversas reuniões com o orientador onde foram discutidas as propostas anteriormente citadas do educador Paulo Freire, notadamente suas alternativas para o que denomina "educação bancária", e também as idéias contidas no ensaio "composição como prática regular em cursos de música" (Salgado e Silva 2006) no qual o autor propõe o uso da composição como ferramenta regular no processo de aprendizado e como um meio do estudante desenvolver outros conhecimentos musicais aplicando a composição à estudos de outras áreas ligadas a música como história, técnica instrumental, análise, etc.

Desta maneira a composição também é vista pelo autor como uma atividade que pode ser usada para conectar outras atividades em educação musical. Servindo como um elo entre disciplinas distintas, das quais em muitos casos, os alunos nunca chegam a fazer conexões práticas e consistentes entre os itens do conhecimento.

Assim, a partir destas discussões foi elaborado um plano de atividades a serem realizadas, com as quais buscamos uma formação a partir da troca de conhecimento entre educadores e educandos, sem que as

experiências individuais de cada um sejam hierarquizadas de forma qualitativa. Para que desta maneira, os alunos motivados pelas suas próprias vivências, se apropriem de forma efetiva de determinado conteúdo. Sempre a partir de criações musicais próprias.

De qualquer forma, não é possível prever um roteiro fixo para as atividades, pois como elas se dão a partir de uma troca entre educadores e educandos muitas vezes é necessário buscar caminhos alternativos, que podem levar a situações não planejadas, porem importantes dentro da temática do projeto.

Oficina de edição, manipulação e seqüenciamento de áudio digital.

O grupo de pesquisa "Música, Memória e Sociabilidade na Maré" vem realizando, desde o início de suas atividades, registros áudio visuais das diversas práticas musicais que ocorrem no bairro da Maré. Freqüentemente são feitos registros de shows que ocorrem em locais como a Lona Cultural Hebert Vianna (que fica dentro do próprio bairro), bares ou praças, ou de outros eventos que envolvam música. Este material que é coletado vem compondo pouco a pouco, junto a entrevistas que são realizadas com os artistas, produtores e público local, um acervo do grupo de pesquisa.

Com o objetivo de atender as necessidades técnicas referentes à edição e finalização do material áudio visual que compõe o acervo do grupo de pesquisa, em primeiro lugar, foi realizada durante os meses de janeiro e fevereiro de 2008 uma oficina de edição, manipulação e seqüenciamento de áudio digital, voltada também a aspectos e técnicas composicionais ligados à música erudita tradicional, como criação, variação e organização de idéias para obtenção de sentido.

A oficina foi realizada na sede do Centro de Estudo e Ações Solidárias da Maré (CEASM), localizada na comunidade do Timbau, que cedeu seu laboratório de informática, dispondo vinte computadores durante cinco semanas.

Foram apresentadas aos que participaram desta oficina, as principais ferramentas disponíveis em três softwares de áudio de grande difusão para fins de edição, manipulação e seqüenciamento de áudio digital. Sendo estes três, os softwares Sound Forge, Fruity Loops e Adobe Audition.

Na primeira etapa da oficina foram realizados, através de ferramentas de edição e processamento de som do Sound Forge, procedimentos básicos como cortes e colagens, sobreposição de sons, simulações de ambientes acústicos, manipulação de intensidades, alturas e andamentos. Nesta etapa também foram abordados assuntos relativos ao armazenamento de áudio digital, tipos de arquivo mais comuns e visualização gráfica do áudio digital. Os arquivos sonoros utilizados para o treino dos procedimentos de manipulação do áudio foram feitos com músicas escolhidas pelos próprios participantes com o intuito de fazer com que se sentissem mais à vontade com o novo conhecimento que estava sendo adquirido.

Na segunda etapa foi utilizado o software Fruity Loops, através do qual foram realizados seqüenciamentos de samples disponíveis no banco de dados do software (criação de loops) e posteriormente um trabalho de variação e seqüenciamento destes loops. O software utilizado nesta etapa da oficina possui uma interface extremamente simples e intuitiva, o que propiciou a criação de diversas idéias musicais por parte daqueles que experimentaram o software. O Fruity Loops ainda dispõe de uma ferramenta que possibilita a seus usuários exportar seus arquivos em formato mp3, assim sendo, os participantes tiveram a oportunidade voltar para casa ouvindo, em seus mp3 players, suas próprias criações musicais.

O software possibilita também o seqüenciamento de notas musicais através de uma interface que simula o teclado de um piano. Para uma melhor utilização desta ferramenta foi realizada, a pedido dos próprios participantes, uma explicação básica sobre construção de escalas musicais.

Ainda na segunda etapa o Sound Forge foi re-visitado, com o intuito de se criar samples que pudessem ser utilizados pelo software de seqüenciamento, para a construção de loops elaborados a partir de samples originais e pessoais.

Na terceira e última etapa foi abordado o software Adobe Audition. Este software apresenta diversas semelhanças com o Sound Forge, mas possibilita também a edição em diversos canais de áudio simultâneos assim como a sincronia dos arquivos de áudio com um arquivo de vídeo qualquer. Contudo o trabalho de inserção de áudio a um vídeo foi limitado pela capacidade dos computadores que apresentavam uma configuração inadequada para se trabalhar com vídeo.

Permearam as atividades realizadas com os três softwares, conceitos relativos à criação de sentido em música, tais como: forma musical, simetria e fraseologia. A idéia era que fossem desenvolvidas habilidades para se trabalhar de forma criativa com o acervo do grupo de pesquisa. E de fato o grupo como um todo apresentou durante a oficina um alto grau de criatividade. Apesar de terem partido do mesmo

material sonoro e de terem utilizado as mesmas ferramentas, os trabalhos elaborados possuíam sempre soluções particulares.

Apesar da familiaridade de todos os participantes com a linguagem dos computadores, uma das barreiras que foram encontradas foi a dificuldade de lidar com termos em inglês, já que os softwares utilizados não estão disponíveis em português. Neste sentido, os participantes secundaristas enfrentaram um pouco mais de dificuldades que os universitários. Contudo este pequeno empecilho não chegou a afetar significativamente o desempenho na utilização do programa.

Um outro obstáculo encontrado durante a realização da oficina diz respeito à violência que enfrentam os moradores do bairro da Maré a quase todo instante. Dois dias antes do primeiro de atividades da oficina houve um conflito na região que durou alguns dias, e o local cedido pelo Centro de Ações Solidárias da Maré, assim como as casas próximas, teve a fachada atingida por dezenas de tiros.

Em uma das manhãs que aconteceria a oficina apenas os dois bolsistas da Escola de Música da UFRJ que estavam aplicando a oficina, que não moram no bairro, e uma das participantes que é vizinha do CEASM compareceram ao local, pois não havia energia elétrica na região. Segundo os moradores, o Caveirão[2] havia, como de costume, desligado a luz para invadir a região.

Atividade de formação em música.

No decorrer da oficina de edição, manipulação e seqüenciamento de áudio digital, evidenciou-se a necessidade de se realizar, com um grupo de formação interdisciplinar, atividades constantes de formação em música, que proporcionassem aos integrantes uma visão mais ampla da linguagem musical e que fosse voltada ao desenvolvimento da percepção e compreensão musical de forma a atender às necessidades de análise de documentos sonoros pertinentes ao projeto de pesquisa.

Neste sentido, mesmo após reuniões entre o grupo e o orientador para discussões sobre a maneira mais adequada de tornar regulares as atividades de formação em música, sem interferir no andamento das outras atividades que já vinham sendo realizadas, foi necessário tentar diferentes alternativas de horários e divisão do grupo.

Até o presente momento, devido à necessidade de realizar paralelamente outras tarefas do grupo, as atividades de formação em música vêm sendo realizadas apenas com os bolsistas do ensino médio. As atividades desenvolvidas abordam dois aspectos principais: análise e prática musical.

As análises, de caráter fenomenológico, vêm sendo desenvolvidas a partir de exercícios de escuta dirigida sobre músicas trazidas pelo próprio grupo. Os exercícios realizados têm como proposta a identificação de características e eventos musicais, presentes em um determinado trecho musical como o numero de instrumentos tocando em conjunto, ou a percepção da estrutura formal de uma música através de contrastes no caráter rítmico-melódico e através da entrada e da saída de instrumentos.

A partir das análises vêm sendo realizadas discussões acerca de como o sentido musical é percebido na mente de cada um. Através destas discussões foi constatada em grande parte dos participantes a idéia de que o sentido de uma música era dado exclusivamente a partir da letra. Com base em tal constatação foram realizados exercícios que propunham misturar, por exemplo, uma letra de caráter romântico com uma melodia de caráter agressivo. Através deste exercício alguns dos participantes foram de fato surpreendidos pela capacidade do som musical de imprimir sentido nas palavras ou independentemente delas.

Estas atividades de análise demonstraram ter bastante pertinência na formação de uma compreensão musical.

Paralelamente às atividades de análise, também têm sido realizadas atividades de cunho prático, mas que envolvem a racionalização de ritmos através de representações gráficas, a organização dos ritmos em frases e a execução destes.

Primeiramente foram realizadas rodas de improvisação rítmica na qual os participantes marcavam o andamento batendo os pés no chão, uma das pessoas fazia um ritmo com palmas e os demais repetiam o ritmo. Num outro exercício, que surgiu a partir de uma proposta de um dos secundaristas, as pessoas ficavam também em roda, mas desta vez, uma pessoa fazia uma frase rítmica com palmas e a pessoa à sua direita deveria fazer o mesmo ritmo do outro e criar um novo em seguida sem que se perdesse o andamento, e assim por diante.

[2] Caveirão é o apelido dado ao veiculo blindado do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) da policia militar do Rio de Janeiro.

Partindo para a fase de racionalização dos ritmos, foram adotadas divisões simples de tempo, às quais foram associados números de acordo com o numero de subdivisões. O número "1" representava uma nota por tempo, o número "2" duas notas por tempo, o número "4" quatro notas por tempo e o número "0" representava uma pausa de 1 tempo. Posteriormente, foi adicionado o número "3" representando uma quiáltera de três notas em um tempo. Baseado neste tipo de representação do som os bolsistas criaram e escreveram frases rítmicas, que posteriormente eram executadas por todos em conjunto através de palmas. Depois foi trabalhada, ainda através desta mesma forma de notação do ritmo, a noção de compasso. Ao se trabalhar a noção de compasso também se evidenciaram questões relativas à forma, e surgiram perguntas como "por que uma seqüência [2121] não deveria ser representada em um compasso de três tempos?".

Dando continuidade às atividades, foi proposto um exercício no qual foram elaboradas idéias musicais a duas vozes as quais foram executadas com o grupo dividido em duas partes: uma parte executando uma das vozes com palmas e a outra parte executando a outra voz percutindo em almofadas, o que produzia um som agudo e um som mais grave.

Seguindo o trabalho de polirritmia foram utilizadas propostas de organização rítmica tradicionais da música brasileira, que foram coletadas por Edgard Rocca e publicadas em seu livro "Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão". Para a execução destes ritmos começaram a ser utilizados instrumentos de percussão, que foram disponibilizados pelo CEASM. A utilização de instrumentos, ao invés de palmas e outras percussões corporais, a princípio motivou muito os participantes, contudo, rapidamente estes se depararam com as dificuldades técnicas pertinentes a cada instrumento, como por exemplo, a utilização de baquetas.

Paralelamente a interpretação dos ritmos propostos por Edgard Rocca, vêm sendo trabalhadas, também com os instrumentos de percussão, idéias rítmicas propostas pelos bolsistas. Alguns dos bolsistas vêm apresentando uma enorme capacidade de elaborar idéias polirritmicas assim como uma enorme capacidade de organizar a forma musical, trabalhando com alternâncias de ritmos, entrada e saída de instrumentos e troca de partes.

Sobre estas atividades, é certo dizer que se por um lado o maior obstáculo é romper uma inércia do grupo e obter o comprometimento necessário à prática musical, o maior motivador é sempre a música e muitas vezes a experiência musical de cada um, mesmo que de simples ouvinte, é capaz de gerar resultados surpreendentes, e que podem ser re-trabalhados pelo grupo para criação de novos sentidos.

2ª Oficina de edição, manipulação e seqüenciamento de áudio digital.

A partir do último mês de junho foram retomadas as atividades de formação em edição, manipulação e seqüenciamento de áudio digital através dos softwares Sound Forge e Fruity Loops. Desta vez, no entanto, a oficina vem sendo realizada no próprio espaço do projeto "Música, Memória e Sociabilidade na Maré" que por dispor de apenas dois computadores, comporta apenas dois participantes por vez.

Os bolsistas que vêm participando desta segunda edição da oficina são prioritariamente aqueles não estavam presentes na primeira oficina.

Vêm sendo realizados nesta edição da oficina, além da apresentação das ferramentas básicas dos softwares, exercícios de construção de pequenas trilhas sonoras que utilizam como fonte sonora os arquivos que fazem parte do acervo do projeto como: entrevistas com os músicos locais, gravações de músicas destes artistas e outras músicas de artistas diversos contidas em cd's que foram doados ao acervo. Para a realização destas trilhas sonoras estão sendo aplicadas as técnicas de estruturação de idéias musicais que são discutidas nas atividades de formação em música descrita acima, como a construção de formas binárias, ternárias e rondós.

Esta atividade vem apresentando resultados que revelam a criatividade musical dos participantes, sendo que o principal limitador de desenvolvimento destas, é a falta de computadores. O que exige uma rotatividade dos bolsistas.

No entanto, um fator positivo da realização desta oficina com turmas menores, tem sido a possibilidade de atender com mais eficiência os interesses pessoais de cada um. Houveram, por exemplo, encontros em que a dupla de bolsistas conduziu a oficina para assuntos relativos à inserção de fundos musicais em entrevistas e para limpeza de ruídos presentes em alguns registros sonoros que compõe o acervo, modificando assim o rumo inicialmente planejado para os encontros que visava a criação de idéias musicais.

Considerações finais e novas perspectivas.

Passado este momento inicial de atividades, no qual os jovens participantes do projeto puderam travar um primeiro contato com estas ferramentas eletrônicas e também com novas possibilidades musicais, surge a necessidade de aplicar estes conhecimentos, para que os mesmos possam se mostrar pertinentes ao grupo, e desta forma serem eficazmente absorvidos.

Desta forma, a necessidade inicial do grupo de transformar o material áudio-visual bruto colhido nas pesquisas de campo, em um produto final elaborado de maneira artística começa atualmente a ser atendida com uma nova mudança nas atividades de formação em música, que se voltam para sua aplicação direta sobre o acervo.

Para tal, primeiramente o material escolhido no acervo é assistido pelo grupo e os aspectos considerados mais importantes ou evidentes são destacados para posterior discussão. Em um encontro seguinte o mesmo material é assistido novamente e é feita uma linha do tempo descrevendo os eventos contidos no material para que depois, a partir de processos de edição e organização do mesmo, possa ser feito um produto final com o sentido pretendido.

Convenientemente, um novo conhecimento adquirido, não supre apenas as demandas inicialmente previstas, mas também cria novas possibilidades e incita novos desdobramentos para si próprio. Como a proposta que também começa a ser discutida, sobre a realização de um trabalho de gravação das bandas e artistas da comunidade, não só com o intuito de formação de um acervo, mas como um possível retorno do projeto para os indivíduos envolvidos na produção e difusão musical na Maré.

É importante ainda, como consideração final do presente texto, ressaltar que o cerceamento dos direitos básicos do cidadão e a convivência rotineira dessa população com um nível absurdo de violência moldam e limitam as práticas culturais locais, mas não as impede. Pelo contrário.

À solta, num bilhete de ida e volta. A Música Popular Brasileira na obra de músicos portugueses: o caso de Sérgio Godinho

Pedro Almeida

Resumo:
A Música Popular Brasileira (MPB) tem constituído, através de diferentes meios de comunicação, uma presença assídua em Portugal nas últimas décadas, especialmente a partir da Revolução dos Cravos e da exibição da primeira de muitas telenovelas brasileiras de grande sucesso em Portugal (*Gabriela*, 1977). Com efeito, a MPB tem tido em Portugal um receptor privilegiado e a sua influência tem sido evidente no trabalho de músicos portugueses associados às mais diversas áreas musicais e correntes estéticas. No quadro dos chamados *cantautores* portugueses destaca-se Sérgio Godinho. Muitas das suas canções têm revelado marcas do Brasil de diversas formas, ora em aspectos melódicos, rítmicos ou harmónicos da composição, ora nos arranjos, ora através de parcerias na composição musical, na letra ou na interpretação. De entre muitos exemplos, é particularmente interessante o disco *Coincidências*, editado em 1983, quase integralmente constituído por canções feitas em parceria com músicos brasileiros de renome. Esta comunicação, que decorre de um trabalho de pesquisa para doutoramento em Etnomusicologia, pretende ilustrar, a partir do exemplo de Sérgio Godinho, a forma como a influência da MPB se tem consagrado em Portugal e tem sido incorporada no trabalho criativo de músicos portugueses. Procura também demonstrar como o desenrolar dos fluxos musicais entre Portugal e o Brasil tem sido contrário ao paradigma do colonialismo habitualmente replicado na maioria dos estudos sobre música, sugerindo, neste caso, uma viagem de retorno.

Palavras-chave: Transculturação; Cultura de massas; Lusofonia

Abstract:
Brazilian Popular Music has had a strong presence in Portugal in recent decades, especially since the broadcasting of *Gabriela* (in 1977), which was the first of many Brazilian soap operas to enjoy great success in Portugal. In fact, Portugal has one of the most significantly large audiences for this music, and its influence has been evident in the work of Portuguese musicians associated with many kinds of music. Among Portuguese singers/songwriters, Sérgio Godinho should be mentioned, as many of his songs exhibit Brazilian traits. This is noticeable in many ways, ranging from melodic, rhythmic or harmonic compositional procedures to the content of the arrangements, and also in occasional partnerships regarding musical composition, the writing of the lyrics and even performance. Among many examples, his album *Coincidências*, released in 1983, is particularly interesting, since it is almost entirely made up of songs co-written with reputed Brazilian musicians. This paper stems from a research for a Ph. D. in Ethnomusicology, and aims to illustrate, with the example of Sérgio Godinho, the way in which the influence of Brazilian Popular Music has been enshrined in Portugal and has been incorporated into the creative work of Portuguese musicians. It also aims to demonstrate how the course of musical flows between Portugal and Brazil has been contrary to the paradigm of colonialism, usually replicated in most studies on music. Indeed, the musical flows studied in this case suggest a journey of return.

Toré, Música e Dança entre os Índios de Pernambuco

Renato Athias
Nepe/Ufpe

Resumo
Esta apresentação sobre o Toré em Pernambuco faz parte de um projeto em andamento, que vem sendo realizado através do NEPE, no âmbito da Universidade federal de Pernambuco, tem como principal objetivo realizar um inventário preliminar sobre as manifestações das identidades étnicas através da Dança do Toré entre os índios do Estado de Pernambuco. As pesquisas estão implicitamente relacionada a uma produção de conhecimento, proteção e a difusão do patrimônio cultural, bem como o fortalecimento das identidades indígenas. Busca-se completar um banco de dados sobre as etnografias dos povos indígenas de Pernambuco. A pesquisa será realizada por pesquisadores vinculados ao Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE) do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE vem responder a resolução da UNESCO no que se refere ao patrimônio cultural imaterial oportunizando o registro, a documentação e proteção de ações culturais dos povos indígenas. Esta pesquisa está sedimentada em três objetivos específicos que permitirão atingir objetivo geral: a) registrar as formas organizativas dos povos indígenas, memórias e tradições orais sobre os povos indígenas de Pernambuco principalmente as danças do Toré; b) identificar as práticas sociais que os agentes de contato (instituições) vêm mantendo com as populações indígenas em suas respectivas áreas, um tipo de etnografia das relações institucionais e c) apoiar iniciativas que possibilitem um debate sobre os aspectos da cultura imaterial desenvolvidos pelos povos indígenas e a relação desses com o fortalecimento da identidade étnica. Este trabalho tem o objetivo de discutir questões técnicas e metodológicas a cerca da coleta de músicas que fazem parte do acervo e repertório de Torés entre os índios Pankararu.

The Bimusical (or Polymusical) Imperative

Roshan Samtani, Ph.D
DECA, Universidade de Aveiro

Abstract
Fieldwork is a distinguishing aspect of ethnomusicological research. A marker of professionalism and a disciplinary imperative, fieldwork imparts a human quality to our endeavours, as well as validates our representations of knowledge about music and culture. Contemporary society and the challenges it poses in terms of the increasing complexity of music-making demands an ever-increasing expansion of how we understand the term fieldwork. Post-colonial perspectives, the emergence of cultural studies, the importance of diasporic communities, and the valorization of experience as a source of knowledge, are some factors that have contributed to a more nuanced understanding of fieldwork. The discipline or 'field' of ethnomusicology has, correspondingly, reflected this paradigm shift with an enhanced sense of self-reflexivity, and with an increasing use of modes of representation such as hypertext and film. In this paper, I want to discuss several aspects of fieldwork from my research in flamenco carried out in several localities in Spain (from 1996 till the present). In particular, I shall focus on stance and identity, participant-observation, bimusicality, and the concept of emplacement. My broader goal is to emphasize the importance and necessity of grounding our representations of people making music in an empathetic manner that reflects an intimate knowledge of how, when, and why they make music. I shall base my discussion on an analysis of the music lesson, a context that serves as an ideal conduit for developing felicitous relationships in the field. Viewed from this perspective, bimusicality becomes an imperative part of the fieldworker's toolkit for the acquisition of knowledge about music and culture .

Música e singularização: uma etnografia na Itiberê Orquestra Família

Vânia Beatriz M¸ller
UFSC

Resumo:
Este painel se refere à pesquisa em andamento[1] que propõe descrever e compreender o universo da *Itiberê Orquestra Família*. Tem como objetivo geral verificar como são veiculadas através da prática musical da Orquestra, as significações sobre o mundo e como nele se incluem as/os musicistas que a compõem. Localizada na cidade do Rio de Janeiro, a Orquestra é composta por 16 instrumentistas com idades entre 21 e 33 anos, e coordenada por Itiberê Zwarg, contrabaixista de Hermeto Paschoal, de quem a Orquestra tem forte influência estética e poética. Realizo uma etnografia do cotidiano da Orquestra no seu coletivo e de suas/seus instrumentistas individualmente, em momentos musicais e não musicais, focalizando nos sujeitos o modo como se relacionam com as diversas instâncias de organização social: o mundo do trabalho, as instituições e grupos de ensino e aprendizagem, os núcleos familiares, os vínculos sociais. Buscarei compreender o modo como as execuções musicais, o repertório, o estilo musical e os discursos dos sujeitos sobre a música que fazem são constituintes de suas singularidades, com foco particular na identidade de gênero. O trabalho segue a linha da antropologia interpretativa (Geertz, 1978, 1998) e sob a luz da bibliografia abaixo, mais centralmente.

Palavras-chave: Música e singularização; música e gênero.

Abstract:
This panel is about a research still in development, which purpose describes the universe of *Itiberê Orquestra Família*. It has as general objective to verify how the musical practice of that orchestra leads the musicians to perceive their concept of the world and how they fit in it. I put into practice one ethnography of the orchestra's daily routine collectively or individually, in musical and not musical moments, focusing on the way that each individual relates to the market logic that structures, organizes and permeates the different aspects of our society. Taking into account that this logic is closely associated with normative and hegemonic patterns of the human behavior – and, as such, normalizes some identities and discriminates others – I attempt to identify through the musical performances, their repertoire, their musical style and the musicians feedback, the possibility that the music is somehow in their lives as a possibility of singularity, focusing more specifically the gender identity. The work is based on the interpretative anthropology (Geertz, 1978, 1998) and focused mainly on the bibliography below.

Keywords: music and singularity; music and gender.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BLACKING, John. **How musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1990b, (4ª ed.).

[1] Pesquisa em andamento no Doutorado do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, no Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFSC, Florianópolis, sob a orientação do Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos e co-orientação da Profa. Dra. Cristina S. Wolff.

_____. **Music, Culture & Experience.** Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. 1990. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1997. (Coord.) **A Miséria do Mundo**. Petrópolis: Vozes.

BUTLER, Judith. **Mecanismos Psíquicos Del Poder:** teorias sobre la Sujeción. Valencia. Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, 2001.

_____. **Problemas de Gênero:** feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MELLO, Maria Ignês C. **Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese de Doutorado PPGAS, UFSC, Florianópolis, UFSC, 2005.

MENEZES BASTOS. **Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem** in: Anuário Antropológico, pp. 9-73. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. _____. **Músicas Latino-Americanas, hoje: musicalidades e novas fronteiras.** In: Antropologia em Primeira Mão. N. 29. PPGAS – UFSC, 1998. _____. **Etnomusicologia no Brasil**: Algumas tendências hoje. In: Antropologia em Primeira Mão. N. 67. PPGAS – UFSC, 2004.

MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, 1964. SCOTT, Joan. **"Gênero: uma categoria útil de análise histórica"** Educação e realidade, Vol 16 (2), Porto Alegre, 1990, p.5-22.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing?** Cambridge: Cambridge University Press, 1988. _____. *Ethnography of Music.* In: MYERS, Helen (Ed.) **Ethnomusicology: an Introduction**. London: W.W Norton & Company, 1992, p. 88-109.

Pesquisa participativa, etnomusicologia e mudança social: o caso do grupo "musicultura"

Vincenzo Cambria
Wesleyan University
vcambria@wesleyan.edu

Resumo
Uma conhecida definição do trabalho realizado em nossa área, proposta por Jeff Todd Titon, o concebe como "o estudo das pessoas que fazem música". Se esta definição não se aplica à inteira história intelectual da etnomusicologia, ela certamente reflete uma importante mudança de foco que tem caracterizado sua fase mais recente. Que tipo de trabalho temos realizado em nossa relação com essas pessoas? Eu diria que, basicamente, de dois tipos: temos produzido conhecimento "sobre" pessoas e grupos específicos e a musica por eles produzida (trabalho acadêmico e teórico) e, do outro lado, temos usados nosso conhecimento acumulado para trabalhar "para" eles (trabalho aplicado). A perspectiva de trabalho que eu gostaria de discutir nesse trabalho segue um terceiro "caminho": produzir conhecimento "com" as pessoas que estudamos. O projeto de pesquisa em andamento, cujos principais desafios teóricos e práticos vou apresentar, assume o dialogo e a colaboração como a base necessária para um trabalho mais engajado social e politicamente. Este projeto está sendo realizado em algumas comunidades populares do Rio de Janeiro e é inspirado nas formulações teóricas e metodológicas de Paulo Freire e, mais em geral, da chamada "pesquisa ação participativa". Um grupo de etnomusicologos está trabalhando dialogicamente com um grupo de jovens moradores destas comunidades (que participam ativamente como co-pesquisadores) para produzir um conhecimento original sobre os diferentes significados articulados pelas práticas musicais que coexistem naqueles espaços.

Abstract
A well known definition of the work carried out in our field, proposed by Jeff Todd Titon, conceives it as "the study of people making music". If this definition cannot be assumed as well representing the whole intellectual history of ethnomusicology, it surely reflects an important shift of focus that characterizes its more recent phase. What kind of work have we carried out in our relationship with these people? I would say that, basically, of two kinds: we have produced knowledge "on" or "about" specific people and the music they make (academic and theoretical work) and, on the other side, we have used our accumulated knowledge "for" them (applied or advocacy work). The perspective of work I would like to discuss in this paper, follows a third "path": to produce knowledge "with" the people we study. The ongoing research project which main theoretical and practical challenges I will present assumes dialogue and collaboration as the necessary basis for a more socially and politically engaged work. This project is being carried out in some "favelas" of Rio de Janeiro, Brazil, and is inspired by the theoretical and methodological formulations of the Brazilian educator Paulo Freire and, more in general, of the so called "participatory action research." A team of ethnomusicologists is working dialogically with a group of young residents of these communities (who participate actively as co-researchers) to produce an original knowledge on the different meanings articulated by the musical practices that coexist in those spaces.

Música e diferença: Reflexões sobre o papel em mutação dos Acervos Musicais

Vivian Schmidt
vv_viola@yahoo.com.br
Vitor Damiani
vitdamiani@hotmail.com
UFRJ

Resumo
O objetivo deste trabalho é propor uma reflexão sobre o papel desempenhado pelos acervos musicais e uma apropriação da antropologia crítica recente, eventualmente identificada como pós-moderna, sobre a constituição de seus objetos. Para tal, teremos como ponto de partida o processo de constituição do Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF) da Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), até a passagem recente da curadoria do mesmo ao Laboratório de Etnomusicologia (LAB). O CPF foi criado em 1943, por Luiz Heitor, com intuito principal de arquivar o material produzido pelo pesquisador e fornecer aos pesquisadores elementos para melhor compreender o "processo do homem brasileiro e de sua música". Contudo, uma mudança no olhar sobre os itens do acervo acarretou uma mudança também dos conteúdos e das abordagens teórico-metodológicas. Tomando como referencia determinadas correntes nacionalistas e antropológicas que influenciaram a constituição do CPF, desde os anos 40, até chegar as ações recentes desenvolvidas no LAB, podemos destacar como mudanças significativas, a constituição do arquivo como campo de pesquisa, acessibilidade, constituição e perspectivas de colaboração com acervos comunitários. Desta maneira, o trabalho se centrará em mostrar a história da constituição do CPF, e apresentar algumas reflexões acerca dos pressupostos teóricos configurando as mudanças que favorecem a idéia de construção de um acervo enfocando as práticas sonoras populares. Discutiremos também sua utilização estratégica e importância, não somente por suas funções de armazenamento, preservação e estudo, mas principalmente por seu potencial em estimular novos diálogos, aproximações, reflexões e ações pela mudança social.

Palavras chaves: Acervo, Arquivo, Preservação, Etnomusicologia, Antropologia, Música.

Abstract
The aim of this paper is to propose a reflection about the role of the music archives and the recent critical antropology, eventually nomenated as pós-modern. To suport this ideias, we will based this paper in the history of the archive of Laboratório de Etnomusicologia (UFRJ) since his initial conception as Centro de Pesquisas Folclóricas (CPF), in 1943, until the present moment. The CPF was criated by Luiz Heitor, for archives the colect material by the researchers and for the use of the brasilian composers. However, the change of archives conceptions lied to a change in the metodological and teorycal abord of the theme. So, it shows how the archive changed due to the most present reflections in the ethnomusicology's field. This reflection departs from CPF's creation process and it demonstrates the links between some nationalist and antropological views, since the present. An exemplo of recents activities propose by the LAB is thinking the archives as a field of researcher. Finally, we will discuss the utilization, aim, and most of all, the archives potential in new aprocttes, reflections, social changes and the possibility of the construction of a popular sound archive.

Keywords: Archives, Preservation, Ethnomusicology, Antropology, Music.

Realização

Patrocínio

Parceiros

Apoio