ISSN 2316-7416

abet

Associação Brasileira de Etnomusicologia

# Formação e Diálogos Interdisciplinares na Etnomusicologia Brasileira

## III Encontro Regional Nordeste

## I Encontro Regional Norte

De 24 a 26 de outubro de 2012 - Escola de Música da UFBA - Salvador (BA).

Conferências, mesas redondas, apresentação de trabalhos científicos, cursos e exposições

# ANAIS

# I Encontro Regional Norte da ABET
# III Encontro Regional Nordeste da ABET

## Formação e Diálogos Interdisciplinares na Etnomusicologia Brasileira

# Anais

**Organizadores**: Tiago de Quadros Maia Carvalho
Aaron Lopes
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

**Salvador, 24, 25 e 26 de outubro de 2012**

# Apresentação

Prezad@s colegas,

É com alegria que a Comissão Organizadora deste III Encontro Regional Nordeste da ABET / I Encontro Regional Norte da ABET, saúda todos os participantes de mais uma edição regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, realizada entre os dias 24 e 26 de outubro, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, em Salvador - BA.

Apesar de recente enquanto disciplina, vale ressaltar que já percorremos caminhos significativos desde o I Encontro Nacional da ABET, em Recife, no ano de 2002, e todos os demais que o sucederam, até a iniciativa de regionalizar os encontros a partir do I Encontro Regional ABET-SUL, em Pelotas (UFPel, 2009). Ele foi seguido pelo II Encontro Regional Nordeste, em João Pessoa (UFPB, 2010) e outros Encontros Regionais e, agora, pelo III Encontro Regional, desta vez com a inclusão do I Encontro Norte, como resultado de uma iniciativa do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA em parceria com o Programa de Pós-graduação em Artes - EMUFPA e a UEPA.

Vale ressaltar que a etnomusicologia é uma área que vem crescendo significativamente no Brasil, desde a primeira inserção em um Programa de Pós-Graduação no país em 1990, na própria UFBA que já sediou o II Encontro Nacional em 2004. Hoje existem diversos programas, praticamente em todo o Brasil e, cada vez mais, surgem pessoas atuantes na etnomusiclogia, oriundas das mais diversas áreas e trajetórias no campo da música. Do mesmo modo, novas feições teóricas e engajamentos sociais e políticos vão tomando lugar e se firmando como uma das preocupações desta Associação e de seus sócios e sócias.

Ao privilegiar o tema "Formação e Diálogos interdisciplinares na Etnomusicologia Brasileira", esta edição do Encontro Regional da ABET propõe não somente promover diálogos e trocas de conhecimentos e experiências sobre etnomusicologia e outras áreas de conhecimentos, mas também atrelar tais discussões ao campo da formação em etnomusicologia. Espera-se estabelecer possíveis interlocuções com o campo da educação musical e outros afins, pois afinal, a etnomusicologia é marcada historicamente pela interdisciplinaridade. A partir do momento que politizamos nossa área, assumimos também a preocupação particular com a questão da formação e do engajamento dos formados em etnomusicologia na articulação junto aos protagonistas dos contextos musicais diversos, sujeitos das pesquisas que serão apresentadas durante o evento. Da mesma forma se busca e constrói o diálogo com estes sujeitos enquanto porta-vozes de suas próprias narrativas e na articulação de políticas públicas diversas. Isso se percebe em vários dos trabalhos, ou mesmo, na forma como são abordadas determinadas temáticas, não necessariamente pressupondo etnografias ou estudos de caso, até então muito comuns para a área. A partir desta perspectiva, propomos a ruptura política e epistemológica com as relações subalternas e a produção das alteridades históricas, como bem nos aponta a etnomusicóloga feminista Rita Laura Segato (2002)[1].

O Encontro tem ainda como objetivo congregar professor@s, alun@s, pesquisador@s e demais profissionais atuantes na área da Etnomusicologia, bem como, pessoas que desenvolvem pesquisas em música a partir de perspectivas culturais, sociais, midiáticas, feministas, anti-racistas, anti lesbo-homofóbicas, dentre outras áreas do conhecimento. Também é objetivo do evento discutir demandas concernentes à pesquisa em Música/ Etnomusicologia no Brasil, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste, congregando-as.

Agradecemos desde já a presença de tod@s e desejamos um excelente evento. Comissão Organizadora do I Encontro Regional Norte da ABET/III Encontro Regional Nordeste da ABET

[1] SEGATO, Rita Laura. Identidades políticas e alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. In: Revista Nuevas Sociedad, No 178. Buenos Aires: 2002. Pp. 104-125.




# Universidade Federal da Bahia

**Reitora**
Profª Dora Leal Rosa

**Vice-Reitor**
Prof. Luiz Rogério Bastos Leal

**Pró-reitor de Ensino de Pós-graduação**
Prof. Robert Evan Vehine

**Diretor da Escola de Música**
Prof. Heinz Karl Schwebel

**Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Música**
Profª Diana Santiago



# Universidade Federal do Pará

**Reitor**
Prof. Carlos Edilson Maneschy

**Vice-Reitor**
Prof. Horacio Schneider

**Pró-reitor de Ensino de Pós-graduação**
Prof. Emamnuel Zagoury Tourinho

**Diretor do Instituto de Ciências da Arte**
Prof. Celson Henrique Gomes

**Diretora da Escola de Música da UFPA**
Profª Adriana Azulay

**Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes**
Prof. José Afonso Medeiros

# Universidade do Estado do Pará

**Reitora**
Profª Marília Brasil Xavier

**Vice-Reitora**
Profª Maria das Graças da Silva

**Pró-reitor de Pesquisa e Pós-graduação**
Prof. Juarez Antônio Simões Quaresma

**Diretor do Centro de Ciências Sociais e Educação**
Prof. Pedro Franco de Sá

**Chefe do Departamento de Artes**
Profª Lúcia Maria Valério Couceiro

# Editora da Universidade do Estado do Pará - EDUEPA

**Coordenador**
Prof. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

**Revisores**
Nilson Bezerra Neto
Jessiléia Guimarães Eiró
Marco Antônio da Costa Camelo

**Designer Gráfico**
Flávio Cardoso de Araújo

**Diagramador**
Odivaldo Teixeira Lopes

**Apoio Técnico**
Willame de Oliveira Ribeiro
Bruna Toscano Gibson
Jarina Silva




# Associação Brasileira de Etnomusicologia

**Presidente**
Eurides de Souza Santos

**Vice-Presidente**
Elizabeth Travassos Lins

**1ª Secretária**
Sonia Maria Chada Garcia

**2ª Secretária**
Keila Souza Fernandes da Cunha

**1ª Tesoureira**
Alice Lumi Satomi

**2ª Tesoureira**
Adriana Fernandes

**Editor**
José Alberto Salgado e Silva

**Editor Assistente**
Samuel Araújo

# Comissão Organizadora do Evento

## Coordenação Geral

Profª Drª Angela Lühning
Profª Drª Laila Rosa
Ms. Tiago de Quadros Maia Carvalho (Secretário)

## Secretaria

Ms. Flávia Cachineski Diniz
Laurisabel Maria de Ana da Silva
Ms. Antonio Sérgio Brito Amorim
Profª Ms. Jorgete Maria Portal Lago

## Comissão Científica

Profª Drª Laila Rosa
Ms. Tiago de Quadros Maia Carvalho
Ms. Aaron Roberto de Mello Lopes
Ms. Michael Iyanaga
Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Profª Drª Sonia Maria Moraes Chada
Profª Drª Liliam Cristina da Silva Barros

## Comissão Artística

Eric Hora Fontes Pereira
Ms. Matheus Dantas
Ms. José Alvaro Lemos de Queiroz

## Comissão de Infraestrutura

Eric Hora Fontes Pereira
Laurisabel Maria de Ana da Silva
Ms. José Alvaro Lemos de Queiroz
Ms. Antonio Sérgio Brito Amorim

## Programação Visual, Comunicação e Informática

Prof. Dr. Luciano André da Silva Almeida
Prof. Ms. Tiago de Quadros Maia Carvalho

## Monitoria

Luciano Moraes
Sheila de Araújo
Isís Carla
Menahem Hein de O. Farias
Elen Carvalho
Victor Porto Souza
Danilo Valadão
Simei Ferreira de Queiroz

# Comitê Científico

## Presidente

Profª Drª Liliam Cristina da Silva Barros (Presidente) - UFPA

## Corpo Avaliador

Prof. Dr. Alberto Ikeda - Unesp

Profª Drª Sonia Moraes Chada - UFPA

Profª Drª Eurides de Souza Santos - UFPB

Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral - UEPA

Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz - UFPB

Prof. Dr. Luciano André da Silva Almeida - UEFS

Prof. Dr. Xavier Vatin - UFRB

Prof. Dr. Jean Joubert Freitas Mendes - UFRN

Prof. Ms. Michael Iyanaga - UCLA

Prfª Drª Angela Lühning - UFBA

Prof. Ms. Tiago de Quadros Maia Carvalho - UFBA

# Sumário

**Apresentação**

**Comissão Organizadora**

**Comitê Científico**

**Pré-conferência, Conferência de Abertura e Mesas Redondas**

**Comunicações**

**A experiência etnográfica como esforço indisciplinar, 17**
José Ricardo Jamal Júnior

**A Música dos Caboclos: som e identidade na Umbanda da Bahia, 23**
Mackely Ribeiro Borges

**A Performance musical do grupo Jaguaribe Carne, 31**
George Glauber Félix Severo

**A performance musical do zabumbeiro Quartinha, 38**
Gledson Meira Dantas

**Transcrição de Toques de Capoeira em Berimbau: uma contribuição para a memória de práticas da Associação de Resgate a União da Arte Capoeira em Belém do Pará, 45**
Marcelo Pamplona Baccino

**"Psicomusicografia": Subjetividade e Coletividade Musical como Experiência Religiosa no Santo Daime, 53**
Kélem Carla Alves Ferro

**Pifanização: Processo de construção de um território musical, 58**
Erivan Silva

**A canção brasileira: dicotomia entre nichos e configurações no século XXI, 66**
Laura Figueiredo Dantas

**Caracteristicas da cultura musical Semita na arte de trovar de Elomar Figueira Mello, 74**
Maria da Gloria Lemos de Ledezma

**Dos processos de crioulização no maracatu-de-baque-solto, 81**
Laure Garrabé

**Ensaiando na Tribo Indígena Carnavalesca Tupinambá de João Pessoa-PB: olhando a brincadeira desde a etnomusicologia, 87**
Marta Sanchis Clemente

**Múltiplos contextos e intencionalidades do ensino de música, 93**
Andersonn Henrique Araújo

**Estudando o samba de Tom Zé – O Toc do tempo "quadridimensional", 101**
Leonardo Corrêa Bomfim

**"Eu ouço o que sei ouvir. O resto, eu sinto...": a cultura e a sociedade no processo de escuta consciente, 109**
Juliana Carla Bastos

**Fatores de Influência no Processo de Ingresso em um Grupo Cultural: o caso do G.R.E.S. Flor do Samba, 115**
João Fortunato Soares de Quadros Júnior
José Bernardo Holanda
Abrãao Estrela
Osiel Braga

**Gênero, Raça e Música: uma análise da expressão do samba de roda do grupo Quixabeira da Matinha, 122**
Maíra Lopes dos Reis
Ricardo Pacheco Reis

**Interpretações da Música Indígena e do Índio como Personagem Musical: a ponte de Marlui Miranda, 127**
Bruno Ronald Andrade da Silva

**Itinerários do Saber Musical: uma poética híbrida, 134**
Jairo Perin Silveira
Erica Giesbrecht

**Jayme Ovalle: um compositor nacionalista?, 140**
Felipe Novaes Cantão

**João da Baiana e o afro-brasileirismo na música popular, 148**
Carlos Sandroni
Marcela de Souza Filizola

**Linguagens Musicais como Signos de Identidade no Contexto da Pós-Modernidade, 153**
Marcus Straubel Wolff

**Música e Relações de Gênero: categorias transbordantes, 161**
Talitha Couto Moreira

**Música e Políticas Culturais no Cavalo-Marinho de Pernambuco, 168**
Paulo Henrique Lopes de Alcântara

**A Música Histórica em Sergipe: o conjunto de música antiga Renantique, 174**
Alexandre Santos de Azevedo
Mackely Ribeiro Borges

**Musicologia de Geraldo Filme: entre o que se diz e o que se faz no samba, 181**
Bruna Queiroz Prado

**O Cancioneiro Popular no Ensino e Aprendizagem Musical com Idosos, 187**
José Davison da Silva Júnior

**O cinema indígena: nos trazendo seus mestres e abrindo nossos ouvidos, 193**
Ana Carolina Estrela da Costa

**O Corpo na Performance Musical, 199**
Fábio Henrique Ribeiro

**O Reggae em Sergipe: um estudo de quatro bandas, 206**
Magno de Jesus Pereira
Mackely Ribeiro Borges

**O Renascimento do Choro na Década de 70: a semente da transformação, 213**
Paula Veneziano Valente

**O Zabumba: a importância da observação nos processos de transmissão de saberes musicais em contextos de oralidade, 219**
Gledson Meira Dantas

**Ô, Povaria! A música dos jongueiros e as transcrições de seus folcloristas, 226**
Vítor Queiroz

**Olhar Antropológico, Simbolismo e Emoção na Mitologia das Flautas Sagradas, 233**
Gláucia Buratto Rodrigues de Mello

**Os Espaços de Capoeira Angola Mediando Sujeitos, Grupos Sociais e Comunidades, 238**
Flávia Diniz

**Paisagens Sonoras do Blues em Salvador: representações e considerações, 245**
Eric Hora Fontes Pereira

**Paroano Sai Milhó: História e Novos Horizontes Musicais, 251**
José Álvaro Lemos de Queiroz

Q**uem Foi que Falou em Frevo? Em Pernambuco se samba, e muito!, 256**
Ivaldo Marciano de França Lima

**Reflexão Inicial Sobre a Interdisciplinaridade entre a Geografia Cultural e a Etnomusicologia: um relato de experiência educacional, 263**
Eduardo Oliveira Miranda
Hellen Mabel Santana Silva

**Rezas cantadas em louvor a Maria: música e tradição no culto mariano em uma comunidade rural da zona da mata norte (PE), 269**
lucia helena cysneiros matos gomes

**Vissungueiros de ontem e de hoje. As performances e os deslocamentos dos cantos vissungos, 277**
Rosenilha Fajardo Rocha
Oswaldo Giovannini Junior
Ana Lúcia Babinsk

**“Vou Buscar Música no Mar”: breve análise sobre os processos de globalização e a formação do jaze em Salvador, Bahia. 285**
Laurisabel Maria de Ana da Silva

# Pré-conferência, Conferência de Abertura e Mesas Redondas

## Pré-Conferência
Etnomusicologia brasileira e ética: a busca de paradigmas

## Conferencistas:
Profª Drª Sonia Moraes Chada - UFPA
Prof. Drº Manoel Veiga - UFBA
Profª Drª Liliam Barros - UFPA

## Conferência de Abertura
Formação e Diálogos Interdisciplinares da Etnomusicologia Brasileira

## Conferencista: Prof. Dr. Samuel Araújo - UFRJ

## Mesa I
Formação e Área de Atuação do Etnomusicólogo

## Debatedores:
Prof. Dr. Alberto Ikeda - UNESP
Prof. Dr. Mario Maia - UFPEL
Profª Drª Rosangela Pereira Tugny - UFMG

## Mesa II
Interface e Diálogos da Etnomusicologia com Outras Áreas

## Debatedores:
Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz - UFPB
Prof. Dr. Paulo Lima - UFBA
Prof. Dr. Carlos Sandroni - UFPE

## Mesa III
Etnomusicologia e Discussões Contemporâneas

## Debatedores:
Profª Drª Liv Sovik - UNIRIO
Prof. Dr. Carlos Palombini - UFMG
Prof. Dr. Clebemilton Nascimento

# Comunicações

# A experiência etnográfica como esforço indisciplinar

*José Ricardo Jamal Júnior*
*ricardojamal@gmail.com*
*UFMG*

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo descrever um excerto de uma experiência etnográfica realizada entre os Tikmũ'ũn-Maxakali, na recém formada "Aldeia Maravilha", Terra Indígena do Pradinho. Na ocasião saímos juntamente com outros homens para uma coleta de mel. A partir da tentativa de realizar uma breve descrição deste evento de coleta de mel, que evidenciou uma grande complexidade de relacionamento entre os elementos envolvidos, quisemos levantar discussões sobre como a disciplinaridade ou mesmo a interdisciplinaridade talvez não estejam aptas a dar conta de certos acontecimentos em campo. Para tanto, utilizamos o coneito de "devir", de Deleuze & Guattari, bem como o estruturalismo lévi-straussiano, baseando-nos em exemplos do segundo volume das "Mitológicas – Do Mel às cinzas".

**Palavras-chave:** Etnografia. Maxakali. Mel.

**Abstract:** This paper aims to describe an excerpt from an ethnographic experience among Tikmũ'ũn-Maxakali, in the newly formed "Aldeia Maravilha", Pradinho Indigenous Land. At the time we went out with other men to collect honey. From the attempt to perform a brief description of the event of honey collection, which showed a very complex relationship between the elements involved, we wanted to raise discussions about how disciplinarity or interdisciplinarity may not be able to account for certain events in field. To that end, we used the concept of "becoming", of Deleuze & Guattari, as well as the Lévi-Straussian structuralism, based on exemples of the second volume of "Introduction to a Science of Mythology – From Honey to Ashes".

**Keywords:** Ethnography. Maxakali. Honey.

## Introdução

Muito tem sido dito sobre a importância da música para os povos indígenas. De algum modo, no entanto, nos sentimos autorizados a considerar que entre nós, ocidentais – tendo em vista, evidentemente, as multiplicidades que o termo quer abrigar –, a música não deixa de ter um lugar privilegiado na vida das pessoas por aqui. Mais que apressadamente, pensamos: somos todos humanos e fazemos música. Nos apraz serem as coisas assim. Apesar da coincidência do gosto pela música e, sobretudo, da identidade do termo, não conseguimos, por essa solução, ir além. É sempre desafiador tentar abrir nossos ouvidos à percepção das produções sonoras dos índios e avançar em direção a um entendimento mais profundo das implicações destes eventos acústicos nos contextos em que tem lugar. As coincidências terminológicas e de gosto que apontamos acima são enganosas. Nós e eles não gostamos da mesma música, e, mais do que isso, nós (nem sempre) estamos cientes de fazer música, mas, certamente, não sabemos extamente se o que os índios fazem é música – em palavras claras, se eles pensam isso como música, assim como nós. Notamos, portanto, a ideia de disciplinaridade como tendo pouco rendimento no estudo a que nos propomos.

Desse modo, o presente trabalho pretende demonstrar, a partir da descrição de um excerto de uma experiência etnográfica realizada entre os Tikmũ'ũn-Maxakali, o modo como esta experiência se mostrou complexa e difícil de ser apreendida segundo uma abordagem disciplinar.

## Os Tikmũ'ũn-Maxakali

Os autodenominados Tikmũ'ũn ("nós, humanos"), conhecidos pela sociedade nacional como Maxakali somam, hoje, cerca de 1600 indivíduos, falantes do idioma homônimo, classificado como pertencente ao tronco linguístico Macro-Jê. Este número populacional é digno de nota, tendo em vista os 59 indivíduos constantes no censo do Posto Indígena criado em 1941. Encontram-se, no presente, circunscritos em um território total de cerca de 6.020 hectares, distribuídos em quatro terras indígenas: Aldeia Verde (Ladainha - MG), Cachoeirinha (Teófilo Otoni - MG), Água Boa (Santa Helena de Minas - MG), Pradinho (Bertópolis – MG). Para os outrora habitantes da biodiversa mata atlântica, estas porções de terras atuais são mínimas e estão completamente devastadas, quase não restando vestígios materiais da riqueza de fauna e flora que os espíritos que vão às aldeias testemunham em seus cantos com extrema força. A descrição que ora procederemos diz respeito a uma viagem realizada entre os dias 27 de fevereiro e 04 de abril de 2012 à Aldeia Maravilha, localizada no município de Bertópolis – MG, Terra Indígena do Pradinho. Trata-se de um aldeamento relativamente recente. Segundo um informante indígena, eles haviam se deslocado para aquela nova região, dentro da terra indígena, no dia 19 de junho de 2011 estando, portanto, na ocasião do trabalho de campo, próxima de completar um ano. É fundamental ressaltar a hospitalidade com que fomos recebidos pelos moradores e sua constante preocupação em nos manter bem instalados e acolhidos.

## Kupãmõg[1] coletores de mel

Em uma tarde, saímos os homens, em busca de abelhas e mel. Me parece que retirar mel é um empreendimento notadamente coletivo, como tudo que envolve os *yãmĩyxop*[2], seja a comida, o canto ou a dança, por exemplo. Mesmo assim, notei que não são os homens que retiram o mel. Ao contrário, é *Kupãmõg*[3] (papa-mel[4]) o responsável pela tarefa. Nesse contexto, a coleta de mel poderia ser vista como uma caça, intermediada por espíritos. Na ocasião, uma árvore foi encontrada, mas não tinha mel. No dia seguinte, fomos mais uma vez, à tarde, tentar coletar mel. Em cima de uma árvore, que está ao lado de uma outra onde estão as abelhas e o mel, *Kupãmõg* observa. De repente, ele desce correndo da árvore emitindo um som gutural. As abelhas estavam bravas. Na verdade, elas são bravas. Após algumas investidas de reconhecimento, ele segue com seu trabalho. Já não é só um. O fogo está aceso e mesmo assim as abelhas oferecem perigo. *Kupãmõg*, no entanto, parece não temê-las. Tochas são sucessivamente colocadas em contato com um buraco que está no alto do tronco, perpendicular à sua longitude, onde enxameiam algumas abelhas. Com o aumento da fumaça, que deixa entrever os raios de luz do sol esparsos que entram na mata não muito densa, as abelhas se dispersam cada vez mais, afastadas pela fumaça. Pouco a pouco, com um machado, *Kupãmõg* vai golpeando a árvore. A árvore não é pequena e isso leva algum tempo. Por fim, a árvore cai. O zumbido das abelhas que enxameiam o tronco é bem forte. Os *Kupãmõg* retiram o mel aos poucos, mais uma vez emitindo seu som gutural. Após comerem, cantam com uma voz diferente e com um texto reconhecível pelos humanos, o que se segue[5]:

[1]Apesar de uma divergência de grafia com o trabalho de Tugny (2009), que consta como *kupũmõg*, optamos por reproduzir o termo conforme nosso informantes tikmũ'ũn nos indicaram. Necessário dizer que divergências desse tipo podem ser comuns.
[2]Coletivo de *yãmĩy*, geralmente traduzido como espírito.
[3]Aqui, como veremos mais adiante, os *kupãmõg* são seres antropomorfos.
[4]Irara (*Eira barbara*), animal reconhecido por ter o mel com um de seus alimentos prediletos.
[5]Este canto, encontreio-o transcrito e traduzido em Tugny (2009, p. 98, 99).

| | |
|---|---|
| *kupũmog* | papa-mel |
| | |
| *ãte puk xup* | chupei mel |
| *ãte puk xup* | chupei mel |
| *ãte puk xup tuk koxxix* | o tronco vazio deixei |
| *ãte puk xup tuk koxxix miax ax miax ax* | o tronco vazio deixei biaiai biaiai |
| *ãte puk xup* | chupei mel |
| *ãte puk xup* | chupei mel |
| *ãte puk xup tuk koxxix* | o tronco vazio |
| *ãte puk xup tuk koxxix miax ax miax ax* | o tronco vazio deixei biaiai biaiai |
| *hã hã hã* | ãã |
| | |
| *ãte puk xup* | chupei mel |
| *ãte puk xup* | chupei mel |
| *ãte puk xup tuk koxxix* | o tronco vazio deixei |
| *ãte puk xup tuk koxxix miax ax miax ax* | o tronco vazio deixei biaiai biaiai |
| *ãte puk xup* | chupei mel |
| *ãte puk xup* | chupei mel |
| *ãte puk xup tuk koxxix* | o tronco vazio deixei |
| *ãte puk xup tuk koxxix miax ax miax ax* | o tronco vazio deixei biaiai biaiai |
| *hã hã hã* | ãã |
| | |
| *ãte puk nut* | chupei mel da abelha cabeludinha |
| *ãte puk nut* | chupei mel da abelha cabeludinha |
| *ãte puknut tu ãgxax xix* | da abelha cabeludinha a cêra deixei |
| *ãte puknut tu ãgxax xix* | da abelha cabeludinha a cêra deixei |
| *miax ax miax ax* | biaiai biaiai |
| *ãte puk nut* | chupei mel da abelha cabeludinha |
| *ãte puk nut* | chupei mel da abelha cabeludinha |
| *ãte puknut tu ãgxax xix miax* | da abelha cabeludinha a cêra deixei biaiai |
| *ãte puknut tu ãgxax xix ax miax ax* | da abelha cabeludinha a cêra deixei ai biai ai |

Os *kupãmõg* cantores e coletores de mel não são animais, nem tampouco humanos, apesar de antropomorfos. São *yãmỹ*, espíritos, seres ideais ou mesmo hiper seres... quem sabe hiper homens com corpos igualmente superlativos. São visíveis. Na descrição que fizemos, vimos que não estavam solitários. Eram bando. As abelhas, sim, são animais, mas também estão em bando, tem a potência de bando, especialmente por serem perigosas e pelo som que podem emitir em grupo. O acesso dos homens ao mel, ao menos na experiência que ora relatamos, só é possível mediante a uma aliança com os *kupãmõg*. Tomando todos estes elementos conjuntamente e se não ignorarmos a produção do mel pelas abelhas a partir de uma relação com as flores, podemos pensar nesse evento, em sua totalidade, através dos blocos de devir de que falam Deleuze & Guattari:

> O devir (...) é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das *simbioses* que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível. Há um bloco de devir que toma a vespa e a orquídea, mas do qual nenhuma vespa-orquídea pode descender (2008, p. 19).

Este nos parece ser um sistema complexo, no qual pode ser difícil distinguir efetivamente os elementos uns dos outros. Em que medida abelha, flor e mel podem ser tomados separadamente,

sem prejuízos para o nosso entendimento de uma situação de campo como essa? Devemos relembrar ainda o mesmo para os *kupãmõg* antropomorfos, os zoomorfos e o mel, que também formam um bloco. O mel seria o elemento que articularia os dois conjuntos – abelha-flor-mel e mel-*kupãmõg* antropomorfo-*kupãmõg* zoomorfo. Como vimos, o canto está compreendido neste sistema complexo, que relaciona todos esses elementos entre si. Como poderíamos, então, pensar em música ou mesmo em disciplinas como música e biologia na tentativa de melhor compreender o evento? O sistema aprensenta-se integrado a tal ponto que podemos questionar o quanto ele poderia, inclusive, ser tomado pelos termos nos quais o tomamos. No segundo volume de suas "Mitológicas - Do Mel às Cinzas", Lévi-Strauss (2004b, 31-32) nos oferece uma passagem enriquecedora para a discussão.

> Os índios sul-americanos, que encontram o mel sobretudo nos ocos das árvores, onde várias espécies de abelhas fazem seus ninhos, o classificam por este motivo no reino vegetal. Vários mitos tacana (M189B etc.), evocam a desdita de um macaco, cruelmente picado por ter dado uma mordida em um ninho de vespas, que ele havia tomado por uma fruta (H&H 1961:255-58). Um mito karajá (M70) narra que os primeiros homens, ao emergirem das profundezas da terra, coletaram "frutos em quantidade, abelhas e mel". Segundo os Umutina, a primeira humanidade foi criada a partir de frutos selvagens e mel (Schultz 1961-62a: 172, 227, 228). Encontramos a mesma assimilação na Europa, entre os antigos, conforme provam uma passagem de Hesíodo – "O carvalho tem em sua copa glandes e, em seu meio, abelhas" (*Trabalhos*, v. 232-33) – e diversas crenças latinas – na Idade do Ouro, as folhas das árvores secretavam mel e, ainda hoje, as abelhas nascem dda folhagem e das ervas por geração espontânea (Virgílio, Geórgicas, I, v. 129-31, IV, v. 200).

Notamos que nem mesmo em referências ocidentais, das quais seríamos tributários, escapamos de um entendimento mais englobante dos elementos que apontamos acima. Por isso, propusemos inicialmente a situação vivenciada em campo como sendo dificilmente apreensível a partir de uma abordagem disciplinar. Outros exemplos podem ser colocados a fim de reforçar a questão.

Na mesma obra, Lévi-Strauss narra um mito Terena (M24) sobre a origem do tabaco no qual um homem "depois de bater uma contra a outra as solas de sua sandália de couro 'para encontrar mais fácil o mel', descobre uma colméia numa árvore (...)" (LÉVI-STRAUSS, 2004a: p. 127). Após citar esse instrumento musical imaginário, passando por alguns outros, reais, o autor acrescenta ainda um outro, o tambor, que aparece nos bastidores dos mitos sobre a origem do mel (LÉVI-STRAUSS, 2004b: p. 361). O tambor seria feito com um tronco oco. Segundo Lévi-Strauss, ao tronco oco são atribuídas, nos mitos, funções muito diversas: "tronco oco onde enxameiam abelhas, tronco oco que serve de cocho para o hidromel, tambor de madeira (…), refúgio para as vítimas do jaguar canibal e armadilha para este mesmo jaguar, assim como para a moça louca por mel..." (LÉVI-STRAUSS, 2004b: p. 361). Segue-se, ainda, um mito warrau que amplia nosso entendimento.

É a história de um índio chamado Kororomanna que matou um guariba e, por se perder na volta para a aldeia, teve que passar a noite num abrigo improvisado. Ele escolheu mal seu acampamento, bem no caminho dos demônios, caminhos "reconhecidos devido ao barulho que os demônios, empoleirados nas árvores que os margeiam não param de fazer durante a noite inteira, batendo nos galhos e troncos, produzindo assim todo tipo de estalos secos" (LÉVI-STRAUSS, 2004b: p. 362). Com medo dos demônios roubarem sua caça, apesar do mau cheiro do macaco que inchava acumulando gases dentro de si, Kororomanna armou-se com um bastão e dormiu ali mesmo perto do bicho. Após dormir, foi despertado pelo barulho dos demônios que batiam nas árvores. Para caçoar dos demônios, respondia a cada golpe, batendo na barriga do macaco com o bastão. "Com isto, ouviam-se muitos

bum, bum, que soavam como um tambor (os Warrau utilizam em seus tambores couro de guariba) (…) O chefe dos demônios ficou desolado por não conseguir fazer um barulho tão belo" (LÉVI-STRAUSS, 2004b: p. 362). O som do tambor vinha do macaco "que peidava com tamanho vigor". O tambor seria o instrumento humano, inclusive dotado de uma natureza orgânica (os gases do macaco), e o os bastões percutidos seriam demoníacos (ruido dos demônios batendo nos galhos e troncos). No contexto dos guarani meridionais o autor observa uma oposição entre o "bastão de comando", instrumento masculino talhado no cerne de uma árvore, e o "bastão de ritmo", feito de bambu e de competência feminina. Completando um sistema ternário de instrumentos, no qual apenas dois são instrumentos musicais, temos ainda o "chocalho", instrumento masculino. "Bastão de comando", "chocalho" e "bastão de ritmo" teriam, respectivamente, as funções de reunir os homens, fazer os deuses baixarem para perto dos homens e elevar os homens para perto dos deuses (LÉVI-STRAUSS, 2004b: p. 363). Resumindo essas reflexões, temos que:

> Recorrendo a instrumentos reais ou imaginários, os mitos, convenientemente ordenados, parecem desdobrar, diante de nós, um vasto grupo de transformações que reúne diversos modos de um tronco de árvore ou um bastão *ser oco*: cavidade natural ou artificial, orifício longitudinal ou transversal, colméia, cocho, tambor, bastão de ritmo, tubo de casca, chicote, canga... Nesta série, os instrumentos musicais ocupam uma posição intermediária entre formas extremas que remetem a um abrigo, como a colméia, ou a uma armadilha, como a canga. Mas, de fato, as máscaras e os instrumentos de música são, cada um a sua maneira, abrigos ou armadilhas, algumas vezes até ambos ao mesmo tempo... o chicote de M304 desempenha o papel de armadilha para o demônio-jaguar; o demônio-jaguar de M310, prisioneiro de uma canga, obtém, graças ao bastão de ritmo, a proteção de seus congêneres. Os trajes-máscara de casca, cuja origem M318 traça, são abrigos para os dançarinos que os vestem permitindo-lhes captar a potência dos demônios (LÉVI-STRAUSS, 2004b: p. 367).

Apesar de seu trabalho partir da identificação de elementos estanques e da realização de uma série de operações com estes termos estanques, o que o autor parece, por fim, conseguir insturar é uma continuidade entre eles, através de um trabalho de operações minucioso que observa como todos os termos destes grandes sistemas se relacionam e estão, muitas vezes, num campo de ambiguidades. O que sugerimos é que, no limite, os termos podem acabar sendo efetivamente indissociáveis e que, portanto, falar em música ou em biologia sem que elas possam ser a mesma coisa, tratar da mesma coisa, não nos levará muito longe. E se elas podem ser a mesma coisa, porque falar em música e biologia?

O exemplo que apontamos, da experiência de campo, apresenta eixos de continuidade que não podem ser apreendidos se partirmos de recortes que os deformem ou diminuam. Mel, abelhas, flores, *kupãmõg* antropomorfo, *kupãmõg* zoomorfo não funcionam separadamente. A estes elementos, Lévi-strauss acrescenta ainda outros, presentes no pensamento ameríndio, que realcionam o mel e o tronco oco onde enxameiam abelhas. Nesse contexto amplo, há também máscaras e instrumentos de musica que são, a um só tempo, produtores de som, abrigos, armadilhas... Finalmente ao nos depararmos com estas situações, observamos o quão pouco rendimento um pensamento de ordem disciplinar poderia oferecer aos nossos estudos. A interdisciplinaridade, porque não estabelece continuidades, ou seja, não dilui os contornos bem definidos das disciplinas, não muda muito as coisas. Por essas razões, entendemos que o que a experiência de campo nos propõe, por sua complexidade, é um método de trabalho indisciplinar, que brota dela própria, e que nos transporta para além dos terrenos preconcebidos.

## Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível.** Volume IV. Rio de Janeiro: 34, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.

_____. **Do mel às cinzas**. trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

TUGNY, R. P.; Totó Maxakali; Zé de Ká Maxakali; Joviel Maxakali; João Bidé Maxakali; Gilmar Maxakali; Pinheiro Maxakali; Donizete Maxakali; Zezinho Maxakali; et al. **Mõgmõka yõg Kutex / Cantos do gavião-espírito**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

# A Música dos Caboclos: som e identidade na Umbanda da Bahia

*Mackely Ribeiro Borges*
*mackelyrb@gmail.com*
*UFS*

**Resumo:** O presente trabalho tem origem em nossa tese de doutorado intitulada *A Prática Musical dos Caboclos: o Centro Umbandista Rei de Bizara (Salvador, BA)* que apresenta a hipótese de que os Caboclos são fundamentais no processo de construção da identidade umbandista por ser um ícone que firmou o caráter nacional da religião. Considerando a importância dessas entidades e o papel da música na construção da identidade, as questões que orientaram nosso trabalho foram: o que torna a Umbanda uma religião brasileira? Qual é o papel da entidade do Caboclo na construção desta identidade? Como a música participa do processo de construção da identidade umbandista? Baseado nestes questionamentos este artigo apresenta alguns significados atribuídos ao termo identidade musical, além de refletir sobre as contribuições da música dos Caboclos na construção da identidade umbandista nas esferas nacional, regional e local.

**Palavras-chave:** Música; Caboclos; Umbanda.

**Abstract:** This paper has its origin in our doctoral thesis entitled *A Prática Musical dos Caboclos: o Centro Umbandista Rei de Bizara (Salvador, BA)* which presents the hypothesis that the Caboclos are fundamental in the process of Umbanda's identity construction to be an icon that established the national character of religion. Considering the importance of these entities and the role of music in the construction of identity, questions that guided this study were: what makes an Umbanda Brazilian religion? What is the role of the Caboclo entity in the construction of identity? As the music part of the process of Umbanda's identity construction? Based on these questions this article presents some meanings to the term musical identity, and reflect on the contributions of Caboclos' music in construction of Umbanda's identity at the national, regional and local levels.

**Keywords:** Music; Caboclos; Umbanda.

## Introdução

Os Caboclos são entidades de fundamental importância na Umbanda. Estão presentes em todos os centros umbandistas personificando a influência indígena nesta religião e carregando consigo toda uma simbologia inspirada na figura do ancestral indígena como o "dono da terra", o primeiro habitante em solo brasileiro. Considerando a hipótese de que os Caboclos são fundamentais no processo de construção da identidade umbandista e o papel da música na construção da identidade, as questões que orientaram este trabalho foram: o que torna a Umbanda uma religião brasileira? Qual é o papel da entidade do Caboclo na construção desta identidade? Como a música participa do processo de construção da identidade umbandista?

Presente desde o nascimento da Umbanda, os Caboclos definem estruturalmente o culto e contribuem diretamente no processo de formação da identidade umbandista. Compreender a identidade da Umbanda implica entender que ela se encontra em constante construção. Desde o seu nascimento,

a busca pela legitimação fez da Umbanda uma religião conectada ao seu contexto histórico por meio do diálogo com os valores da sociedade vigente. Foi seguindo esta lógica que a Umbanda se firmou como uma religião brasileira.

Neste processo de formação identitária a Umbanda se refaz ao mesmo tempo em que seus Caboclos se reconstituem, sempre em consonância com as necessidades do momento. Uma prova disso está na diversidade do culto expressa em cores regionais, onde o Caboclo ganha novas feições de acordo com as características e culturas locais.

Esta pesquisa resulta do trabalho de campo realizado no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, localizado no bairro de Brotas, em Salvador – Bahia[6]. A religião cultuada neste local apresenta denominadores comuns com as demais casas de culto e também suas particularidades. Situada em uma cidade de maioria negra e parda, este centro umbandista procurou a sua adaptação ao contexto local absorvendo valores de uma identidade afro-baiana. Um dos caminhos percorridos em direção a esta adaptação foi o de absorver elementos do Candomblé, religião identificada como fonte geradora da cultura local. Esta apropriação é refletida em vários aspectos, sobretudo na prática musical dos Caboclos, onde foram verificados um compartilhamento de elementos e repertórios musicais entre o *Centro Umbandista Rei de Bizara* e o Candomblé existente na cidade.

Entendemos identidade como a sensação de pertencimento que se constrói ao longo do tempo. Para isso é empregado uma série de representações compostas por elementos de diversas naturezas como imagens, crenças, mitos, discursos, ideologia e música. Por ser uma atividade social por excelência, não há dúvida quanto à importância da música na construção, negociação e transformação da identidade. Na opinião de Behágue (2006, p. 101) a música, como uma forma de comunicação não verbal, é, talvez, a mais alta expressão estruturada do comportamento humano e uma das mais poderosas ferramentas de autodeclaração e autoconsciência na relação da visão de mundo de um dado grupo social.

## A identidade musical

Na literatura as abordagens teóricas sobre identidade musical reconhecem que a música possui um forte significado social. Por esta razão existe um entendimento de que as questões da identidade musical estão intimamente ligadas às questões da identidade humana, visto que a música é capaz de refletir padrões culturais e estruturas sociais. Na abordagem de Frith (1996), a identidade musical se constitui por meio de escutas e influências que envolvem diretamente memórias, fatos, locais, pessoas e sentimentos. Para o autor (1996, p. 125), a música se torna um componente especial para a identidade por ela definir um espaço sem limites. A questão espacial também é abordada por Ruud (1998) e Stokes (1994). Para Ruud (1998), a música é capaz de posicionar a cultura no tempo e no espaço, tornando explícito alguns domínios como a etnia e o gênero, além de servir como uma fonte de valores e orientações para a vida. Para Stokes (1994, p. 3), a música ajuda a nos situar no espaço, proporcionando assim o "sentido de lugar":

Na abordagem de Stokes (1994), a importância da música na formação da identidade vai além do objeto simbólico que deve ser entendido no contexto, a música em si se constitui o próprio contexto em que as outras coisas acontecem. Neste sentido, a música "oferece os meios pelos quais as pessoas reconheçam as identidades e lugares, e os limites que os separam"[7] (STOKES, 1994, p. 5). Para isso são muitas as maneiras como, por exemplo, os atos de ouvir, dançar, discutir, debater,

[6] A pesquisa de campo consistiu na coleta de dados e registros sonoros através de gravações e observações da atuação dos Caboclos no universo das festas e das *Sessões de Consultas e Passes*, incluindo outros rituais realizados no *Centro Umbandista Rei de Bizara* ocorridos entre os anos de 2005 a 2010, além de entrevistas e conversas informais com vários membros do culto.

[7] […] it provides means by which people recognize identities and places, and the boundaries which separate them.

pensar e escrever sobre música, além da prática musical em si. A respeito da contribuição das práticas musicais, Torres (2003, p. 56) acredita que estas fazem parte "da história do sujeito, identificam sua origem e permitem a construção de conhecimentos sobre a sua identidade individual e cultural".

Em se tratando da identidade musical, Hargreaves, Miell e Mcdonald (2002) dividem este conceito em duas partes: identidades na música (identities in music) e música nas identidades (music in identities). As identidades na música se constituem nos papéis sociais que todos desempenhamos no mundo da música, ou seja, nas palavras dos autores (2002, p. 14), são as "categorias sociais e culturais das práticas musicais"[8] como ouvintes, intérpretes (músicos) ou compositores. A música nas identidades corresponde ao papel desempenhado pela música na construção de outros aspectos identitários como a nacionalidade, o gênero, a etnia etc.

As reflexões feitas por Hargreaves, Miell e Mcdonald (2002) sugerem que a presença da música na construção da identidade se faz pelo fato desta ser uma atividade social por excelência, pois música é algo que se faz para os outros. Assim, os autores consideram que "existe um forte argumento de que as funções sociais da música subsumem as funções cognitivas e emocionais em determinados aspectos"[9] (HARGREAVES, MIELL e MCDONALD 2002, p. 5). Estes mesmos autores dividem as funções sociais da música em três caminhos: as relações interpessoais (interpersonal relationships), o humor (mood) e a auto-identidade (self-identity). Em se tratando do primeiro caminho, as relações interpessoais, os autores consideram que a música é utilizada pelo homem "como um meio de desenvolver e negociar suas relações interpessoais"[10] (HARGREAVES, MIELL e MCDONALD, 2002, p. 5). Uma determinada preferência musical de um ouvinte pode determinar seu grupo social como, por exemplo, os gêneros musicais preferidos entre os adolescentes. O segundo caminho pode ser trilhado no momento em que a música é usada pelo homem para regular o seu humor (mood): "Isto pode explicar os padrões de gosto musical e de preferência que estão ligados a situações específicas de escuta e de circunstâncias sociais"[11] (HARGREAVES, MIELL e MCDONALD, 2002, p. 5). E o terceiro caminho, considerado pelos autores como uma das principais funções sociais da música, é a capacidade do ser humano de desenvolver sua auto-identidade (self-identity). É através dela que a identidade musical é formada a partir das variadas interações entre o indivíduo e a música (HARGREAVES, MIELL e MCDONALD, 2002, p. 5).

No *Centro Umbandista Rei de Bizara* as representações da identidade umbandista foram construídas pelas práticas sociais relacionadas à música. Em se tratando da atuação dos Caboclos, um aspecto que merece ser destacado é a sua proximidade com os Orixás. No *Centro Umbandista Rei de Bizara* os Caboclos e os Orixás ocupam o mesmo espaço físico, atuam juntos nos rituais e se encontram representados lado a lado no *quarto-de-santo*[12]. As diferentes origens destas divindades, os Caboclos do Brasil e os Orixás da África, não é impedimento para o culto no mesmo plano físico e religioso. Além disso, os membros da comunidade do *Rei de Bizara* não enxergam contradições nesta atuação conjunta entre os Caboclos e os Orixás e ao mesmo tempo compreendem a natureza de cada entidade e seus diferentes níveis de atuação dentro da liturgia umbandista. Esta proximidade Caboclo-Orixá pode ser especialmente verificada no âmbito da prática musical, no sentido de que ambos compartilham muitos elementos em seus repertórios musicais contribuindo, desta forma, para a geração de uma identidade ao mesmo tempo nacional, regional e local da Umbanda cultuada neste centro. Identidade brasileira na medida em que os Orixás vão se "abrasileirando" em seus pontos cantados e identidade baiano-soteropolitana pela significativa presença tanto física quanto espiritual dos Orixás neste centro, trazendo com eles elementos do Candomblé em suas cantigas.

[8] […] social categories and cultural musical practices.
[9] […] there is a strong argument that the social functions of music subsume the cognitive and emotional functions in certain respects.
[10] […] as a means of developing and negotiating interpersonal relationships.
[11] This can explain patterns of musical taste and preference which are linked with specific listening situations and social circumstances.
[12] Trata-se de um cômodo do centro destinado exclusivamente ao altar umbandista.

## A música dos Caboclos

A transcrição e análise de 72 pontos cantados que compõem o repertório dos Caboclos e Orixás nos leva a acreditar na existência de uma relação música brasileira/religião brasileira, devido à ocorrência de disposições melódicas encontradas na música do nosso país. De forma geral, podemos afirmar que a estrutura melódica do repertório dos Caboclos e Orixás apresenta frases e períodos curtos, cujo âmbito na maioria dos casos não ultrapassa uma oitava. Quanto à forma, os pontos cantados seguem duas configurações: o canto monofônico onde o coro acompanha integralmente a melodia cantada pelo solista e a forma responsorial (menos comum) em que a comunidade reitera pequenas frases musicais entoadas pelo solista. Grande parte das melodias que compõem o repertório musical em questão se encaixa em escalas heptatônicas que sugerem o equivalente a nossa tonalidade maior. Além disso, a análise musical revelou outras estruturas não menos importantes, como a possibilidade da ocorrência da chamada escala hexacordal (escala maior sem o 7º grau), das escalas modais (modos jônio, frígio, lídio e eólio), a possibilidade de dois modos simultâneos (jônio e mixolídio), a possibilidade simultânea do modo eólio e da escala menor harmônica e de vários outros tipos de escalas pentatônicas, tetratônicas e tritônica. No que tange ao texto das cantigas, destacamos o fato do repertório ser cantado em português e a ocorrência das redondilhas, formação métrica de quadras com rimas no segundo e no quarto versos presente também no nosso cancioneiro popular.

Além da identidade nacional, o repertório musical dos Caboclos e Orixás apresenta elementos que, no nosso entendimento, poderiam ser uma adaptação musical da Umbanda ao contexto local gerando assim uma identidade regional. Esses elementos se apresentam especialmente no trânsito e o no compartilhamento de repertórios musicais.

Entendemos que existe uma diferença importante entre o que chamamos de trânsito e o compartilhamento de repertório. Ambos seguem uma via de mão dupla, no sentido de que a música de outros contextos se faz presente na liturgia do centro ao mesmo tempo em que os pontos cantados são trazidos para fora do culto. No entanto, o que difere um do outro é que no compartilhamento existe a apropriação da música pela comunidade, em outras palavras, os umbandistas consideram como pontos de Umbanda as canções de outros contextos. No trânsito de repertório a comunidade compreende a natureza das canções "estrangeiras" e não enxergam contradições em utilizá-las, pois existe a ciência de que o canto deste repertório cumpre determinadas funções dentro da liturgia.

Durante nossa pesquisa de campo verificamos a ocorrência de trânsito de repertórios em três situações: entre a Umbanda e o Samba de Roda, a Umbanda e o Catolicismo, e entre a Umbanda e a música popular brasileira. No *Centro Umbandista Rei de Bizara,* o Samba de Roda se faz presente em diferentes momentos. Entendemos que a forte presença do Samba de Roda, gênero (música/dança) tipicamente baiano, no *Centro Umbandista Rei de Bizara* se constitui numa fonte geradora de identidade regional. A transcrição a seguir é de um samba que se faz presente nas homenagens ao mentor espiritual do centro, o *Caboclo Tupinambá*:

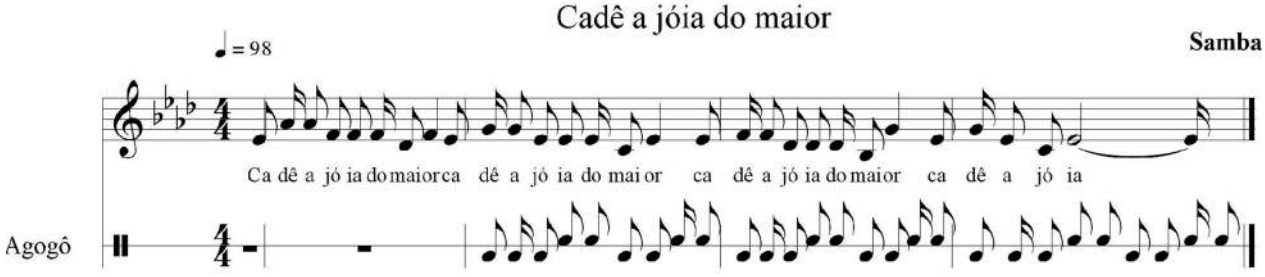



Figura 1 - Transcrição do Samba de Roda "Cadê a jóia do maior".

No *Centro Umbandista Rei de Bizara*, diversos elementos do Catolicismo podem ser verificados tanto na liturgia quanto na música dos Caboclos e Orixás. Nas festas e nas Sessões de Caridade alguns hinos católicos se fazem presentes como, por exemplo, a músicas *Maria de Nazaré* e *Oração pela Família*, canções que se tornaram populares pela voz do Padre Zezinho.

O trânsito de repertórios musicais entre a Umbanda e a música popular brasileira pode ser verificado em diversas situações, desde a marchinha de carnaval *Está chegando a hora* composta em 1942 por Rubem Campos e Henricão em que o *Caboclo Tupinambá* costuma puxar na despedida da sua festa até o canto da música *É D'Oxum* do compositor Gerônimo para homenagear o Orixá de mesmo nome.

A ocorrência do compartilhamento de repertório foi verificada em três situações: entre a Umbanda e as Congadas mineiras, a Umbanda e o culto da Jurema e em especial entre o repertório musical dos Caboclos e Orixás cultuados no centro e o Candomblé. No primeiro caso destacamos a cantiga *Tá caindo flor* presente nas festas em homenagem aos Caboclos e nas Congadas:

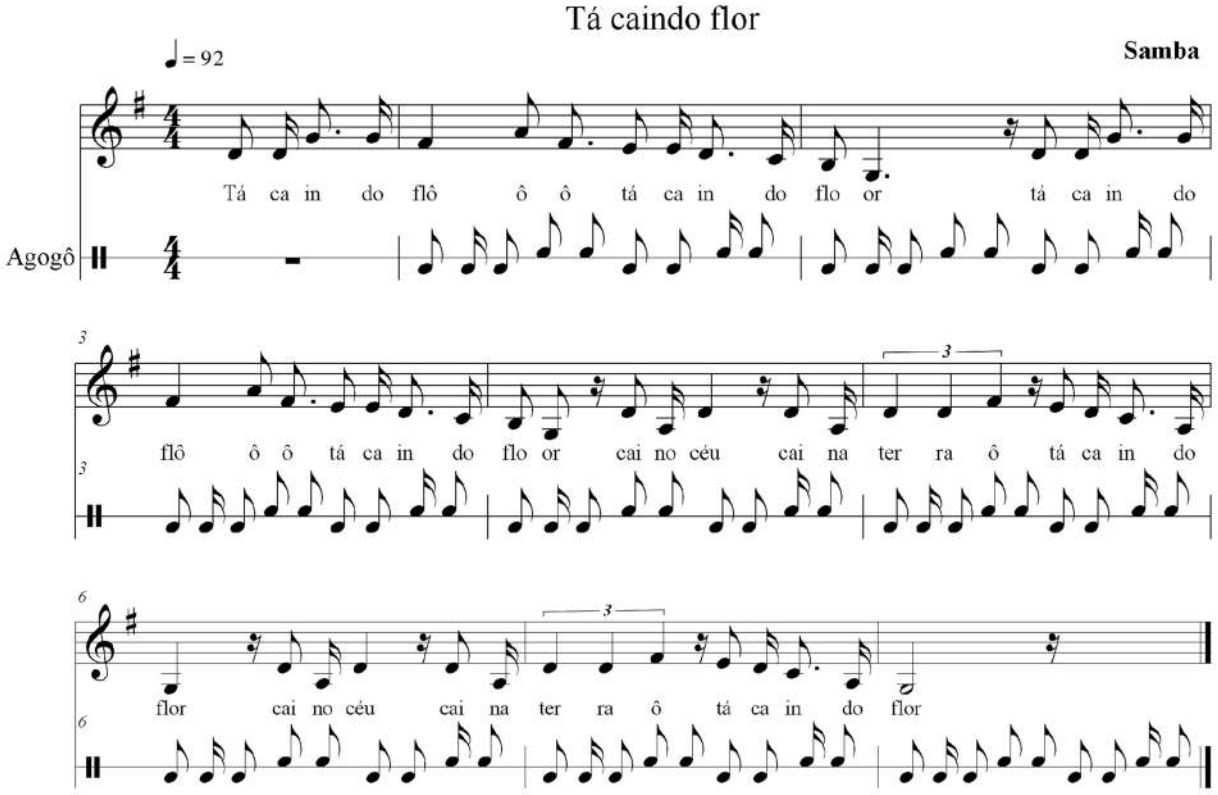



Figura 2 - Transcrição da cantiga Tá caindo flor (Centro Umbandista Rei de Bizara).

O segundo caso de compartilhamento pode representar a presença do culto da Jurema na Umbanda nordestina, fenômeno constatado nas pesquisas realizadas por Luiz Assunção (2004 e 2006). Aqui nos referimos à cantiga *Defuma com as ervas da Jurema* também encontrada no culto das casas de Jurema em Olinda-PE (ROSA, 2009, p. 95).

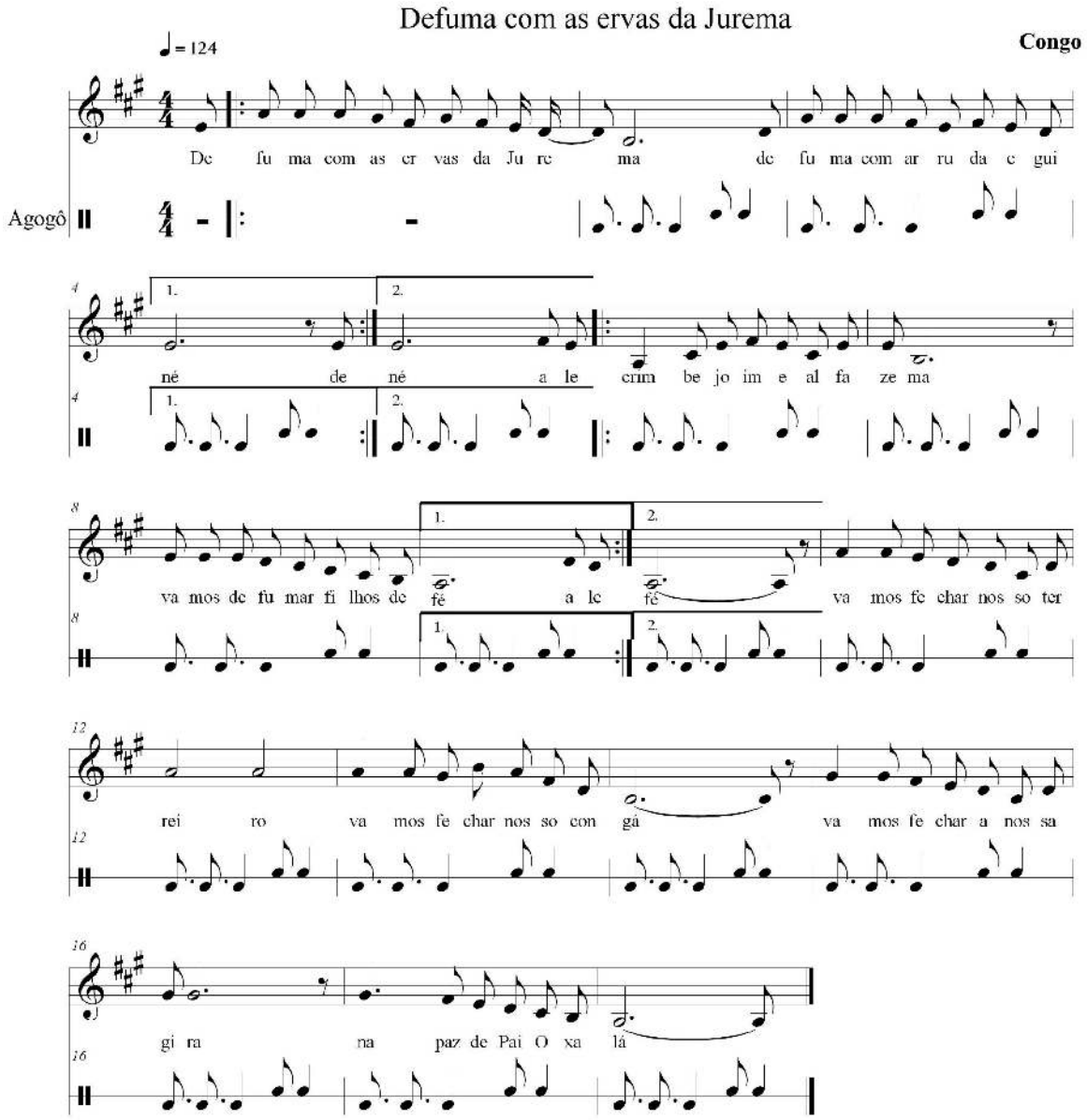



Figura 3 - Transcrição da cantiga Defuma com as ervas da Jurema (Centro Umbandista Rei de Bizara).

Ao longo deste trabalho constatamos que o Candomblé influencia notavelmente a

Ao longo deste trabalho constatamos que o Candomblé influencia notavelmente a prática musical religiosa do *Centro Umbandista Rei de Bizara* e, em relação ao repertório entoado nos dois cultos e seus processos geradores, podemos afirmar que existe um complexo processo de trocas, no qual 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. Aqui, verificamos o compartilhamento em diferentes momentos do culto (na abertura, defumação e Jurema) e nas cantigas dos Caboclos e dos Orixás Oxossi, Oxum e Nanã.

A cantiga de Caboclo exemplificado a seguir também é encontrada em festas de Caboclo no Candomblé de Salvador e em uma festa de Iemanjá que reúne vários centros umbandistas na praia de Outeiro, localizada a 40 quilômetros de Belém, capital do Pará (CHADA, 2006, p. 52). As cantigas apresentam o toque de mesmo nome (Congo), a mesma linha guia do agogô, o mesmo texto e a mesma melodia, com exceção de poucos intervalos e a repetição da última frase, conforme podemos verificar nas transcrições:

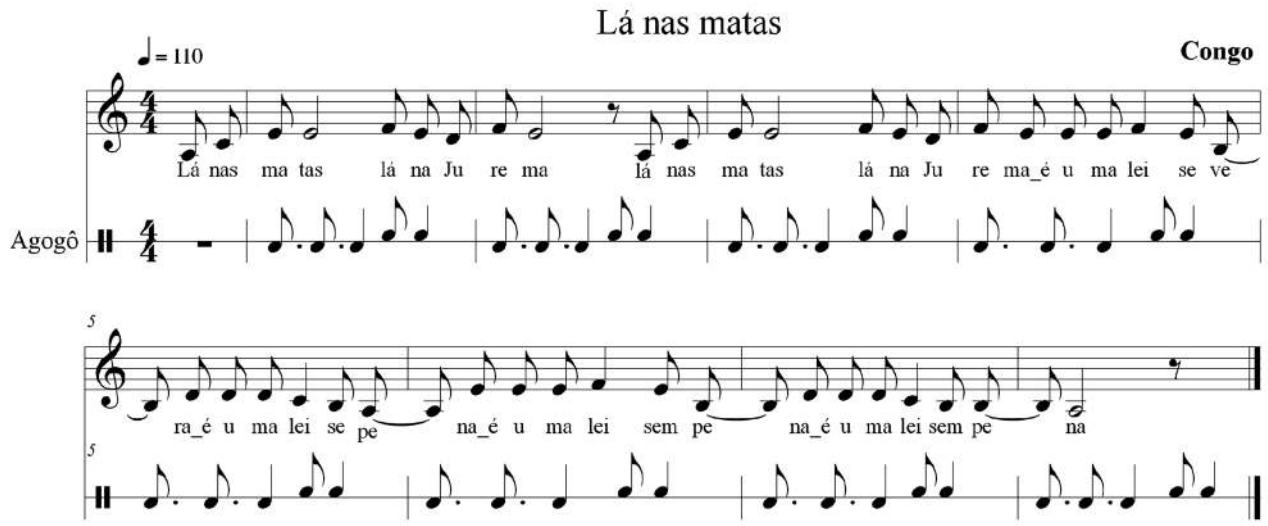



Figura 4 - Transcrição da cantiga Lá nas matas (Centro Umbandista Rei de Bizara).

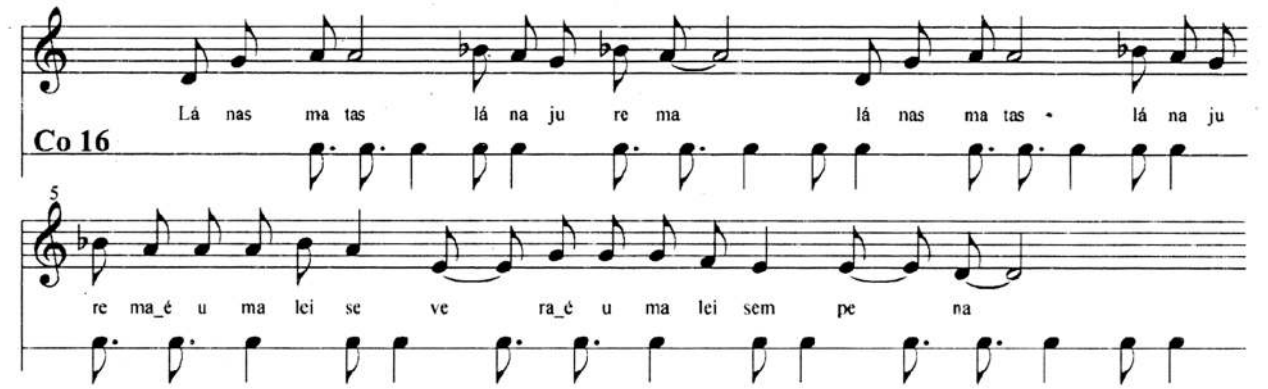



Figura 5 - Cantiga de Caboclo no terreiro de Candomblé Ilê Axé Dele Omí localizado em Salvador-BA (CHADA, 2006, p. 53).

## Considerações finais

Em nosso entendimento, a Umbanda pode ser definida como uma religião brasileira, principalmente por sua capacidade de adaptação. Diante de um país como o Brasil, que apresenta dimensões continentais e uma cultura diversificada, é a capacidade da Umbanda de dialogar com todas estas culturas e ao mesmo tempo manter uma unidade nacional que a torna uma religião brasileira. Além disso, a forte presença da figura do Caboclo, ícone da nossa cultura, reforça a nacionalidade desta religião.

Os Caboclos são componentes fundamentais no processo de construção da identidade umbandista. Na nossa percepção, dentre as constatações que confirmam esta hipótese o que mais se destaca é a atuação do Caboclo como linha de frente no diálogo com outros elementos que compõem da cultura regional e local. Um exemplo disso pode ser observado no *Centro Umbandista Rei de Bizara*, no qual o Caboclo e sua música foram muito importantes na definição de uma Umbanda soteropolitana onde a adaptação ao contexto se dá pela forte influência do Candomblé, especialmente da nação Angola e o Candomblé de Caboclo, que se reflete em muitos elementos que compõem a liturgia umbandista local.

Acreditamos que este estudo não é e nem pretende ser um trabalho conclusivo sobre a prática musical dos Caboclos, sendo este uma contribuição para que outras questões possam ser abordadas com o material etnográfico e musical apresentado nesta pesquisa.

## Referências

ASSUNÇÃO, Luiz Carvalho de. Os mestres da Jurema: culto da Jurema em terreiros de

Umbanda no interior do nordeste. In: PRANDI, Reginaldo (org.). **Encantaria brasileira***:* o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p. 182-215.

_____. **Reino dos mestres**: a tradição da jurema na umbanda nordestina. Rio de Janeiro:

Pallas, 2006.

BÉHAGUE, Gerard. Regional and national trends in Afro-Brazilian religious musics: a case of cultural pluralism. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana** 27, no. 1, p. 91-103, 2006.

CHADA, Sonia. **A Música dos Caboclos nos candomblés baianos**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/Edufba, 2006.

FRITH, Simon. Music and identity. In: **Questions of cultural studies**. London:

Sage, 1996. p. 108-117.

HARGREAVES, David J.; MIELL, Dorothy e MACDONALD, Raymond A.R. What are

musical identities, and why are they important? In: MACDONALD, A. R.; HARGREAVES, David J. e MIELL, Dorothy. **Musical identities**. New York: Oxford University Press, 2002.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE)**: músicas,

performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. 2009. Tese (Doutorado em Música – Etnomusicologia) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009.

RUUD, Even. **Music Therapy**: improvisation, communication and culture. Barcelona

Publishers, 1998.

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In: STOKES, Martin (ed.) **Ethnicity, Identity and Music***:* the musical construction of place. Oxford: Berg Publishers, 1994. p. 1-27.

TORRES, Maria Cecília de Araújo Rodrigues. **Identidades musicais de alunas de Pedagogia**: músicas, memória e mídia. 2003. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2003.

# A *Performance* musical do grupo Jaguaribe Carne

*George Glauber Félix Severo*
*georgeglauber@hotmail.com*
*UFPB*

**Resumo:** O grupo Jaguaribe Carne iniciou sua trajetória em 1974, influenciado pelos festivais de música que ocorreram na cidade de João Pessoa no final da década de 1960 e início da década de 1970. Com uma vasta produção musical que se realiza com diferentes formações musicais, o grupo possui um repertório bastante diversificado cujas *performances* estão, principalmente, focadas em questões sociais da vida urbana. As músicas contemplam diferentes estéticas musicais, onde os sujeitos buscam chamar atenção a fim de ensejar uma vivência musical crítica sobre questões emergentes da sociedade. Musicalmente falando, o grupo produz uma sonoridade que busca o diferente, ou seja, uma música que fuja dos recorrentes padrões midiáticos. A seguir, apresento um breve esboço de como o conceito de *performance* está sendo abordado na pesquisa, cujo objetivo é compreender as características da performance musical do grupo Jaguaribe Carne da maneira como está representado no LP Jaguaribe Carne Instrumental. O conceito de *performance* está pautado em (BÉHAGUE, 1984; SCHECHNER, 2006; COOK, 2006; MADRID, 2009). Até o presente momento, verifica-se que nas composições do grupo não há a preocupação em comtemplar exigências formais musicais, as músicas são realizadas de acordo com as experiências auditivas e pela vontade de fazer dos integrantes. Isto faz com que o caráter experimental seja marcante no repertório do grupo, onde há frequentemente uso de gêneros da música de tradição oral e da música popular brasileira mesclados com diferentes estéticas musicais, gerando assim, uma espécie de "des-construção" sonora desses gêneros.

**Palavras-chave:** *performance* musical, experimentação, Jaguaribe Carne.

**Abstract:** The Jaguaribe Carne group began its career in 1974, influenced by the music festivals that occurred in the city of João Pessoa in the late 1960s and early 1970s. With a wide musical production that takes place with different musical backgrounds, the group has a diversified repertoire whose performances are primarily focused on social issues of urban life. The songs include different musical aesthetic, where subjects seek attention in order to promote an awareness of the audience on emerging issues in society. Musically, the group produces a sound that seeks different, in other words, a song that flee recurring patterns of media. The following is a brief outline of how the concept of performance is being addressed in the research, whose goal is to understand the performance characteristics of the musical group Jaguaribe Carne according to what shown in LP Jaguaribe Carne Instrumental. The concept of performance is guided by (BÉHAGUE, 1984; SCHECHNER, 2006; COOK, 2006; MADRID, 2009). To date, it appears that the compositions of the group there is not a concern in contemplate musical formal requirements, the songs are performed in accordance with the auditory experiences and the willingness to make the members. This makes the experimental character is remarkable in the repertoire of the group, where there is often the use of music genres of oral tradition and popular Brazilian music mixed with different musical aesthetics, thus creating a kind of sound "de-construction" of these genres.

**Keywords:** musical performance, experimental, Jaguaribe Carne.

## Introdução

O grupo Jaguaribe Carne surge na década de 1970, período em que a sociedade vivia meio a intensas turbulências sociais e políticas que se refletiram na estética musical de setores da música popular brasileira. O grupo foi criado, de certo modo, por influência dos festivais de música que ocorreram na cidade de João Pessoa, no final da década de 1960 e início da década de 1970, que por sua vez, se caracterizaram como um reflexo dos grandes festivais que ocorriam no Sudeste do Brasil.

Formado inicialmente por Vandinho de Carvalho e pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró, em atividade até os dias de hoje. A concepção do grupo está diretamente ligada às criações e experimentações realizadas nas residências de sues integrantes localizadas no bairro de Jaguaribe, situado na região central da capital paraibana, João Pessoa.

O Jaguaribe Carne ao longo de sua trajetória realizou uma vasta produção nas diversas formas de expressões artísticas: música, artes plásticas, artes gráficas, literatura e teatro. Estas ações fizeram-se presentes nos bairros, promovendo a organização cultural e crítica por meio dos extintos Projetos *Musiclube da Paraíba*, que se configurava como uma organização de classe dos músicos, sobretudo, dos compositores. Eles reivindicavam a democratização dos meios de comunicação, promoviam intercâmbio com artistas de outros estados do nordeste, debatiam sobre políticas públicas para cultura, nutriam a prática da criação coletiva, entre outras ações, cujo principal objetivo era o fortalecimento e desenvolvimento do mercado de trabalho (OUTORGA..., 2009)[13], e desta forma, a sustentabilidade do artista local. O projeto *Fala Bairros* tinha como principal objetivo promover a formação da cidadania dos moradores através de reuniões e debates no bairro, incentivando a consciência política e cultural dos moradores. E o projeto *Movimento dos Escritores Independentes* que realizava recitais públicos aos sábados pela manhã nas ruas de João Pessoa. No campo musical além dos fundadores, o Jaguaribe Carne teve o envolvimento dos instrumentistas e cantores: Chico César, Totonho, Escurinho, João Linhares, Jarbas Mariz, Dida Fialho, Sérgio Túlio, Adeildo Vieira, Milton Dornellas, entre outros artistas, por meio do Musiclube da Paraíba.

Falar no grupo Jaguaribe Carne significa falar dos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró. Pedro Gomes Osmar Coutinho (58 anos), natural de João Pessoa desde a infância teve contato com as artes. Frequentou por um curto período de tempo as aulas de música da COEX/UFPB[14] e da EMAN[15]. Aos 16 anos participa como compositor do Festival Paraibano de Música Brasileira (1970). Possui obras gravadas por Chico César, Elba Ramalho, Lenine, Cátia de França, Zé Ramalho, entre outros artistas. Além da música, Pedro Osmar transita por várias outras expressões artísticas o que o caracteriza como um artista multimídia. Atualmente é gestor de cultura na Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE).

Paulo Roberto do Nascimento (54 anos), natural de João Pessoa, começou a tocar violão em casa aos 18 anos. Como seu irmão, Paulo também frequentou aulas de música por um curto período de tempo. Sua primeira apresentação foi com o grupo Tom de Feira, no I Festival de Música do Liceu Paraibano. Paulo Ró atua principalmente como compositor, cantor e violonista. Atualmente também é gestor de cultura na Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE).

---

[13] JOÃO PESSOA, Câmara Municipal. *Outorga o título de cidadão pessoense ao cantor e compositor Milton Dornellas Bezerra Júnior*. Decreto Legislativo. João Pessoa. Câmara Municipal de João Pessoa, 2009. Disponível em: <http://www.sandramarrocos.com.br/pdfs/20090423113857.pdf>. Acessado em 14 de outubro de 2009.

[14] Coordenação de Extensão Cultura da Universidade Federal da Paraíba.

[15] Escola de Música Anthenor Navarro – João Pessoa/PB

Na pesquisa, diante da impossibilidade de contemplar todos os fonogramas do grupo, optei em considerar como base para as análises das estruturas musicais o elepê (LP) Jaguaribe Carne Instrumental (1994). Ao realizar uma audição da discografia do grupo, constatei que as características musicais e conceituais estão bem representadas neste álbum. Entre as características que são encontradas no LP, posso destacar: A presença de uma letra de canção com caráter sócio-político; uso de poesia concreta; uso da capa para expressar o conceito musical e ideológico do grupo; uso de instrumentos convencionais e não convencionais; utilização de gêneros da cultura popular e da música popular somado a informações de vanguardas musicais, dentre outras. Vale salientar que essas características ainda hoje estão presentes nas *performances* do grupo.

Este trabalho representa um recorte de uma pesquisa em nível de mestrado que está sendo realizado com o grupo paraibano Jaguaribe Carne. Aqui, farei um breve esboço de como o conceito de *performance* musical está sendo abordado na pesquisa, que tem o objetivo de compreender as características da *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne da maneira como está representado no LP Jaguaribe Carne Instrumental.

## Contextualizando o grupo

As décadas de 1960 e 1970 caracterizam-se por uma vasta produção na música popular brasileira, sobretudo, a partir das experimentações trazidas pela bossa nova (o canto expressado com pouca potência vocal e a forma de condução melódica, harmônica e rítmica da canção) pela jovem guarda (introdução da guitarra elétrica na música brasileira, experimentalismo comportamental - trajes, cabelos, formas de tratamento) e pelo tropicalismo (busca por uma estética musical universal da MPB ao incorporar informações de vanguardas eruditas e o experimentalismo estético) que quebraram paradigmas estilísticos da música brasileira na relação entre artista – música – audiência. Obras de caráter experimental lançadas pelo mercado fonográfico, a exemplo de Walter Franco *Ou não* (1973), Caetano Veloso *Araçá Azul* (1973), Tom Zé *Estudando o Samba* (1976), Lula Cortês & Zé Ramalho *Paêbirú* (1975) nos evidencia essa característica da época. Segundo Vargas "o campo da música popular no período conseguiu trabalhar, num jogo dialético e tenso, os vetores de experimentação e criação num contexto de controle, de consolidação [...] e de forte censura política" (2010, p.194). Isto significa que os artistas conseguiram espaços na indústria fonográfica para uma produção que não possuía apelo popular em um mercado de consolidação e expansão do LP, realizado em um momento político sensível.

Aqui entendo o conceito de experimentalismo como "[...] a ideia de que o compositor deve renunciar a música do passado e recorrer a 'novas experiências' que possa 'levá-lo ao âmbito de novas possibilidades formais'[...][16]" (SCHÄFFER *Apud* ECO, 1970, p. 233 – grifo do autor). Está concepção do que seja "experimental" se faz presente em toda verdadeira invenção artística, tempo e lugar (ECO, 1970). Ou seja, a música do compositor contemporâneo é (ou tende a ser) experimental em relação ao seu antecessor.

Vale destacar também, que a intensificação do movimento musical com a realização dos Festivais de Música Popular Brasileira a partir do ano de 1965 é bastante representativa por introduzir importantes inovações na música popular brasileira. Nestes festivais, as canções participantes que possuíam cunho político passaram a exercer o papel de contestadoras da sociedade. (COSTA, SERGL, 2007, p.36).

[16]"[...] la idea de que el compositor debe renunciar a la música del passado e recofer 'nuevas experiencias' que puedan 'llevarlo al ámbito de nuevas posibilidades formales'[...]"

É neste contexto sociocultural de turbulências que surge o grupo Jaguaribe Carne, intitulado inicialmente; Tom de Feira, cuja primeira apresentação pública acorreu no Festival de Música realizado pelo grêmio estudantil do Colégio Liceu Paraibano, realizado no Ginásio do SESC[17] Centro em João Pessoa. Sobre essa primeira experiência musical do grupo, Pedro Osmar diz:

> É nesse festival que eu já vou mal intencionado, já naquela mentalidade de negar as coisas óbvias e repetitivas das rádios e partir para outras coisas, para abrir outras portas e caminhar outros caminhos (a cidade vivia um conformismo arrasador). E o que eu fiz? Já que eu não podia esculhambar o festival eu esculhambei a minha própria música no palco. De quebra ainda joguei cadeiras e garrafas palco abaixo, [...]. Sem querer, querendo, ou sem saber, sabendo, as formas de rebeldia e revolta política apareciam em toda parte contra o que fosse de mentalidade conservadora e comportamento atrasado, nas províncias ou nas metrópoles (OSMAR, 2005).

É com essa intenção de "negar as coisas óbvias" e "abrir outras portas e caminhar outros caminhos" (OSMAR, 2005), que nasce a proposta musical do grupo. Proposta essa, em que a atitude experimental funciona como um alicerce, um guia, o alimento para sua continuidade.

## *Performance* musical

Uma das características fundamentais nos estudos da *performance*, é que este trata-se de um campo extremamente abrangente, dinâmico e aberto para novas articulações. Desta forma, uma clara compreensão do campo, devido a sua multiplicidade, se torna uma tarefa um tanto complexa. O termo *performance* envolve tantas atividades e pontos de vista que para que saibamos o que significa, é necessário considerarmos qual atividade está sendo realizada (SCHECHNER, 2006).

Strine, Long e Hopkings[18] (*Apud* CARLSON, 2010) discutem o conceito de *performance* como algo questionável, realizado em um ambiente de "desentendimento sofisticado". Isto quer dizer que, não é intenção dos estudiosos derrotar ou calar as opiniões distintas, mas que, por meio de sucessivos diálogos, é possível articular as posições a fim de obter uma compreensão conceitual mais holística de *performance*. Schechner diz que "há muitas vozes, temas, opiniões, métodos e assuntos [...] da forma que qualquer coisa e todas as coisas podem ser estudadas 'como' *performance*" (2006, p.1 – grifo do autor)[19]. Embora, isso não implica que os estudos da *performance* como uma matéria acadêmica não possui especificidades (SCHECHNER, 2006).

O estudo da *performance* do grupo Jaguaribe Carne, visualizado através do LP citado acima, fundamenta-se no pensamento de Béhague quando afirma que "o estudo da performance musical como um evento e como um processo, [...] deve concentrar-se no verdadeiro comportamento musical e *extramusical* dos participantes"[20] (1984, p.7 – grifo meu), e no pensamento de Blacking (1995) quando diz que questões fundamentais para o entendimento da prática estudada podem não ser especificamente musicais, mas, históricas, políticas, filosóficas ou racionais.

[17] Serviço Social do Comércio.

[18] STRINE, Mary S.; LONG, Beverly Whitaker; HOPKINS, Mary Frances. Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities. IN: PHILLIPS, Gerald; WOODS, Julia (Ed.). Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990. p. 181-193.

[19] There are many voices, themes, opinions, methods, and subjects […] anything and everything can be studied "as" performance.

[20] "The study of music performance as an event and a process […] should concentrate on the actual musical and extra-musical behavior of participants".

O entendimento de *performance* que está sendo utilizada na pesquisa também engloba a perspectiva Nicholas Cook (2006), que sugere uma análise da música enquanto *performance*, considerando a partitura como "script" a fim de corroborar com relações que estão implícitas entre as instanciações musicais. E por fim, Alejandro L. Madrid (2009), que apresenta uma nova articulação para o entendimento de *performance* musical ao pensar o conceito de performatividade relacionado a ação de compor, revogando a díade composição-performance (interpretação).

O argumento de Cook, é que os pesquisadores deveriam considerar as partituras como "scripts", ao invés de "textos", a fim de buscar uma possível compreensão da *performance* como geradora de significados sociais. Isso iria contra ao entendimento mais recorrente na musicologia que trata a *performance* essencialmente como uma reprodução, uma atividade subordinada (COOK, 2006). Nos termos de SMALL "uma *performance* não existe para que obras musicais sejam apresentadas, mas, pelo contrário, obras musicais existem para que o performer tenha algo para interpretar" (*Apud* COOK, 2006, p.8).

De acordo com o autor o paradigma contemporâneo etnomusicológico de *performance*, "enfatiza o grau em que o sentido é construído por meio do próprio ato da performance, geralmente por meio de negociações entre os intérpretes, ou entre eles e o público", ou seja, "o sentido da performance subsiste no processo e é portanto, por definição, irredutível ao produto" (COOK, 2006, p.11).

Madrid (2009) revisa a maneira como a noção de *performance* é abordada nos estudos musicais tradicionais, sugerindo uma articulação do conceito de performatividade para contribuir com um entendimento, além do que é utilizado na *performance*, com suas concepções interdisciplinares. Isso ocorrerá se pensarmos "a noção de performatividade em relação ao ato de composição"[21], fato que revoga "a díade composição-*performance* (interpretação) e, portanto, questiona a presença dominante do texto [...] tão privilegiada por estudiosos da música erudita ocidental"[22] (MADRID, 2009, p.2).

Considerar este enfoque significa compreender a música como processo tanto nas práticas culturais quantos nas sociais. Representa também, a possibilidade de nós nos questionarmos "como o estudo da música pode nos ajudar a entender esses processos ao invés de perguntarmos como esses processos nos ajuda a entender a música"[23] (MADRID, 2009, p.4). Por fim, podemos dizer que o entendimento do autor sugere que encaremos "a música como um complexo de *performance* em que a *performance* e o performático oferecem apenas alguns dos incontáveis enfoques que podemos propor sobre a performatividade da música para entender melhor o mundo que nos rodea" (MADRID, 2009, p.13), dessa forma, seremos capazes de identificar o que a música faz, ao contrário de saber apenas o que a música é.

## Considerações finais

Por fim, apresentarei alguns breves entendimentos que tenho a cerca da *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne, de acordo com os conceitos que foram apresentados.

A *performance* musical do Jaguaribe Carne possui como forte característica a atitude experimental. Isto foi notado tanto nos discursos dos sujeitos, quanto nos discursos de pessoas que tiveram envolvimento ou que apenas são admiradoras do trabalho do grupo. Dentre as características podemos destacar: o uso recorrente do termo *antimúsica*[24] para se referir a sonoridade da música do

[21] la noción de performatividad en relación al acto de composición.

[22] la diada composición-performance (interpretación) y, por lo tanto, cuestionaba la presencia dominante del texto [...] privilegiada por los académicos más ortodoxos en el campo de la música de arte occidental.

[23] cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música.

[24] Pode ser compreendida como um tipo de música que foge dos padrões musicais de mercado, buscando o diferente e, sobretudo, criando sonoridades que abram mão da coerência presente na arte tradicional.

grupo; Nos processos de criação não há a preocupação de contemplar as exigências formais (conceitos teóricos), os processos se dão, sobretudo, pelas experiências auditivas e pela vontade de fazer. Como podemos ver abaixo em um diálogo dos integrantes.

> **Paulo Ró:** [...] a música que nós fazemos é o resultado da captação de energia que nós temos quando ouvimos música. [...], por exemplo, nós ouvimos muita música indiana. E uma vez compus uma Raga, há uns quinze anos atrás [...] Eu peguei a escala de Raga da manhã, e compus uma Raga baseada naquela escala. [...], mas não nós não temos esse negócio de fazer música indiana, música africana.
>
> **Osmar:** [tem pessoas que acham que] tem que pegar a escala, tem que pegar a contagem rítmica.
>
> **Ró:** É. Não tem! Entendeu? Está tudo na música da gente. A música indiana está na música da gente, a música africana, a música folclórica, a música nacional, a música andina, está tudo lá.

Com a finalidade de deixar mais claro como pode funcionar o experimentalismo do grupo utilizo como exemplo neste trabalho a música Ritmo de Baião (Paulo Ró). A música traz a ideia de um gênero da música popular nordestina – o Baião, unida a elementos estéticos que não são característicos desse gênero musical.

No repertório do grupo, é bastante comum o uso de gêneros de tradição oral e da música popular brasileira. Nisso há uma espécie de "des-construção" desses gêneros utilizando diferentes formatos instrumentais, padrões rítmicos, acordes e condução melódica.

Em Ritmo de Baião[25], a instrumentação utilizada pelo grupo consisti em Violão - único instrumento harmônico e melódico da música que desenvolve o tema sem representar melodicamente e harmonicamente o que se é conhecido como baião; Zabumba - possui uma abordagem diferente da qual é utilizada no forró. Aqui é tocado apenas na pele superior e não mantém a característica célula do baião (colcheia pontuada – semicolcheia; pausa de colcheia – colcheia); Triângulo - surge apenas como instrumento improvisador e não segue ritmos regulares; Ganzá - é tocado constantemente em semicolcheias e é acentuado, geralmente, na terceira semicolcheia do segundo tempo.

Deste modo, o entendimento da *performance* musical do grupo Jaguaribe Carne fundamentados em Béhague (1984), Cook (2006) e Madrid (2009), considera as narrativas dos integrantes e das pessoas envolvidas com o grupo desde os processos de formação/criação/composição do repertório, que juntos às análises das estruturas musicais do LP Jaguaribe Carne Instrumental poderão apresentar de forma mais compreensiva o fazer musical do grupo. E por fim, a continuação da pesquisa vai ser possível chegar a conclusões mais elaboradas e significativas sobre a *performance* musical do grupo em questão.

25 Compasso binário – 2/4

## Referências

BÉHAGUE, Gerard. **Performance Practice**: Ethnomusicological Perspectives. London: Greenwood Press, 1984.

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

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Crina Gotardelo Ferro da; SERGL, Marcos Julio. **A música na ditadura militar brasileira** - Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda. Iniciação Científica. São Paulo. USJT, 2007.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto**: música e/enquanto performance. Tradução de Fausto Borém. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

ECO, Uberto. **La definicíon del arte**. Ed. Martínez Roca S. A., Barcelona, 1970.

MADRID, L. Alejandro. ¿Por qué estudios de performance? ¿Por qué ahora? Una introducción al dossier." In: **Revista Transcultural de Música**, No. 13, 2009.

OSMAR, Pedro. **Musicália**. João Pessoa, 2005. Documento.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. 2. ed. New York, London: Routledge, 2006.

VARGAS, Heron. A canção experimental de Walter Franco. In: **Comunicação & Sociedade, São Paulo**: Universidade Metodista de São Paulo. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. N. 54, Ano 32, p. 191-210, jul./dez. 2010.

# A performance musical do zabumbeiro Quartinha

*Gledson Meira Dantas*
*meiradantas@gmail.com*
*UFPB*

**Resumo:** Os estudos acerca das práticas musicais desenvolvidas em contextos urbanos vêm ganhando, nestas últimas décadas, cada vez mais espaço nos trabalhos etnomusicológicos e apontam para amplas possibilidades de pesquisas e importantes contribuições, no que diz respeito ao conhecimento dos diversos repertórios e seus produtores em múltiplos aspectos. Esse trabalho propõe um estudo sobre a performance musical do zabumbeiro Quartinha, tomando por base o conceito de performance como evento e processo, onde são considerados não só os músicos executantes, mas o contexto geral, envolvendo a audiência, o ambiente e os resultados da interação entre os participantes. Considerando o objetivo geral de apresentar e refletir acerca dos aspectos que caracterizam a performance musical de Quartinha, o trabalho tem como principal alicerce os fundamentos teórico-metodológicos da etnomusicologia e conta com importantes aportes da musicologia, organologia e antropologia. Como instrumentos de coleta de dados, foram utilizadas a pesquisa bibliográfica, a observação participante, a entrevista semi-estruturada, além dos registros em áudio, vídeo e fotográficos; tais instrumentos foram pensados de maneira a adequá-los às necessidades da pesquisa, e foram fundamentais para os resultados obtido no trabalho. Mesmo contemplando aspectos gerais da performance de Quartinha nos diversos conjuntos que tem participado, com ênfase para os grupos de forró, o texto destaca a sua atuação no trabalho do músico Santanna. A partir das análises realizadas, foi possível verificar que a performance musical de Quartinha caracteriza-se pela observação de outros músicos, em especial de zabumbeiros, pela valorização da prática coletiva, pela inventividade, e pela construção de um estilo pessoal.

**Palavras-chave:** Quartinha, zabumba, performance musical

**Abstract:** The studies of musical practices developed in urban contexts have been gaining in recent decades, more and more space in ethnomusicological research and point to ample opportunities for research and important contributions, in relation to knowledge of the various directories and their producers in many aspects. This work proposes a study on the musical performance of Quartinha Zabumbeiro, based on the concept of performance as event and process, where they are considered not only the musicians performing, but the general context, involving the audience, the environment and the results of interaction among participants. Considering the general objective to examine and understand the features of the musical performance of Quartinha, the work is the cornerstone theoretical and methodological foundations of ethnomusicology and has significant contributions of musicology, organology, anthropology and ethnography. As data collecting instruments were used in literature, participant observation, the semi-structured interview, in addition to audio recordings, video and photography; these instruments were designed in order to tailor them to the needs of the survey, and were fundamental to the results obtained in the work. Even considering the general aspects of performance in the Quartinha various sets that have participated, with emphasis on groups of forró, the text highlights its performance in the work of the musician Santanna. From the analysis, we observed that the musical performance of Closet characterized by observation of other musicians, especially Zabumbeiros, the development of collective practice, inventiveness, and the construction of a personal style.

**Keywords:** Quartinha, zabumba, musical performance

## Introdução

O Brasil é reconhecido no cenário mundial, entre outros fatores, pela sua diversidade musical. Tal diversidade constitui especificidades que resultam do encontro dos diferentes grupos étnicos presentes na sua formação. A região Nordeste, por sua vez, agrega importantes manifestações da cultura popular e se tornou conhecida por fomentar o mercado musical com ritmos, timbres, poesia e músicos que possuem características muito particulares, sejam eles cantores e ou instrumentistas. Por se tratar de uma região na qual grande parte das manifestações da música popular urbana foi mantida prioritariamente pela tradição oral, muitos músicos aprenderam e aprendem através da observação.

Alicerçado em estudos etnomusicológicos sobre a performance musical, fundamentei as ideias desenvolvidas neste trabalho no diálogo com teóricos que fornecessem bases para chegar aos resultados desejados. Além da etnomusicologia, a musicologia e a antropologia foram disciplinas fundamentais para ampliar as abordagens e refletir sobre questões conceituais e metodológicas.

Nesses últimos anos, os estudos sobre a performance musical tornaram-se foco da investigação de diferentes estudiosos nos diversos campos da ciência musical. No entanto, o conceito que permeia e fundamenta a maioria dos estudos parte do pensamento etnomusicológico que entende a performance musical como evento e processo, os quais congregam não só aspectos sonoros, mas o conjunto de elementos presentes no fazer musical. Dessa forma, a performance pode ser compreendida como uma teia que envolve música, músicos, audiência e demais participantes. Destacam-se ainda nos estudos contemporâneos, as questões relacionadas ao corpo, e seus gestos, como elementos essenciais para a expressividade musical.

Com vistas a alcançar o objetivo geral desse trabalho que foi verificar e apresentar os aspectos fundamentais que caracterizam a performance musical do zabumbeiro Quartinha, a pesquisa realizada contemplou os seguintes objetivos específicos: refletir sobre aspectos estéticos da performance de Quartinha na interação com o grupo musical, no trabalho do cantor Santanna; verificar os aspectos técnicos estruturais utilizados para a prática do instrumento na interação com o grupo musical; identificar padrões rítmicos que constituem o uso do zabumba; compreender os aspectos relacionados à dimensão organológica do instrumento; identificar as funções do zabumba dentro das formações de grupos musicais na concepção de Quartinha; verificar, segundo a ótica do músico Quartinha, de que forma o zabumba se relaciona com a música nordestina e com o demais repertório no qual se insere.

A metodologia utilizada na pesquisa contemplou instrumentos de coleta e análise de dados que permitissem realizar um estudo minucioso junto ao fenômeno musical investigado. Assim, os principais instrumentos de coleta de dados utilizados na pesquisa foram: pesquisa bibliográfica, observação participante, fotografias, gravações em vídeo e entrevistas. Depois de realizar a coleta de dados, organizei e analisei os mesmos, utilizando estratégias como: catalogação do material coletado, transcrições e edição. Ao final da análise sintetizei os aspectos centrais que, ao meu entender, constituem as características da performance de Quartinha.

## A etnomusicologia, o estudo da música popular urbana e as bases metodológicas da pesquisa

O estudo da música possui em sua prática vários campos de atuação que contemplam estratégias e objetivos distintos dentro dessa área macro. A etnomusicologia é um desses campos. Ela traz, em suas perspectivas, o estudo da música em âmbito mais amplo, considerando e entendendo que essa arte não deve ser estudada apenas enquanto fenômeno acústico, mas, que deve ser levado em consideração,

o contexto sociocultural relacionado às diversas músicas dos diferentes grupos humanos. Para tanto, a etnomusicologia precisou aportar-se em importantes pilares disciplinares para constituir seus fundamentos, a sua natureza de atuação e seus campos de estudo. Entre esses, merecem destaque a musicologia, que contribuiu principalmente com os conteúdos dos estudos musicais e a antropologia, responsável por conteúdos teóricos e métodos de pesquisa, fato que fez com que a etnomusicologia fosse entendida como uma disciplina de natureza híbrida. No entanto, essa divisão, entre musicologia e antropologia, talvez seja um dos maiores desafios no que se refere a contemplar, em seus estudos, resultados que não enfatizem um campo em detrimento do outro.

Juntamente com as disciplinas citadas, a sociologia, a comunicação, a filosofia, a psicologia, a biologia, a história, entre outras, a medida do necessário, somam-se ao campo da etnomusicologia, reforçando a construção de um conhecimento que, como afirma Seeger (2008, p.21), se caracteriza por "um diálogo que ultrapassa o tempo e reúne debates de vivos e mortos". Nesse sentido, o próprio conceito de etnomusicologia tem sido compreendido como em construção continuada, uma vez que se torna impossível fechar o campo em fronteiras disciplinares.

Segundo Oliveira Pinto,

> Colocações mais recentes, como a de Jeff Todd Titon (1992) que define a Etnomusicologia como *"the study of people making music"*, mostram que hoje as pesquisas dão grande ênfase ao estudo do **fazer musical e à criação que daí surge**, independente de origem, de lugar geográfico, e da relação do produto sonoro com a cultura do pesquisador. Mesmo assim, ainda estamos longe de poder formular uma definição inequívoca de conteúdos e abordagens da Etnomusicologia (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 226, grifo meu).

As discussões sobre o que se estuda, quais os fundamentos e quais áreas do conhecimento são importantes para a disciplina, permeiam a literatura etnomusicológica desde os seus primórdios e pode ser brevemente traduzida através do pensamento de três estudiosos de relevante destaque.

O primeiro deles é Alan Merriam, cuja obra, *The Anthropology of Music* (1964), depois de quase meio século de escrita, permanece como um dos mais importantes e mais utilizados textos, servindo de base para a constante construção de conceitos e posicionamentos do etnomusicólogo diante das suas atividades. Merriam propõe no seu livro, um modelo para se estudar música por uma perspectiva ampla, de base tri-partite, que prevê o estudo do fenômeno musical em três pilares fundamentais, os quais se interligam, som, conceito e comportamento; e cada um desses níveis além de depender, interfere diretamente uns nos outros. Para o autor, essa seria uma das principais características da etnomusicologia: entender a música enquanto construção sociocultural, em que o contexto está diretamente ligado à produção do som, sendo necessário para o pesquisador buscar algo além das estruturas sonoras, enquanto fenômenos puramente acústicos.

Um segundo autor e estudioso do campo, com formação musicológica e antropológica, foi John Blacking. O seu livro *How Musical is Man?* (1973), é uma obra bastante citada na etnomusicologia, tendo grande influência também nas discussões da educação musical, principalmente no que diz respeito à musicalidade e aprendizagem de música. Pensando a etnomusicologia como uma antropologia da música, Blacking propôs uma análise da música na sociedade e na cultura, bem como da sociedade e da cultura na música, reforçando o quão fundamental é a relação sociocultural para a geração do som enquanto música.

Um terceiro estudioso que também merece destaque no campo da etnomusicologia é Bruno Nettl. Ele reeditou seu principal livro *The Study of Ethnomusicology* (2005), passando de 29 para 31 os temas

e conceitos que ele considera fundamentais para o estudo da música. Para justificar tal reedição, ele cita justamente o dinamismo sofrido pelo campo nas últimas décadas. No prefácio da nova edição de seu livro, ele aponta para esse fato e justifica a necessidade de rever o seu próprio trabalho.

Segundo afirma,

> Eu finalmente decidi pela elaboração de uma revisão, a despeito – ou talvez, por causa - das muitas mudanças pelas quais o nosso campo tem passado. A versão original pareceu-me cada vez mais como uma apresentação fora da realidade. Assim, o presente trabalho, embora seja na essência e em grande parte do seu conteúdo aquele de 1983, se destina, em considerável medida, a descrever as mudanças que aconteceram e o relacionamento do nosso presente e passado recente, com os modos como trabalhamos e pensamos até 1980[26] (NETTL, 2005, p. xii, tradução minha).

Na verdade, as reflexões e mudanças sofridas pela disciplina, principalmente a partir dos anos de 1980, tinham sido semeadas em décadas anteriores e tinham no trabalho prático-reflexivo desses autores, como no de muitos outros importantes, a chave para a abertura de novos horizontes vislumbrados pela etnomusicologia contemporânea. A compreensão de música como fenômeno acústico, cultural, social, biológico e histórico, juntamente com uma perspectiva notoriamente interdisciplinar abririam novos olhares da etnomusicologia sobre músicas ainda não contempladas em seus estudos. Neste sentido, o estudo da música popular urbana, que ganha mais evidência a partir dos anos 1980 do século passado, soma-se a uma produção acadêmica cada vez mais abrangente e mais aproximada das realidades musicais do mundo.

No entanto, mesmos com os estudos acerca dessa prática (música popular urbana) terem ganhado tal atenção e evidência citadas só a partir desse período, a preocupação pelo estudo da música popular em contextos urbanos, não é tão recente e nem restrita ao campo etnomusicológico[27]. Carlos Vega[28], *apud* Landa (2003), "chamou a atenção sobre a existência de uma 'música de todos' que ainda não havia recebido da comunidade acadêmica a atenção que merecia" (LANDA, 2003, p. 283). Entre os diversos fatores que podem explicar o tardio olhar da etnomusicologia para a música popular urbana, está o fato de os pesquisadores inicialmente estarem preocupados com a preservação das músicas de tradição oral, às quais, segundo acreditavam, eram estáticas e estariam em vias de extinção, como explica Nettl.

> De modo geral, imaginava-se que o estado normal da música não-ocidental era estático, sendo que mudança era equacionada a deterioração, e o objetivo fundamental do pesquisador era preservar. O resultado desta atitude foi negligenciar um amplo setor da música do mundo, percebida pelo senso comum como em estado de mudança, ou como resultante de mudança recente. Falo, evidentemente, da música resultante de vários tipos de interação cultural, e particularmente daquela normalmente rotulada como 'popular', a qual, na maioria de suas formas, resulta de algum tipo de combinação de estilos musicais locais[29] (NETTL, 2006, p. 13).

[26] "I finally decided upon the writing of a revision despite - or maybe even because of - the amount of change that our field has undergone. The original version struck me increasingly as an unrealistic presentation. And so the present offering, while in essence and in the majority of its content still the 1983 work, is devoted in considerable measure to describing the changes that have come about, and the relationship of our present and our recent past to the ways we worked and thought before 1980.

[27] A IASPM – international association for the study of popular music - é uma organização criada em 1981 com o objetivo de estudar cientificamente a música popular .

[28] Pronunciamento realizado durante a "Segunda Conferência Interamericana de Musicologia realizada em Bloomington (Indiana), em abril de 1965.

[29] NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical. *Revista anthropológicas*, ano 10, volume 17(1): 11-34 (2006)

O olhar ampliado sobre as músicas do mundo enquanto fenômeno sociocultural e as mudanças às quais a disciplina foi submetida nas últimas décadas evidenciaram, entre outros fatores, a relevância dos estudos sobre performance, isto é, sobre os processos envolvidos no fazer musical como todo. Seeger[30], *apud* Béhague (1984) argumenta que, "em vez de estudar a música na cultura (de acordo com a proposta de Merriam), uma antropologia musical estuda a vida social como performance" (BÉHAGUE, 1984, p. 40). Os estudos sobre performance marcam uma fase de crucial reflexão na etnomusicologia e de decisivo reposicionamento nos caminhos da pesquisa. Dentro desta perspectiva, a música popular urbana, seus processos, seus agentes, suas manifestações e seu dinamismo não mais escapariam ao olhar do etnomusicólogo.

Algumas obras foram fundamentais para a construção do presente trabalho. A princípio, os fundamentos da etnomusicologia serviram de base para pensar a música na cultura, a música enquanto cultura e como dito anteriormente, desenvolver um estudo centrado na ideia de que música não é apenas som, mas som humanamente organizado, envolvendo conceitos e comportamentos. A partir desta perspectiva, os estudos sobre performance serviram para nortear o olhar sobre o trabalho musical de Quartinha, os processos envolvidos na construção de seu perfil de músico, sua atuação no grupo e no ambiente musical mais amplo, bem como, as influências, estímulos e incentivos recebidos do meio musical onde transita. Para desenvolver os estudos sobre performance, utilizei as seguintes obras: *Performance practice*: *ethnomusicological perspectives* (BÉHAGUE, 1984), cuja edição reúne vários autores com trabalhos relevantes para os estudos etnomusicológicos. Em sua introdução, Behágue chama a atenção para o conceito de performance utilizado pela musicologia histórica, cujos esforços estavam centrados na busca de um som original da chamada música erudita antiga. Contrariando o posicionamento dos musicólogos históricos, o autor argumenta que os "recentes trabalhos na área do folclore e da etnomusicologia permitem a elaboração de novas perspectivas no estudo da prática da performance, no sentido de tentar integrar contexto e som, isto é, performance e prática"[31] (BÉHAGUE, 1984, p. 3). Os demais autores que contribuem para esta edição, incluindo ainda o próprio Béhague, vão desenvolver tais ideias através de estudos aplicados aos diferentes contextos musicais.

Mesmo não sendo um dos primeiros escritos de Victor Turner em seus estudos sobre performance, a obra *The anthropology of performance* (TURNER, 1987) se tornou referência para os estudos antropológicos. A antropologia da performance foi pensada de forma mais efetiva entre os anos 1960 e 1970 do século passado e nesse contexto, Turner era ao mesmo tempo professor e aprendiz:

> Um dos momentos mais expressivos para se pensar o surgimento da antropologia da performance ocorre nos anos de 1960 e 1970, quando Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, na sua relação com Schechner, torna-se aprendiz do teatro (DAWSEY, 2006, p. 17).

Uma preocupação primária de Turner, ao pensar os estudos sobre performance, centrava-se nas teorias provenientes dos trabalhos antropológicos da chamada "era moderna"[32], os quais preconizam modelos sociais harmoniosos e congruentes. O autor refuta tais ideias, afirmando que a performance deve estar no centro da observação. (TURNER, 1987). Sendo assim, comportamentos socialmente interpretados como erros, incertezas, falhas pessoais, incompletudes, podem ser a chave para o estudo das situações que emergem da liberdade do momento da performance (TURNER, 1987).

[30] ANTHONY, Seeger. *Why Suya sing?*, 1987.
[31] "Recent work in folklore and ethnomusicology allows us to elaborate new perspectives on the study of performance practice, by attempting to integrate context and sound, i.e., performance and practice".
[32] Turner aborda a antropologia da performance a partir de três perspectivas que vai denominar de "era pré-moderna, moderna e pós-moderna" (Turner 1987, p. 72-98).

A obra de Schechner, *Performance Theory* (2003) reúne discussões sobre as teorias envolvidas na elaboração do conceito de performance e envolve temas como drama, teatro e estética, sob o ponto de vista da cotidianidade. Em outra obra, *Performance studies*: *an introduction* (2006), elaborada em formato didático, trazendo exercícios e sugestões de leituras para interessados, o autor apresenta importantes estudos sobre performance, ritual e jogo, discutindo os conceitos desenvolvidos por seus autores.

Na tentativa de aprofundar o conhecimento sobre as ideias de Schechner o texto "História, teatro e performance" (TEIXEIRA, 2007) foi de fundamental importância, uma vez que parte dos estudos pioneiros de Schechner para estabelecer, historicamente, os conceitos sobre ritual, teatro e a linguagem artística denominada de arte da performance.

O artigo "Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance" (COOK, 2006), apresenta uma proposta interdisciplinar para o estudo da performance musical, apontando a importância de focalizar a música não como um texto a partir do qual se faz execuções (a performance da música), mas que se pense música enquanto performance, sendo a própria interpretação um ato de (re)criação, ou seja, a partitura como *script* ao invés de texto. Cook ainda chama a atenção para a compreensão da performance como geradora de significado social.

## Considerações finais

As diferentes abordagens utilizadas no presente trabalho contribuíram para os resultados alcançados, principalmente, no sentido de compreender os principais aspectos que caracterizam a performance musical do zabumbeiro Quartinha. Por essa perspectiva, defendo que o fazer musical, ao mesmo tempo em que constitui uma prática coletiva com estruturas tradicionalmente aceitas, possibilita expressões que são particulares de cada músico e que, no momento da performance, tais expressões são expostas e geram novos materiais musicais. Essa experiência envolve diálogos estabelecidos entre músicos e audiência.

Ao final das análises, foi possível concluir que os principais aspectos que caracterizam a performance musical do zabumbeiro Quartinha são: a interação e diálogo musical com outros músicos do grupo e com o público, os gestos e movimentos corporais, a sonoridade que consegue produzir no instrumento e as construções rítmico-melódicas que lhe permitem criar variações nos gêneros que toca.

## Referências

BÉHAGUE, Gerard. (Ed.) **Performance practice**: ethnomusicological perspectives. London: Greenwood Press, 1984.

BLACKING, John. **Music, culture, and experience**: selected papers of John Blacking. Reginald Byron (org.) Chicago: University of Chicago Press,1995.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

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

NETTL, Bruno. **Heartland Excursions***:* Ethnomusicological reflections on schools of music. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p.221-286, 2001.

LANDA, Enrique Cámara. **Etnomusicologia**. Madri: ICCMU, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York, London: Routledge, 2003.

_____. O que é Performance? In: **O Percevejo**. Revista de Teatro Crítica e Estética. Estudos da Performance**.** Ano 11, nº.12, 2003.

_____. **Performance studies**: an introduction. 2. ed. New York, London: Routledge 2006.

TEIXEIRA, J. G. L. C. História, teatro e performance. In: Encontro Anual Da Associação Nacional De Pesquisa E Pós-Graduação Em História; Simpósio Sobre História E Teatro. 2007. São Leopoldo. **Anais...** São Leopoldo; Universidade do Rio dos Sinos, Julho de 2007.

TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications. 1987.

_____. **O processo ritual.** Petrópolis: Vozes, 2005.

# Transcrição de Toques de Capoeira em Berimbau: uma contribuição para a memória de práticas da Associação de Resgate a União da Arte Capoeira em Belém do Pará

*Marcelo Pamplona Baccino*
*elesbaccino@yahoo.com.br*
*UFPA*

**Resumo:** Trata-se de pesquisa de mestrado em andamento, sobre a transmissão e o aprendizado de toques de Capoeira no berimbau. Este texto apresenta resultados da fase exploratória da pesquisa por meio de exemplos de toques registrados em "partituras", explicitando os procedimentos de coleta e transcrição. A pesquisa foi feita na Associação de Resgate a União da Arte Capoeira em Belém do Pará. O estudo deve contribuir para a memória e o entendimento da música e de processos de transmissão musical da Capoeira.

**Palavras-chave:** Capoeira, Berimbau, Transcrição Musical.

**Abstract:** It's Masters research in progress on the transfer and learning ringtones in Capoeira berimbau. This paper presents results of the exploratory phase of research by means of examples of rings recorded in "scores", explaining the procedures for collection and transcription. The survey was conducted in the Union Rescue Association of Art Capoeira in Belém do Pará. The study should contribute to the memory and understanding of music and musical transmission procedures Capoeira.

**Keywords:** Capoeira, Berimbau, Musical Transcription.

## 1. Introdução

O autor do presente artigo é capoeirista-pesquisador. A vivência de muitos anos na capoeira permitiu o desenvolvimento de estudo acadêmico sobre o berimbau nessa manifestação (BACCINO, 2011), que ora tem sua continuidade, com o objetivo de compreender o lugar desse instrumento na capoeira, apreendendo seus toques e o processo de transmissão. Num primeiro momento, foram coletados toques, bem como, para o seu registro escrito, foi sistematizado processo de transcrição.

Ao desenvolver os procedimentos de registro para os toques de capoeira no berimbau, este capoeirista-pesquisador aplicou os conhecimentos sobre esse instrumento - arco musical da capoeira - e os toques utilizados na roda de capoeira que lhe foram repassados por Silvério Amaral dos Santos, o Mestre Silvério[33], na Associação de Resgate a União da Arte Capoeira - ARUÃ Capoeira, em Belém do Pará. Essa entidade foi fundada em 1997 por aquele mestre, que permanece como seu atual presidente e líder, à frente de aproximadamente 260 capoeiristas em formação.

Importante esclarecer que os toques de capoeira no berimbau variam de mestre para mestre e de região para região. Portanto, os toques aqui representados são apresentados de acordo com o modo como o capoeirista-pesquisador aprendeu e utiliza na ARUÃ Capoeira. É necessário enfatizar, ainda, que se trata de cultura oral e que, portanto, os toques aqui registrados por meio de escrita são uma aproximação de uma manifestação sonora em constante dinâmica.

[33] Mestre Silvério começou a praticar capoeira no ano de 1977.

No jogo da capoeira, os demais instrumentos que compõem a orquestra - pandeiro, atabaque, caxixi, agogô, reco-reco - têm papel de subordinação ao berimbau. É esse instrumento que através de seus toques conversa com os capoeiristas, por meio de "batidas" que avisam para todos formarem a roda de capoeira. Existe toque que pede para o capoeirista fazer um jogo mais acrobático e enfeitado[34], há toque que exige um jogo mais agressivo e técnico, tem o samba de roda[35], entre outros. Desse modo, o berimbau dialoga com os que escutam e interpretam seu som, já que no jogo da capoeira os toques de berimbau são elementos constitutivos de um sistema de sons e movimentos que guardam estreita relação entre si.

O aprendizado da capoeira traz uma carga de conhecimento gigantesca que envolve toques de capoeira em berimbau (há centenas deles) e respectivos movimentos corporais, que cresce cada vez mais conforme o discípulo vai se aprofundando na arte. A quantidade de toques de capoeira no berimbau somados a todos os enfeites, entre os quais os floreios[36], e complementos que cada toque possui acarreta uma quantidade muito grande de informações. Muitas vezes, esquece-se qual a sequência de batidas que devem ser feitas para a execução de determinado toque. Caso isso ocorra, recorre-se a outro capoeirista mais experiente. No entanto, há toques que já não são lembrados pelos mestres. Por exemplo, há cerca de dois anos, um mestre de capoeira esqueceu como se executa certo toque no berimbau. O toque era complexo e ninguém mais sabia executá-lo dentro do grupo. Até hoje o mestre não se lembra. Se esse toque de capoeira no berimbau estivesse registrado em gravação ou transcrição, poderia ainda estar sendo executado, enfatizando que nem sempre se tem em mãos um equipamento para gravação, sendo fundamental o recurso da escrita nessa situação. Daí a importância de este estudo apresentar transcrições de toques e, principalmente, os procedimentos dessa transcrição, para que outros possam dela lançar mão.

## 2. Duas capoeiras e seus toques no berimbau

Existem dois estilos predominantes de capoeira - Angola e Regional -, ambos repletos de manhas, malícias e dissimulações.

A Capoeira Angola é a Capoeira Mãe, que tem como seu maior representante o Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha, 1889-1981). É o estilo mais antigo de capoeira e o que mais se aproxima do modo como os escravos a praticavam. O jogo de Angola mantém, como na capoeira antiga, três berimbaus (geralmente pintados): o gunga ou berra-boi, com a cabaça grande, de som grave, responsável pela marcação; o médio ou berimbau, com a cabaça média, que dá o contratoque ritmado; o viola ou violinha, com a menor das cabaças, som agudo e instrumento para improvisações (MUNIZ, 2002). A orquestra também inclui o pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque.

A Capoeira Regional é mais recente e foi criada e fortemente representada por Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado, 1900-1974), em 1928. Mestre Bimba afirma que dos artifícios da velha capoeira havia retirado os movimentos corporais conhecidos pelos termos "mendengues", "cangapés", "cabriolas" e "saracoteios" (esses termos referem-se ao conteúdo mais embuste e, portanto menos objetivo da capoeira antiga), para deixar o que havia de mais pesado como os movimentos da "bênção", "martelo" e ainda acrescentar movimentos do "Batuque"[37] com golpes que visam jogar o oponente no chão, como as "bandas de frente" , "amarrada", "encruzilhada" e outras invenções de movimentos, como a "vingativa", a "baiana" e a "queixada", criando um estilo mais rápido, objetivo,

[34] Jogo acrobático e enfeitado é aquele que contém movimentos que exigem elevada flexibilidade do corpo.
[35] Samba de roda consiste em toque de berimbau original da roda de samba.
[36] Floreios são sequências de batidas executadas por improvisação dentro dos toques.
[37] Violenta luta africana que tinha como objetivo jogar o adversário no chão usando apenas as pernas, a qual Mestre Bimba aprendeu com seu pai, Luiz Cândido Machado, que era campeão da luta.

acrobático e atlético. Com sequências de ensino, cerimônia de formatura e cursos de especialização, Mestre Bimba sistematizou um método que reflete a penetração dos princípios do Estado Novo na sociedade civil brasileira (VIEIRA, 1998).

Na Capoeira Regional, a orquestra é composta por dois pandeiros e, no meio, um berimbau médio. O berimbau médio tem o som intermediário entre o grave do berimbau gunga e o agudo do berimbau violinha e por isso pode transitar entre a marcação do toque da música e fazer os enfeites (floreios) dentro do toque.

Mestre Bimba utilizava principalmente os seguintes toques: São Bento Grande da Regional, Benguela, Cavalaria, Santa Maria, Iúna, Idalina e o Amazonas. Também é comum utilizar-se na Regional os toques São Bento Grande da Angola e o Samba de Roda. No estilo Angola, usam-se principalmente três toques: Angola, São Bento Pequeno da Angola, São Bento Grande da Angola.

Em cada toque de berimbau acontece um tipo de jogo com características e personalidades próprias (NESTOR, 2000). O toque efetuado no berimbau determina a maneira de jogar. Vários são os toques existentes, alguns mais utilizados nas rodas de capoeira, outros menos usados, além dos que já quase caíram no esquecimento[38].

A Associação de Resgate a União da Arte Capoeira, onde foram coletados e transcritos os toques de berimbau, abrange os universos da Capoeira Angola e da Capoeira Regional, sendo este último predominante nos treinos e rodas.

## 3. Técnicas de execução do berimbau

As execuções dos toques foram registradas através de imagens e gravações sonoras. Os toques foram transcritos para as partituras segundo o método de Baccino (2011), que é feito através de uma escrita com sinais simples, colocando o berimbau numa posição tal que seu uso é facilitado como instrumento musical. Tais transcrições elucidam aspectos relacionados aos motivos rítmico-melódicos e sistematizam o repertório dos toques.

É preciso esclarecer que no uso do berimbau dentro da tradição da capoeira, os principais elementos sonoros a serem levados em conta são as duas notas de corda, quando percutida com o vintém (ou pedra, ou arruela, ou dobrão) (1) encostado à corda (nota aguda), (2) com a corda solta (nota grave) e (3) encostado levemente contra a corda, uma espécie de enfeite daquelas duas notas principais (escracho); e o uso do caxixi.

A nota aguda ocorre quando o dobrão é apertado contra a corda e a baqueta bate na corda pouco acima do dobrão. A nota grave ocorre com a corda solta (sem o dobrão estar encostado na corda) e a baqueta batendo entre o dobrão e o barbante que prende a cabaça na verga. O escracho se obtém encostando levemente o dobrão na corda e ao mesmo tempo batendo a vareta na corda (MARCONI; SAMPAIO; TIBÉRIO, 1987). O escracho não é considerado uma nota, mas como um som derivado da nota aguda. O semi-escracho é obtido encostando o dobrão na corda quando a mesma está vibrando, mas sem tocar a baqueta na corda, gerando um som que aproveita a vibração feita pela batida mais recente.

Quando se toca o escracho (e o semi-escracho) encosta-se o berimbau na barriga. Na nota grave afasta-se pouco o berimbau da barriga e na nota aguda afaste-se ainda mais da barriga (MARCONI; SAMPAIO; TIBÉRIO, 1987; NESTOR, 2000). Afastando ou aproximando o instrumento do corpo, conseguem-se diferentes modulações nas duas notas básicas, uma vez que a abertura da caixa sonora da cabaça fica voltada para o abdômen de quem toca (SOARES, 2001).

[38] Muitos são os toques de capoeira no berimbau. A presente investigação em seu texto completo apresenta 52 toques e fez o registro em partitura e áudio de 24 deles.

Outro som que também deve ser levado em consideração é o gerado por uma única sacudida do caxixi, utilizada no caso específico dos toques Angola e São Bento Pequeno da Angola após as sequências de batidas que geram os toques.

Os toques foram coletados por meio de observação, conversas e práticas como pesquisador-capoeirista e aluno do Mestre Silvério e com os capoeiristas da ARUÃ Capoeira. As execuções dos toques foram registradas através de gravações sonoras.

## 4. Processo de transcrição

Esta proposta de transcrição inclui utilização da onomatopeia **DIM** na representação da nota aguda, **DOM** na representação vocal da nota grave, **TIM** na representação do escracho e **TINS** na representação vocal do semi-escracho. A escolha dessas onomatopeias se justifica pelo fato de já serem comumente utilizadas pelos executantes de berimbau. Tal familiaridade deverá facilitar-lhes a compreensão das transcrições aqui propostas.

O som gerado por uma única sacudida do caxixi não terá uma representação vocal (silábica) já que seu uso ocorre somente nos toques Angola e São Bento Pequeno da Angola.

As sílabas **DIM**, **DOM**, **TIM** e **TINS** são associadas ao registro em "partitura" a seguir explicitado.

As partituras foram escritas utilizando pequeníssima quantidade de símbolos bastante simples. Elas são compostas por apenas quatro símbolos, um ponto, um xis, um asterisco e um círculo. São separados por linhas verticais e posicionados em uma linha superior e outra inferior (BACCINO, 2011).

A linha horizontal simula a corda do berimbau. A linha vertical representa o pequeno intervalo de tempo entre uma batida ou uma sequência de batidas:



A nota aguda é simbolizada por um ponto colocado sempre na linha de cima:



A nota grave é simbolizada por um ponto colocado sempre na linha de baixo:



O escracho é simbolizado por um xis (x) sempre colocado na linha de cima:



O semi-escracho é simbolizado por um asterisco colocado sempre na linha de cima:



O círculo representa o som feito pelo caxixi, quando o mesmo é sacudido uma única vez, usado nos toques Angola e São Bento Pequeno da Angola:



Algumas observações devem ser feitas: 1ª: abaixo da partitura do toque fica a representação para vocalização, onde a vírgula representa o pequeno intervalo de tempo entre uma batida ou uma sequência de batidas. 2ª observação: o toque deverá ser sempre repetido por inteiro. Por exemplo,

executa-se no toque São Bento Grande da Angola **TIM TIM DIM, DOM DOM** e novamente **TIM TIM DIM, DOM DOM** e assim por diante. 3ª observação: os toques são representados sem enfeites (floreios), objetivando facilitar o registro dos toques e devido ao fato de que cada capoeirista cria seus próprios floreios.

Abaixo, a transcrição dos toques:

1. Angola: é o toque específico do jogo de Angola. É um toque lento, cadenciado, bem batido no atabaque, tem um sentido triste. É feito para o jogo de dentro (quando os corpos dos jogadores estão próximos um do outro), jogo baixo (rente ao chão) e devagar (lento). Tem como autores os capoeiristas de outrora.



TIM TIM , DOM , DIM

2. São Bento Pequeno da Angola: é o toque invertido da Angola, com mesma variação rítmica. Jogo rente ao chão e lento. Tem como autores os capoeiristas de outrora.



TIM TIM , DIM DIM

3. Benguela ou Banguela ou Bengüela (*sic*): é o mais lento toque da capoeira regional, usado para acalmar os ânimos dos jogadores quando o jogo fica violento. É um jogo cadenciado com movimentos em cima (nível alto do corpo) e em baixo (próximo ao chão). Mestre Bimba é o autor.



TIM TIM, DOM , TIM DIM , DOM , DIM DIM

4. Samba de Roda: é o toque original da roda de samba, geralmente feita depois da roda de capoeira, para descansar e descontrair o ambiente. No período em que a capoeira era proibida, o samba também era utilizado para esconder a prática da capoeiragem, pois quando se aproximava alguma autoridade policial ou delator, a roda de capoeira se transformava em roda de samba. Tem como autores os capoeiristas de outrora.



TIM TIM, DOM, TIM TIM , DOM , TIM TIM , DOM DOM TINS DOM DOM

5. Amazonas ou Amazona: toque sutil, com ritmos e variações melódicas diversificados. É o toque festivo usado para saudar mestres visitantes de outros lugares e seus respectivos alunos. É usado em batizados e encontros. Mestre Bimba é o autor.



TIM TIM , DOM DOM , DIM



TIM TIM, DOM DOM, DIM



TIM TIM , DOM , DIM , DOM , DIM



TIM TIM,DOM DOM, DIM



TIM TIM,DOM DOM, DIM



TIM TIM, DOM , DIM , DOM, DIM



TIM TIM , DOM DOM DOM DOM ,DIM , DOM , DIM , DOM DOM DIM



TIM TIM , DOM DOM DOM DOM , DIM DOM , DIM, DOM DOM , DIM

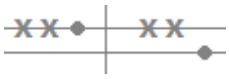


TIM TIM , DOM DOM DOM DOM, DIM , DOM , DIM, DOM DOM , DIM

6. **Lamento ou A Morte do Capoeira**: é o toque fúnebre da capoeira. Usado apenas em funerais de capoeiristas. Não foi encontrado o autor.



TIM TIM DIM, DOM DOM, TIM TIM DIM, DOM DOM



TIM TIM DIM , TIM TIM DOM



TIM TIM DIM , DOM DOM , TIM TIM DIM, DOM DOM

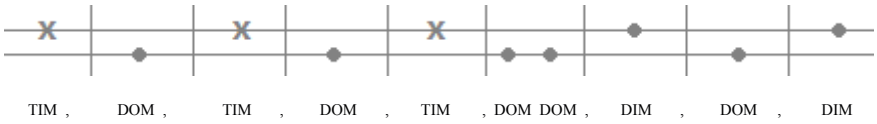


DOM TINS DOM , DIM , DOM DOM

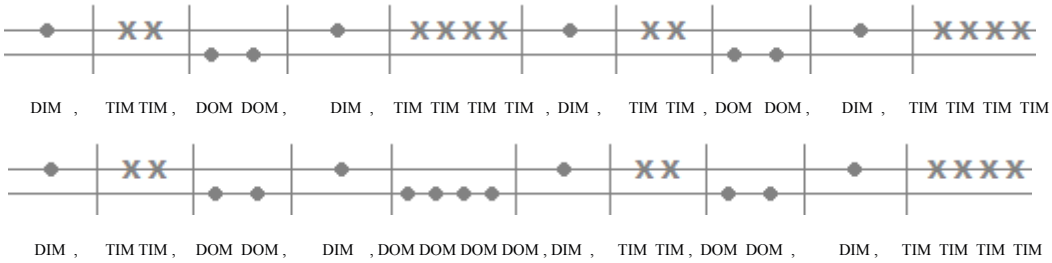


TIM TIM DIM , TIM TIM DOM

7. Puma: toque usado para jogo ofensivo no estilo Regional, antes do início do treino ou após o final do treino. Mestre Silvério é o autor.




8. O que é que a baiana tem: toque muito melodioso e inspirado na música de Dorival Caymmi com o mesmo nome. Mestre Silvério é o autor.




## 5. Considerações finais

A transcrição tem limitações de fidelidade enquanto registro escrito de práticas que não são escritas. Assim, a transcrição permanece em processo de aperfeiçoamento em face das tentativas de aprimoramento em vista de sempre se estar buscando fidedignidade em relação ao fenômeno ouvido. Trata-se de uma "tensão" na constituição de uma memória das transformações das culturas orais, preciosas para o acesso e a compreensão da história e da cultura do homem.

As transcrições não estão sendo aplicadas no processo de transmissão de toques de berimbau na ARUÃ – Capoeira, posto que não é este o objetivo desta pesquisa. Se assim fosse, afetaria um processo de transmissão que se caracteriza pela oralidade, e que esta investigação almeja apreender. No âmbito da Associação, as transcrições deverão ter o papel de auxiliar a memória quando o esquecimento apagar as imagens sonoras que não resistam ao tempo. Tais imagens musicais na capoeira são o principal canal de comunicação entre os mestres de capoeira de outrora e os capoeiristas da atualidade, ou seja, é através da musicalidade da capoeira que boa parte das tradições da capoeiragem são repassadas. É através do berimbau que flui um olhar distinto da história do povo brasileiro, em uma versão que não é contemplada pelos livros acadêmicos de educação jesuítica, que se restringe à história oficial da colônia.

Quanto ao impacto das transcrições como ferramenta de pesquisa e no campo pesquisado, reflexões a esse respeito estão sendo desenvolvidas na dissertação em andamento.

## Referências

BACCINO, Marcelo Pamplona. **Capoeira e educação patrimonial em Belém do Pará**: discutindo uma proposta de ensino de toques de berimbau. Belém, 2011, 79f. Monografia (Especialização em Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial), Faculdade Integrada Brasil-Amazônia.

MARCONI, Fernando Carlos; SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce; TIBÉRIO, Armando. **Percussão Brasileira**: ritmos e instrumentos do Brasil. São Paulo: Livre Percussão, 1987.

MESTRE SILVÉRIO. **Aulas de Capoeira Angola e Regional**, em Belém - PA, de dezembro de 2009 até fevereiro de 2012.

MUNIZ, Sodré. **Mestre Bimba**: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

NESTOR, Capoeira. **Capoeira**: os fundamentos da malícia. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SOARES, Eugênio Líbano. **A Capoeira Escrava e Outras Tradições Rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas: UNICAMP, 2001.

VIEIRA, Luiz Renato. **O Jogo da Capoeira**. 2. ed., Rio de Janeiro: SPRINT, 1998.

# "Psicomusicografia": Subjetividade e Coletividade Musical como Experiência Religiosa no Santo Daime

*Kélem Carla Alves Ferro*
*kelemferro@hotmail.com*

**Resumo:** O termo *psicomusicografia* foi alcunhado por Pacheco (1999) para descrever o fenômeno de *recebimento de hinos* entre os adeptos religiosos do Santo Daime fazendo analogia deste com os fenômenos espíritas de *clarevidência* e *psicografia*. Neste artigo abordaremos o recebimento de hinos como elemento que constitui a estrutura desse pensamento musical e como sistema de conhecimento na prática religiosa capaz de revelar características próprias da identidade e cultura musical daimista. Esta pesquisa foi desenvolvida a partir do método etnográfico com base em procedimentos de analise musical propostos por Blacking considerando a música como reveladora de processos sociais. No caso da experiência musical daimista, parte importante da prática musical inserida na experiência religiosa em estado de transe, relativiza alguns elementos como dados analisados e resultados obtidos na pesquisa.

**Palavras chave**: Etnomusicologia, Santo Daime, Religião.

**Abstract:** The term *psychomusicography* was nicknamed by Pacheco (1999) to describe the phenomenon of receiving hymns among religious adherents of the Santo Daime, making an analogy with the spiritual phenomena of *clarevidência* and *psychographics*. In this article, we discuss the reception of hymns as an element that constitutes the structure of this musical thought and as a system of knowledge in the religious practice capable of revealing characteristics peculiar to the *daimista* identity and musical culture. This research was developed from the ethnographic method based on musical analysis procedures proposed by Blacking considering music as indicative of social processes. In the case of daimista musical experience, important part of the musical practice embedded in the religious experience, the state of trance relativizes some elements such as data analysis and results obtained in the research.

**Keywords:** Ethnomusicology, Santo Daime, Religion.

O Santo Daime é uma religião que nasceu na região amazônica, mais especificamente em Rio Branco no Estado do Acre nos idos de 1930. Foi fundada pelo maranhense ex-soldado da guarda territorial e ex-seringueiro Raimundo Irineu Serra conhecido entre os adeptos dessa doutrina religiosa como mestre Irineu por obra de seus trabalhos espirituais.

Mestre Irineu é o principal responsável, pela origem religiosa, ordenação ritual e pela formulação de preceitos fundamentais presente em todo o sistema de crenças daimista. É também o responsável pelo surgimento dos primeiros cânticos entoados nas cerimônias religiosas.

Com o passar do tempo, a compilação de cânticos deixados por Mestre Irineu formam o primeiro ou mais importante hinário praticado entre os adeptos: *O Cruzeiro Universal* que é executado nos rituais religiosos em diversas igrejas do Santo Daime no Brasil e em outros países.

Institucionalmente o Santo Daime é a mais antiga dentre as religiões ayahuasqueiras[39] nascidas

[39] São chamadas as religiões, nascidas no Brasil, que utilizam a bebida ritual de origem indígena Ayahuasca em suas cerimônias. Institucionalmente existem três denominações religiosas ayahuasqueiras são elas: Santo Daime, União do Vegetal (UDV) e Barquinha.

no Brasil e é considerado como religião de tradição indígena por fazer uso legalizado do chá Ayahuasca[40] nos seus rituais religiosos. Atualmente o Santo Daime é considerado como manifestação religiosa e patrimônio imaterial brasileiro. Podemos dizer que uma das mais fortes características dessa expressão cultural se encontra na prática de hinos, isto é, cânticos religiosos de conteúdo esotérico e litúrgico que são executados coletivamente durante as reuniões.

O Santo Daime tem vários tipos de cerimônia. Seus rituais são genericamente chamados, entre os praticantes, de *trabalho espiritual* ou *serviço*. Essas diversas cerimônias seguem um calendário anual determinado, também ocorrem encontros quinzenais chamados de *concentração* e cerimônias eventuais tais como as de *cura* e *feitio* que não constam, obrigatoriamente, no calendário anual.

De modo geral os repertórios musicais utilizados nas cerimônias religiosas costumam ser estudados de modo detalhado quanto à entonação no canto e execução instrumental em ensaios e mediante ao estudo individual de cada membro praticante

> "A grande quantidade de tempo que um fardado do Santo Daime passa cantando, escutando, tocando e ensaiando os hinos, tanto durante as cerimônias como na vida quotidiana é um testemunho claro da importância da música para essa religião" (LABATE e PACHECO, 2009, p.33).

Neste caso podemos afirmar a importância dos diversos aspectos que envolvem a subjetividade e a coletividade nessa experiência musical e religiosa, desde o recebimento[41] até a execução dos hinos nas cerimônias.

Chada (2007) fala sobre o sistema musical e sua relação com os conceitos criados a cerca da prática musical no candomblé de caboclo:

> O sistema musical refletindo assim o sistema cognitivo de seus praticantes, seus sentimentos, suas experiências culturais, além de suas atividades sociais, intelectuais e musicais. A música tem seus próprios termos, os termos do grupo, da cultura e dos seres humanos que as ouvem, criam e/ou executam. (CHADA, 2007, p. 144)

Desta forma podemos entender que os diversos aspectos que envolvem a prática de hinos no Santo Daime tais como conceitos de criação, processos cognitivos, padrões e estruturas musicais constituem parte relevante dessa identidade religiosa. Nesse contexto a música parece ser vivida como experiência transcendente sendo, a um só passo, coletiva e subjetiva, social e individual.

O método de análise funcional sobre a cultura e o conhecimento musical defendido por Blacking (1995) relaciona a experiência musical à vivência social. Nesta perspectiva, podemos entender que a prática musical no Santo Daime só pode ser vista como o estudo do fenômeno musical em seu contexto. Isto é, para considerar os repertórios musicais daimistas em sua natureza de manifestação mediúnica é preciso conhecê-la em sua prática ritual, social e simbólica. Os processos de criação, aqui compreendido como *recebimento* e cognição fazem parte da estrutura fundamental desse pensamento religioso validado socialmente e presente na estrutura musical aparente.

Sobre o surgimento dos hinários, segundo a tradição oral, no princípio eram feitas chamadas que se caracterizavam por serem frases melódicas curtas e sem mensagem textual, com o tempo foram surgindo nas frases melódicas mensagens ou letras.

[40] Chá enteógeno obtido a partir do cozimento de duas substâncias a folha *Psicotria Viridis* e o cipó *Banisteriopsis Caapi* chamados entre os daimistas, respectivamente, de folha Rainha e cipó Jagube. A palavra *Ayahuasca* tem origem na língua quíchua falada entre diversas nações indígenas na Amazônia Ocidental e podemos, grosso modo, traduzir como "Aya" (corda, liana, cipó) e "Wasca" (espírito, morto, alma).
[41] Atitude religiosa de receber musicalmente mensagens espirituais encaradas como manifestação transcendente.

O surgimento dos hinos e de suas mensagens determinou também a consolidação de um conjunto de normas ritualísticas, visto que com a edificação dos hinários, Raimundo Irineu Serra, em sua missão de mestre fundador, também concebia o uso da farda, os tipos de cerimônias e os repertórios a serem utilizados.

É possível dizer que a construção musical, historicamente, determinou aspectos fundamentais da formação ritual daimista. Assim como, desde o surgimento do Santo Daime, a edificação de uma sociedade religiosa imprimiu características profundas na concepção e prática musical nesse contexto.

Sobre isso nos diz a tradição oral:

> De início a gente só tomava Daime e se concentrava. No final, tinha as palestras, quem viu, o que mirou (...) Nessa época não tinha bailado, nada. Porque ninguém ainda tinha hinário. Não dava pra bailar (...). O Mestre só tinha alguns hinos. Depois os outros foram recebendo. Mas, ainda era pouca gente. Então o primeiro hinário nós cantávamos nove hinos. Cinco do Mestre, dois do Germano [Guilherme], dois do seu João Pereira. Repetia três vezes cada hino e, quando acabava, começava tudo de novo. Foi a noite inteira. (LABATE e PACHECO apud 1996, p. 129).

A concepção daimista sobre seus processos de criação musical bem como seus modos de transmissão representam importantes pontos de reflexão sobre a complexidade desse pensamento religioso. Para os daimistas os hinos não são categorizados como produto da criatividade humana, e sim como mensagens espirituais repassadas de uma hierarquia de seres divinos para os seres humanos.

Os hinos podem ser recebidos em estado de transe, em sonho, em situações quotidianas. Os relatos são semelhantes sobre sensações físicas e emocionais que acompanham o fenômeno. Receber o hino é uma experiência espiritual e mediúnica na prática religiosa.

A prática religiosa prevê atitude ritual e periodicidade na prática coletiva de hinos ou hinários com seus textos sagrados, cantados em uníssono, os bailados, o som compassado dos maracás e a ato coletivo de tocar, cantar e bailar suas mensagens.

Para os adeptos do Santo Daime a música é uma maneira de ser religioso e a religião é vivida ritualisticamente como pratica musical. Sobre música, transe em contexto religioso ou secular e sobre identidade Coimbra (2008) nos diz:

> Também essa relação (música e alteridade) pode ser discutida pensando-se nos chamados "estados alterados de consciência" (transe de possessão – de xamanismo, mas também a chamada *techno trance*) em que a música... pode ter um papel importante: se não numa relação de "causa/efeito", certamente na organização e socialização desses estados (...) Interpretando como alteridade o sobrenatural, o divino, podemos falar das religiões. A importância da música nelas chega a ser tão grande que, muitas vezes, suas práticas rituais e musicais e seus significados se sobrepõem e se confundem (CAMBRIA, apud ARAÚJO, PAZ e CAMBRIA, 2008, p. 68).

A luz da etnomusicologia pode-se contemplar alguns aspectos do pensamento musical daimista. Aqui também é possível dizer que a lógica musical de uma cultura ou sua "musicológica"[42], nos termos de Bastos (1978), é relevante como formulação de um discurso de identidades e alteridade.

[42] Menezes Bastos (1978) utiliza o termo categorizando o pensamento musical Kamayurá.

Os padrões musicais apresentados nos hinos envolvem formas de criação, ensino e aprendizado, oralidade, pratica ritualística, textualidade própria do pensamento religioso como parte da estrutura musical. A estrutura do conhecimento musical é mantida como parte relevante que integra o sistema de crenças. Os hinos representam um conjunto de saberes e são validados com base em critérios estabelecidos socialmente.

> Como em toda a investigação de estruturas, a busca por elementos musicais construídos e culturalmente significantes vai levar às menores unidades classificáveis do sistema, que servem de referência para a percepção do todo o "som organizado humanamente". Dentro da cultura musical estes elementos menores estarão ligados uns aos outros de maneira relativamente estável, estabelecendo assim a ordem musical vigente (OLIVEIRA PINTO 2001, p. 236).

Os modelos estabelecidos como padrões de criação, transmissão e prática musical no Santo Daime refletem, genericamente, formas e estratégias criadas pelas primeiras comunidades religiosas e que com o passar do tempo converteram-se em um conjunto de valores religiosos análogos ao que pode ser chamado, tradicionalmente, de valor estético musical.

A repetição de frases melódicas curtas e de trechos de texto, a importância da memorização dos hinos para o bom andamento ritual, a transmissão musical e de valores religiosos de forma predominantemente oral dentre outros dados desta cultura religiosa surgem, historicamente, em função do contexto social das primeiras comunidades daimistas formulando valores peculiares na cultura religiosa e musical.

A prática musical no Santo Daime considerada entre os adeptos como parte fundamental da prática religiosa nos mostra, a luz da etnomusicologia, aspectos do pensamento religioso inseridos na estrutura musical. Assim como os repertórios musicais reunidos ao uso da ayahuasca em rituais religiosos aqui funcionam como poderosas ferramentas de ordenação de valores religiosos, manutenção e recriação de valores culturais próprios do imaginário amazônico.

De acordo com Allan Merriam (1964) a música exerce diversas funções sociais. Dentre as dez funções categorizadas por Merriam, a música apresenta a função de impor conformidade às normas sociais, apontando comportamentos, transmitindo crenças, e valores culturais.

A transmissão de valores culturais por meio da prática musical ocorre, para Merriam, em ambientes tais como cerimônias religiosas uma vez que atuam em mecanismos psicológicos individuais e coletivos. "Merriam considera ainda que a música e a linguagem exerçam influências mútuas, sendo que os textos das canções constituem suporte para uma linguagem permissiva" (FREIRE, 1992, p. 22).

A música, nesses contextos, atua como técnica ou meio através dos quais se chega à experiência de transe religioso. Sabemos que nos sistemas xamânicos a música pode ser associada ao consumo de substancias psicotrópicas capazes de alterar os estados perceptivos, potencializando, assim, as experiências auditiva e religiosa em estados alterados de consciência.

Considerando também a impossibilidade descritiva de determinadas experiências. Muitos elementos que marcam a prática musical no Santo Daime são determinados pela subjetividade da experiência religiosa em estados alterados de consciência assim como por aspectos coletivos tais como oralidade e tradição que fundamentam a prática musical e religiosa como sistema de conhecimento relativizando os resultados obtidos na pesquisa e apontando para a cultura musical daimista como uma formulação social e simbólica.

## Referências

ARAUJO, PAZ E CAMBRIA. **Música em Debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008.

BLACKING, John. **Music, Culture & Experience**. Chicago: University of Chicago, 1995.

CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007. P.137-144.

FREIRE, Vanda Lima Bellard**. Música e sociedade**: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música. ABEM. Série Teses, Abril de 1992.

LABATE, Beatriz e PACHECO, João. **Música Brasileira de Ayahuasca**. São Paulo: Mercado de Letras, 2009.

MENEZES BASTOS, R. J. de. **A musicológica Kamayurá**: Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Brasília: FUNAI, 1978.

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

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP, 2001.

# *Pifanização*: Processo de construção de um território musical

*Erivan Silva*
*erivamusica@ufcg.edu.br*
*UFCG*

**Resumo**: As bandas de pífano, ou cabaçal, aparecem como uma das manifestações culturais mais representativas e genuínas do nordeste brasileiro. Sua música exprime uma pluralidade proveniente da miscigenação étnica que caracteriza o povo brasileiro. Este artigo apresenta o conceito de *pifanização,* criado a partir de uma pesquisa etnomusicológica acerca da banda São Sebastião, do município de São José de Piranhas, no alto sertão paraibano. O objetivo geral da pesquisa consiste em buscar as características identitárias que constituem o território[43] musical desta banda cabaçal, a partir do delineamento do seu campo de performance e seu repertório: a *pifanização*. O suporte metodológico foi criado com base num amplo estudo bibliográfico, que contemplou a etnomusicologia, a antropologia, a filosofia e áreas afins. Além da pesquisa bibliográfica, a investigação alicerçou-se numa pesquisa de campo com observação participante, onde houve a recolha de registros sonoros, fotografias e vídeos, bem como a aplicação de questionários de entrevistas com os integrantes da banda e seu público, que serviram para as análises discursivas. Assim, o que se coloca em relevo é a singularidade etnográfica desta banda cabaçal.

**Palavras-chave:** Banda Cabaçal. Sertão Nordestino. *Pifanização*.

**Abstract**: Pífano bands, or cabaçal, are considered as one of the most representative and genuine cultural manifestations of Brazilian Northeast. Their music expresses a plurality that comes from the ethnic miscegenation which characterizes Brazilian people. This article presents the concept of *pifanização* created based on an ethnological research about the band São Sebastião, in the district of São José de Piranhas, high backlands of Paraíba. The general objectives of the research consist in a search for the identitarian characteristics that constitutes the musical territory[44] of this cabaçal band, parting from the delineation of its performance field and its repertoire: the *pifanização.* The methodological support was created based on a wide bibliographic study that contemplated ethnomusicology, anthropology, philosophy and related areas. In addition to a bibliographic research, the investigation was founded upon a field research with participant observation, where happened the collection of sound recordings, photos and videos, as well as the application of a questionnaire interview for the band members and their audience, what was used for discursive analyses. Therefore, what is put in evidence is the ethnographical singularity of this cabaçal band.

**Keywords**: cabaçal band, northeastern highlands, *pifanização.*

[43] Conceito construído pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007).
[44] Concept constructed by the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari (2007).

Este artigo expõe o conceito de *pifanização* criado a partir de um estudo acerca da banda cabaçal São Sebastião, do sítio Antas da cidade de São José de Piranhas, situada no alto Sertão da Paraíba.

As bandas de pífano – também chamadas de bandas de couro, zabumba, esquenta mulher, terno de zabumba, terno ou, simplesmente cabaçal – caracterizam-se por serem conjuntos instrumentais constituídos por pífanos, pífaros ou pifes e tambores, encontrados no nordeste brasileiro e demais áreas do país. Essas bandas apresentam um vasto repertório com execução de músicas tradicionais e músicas populares midiáticas, que apreendem 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 com 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[45] (caixa e zabumba). Tais membranofones são confeccionados com madeira das plantas nativas do semiárido como a timbaúba e a macaúba. Já a confecção dos pífanos – flautas transversais com sete orifícios, sendo um de soprar e seis de abafar – se dá a partir da utilização da taboca ou taquara que, com o tempo, devido à 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.

A banda São Sebastião se apresenta como um *marco sonoro*[46] da sua comunidade, se configurando como um símbolo religioso musical, pois sua função primordial é compor as festas religiosas, de tal forma que, simbolicamente, uma fogueira não deve faltar nas festas juninas.

Há uma naturalização dessa prática religiosa, na qual os santos se configuram como verdadeiros amigos dentro de casa. Isso já observara Freyre (2005, p. 39): "O menino Jesus só faltava engatinhar com os meninos da casa; lambuzar-se na geleia de araçá ou goiaba; brincando com os moleques". Não existindo, assim, um distanciamento com o sagrado, pois: "No Brasil é precisamente o rigorismo do rito que se afrouxa e se humaniza" (Holanda, 2007, p. 149).



FIGURA 1 – Formação atual da Banda São Sebastião da esquerda para direita: Damião, Antonio Pinto, Chico Rafael e Bento. Fonte: Erivan Silva, 2007

[45]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).
[46]Entendendo o termo marco sonoro como "som da comunidade que é único e reconhecido pelo seu povo" (SCHAFER, 2001 p. 365).

Dessa forma, depreende-se que é possível identificar o campo de performance da banda São Sebastião, restringindo-se praticamente ao campo da religiosidade e nunca exercendo alguns usos e funções expostas em importantes gabaritos literários como: as descrições de Martim Braunwieser (1946), que esteve na mesma localidade do alto sertão paraibano, aqui descrita, quando das suas investigações na Missão de Pesquisas Folclóricas enviadas por Mário de Andrade; Guerra Peixe (1970); Câmara Cascudo (2005); Aloysio de Alencar Pinto (1978); Raymundo Dall'Agnol (1978 e 1980); Larry Crook (1989) e Tiago de Oliveira Pinto (1988).

Todos esses estudos seminais apontam bem mais usos e funções dessas bandas como: apresentação em bailes, exibição em praças públicas, participação das festas religiosas: novenas, procissões, batizados, casamentos, enterros de anjos [47], sorteios de loterias, jogos de futebol etc.

Não é conveniente desmerecer essas importantes investigações realizadas em outros tempos históricos, mas, se não examinarmos a atualidade desses territórios, tudo isso pode se configurar como generalizações. A banda São Sebastião bem como tantas outras tem seu próprio tempo histórico, que precisa ser investigado, se quisermos entender bem a multiplicidade dessas manifestações.

## Pifanização

A partir das análises sonoras identifica-se o que é considerado como as principais características identitárias musicais e extramusicais, e que são apresentadas, aqui, como qualidades expressivas responsáveis pela construção idiossincrática do território da banda São Sebastião. O processo de construção de um território, denominado por Deleuze e Guattari (2007) de *territorialização*, passa, nesta perspectiva, a ser chamado de *pifanização*. Portanto, entende-se o termo pifanização como uma forma de territorializar o conceito desses filósofos franceses.

A pifanização (demarcação do território ou territorialização) da banda São Sebastião começa a partir dos agenciamentos básicos: instrumentação e repertório. Cabendo deixar claro, que estes agenciamentos não se estabelecem necessariamente nessa ordem, pois tudo pode acontecer de forma até mesmo simultânea. Algumas dessas marcas de expressões serão apresentadas nesta análise.

As características identitárias responsáveis pela delineação do território idiossincrático da banda São Sebastião se apresentam como qualidades expressivas adquiridas através dos meios [48] que a circundam. Isto se dá através de *intra-agenciamentos* (aquilo que está próximo e conformado num plano consistente da cultura local [49]) e *interagenciamentos* (tudo aquilo que pode ser adquirido por vias externas [50]). Ambos conceitos foram criados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007). Dessa forma, a banda São Sebastião estabelece seu território, criando assim uma assinatura, um estilo próprio.

Contudo, os interagenciamentos tendem a *despifanizar* (*desterritorializar* [51]) o território da banda, pois estas forças externas entram de forma marcante em sua música. Além disso, ao passo em que essas linhas de fuga despifanizantes operam, outro processo acontece concomitantemente, a *repifanização* (*reterritorialização*[52]). 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

[47] Sepultamento de crianças pequenas.
[48] 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.
[49] 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).
[50] Músicas midiáticas com suas marcas de expressões, outros tipos de instrumentos como a caixa de guerra industrializada que eles usam e etc.
[51] Conceito criado também por Deleuze e Guattari (2007).
[52] Ibidem

é separável das linhas ou coeficientes de desterritorialização, das passagens e das alternâncias para outros agenciamentos" (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 146).

Portanto, a pifanização é um processo de fluxo e refluxo concomitante de forças despifanizantes e repifanizantes, delineando o território idiossincrático da banda São Sebastião a partir das suas marcas de expressões, interseccionando-se com os vetores externos infinitivamente. Com isso, afirma-se que o plano de imanência desse território não é rígido, se apresenta inerentemente aberto, convivendo com as deferências e repetições, passando por inúmeras ressignificações. Assim, "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).

A banda São Sebastião vem constantemente absorvendo inserções musicais midiáticas, não sendo por estas descaracterizada enquanto cabaçal, uma vez que impelem suas marcas de expressões sobre essas inserções, consequentemente, lhes legitimam quanto repertório de música de cabaçal[53] durante o processo de pifanização.

Nesse sentido, o território musical da banda São Sebastião se despifaniza ao enveredar pelo território midiático e, concomitantemente, se repifaniza pelas marcas de expressões, formando assim um conjunto de características identitárias que montam o seu território, o qual está sempre em um plano de imanência flexível, ou seja, suscetível às mudanças dos seus intra-agenciamentos e interagenciamentos provenientes de uma múltipla *paisagem sonora* [54] do alto sertão paraibano.

Veremos, agora, algumas dessas marcas de expressões extramusicais e musicais responsáveis pela singularidade sonora do território da banda São Sebastião.

O uso do PVC ao invés da taboca caracteriza uma das mais fortes qualidades expressivas dessa banda, bem como as dimensões geométricas dos seus pífanos:

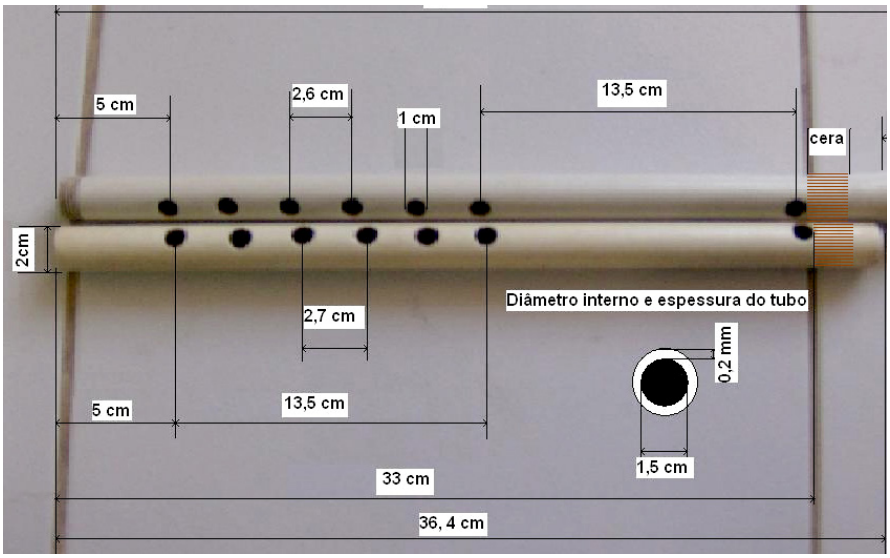



FIGURA 2 – Pífanos da Banda São Sebastião
Fonte: Erivan Silva, 2008

O pífano de PVC se apresenta como uma linha de ruptura com um passado, ou, pelo menos em parte no que diz respeito à cor do seu timbre.

[53] Expressão êmica utilizada pela banda São Sebastião, quando refere ao seu repertório dito tradicional.
[54] Termo criado pelo compositor Schafer (2001).

A figura 4 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 à nota fundamental de suas afinações, captadas por um microfone multidirecional. Note-se que o pífano de taboca apresentou nitidamente uma quantidade maior de harmônicos, e a frequência da nota de ambos soou abaixo dos 493 Hz do padrão temperado:

PVC Taboca

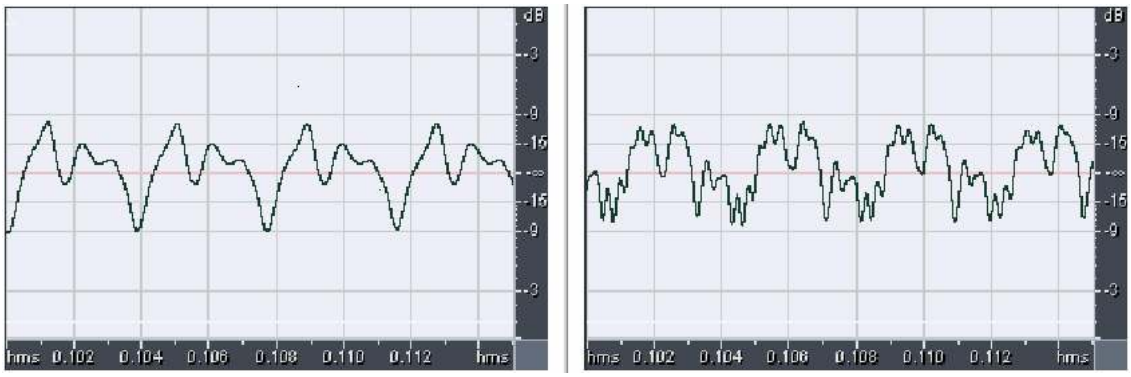



FIGURA 3 – Nota Si 3 nos pífanos.
Fonte: Erivan Silva.

Esses pífanos são considerados meia-regra ou meia régua para a banda cabaçal São Sebastião, coincidindo com as medidas expostas por Guerra-Peixe (*apud* Pires, 2005), em sua tabela corrigida.

## 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.

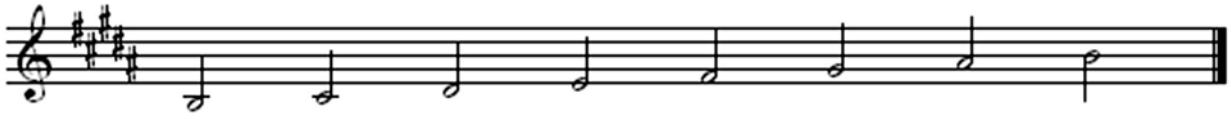


FIGURA 4 – Afinação básica do pífano utilizado na banda São Sebastião
Fonte: Erivan Silva, 2007.

Mas, ao medir essas afinações com aparelhos eletrônicos, a partir dos testes de sopros leves e sopros forçados, foi possível detectar a seguinte disposição em cents da escala do pífano da banda São Sebastião, comparando-a 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[55]. A terça também soou abaixo da frequência de 622, 2537 Hz, que seria o padrão temperado do Ré # 3. Ainda com relação à terça, por vezes soou 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 a várias frequências, inclusive a de 622 Hz que corresponde ao R*é* # 3. Dessa forma, em acordo com Pires (2005, p. 251), acreditamos 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.

Essas predominâncias intervalares já foram observadas anteriormente por autores como: Guerra Peixe (1970) e José Siqueira (1981). Em suma, são qualidades expressivas do *ethos* musical nordestino, sobre as quais, neste ensaio, não se tem a intenção de alongar, adentrando nessa discussão paradigmática sobre as origens modais da música nordestina.

## A ambiguidade 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 [56] ou primeiro modo real nordestino [57]. Mas, quando se trata de uma inserção midiática, esses músicos naturalmente recorrem ao tom de mi maior, vizinho direto de si maior. No entanto, 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 ambiguidade tonal e modal. A figura abaixo demonstra esse centro ambíguo da banda São Sebastião:

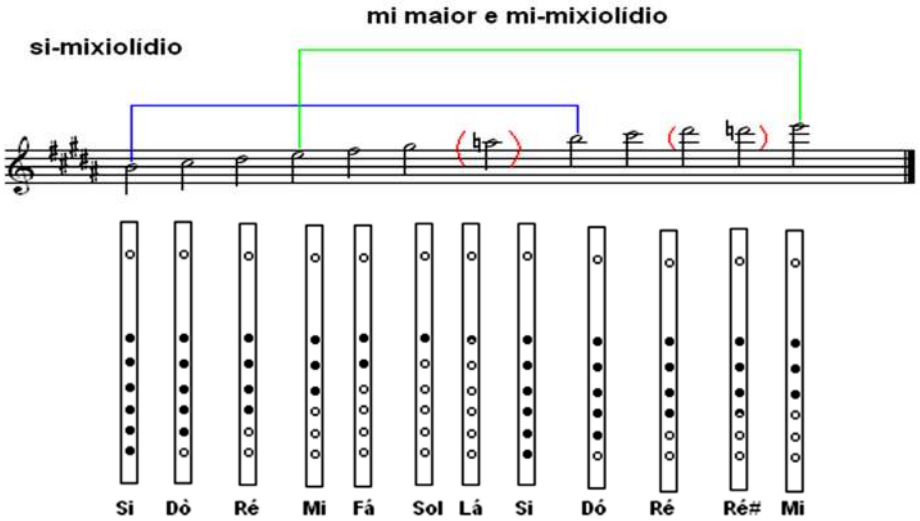



FIGURA 6 – Possibilidades modais do Pífano.
Fonte: Erivan Silva, 2008.

[55] A nota foi soprada por mim e pelos pifeiros da banda São Sebastião. Primeiramente, sopramos sem muito esforço. Em seguida, mesmo forçando o sopro, ninguém conseguiu chegar a frequência aproximada de 493,8833 Hz, que seria o padrão temperado da nota Si 3.
[56] Modo que possui o sétimo grau abaixado.
[57] Termo forjado por Siqueira (1981), em seus estudos sobre o sistema modal na música folclórica brasileira.

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, 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 ambiguidade tonal-modal, na qual o primeiro pífano soa tonal e o segundo modal.

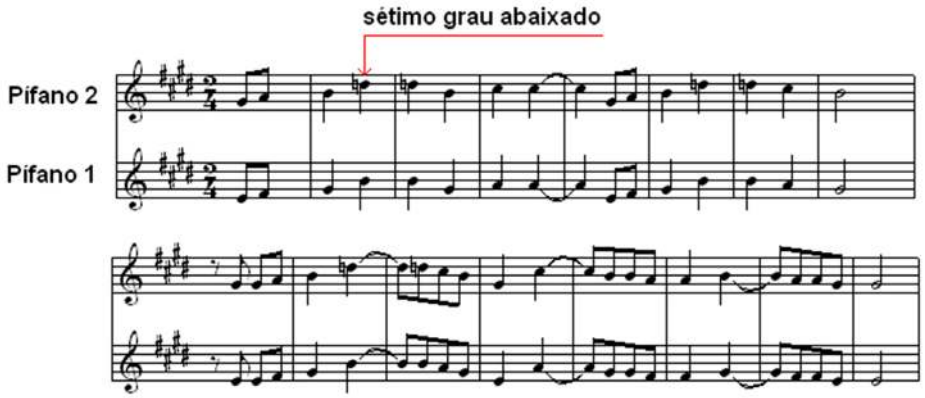



FIGURA 7 – Trecho em partitura da canção Asa Branca.
Fonte: Erivan Silva, 2007.

Está claro aqui o acontecimento da pifanização, uma vez que essa música se configura como uma forma de refluxo ao território das bandas ou cabaçais. Foi desse meio que, certamente, Luiz Gonzaga colheu as informações necessárias para a sua música midiática. Contudo, Asa branca, ao se tornar midiática, volta ao campo da música de tradição através do rádio, discos e televisão. E, quando voltou à banda cabaçal, recebeu um tratamento repifanizante, pois, uma vez que suas linhas de fuga – a exemplo dos timbres da sanfona, da guitarra e do baixo elétrico – quiseram despifanizar a banda São Sebastião, suas qualidades expressivas como algumas já apresentadas aqui, impeliram-se sobre esta, repifanizando-a e, tornando-a, também, uma música de cabaçal. Tudo isso demonstra que o processo de pifanização vem ocorrendo há tempos no universo dessas bandas, mesmo sabendo que algumas são mais resistentes às mudanças.

É a partir da pifanização que essa banda ressignifica o seu território, e respira para suas novas aventuras por vários territórios musicais, 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, 2007, 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, 2007, p. 95).

Por último, afirmamos que a pifanização não gera descaracterizações e essas só aconteceriam se fôssemos entender esses homens e suas músicas como fósseis vivos, entretanto, suas atividades traduzem, simplesmente, uma existência participativa e não um passado estagnado.

## Referências

ALENCAR, Aloysio Pinto de. **Banda Cabaçal/Ceará**. In: Banda cabaçal/Ceará: documentário sonoro do folclore brasileiro, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/FUNARTE, 1978.

BRAUNWIESER, Martim. **O cabaçal**. Boletim latino americano de música, São Paulo, n. 6, p. 601-603, 1946.

CAPISTRANO DE ABREU, João. **Capítulos de história colonial**: 1500-1800 & os caminhos antigos e o povoamento do Brasil. Brasília: UNB, 1982.

CASCUDO, Luiz Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2005.

CROOK, Larry. **O pífano de taboca**. 1989, Micromonografia, Centro de Estudos Folclóricos Mário Souto Maior - Fundação Joaquim Nabuco. Recife, 1989.

DALL'AGNOL, Raymundo. **O tocador de pife**. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 11., 1978, Recife. Anais da Reunião Brasileira de Antropologia. Recife: ABA, 1978. p. 31-43, 1978.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo: Global, 2005.

GUERRA - PEIXE, César. **Zabumba, Orquestra Nordestina**. In: Revista brasileira de folclore, Rio de Janeiro, n. 26, p. 15-38, 1970.

HOLANDA, **Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIRES, Hugo Pordeus Dutra. **A malícia do pife**: caracterização acústica e etnomusicológica do pife nordestino. Dissertação, Mestrado em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música**: Questões de uma antropologia sonora. Revista de antropologia, São Paulo, n. 44, p. 01-34, 2001.

_____. **As bandas de pífanos no Brasil**: Aspectos de organologia, repertório e função. In: Boletim Alagoano de Folclore, Maceió, v. 12, p.19-36, 1988.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

SIQUEIRA, José. **O sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

# A canção brasileira: dicotomia entre nichos e configurações no século XXI

*Laura Figueiredo Dantas*
*laurafdantas@gmail.com*
*UFBA*

**Resumo:** Declarações como "a canção não tem mais o papel principal dentro de um trabalho" ou "existem coisas que vão muito além da criação melódica ou harmônica" ou ainda "é condição para se produzir música, mais do que um violão, uma placa de som", todas proferidas pelo compositor Rômulo Fróes, de certa forma, endossam a perspectiva *buarqueana* que vai de encontro à crença em um formato tradicional de canção que, neste início de século, possa avançar sobre a mesma estrutura nuclear. No entanto, longe de ser consensual, a ideia, ao contrário, tem apontado para a dicotomia entre nichos da música popular brasileira e novas configurações estéticas no século XXI.

**Palavras-chave:** Canção, Século XXI, Dicotomia.

**Abstract:** Statements like "the song no longer has the lead role in a job" or "there are things that go far beyond creating melodic or harmonic" or "is a condition to produce music, more than a guitar, a sound card "all made by the composer Romulo Froes, somewhat buarqueana endorse the view that goes against the belief in a traditional format of song that, in this new century, to proceed on the same nuclear structure. However, far from being consensual, the idea, by contrast, has pointed to the dichotomy between niches of Brazilian popular music and new aesthetic settings in the 21th century.

**Keywords:** Song, 21th century, Dichotomy.

## O nicho Nova MPB e a referência ao cânone

Desde que, em entrevista[58], o músico Chico Buarque colocou em xeque o futuro da canção tal como o século XX a estabeleceu, com seus elementos nucleares (letra, melodia, ritmo e harmonia)[59], o assunto tornou-se pauta recorrente entre compositores, estudiosos e demais interessados nos rumos da música popular brasileira, que passaram a contrapor opiniões e análises sobre um suposto 'fim da canção'. Para o compositor da emblemática canção *Roda Viva*, a exploração da forma musical dominante no século passado tem demonstrado certo esgotamento, já que a canção deste novo século "por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito".[60]

As declarações de Buarque convergem para a estética 'saturada' de elementos melódicos e harmônicos que ele apresenta em seus trabalhos mais recentes como compositor[61], o que leva ao

[58]*Bacharel em Comunicação com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia; licenciada em Música pela Universidade Federal da Bahia.

Entrevista concedida à Folha de S. Paulo, publicada em 26/12/2004. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm. Acessado em 10 de jul/2012.

[59] No conceito da 'canção expandida' (ver adiante) a relevância dos elementos nucleares divide espaço com elementos periféricos como, por exemplo, as texturas/timbres da música eletrônica. Disponível em: http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_19/2010/09/25/ficha_musica/id_sessao=19&id_noticia=28992/ ficha_musica.shtml.

[60] Entrevista concedida à Folha de S. Paulo, publicada em 26/12/2004. Op. Cit.

[61] Os músicos e pesquisadores Arthur Nestrovski e José Miguel Visnik analisam aspectos melódicos e harmônicos de canções recentes de Chico Buarque no programa *Chico Buarque – a canção no limite* (da série de aulas-show sobre o tema *O fim da canção*). Disponível em http://ims.uol.com.br/Radio/D695.

estabelecimento de certos comparativos com as canções feitas atualmente pelos que integram os novos nichos da chamada MPB. Um desses representantes é o compositor Rômulo Fróes, para quem "a canção não tem mais o papel principal dentro de um trabalho", pois "existem coisas que vão muito além da criação melódica ou harmônica", ou seja, "é condição para se produzir música, mais do que um violão, uma placa de som"[62].

Antes, porém, de avançar sobre as declarações de Fróes, é necessário entender a que nicho de canção ele se refere e ao qual pertence. Fróes faz parte de uma geração de compositores/artistas categorizada neste início de século, por parte da imprensa, como Nova MPB, segmento que se projetou a partir do mercado independente, em geral identificado com estéticas modernas – ou 'hipsters', como preferem alguns formadores de opinião – de manipulação de softwares de gravação e a prática coletiva do fazer musical. Segundo Alexandre Youssef[63], são artistas preocupados com a formação de plateia e que "criaram uma lógica, fazendo shows próprios ou discotecando nos dos outros, e que, no fim do mês, pagam as contas" (PRETO, 2012). Essa Nova MPB faz parte do que o físico e escritor americano Chris Anderson, responsável pela popularização do termo 'cauda longa'[64], chama de "produto de nicho", em um mercado de escolhas infinitas cada vez menos hegemônicas.

De volta às declarações de Fróes que, de certa forma, endossam a descrença *buarqueana* em um formato de canção que possa avançar sobre a estrutura referendada no século passado, é interessante perceber que a Nova MPB que se projeta para o século XXI não parece subverter ou romper com esse núcleo formado por letra, melodia, ritmo e harmonia. Ou seja, trata-se de uma nova configuração que não passa pela perspectiva de ruptura com o que se estabeleceu como cânone, ao contrário, se projeta sobre este cânone em busca de aprovação e de comparação (BARBOSA, 2012), diferentemente do que ocorreu, por exemplo, nos primórdios do século XX, quando Schöenberg lançou as bases de um novo idioma musical (SAID, 1992 p. 40-43; MEDAGLIA, 1988, p.70), ao propor o que ele próprio chamava de "emancipação da dissonância" (SILVA, 2008) ou atonalismo – termo reconhecido pela maioria dos estudiosos da história da música.

Intrinsecamente, portanto, a Nova MPB representada por Fróes não institui uma nova estrutura ou um novo núcleo para a canção, assim como o rap, que, mesmo sem enfatizar melodia ou harmonia, está lastreado na letra ritmada. Sob essa perspectiva, a canção 'nova' apenas redimensiona a presença do núcleo, por exemplo, ao digressionar na construção da forma e fugir de esquemas tradicionais como AAB ou ABA, como é o caso de algumas composições do grupo Los Hermanos, que inspiraram o conceito de "canção expandida" desenvolvido por José Wisnik e Arthur Nestrovski[65].

Tanto as declarações *buarqueanas* quanto o endosso destas, por sua vez, também provocaram reações contrárias de compositores/artistas que não se reconhecem na estética proposta pelo nicho Nova MPB, tampouco acreditam no esgotamento das possibilidades do modelo de canção entronizado no século XX. Em resposta a Fróes, o cantor e compositor Mauro Aguiar[66] sugere que a "desagregação" do núcleo da canção em direção a outras "partículas" periféricas (tecnologia, marketing, comportamento) pode gerar um produto frágil e sem conteúdo. "Daí, vemos o nascimento dessa canção cartilaginosa que possui vários aspectos mensuráveis e nomeáveis. Um deles a alta

[62] Declarações dadas à revista digital Serrote. Disponível em http://www.revistaserrote.com.br/2012/07/o-mal-estar-na-cancao-romulo-froes-e-walter-garcia/

[63] Youssef é um dos criadores do Overmundo, site colaborativo de cultura lançado no Brasil em 2006, e sócio do Studio SP, casa de shows em São Paulo que destaca, entre outros, artistas da chamada Nova MPB.

[64] Anderson explica no seu livro *A Cauda Longa* (2004) a subversão da regra (em economia) dos 80/20, transformada em regra dos 98%, em que, no ambiente virtual, a venda de produtos de nicho é tão ou mais lucrativa que a de produtos de grande sucesso de massa, os chamados 'hits'.

[65] A dupla desenvolveu o conceito para demonstrar que formatos mais tradicionais de canção (ABA, AABA) tendem atualmente à digressão, a exemplo das canções do grupo Los Hermanos. Disponível em http://ims.uol.com.br/Radio/D695.

[66] O compositor publicou uma carta aberta sobre o assunto no dia 17/07/2012 no seu perfil da rede social Facebook e recebeu a adesão de outros músicos que comentaram o texto. Na mesma data, ele republicou a mesma carta na página da entrevista de Fróes, na seção "Comentários".

densidade de clichês melódicos e idiomáticos utilizados pelos novos criadores". Clichês que, segundo Aguiar, se traduzem em canções "palatáveis", temas de "autoajuda" e prática de *collage* como regra e não como recurso composicional.

O cenário dicotômico que se vislumbra a partir dessa sequência de eventos, de certa forma, remete a um dos períodos mais férteis da música brasileira, a chamada Era dos Festivais, quando a geração pós-bossanovista bifurcou-se em movimentos/tendências que, *a priori*, pareciam não dialogar entre si. Vale lembrar que, durante o período áureo dos festivais televisivos, o termo MPB servia para identificar apenas a produção de uma corrente tida como mais conservadora – em contraposição, por exemplo, à turma da 'vanguarda' tropicalista. Hoje, no entanto, a sigla serve indistintamente a todos que protagonizaram aquele icônico período da música brasileira e abarca, inclusive, nomes gestados fora da movimentação do eixo RJ-SP, a exemplo dos mineiros do Clube da Esquina.

Mas, afinal, diante da dicotomia entre nichos da canção neste início de século, para onde caminha a música popular brasileira? Quais os parâmetros de conceituação válidos para identificar a canção do novo século? Como esta se impõe ante uma hipotética 'linha evolutiva' (termo cunhado por Caetano Veloso[67] ainda nos anos 60)? Que elementos identificam a modernidade em uma canção? Tradicional e moderno são conceitos necessariamente estanques?

## Processos engrenados, dispositivos eletrônicos e ideia de modernidade

Se ainda não cabem respostas definitivas a todas as questões, é certo que se vislumbra um traçado bastante heterogêneo. E se os níveis de evolução do formato canção são variados, os parâmetros de conceituação deste, por sua vez, têm partido de um mesmo ponto para o enquadramento de estilos, gêneros e subgêneros da nova música popular brasileira. Ou seja, são os medalhões da geração de ouro da MPB, oriundos dos festivais dos anos 60, os referenciais em comum de nichos 'oponentes', portanto, ainda é a geração sessentista que aponta a direção e os exemplares que lhe servem de síntese ou antítese. Como é o caso do próprio Chico Buarque que, ao se referir ao rap como uma "negação da canção tal como a conhecemos"[68], serviu de referencial em todas as discussões pautadas até aqui sobre o assunto. Até a nomenclatura 'Nova MPB' – estabelecida para identificar o atual e emergente conglomerado de formas de canção – compromete-se etimologicamente com a fundamentada e consagrada 'MPB' de outrora.

Fenômenos musicais, assim como qualquer movimento sociocultural, são forjados em contextos socioeconômicos específicos. Expandem-se, desestruturam-se e reestruturam-se adiante. "A canção brasileira é um produto urbano e industrial do século XX, é um produto dessa sociedade com meios de difusão de massa", aponta o compositor Chico Amaral[69] (2011). Porém, seguindo-se a tendência de ofertas de produtos cada vez menos hegemônicos, a ampliação das estéticas sonora neste início de século

> Se dá num ponto limite dos conceitos de canção e MPB, porque a produção musical e também o seu consumo estão descentralizados e o público de classe média que sustentou este projeto histórico-musical da MPB e que Chico representa tão bem agora também se amplia, oriundo de classes mais baixas e com histórias musicais diversas[70] (VILLAÇA, 2012).

[67] Em entrevista concedida ao jornalista Marcus Preto, da Folha de S. Paulo, por ocasião do lançamento do CD/DVD "Caetano e Maria Gadú – Multishow ao vivo", o compositor reformulou o conceito: "Nem gosto mais da metáfora "linha" que escolhi, não acho boa de usar". "A ideia de uma força essencial, que João Gilberto atinge ainda hoje em tudo aquilo que ele faz, é meu critério. Os níveis são muito variados. Pode estar no senso de economia da Tiê ou na exuberância de Leo Cavalcanti, que são opostos estilisticamente." Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205201111.htm.

[68] Entrevista de Chico Buarque à Folha de S. Paulo. Op. Cit.

[69] Entrevista disponível em http://www.youtube.com/watch?v=ijt6sHUIaSU&feature=relmfu

[70] *Sobre o mal-estar na canção*. Disponível em http://tuliovillaca.wordpress.com/2012/07/20/sobre-o-mal-estar-na-cancao/

Além do mais, não é possível desprezar os demais agentes modificadores do mercado e da cultura de massa, que compõem um panorama cada vez mais complexo, entre eles o crescimento da acessibilidade à própria música, com a propagação da tecnologia, da pirataria e dos *players* de arquivos digitais. Assim como não é possível ignorar as novas engrenagens da mídia e do chamado jornalismo cultural – nos quais se equilibram interesses e demandas cada vez mais voláteis –, nem as atuais curadorias e políticas públicas de fomento à cultura que pretendem eleger projetos que atendam a várias dimensões (simbólicas, sociais, políticas, econômicas).

Para Wisnik (2008), há uma simultaneidade muito grande de informações nos dias de hoje que impede a atenção individualizada sobre determinado compositor (ainda que seja fenomenal), assim como dificulta o estabelecimento de cânones para a canção do novo século[71]. Outro sintoma dessa nova configuração é a propagação de coletivos de artistas, agrupados por afinidades estéticas ou motivações de mercado, no sentido de viabilizar a exposição de trabalhos, seja em festivais, feiras ou eventos de rodada de negócios e troca de informações tecnológicas. "A música brasileira tem se renovado não mais somente pela composição, mas principalmente por meio de uma experiência coletiva nova que se dá através do acesso facilitado à tecnologia de gravação" (FRÓES, 2012).[72] Fróes acredita que os músicos das novas gerações "discutem sobre pedais, amplificadores, microfonação, válvulas, softwares de gravação, instrumentos antigos, etc., tanto quanto propriamente sobre música"[73], ou seja, há aí o reconhecimento de processos de criação e de atuação engrenados uns aos outros, ou seja, a composição da canção, a captura do som, a manipulação do timbre, a adequação aos novos modelos de negócio, cada processo não se realiza de maneira dissociada.

Sob essa perspectiva, os sons sintetizados, por exemplo, seriam indicativos de avanço no processo construtivo da canção do século XXI, ou seja, os sons identificados com a ideia de modernidade são invariavelmente os de timbragem eletrônica, ainda que o primeiro sintetizador tenha sido inventado há mais de 50 anos. "A síntese da canção brasileira, seu resultado mais moderno e bem acabado, está intimamente ligada aos padrões de produção e consumo no Brasil da metade do século XX, e deste não pode se desvencilhar"[74] (BASTOS, 2008). Se atualmente os padrões de produção e consumo estão definitivamente imersos no ambiente virtual dos dispositivos eletrônicos e dos sistemas de informação computadorizados, não é difícil entender a relação de alguns nichos da canção com padrões estéticos dessa mesma natureza. Para o compositor Sérgio Santos, no entanto, esta é uma percepção que carece de referências conceituais mais aprofundadas.

> Para se entender de timbre, de verdade, com um mínimo de honestidade, ele vai ter que estudar orquestração, que é um assunto hipercomplexo, que exige um enorme conhecimento e um talento específico. Isso vai muito além de entender de uma placa de som, que também deve ser conhecida. Como, aliás, todos os equipamentos de estúdio. Eu prefiro que os engenheiros de som entendam mais disso que eu, mas, nada contra. Mas entender só de placa de som não é entender de timbre[75] (SANTOS, 2012).

[71] Programa *O fim da canção*. Rádio Batuta. Disponível em http://ims.uol.com.br/Radio/D695

[72] *Chico e Caetano ao mesmo tempo*. Disponível em http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,chico-e-caetano-ao-mesmo-tempo,831109,0.htm

[73] Id. Ibidem.

[74] Revista História e Estudos Sociais. Disponível em http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO_11_MANOEL_DOURADO_BASTOS_FENIX_OUT_%20NOV_%20DEZ_%202008.pdf.

[75] Trecho de comentário do compositor mineiro em resposta à carta aberta de Mauro Aguiar. Op. Cit.

Wisnik (2008), por sua vez, acredita que uma das características da chamada "canção expandida", que caracteriza o século XXI e é formulada a partir ou em torno de efeitos eletrônicos, é a de proporcionar, entre outras impressões, uma escuta 'flutuante', uma "superposição de camadas que te deixam em um estado de deriva".[76] A ideia traz intrínseca a relação dessa estética com a realidade pouco palpável do mundo virtual, uma virtualidade que, por sua vez, traz em si o valor simbólico da modernidade. Aguiar, no entanto, contrapõe essa leitura ao afirmar que

> O que vemos atualmente é o desafio do intraduzível, uma sociedade complexa que lida com a censura velada dos meios de comunicação, a explosão de redes sociais, a falência de um modelo alternativo, o homem caminhando para o pós-humano, a melancolia e a tristeza sendo tratadas como doenças, etc. Como dar conta disso? Pelo que podemos perceber nessa nova canção, o recurso é a adesão ao nada se valendo de discurso que ultrapassa o icônico e caminha na direção da insignificância (...). Essa falta de conexão entre os elementos, a justaposição gratuita é levada ao extremo por outros autores dessa geração, afinal de contas o assunto recorrente é o nada. (AGUIAR, 2012)

## Retomadas e prospecções

É certo que não se pode desprezar o fato de que, muito antes do reconhecimento de um provável esgotamento da canção, houve uma série de mudanças relacionadas à estruturação do seu núcleo ao longo do século passado. Até os anos 60, por exemplo, predominava a canção de gênero, em que "para satisfazer a quadratura rítmica ou a forma típica de um samba ou um rock, muitas vezes as composições esvaziavam o conteúdo da letra" (TATIT, 2008). A partir dos anos 70, a tendência predominante passou a ser inversa, a letra passou a conduzir a melodia e não mais se limitar à transparência do gênero.

> A crise do sistema tonal aparentemente construído sobre potentes pilotis leva ao radicalismo a experiência de produção e recepção da música, como tivemos a oportunidade de constatar. Atonalidade sistêmica, constelações polirrítmicas, destessiturização do espaçamento, novos modelos harmônicos polimodais, Debussy, Stravinski, Schoenberg, o dodecafonismo, o rádio, o disco e mais contemporaneamente o serialismo que desembocou no minimalismo, Cage, computador, videoclipe, MTV, eletrificação e automação sonora — a arquitetura musical perdeu seus mestres-de-obra (Kappelmeister), substituídos pelo onipotente arquiteto-moderno, o maestro virtuose, sucumbindo sob a força desconstrutora de seus novos inquilinos.[77] (DINIZ, 1998).

Para Diniz (1998), "as ruínas da concepção tradicional da canção (música + letra) modulam a possibilidade de se reconstruir a obra sob uma nova (des)ordem harmônica, interativa, comunicacional, pragmática e dialógica". Sabe-se, por exemplo, que a imbricação de velhas tradições com práticas musicais mais recentes redefiniu padrões estéticos na música popular brasileira ao longo do século passado e é mais um recurso que subsiste como forma de prospecção da tão almejada modernidade. Exemplo disso foi o movimento pernambucano Manguebeat, nos anos 90, no qual o encontro de referências culturais remotas (como o maracatu, a ciranda, o coco, o repente e a embolada) com

[76] *Los Hermanos:a canção expandida*. Programa Rádio Escuta. Disponível em http://ims.uol.com.br/Radio/D695

[77] *Na Clave do Morderno*. Revista Semear 4. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_17.html. Acesso em 27 de jul. 2012.

novas ferramentas tecnológicas e estéticas transgressoras como a do rock contribuiu para as novas configurações da MPB do século atual.

> Uma das primeiras "providências" das gerações pós-Manguebeat, tendo dominado as possibilidades tecnológicas, foi acertar as contas com o passado. De formas diversas, quase todos os artistas recentes tratam de se inserir (sem a preocupação de se legitimar, mas simplesmente como um encontro com as raízes) no contexto de alguma tradição da música brasileira (VILLAÇA, 2010).[78]

A reflexão sobre o esgotamento da canção no século XXI não parece significar, no entanto, a preconização do seu fim enquanto expressão artística/humana. Para alguns pesquisadores, trata-se mais de provocar a discussão em torno dos parâmetros evolutivos da canção brasileira que contribua para redefinir o seu próprio espaço e a relevância dos processos de criação/atuação dos compositores/artistas ao longo da história do *lied*. "A palavra entoada e ritmada, portanto, a palavra cantada, é tão universal quanto a própria língua e está em todas as culturas. Não há uma que não a tenha, e ela define o humano tanto quanto a própria língua" (WISNIK, 2008).

## Referências

ANDERSON, Chris. **A cauda longa (The long tail)** – Do mercado de massa para o mercado de nicho. Editora Campus (versão digital). Disponível em: http://www.unifra.br/professores/ daniela_ aline/Anderson,%20Chris%20-%20A%20Cauda%20longa.pdf. Acesso em 07 de set. 2012.

ANGELO, Mauricio. O indie vai bem, falta avisar o público. **Revista Movin Up**, 29 de abr. de 2012. Disponível em http://revistamovinup.com/noticias/cena-br/2012/o-indie-vai-bem-falta-falar-com-o-publico#more-2172. Acesso em 03 de set. 2012.

BARBOSA, Marco Antonio. **O mito da 'Nova' MPB**: quem vai chutar esse balde? Telhado de Vidro versão 2.0.1, 02 de maio de 2012. Disponível em: http://www.fubap.org/telhadodevidro/2012/05/02/o-mito -da-nova-mpb-quem-vai-chutar-esse-balde/. Acesso em 02 de set. 2012.

BASTOS, Manoel Dourado. Permanência da Promessa de Felicidade: um esquema interpretativo da nota de classes da "linha evolutiva" musical brasileira. Out./Nov./Dez. 2008. **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**. Disponível em p. 3, em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF17/ARTIGO_11_MANOEL_DOURADO_BASTOS_FENIX_OUT_%20NOV_%20DEZ_%202008.pdf>. Acesso em 21 de jul. 2012.

BRESSANE, Ronaldo. Ninguém é de ninguém – a nova realidade. **Revista Trip**, 11 de junho de 2009. Disponível em http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/especial/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade/page-1.html. Acesso em 04 de set. 2012.

DINIZ, Julio. Na clave do moderno (algumas considerações sobre música e cultura). In **Revista Semear**. PUC-Rio – texto apresentado em abril de 1998 no VI Seminário da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses da PUC-Rio. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_17.html e http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_01.html. Acesso em 14 de jul. 2012.

[78] *Uma breve história do timbre – a volta*. Disponível em http://tuliovillaca.wordpress.com/2010/08/19/uma-breve-historia-no-timbre-a-volta/.

DO ENVIADO ESPECIAL A ROMA E A PARIS. A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico. **Folha de S. Paulo**, 26 de dez. 2004. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm. Acesso em 10 de jul. 2012.

ESTAMOS VIVENDO O FIM DA CANÇÃO? (vídeo enviado por rogerdeff). Youtube, 07 de nov. 2010. Disponível em http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=ijt6sHUIaSU&feature=endscreen. Acesso em 26 de jul. 2012.

FORASTIERI, André. **O sucesso da Nova MPB e o fracasso da música impopular brasileira**. André Forastieri (blog), 02 de maio de 2012. Disponível em http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2012/05/02/o-sucesso-da-nova-mpb-e-o-fracasso-da-musica-impopular-brasileira/. Acesso em 03 de set. 2012.

MAGIOLI, Ailton. **Marca registrada. Uai**. Disponível em http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_19/2010/09/25/ficha_musica/id_sessao=19&id_noticia=28992/ficha_musica.shtml. Acesso em 25 de jul. 2012.

MEDAGLIA, Julio. **Música impopular**. São Paulo, Ed. Global, 1988.

NESTROVSKI, Arthur. **Notas Musicais** – Do Barroco ao Jazz. São Paulo, Publifolha, 2000.

O FIM DA CANÇÃO? (parte 2) (vídeo enviado por rogerdeff). Youtube, 07 de nov. 2010. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=jk79E1OUM_g. Acesso em 26 de jul. 2012.

O FIM DA CANÇÃO 4-FIN. (vídeo enviado por saopaulopacaembu).Youtube, 22 de mai. 2011. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=qN2aqKzrXWc&feature=relmfu. Acesso em 22 de jul. 2012.

PRETO, Marcus. Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras. **Folha de S. Paulo**, 29 de abril de 2012. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br / serafina /1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml. Acesso em 05 de set. 2012.

SAID, Edward W. **Elaborações Musicais**. Tradução de Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro, Biblioteca Pierre Menard, Imago, 1992.

SILVA, Fernando Barros e. **Instituto Moreira Sales**. Disponível em http://ims.uol.com.br /o_fim_da_can%C3%A7%C3%A3o_(em_torno_do_ultimo_chico)/D222. Acesso em 26 de jul. 2012.

SILVA, Humberto Pereira da. Música sem enfeites, 16 de março de 2008. **Trópico**. Disponível em http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2963,1.shl. Acesso em 05/09/2012.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Melodia & Letra** – Análise semiótica de seis canções. São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2ª Ed., São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.

TESSER, Paula. Mangue Beat – húmus cultural e social. **Logos Comunicação & Universidade**. Disponível em http://www.logos.uerj.br/PDFS/26/05_PAULA_TESSER.pdf. Acesso em 25 de jul. 2012.

VIANNA, Luiz Fernando. Renovação da música brasileira iniciada nos anos 90 ainda não foi alvo de uma produção reflexiva. **O Globo Cultura**, 28 de abril de 2011. Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/renovacao-da-musica-brasileira-iniciada-nos-anos-1990-ainda-nao-foi-alvo-de-uma-producao-reflexiva-2790489 . Acesso em 03 de set. de 2012.

VILLAÇA, Túlio. **Chico, Caetano e a canção** – por Rômulo Fróes. Sobre a Canção, 10 de fev. 2012. Disponível em <http://tuliovillaca.wordpress.com/2012/02/10/chico-caetano-e-a-cancao-por-romulo-froes/>. Acesso em 10/07/2012.

_____. **Rômulo Fróes e um debate. Sobre a Canção**. Publicado em 10 de fev. de 2012. Disponível em <http://tuliovillaca.wordpress.com/2012/02/10/chico-caetano-e-a-cancao-por-romulo-froes/>. Acesso em 10/07/2012.

_____. **Uma breve história no timbre – a ida. Sobre a Canção**. Publicado em 18 de ago. de 2010. Disponível em http://tuliovillaca.wordpress.com/2010/08/18/uma-breve-historia-no-timbre-a-ida/. Acesso em 23 de jul. de 2012.

_____. **Uma breve história do timbre – a volta. Sobre a Canção**. Publicada em 19 de ago. de 2010. Disponível em http://tuliovillaca.wordpress.com/2010/08/19/uma-breve-historia-no-timbre-a-volta/. Acesso 23 de jul. de 2012.

_____. **A canção esgarçada e a canção expandida** – Tom Jobim. Sobre a Canção. Publicado em 1º de jun. de 2011. Disponível em: http://tuliovillaca.wordpress.com /2011/06/01/a-cancao-esgarcada-e-a-cancao-expandida-primeira-parte/. Acesso em 23 de jul. 2012.

_____. **A canção esgarçada e a canção expandida** – Los Hermanos. Sobre a Canção. Publicado em 8 de jun. de 2011. Disponível em http://tuliovillaca.wordpress.com/ 2011/06/08/a-cancao-esgarcada-e-a-cancao-expandida-los-hermanos/. Acesso em 23 de jul. 2012.

WISNIK, José M.; NESTROVSKI, Arthur. **Especial Rádio Batuta** – O fim da canção – programas 13, 14 e 16. Rádio Batuta. Disponível em http://ims.uol.com.br/Radio/D695. Acesso em 10 de set. 2012.

# Caracteristicas da cultura musical Semita na arte de trovar de Elomar Figueira Mello

*Maria da Gloria Lemos de Ledezma*
*glorialemos44@gmail.com*
*UFBA*

**Resumo:** O Trovadorismo Medieval marcou a sua presença no Trovadorismo Nordestino na obra de Elomar Figueira Mello. Com a pesquisa bibliográfica desta temática, no campo Histórico, foram encontrados traços marcantes da saga semita aqui no Brasil, com um estudo antropológico de Caesar Sobreira. Os semitas como raiz cultural é formada pelo árabe e judeu com seu ritmo sincopado, com as glosas, canções e romances que foram introduzidos no agreste nordeste marcando a nossa cultura musical, o nordeste é semita pode-se afirmar e firmar com um estudo literário-musical, onde encontramos Cantigas de Amor, de Amigo. Os modos nordestinos estão formados pelos modos árabes e as vozes "nasaladas" dos vaqueiros e cantadores entoam os seus cânticos similares aos árabes glosadores com os seus desafios e as vozes nostálgicas do judeu errante fugindo da perseguição e ao fim encontra refúgio nas suas canções no sertão agreste.

**Palavras-chave:**. Trovadorismo. Medieval/ Nordeste. Semita.

**Abstract:** The Medieval Trovadorismo marked its presence in the Northeast in the work of Trovadorismo Elomar Figueira Mello. With the literature of this subject in the History field, found strong traces of Semitic saga here in Brazil, with an anthropological study of Caesar Sobreira. The Semites and cultural root is formed by Arab and Jewish with its syncopated rhythms, with glosses, songs and novels that have been introduced in rural northeastern marking our musical culture, the northeast is Semitic can affirm and sign with a literary study-musical, where we find Songs of Love and Friend,. The modes are formed by the northeastern Arabian modes and voices "nasaladas" Cowboys and singers sing their songs similar to the Arabs glosadores with its challenges and nostalgic voices of the wandering Jew fleeing persecution and find refuge in the end their songs in the backcountry wild.

**Keywords:** Trovadorismo. Mediaeval / Northeast. Semitic.

## Subtítulo: A Saga Semita na musica trovadoresca do Sertão da Bahia

Os **Semitas** tiveram origem no Oriente Médio, onde ocuparam vastas regiões indo do Mar Vermelho até o planalto iraniano e estão intimamente ligados com a origem das três grandes religiões monoteístas no mundo: o Cristianismo, o Judaísmo e o Islamismo.

O termo semita tem como principal designação, o conjunto lingüístico composto por uma família de vários povos e entre os quais se destacam os **árabes e os judeus** que compartilham as mesmas raízes culturais. A cultura musical árabe e dos judeus sefaraditas estão entrelaçadas na sua raiz semita dominante. Uma das causas do grande florescimento da cultura judaico-espanhola em relação às novas formas poéticas tem grande contribuição do aprendizado **da língua árabe**. No início do século XII foram encontradas cartas escritas em hebraico e romance com caracteres hebraicos, que utilizaram um gênero poético peculiar à poesia árabe da Andaluzia, os ***muwwashah,*** escritos em árabe clássico e terminando com uma estrofe em vernáculo popular, chamada ***kharja*** (uma pequena

composição poética escrita em árabe ou hebraico) ***ou jaryas***. Estas estrofes bilíngües são consideradas como o início da lírica espanhola.

Os Trovadores e Troveiros medievais, nomes que têm o mesmo significado: *descobridores e inventores*; eles eram poetas-compositores que se multiplicou em Provença, região que abrange o Sul da França atual e escreviam em "*Provençal"* a chamada "*Langue d'oc"*. A sua arte, inicialmente inspirada na cultura **hispano-moura** da vizinha Península Ibérica difundiu-se rapidamente para o norte da França, em particular para as Províncias da Champagne e da Artésia, onde exerceram a sua atividade ao longo de todo o século XIII, escreviam em "*langue d'oil"* o dialeto francês medieval e essa arte é uma síntese de **poesia e música** cujas fontes de inspiração são primeiramente a realidade tal como o poeta a viveu: *a cruzada, a heresia cátara, os conflitos sociais e as agitações políticas.*

Em relação à contribuição árabe no período trovadoresco, a musicóloga Natália Correia diz o seguinte:

> É certo que no século XI os árabes da Andaluzia conheceram os temas primordiais dos poetas occitânicos. (...). Note-se, contudo, que era na prosa ou nos poemas clássicos, cuja estrutura não oferece paralelo com a canção provençal, e não jezel, formalmente mais próximo daquela forma estrófica, que os poetas árabes derramavam os acentos de um amor platônico, que expandindo entre as elites muçulmanas depois das traduções dos sírios cristãos nos séculos XIII e IX, não deixa de coincidir com a ascese amorosa dos trovadores do Sul da França.(CORREIA, 1998 p.13)

O historiador medievalista Jacques Le Goff, menciona a característica árabe no trovadorismo:

> Essas novas formas de amor são elaboradas sobre o modelo dos ritos feudais (...). No caso de amor cortês é a mulher a dama que tem o lugar do senhor. (...). Se é verdade que o tema foi tratado, sobretudo pelos primeiros trovadores occitânicos e que talvez, sofreu a influencia da poesia amorosa árabe. (LE GOFF, 2007, p.87)

Segundo Cabral-Scliar tradutora do livro: Romances e Canções Sefarditas (Séc.XV ao XX)

> (...) uma das causas do grande florescimento da cultura judaico-espanhola no período e, em particular, de novas formas poéticas, se deveu ao aprendizado e domínio da língua árabe (...) utilizaram um gênero poético peculiar á poesia árabe da Andaluzia, os *muwwashah,* escritos em árabe clássico e terminando com uma estrofe em vernáculo popular, chamada *kharja ou jaryas.* (CABRAL, 1990, p.66)

Entre os trovadores galego-portugueses de suposta ascendência judaica, podemos citar: **Pero Meogo:** o seu apelido "Meogo" que no português arcaico representa o "monachus latino grego" indica que ele ou alguns dos seus ascendentes teria sido monge. Imagens bíblicas do AT (Tanach) são encontradas nas suas cantigas no referente ao cervo e a cerva, onde é lembrada também a presença da "gazela" *nas kharjas* moçárabes e pode-se observar que a raiz da palavra gazela em árabe é comum também á amante e á denominação genérica arábico-persa de um poema de amor, *ghazal.* E da sua predileção pelo tema do "cervo" e o seu interesse pela Tanach, deduziu-se que a sua origem era judaica.

> *Ai **cervos d**o monte vim-vos preguntar/ Foi s'o meu amig', e, se alá tardar/Que farei velida?*
> ***Ai cervas** di monte, vim - vo-lo dizer/ Foi s'o amig' e querria saber/Que farei velida?(...)*

E **Vidal, Judeu de Elvas** no qual a sua identificação de "poeta judeu", foram pela rubrica anteposta e a inclusão de imagens poucos usuais no conjunto das trovadorescas galego-portuguesas,

como por exemplo, o uso da expressão: o cervo que brama pelas águas, considerando assim o poeta quase o único entre os trovadores que utilizou reminiscências bíblicas em cantares de amor.

> *Faz-m'agora por si morrer/e traz-me mui coitado/mia senhor do bon parecer/e do cos ben talhado;/a por que hei morte a prender/**come cervo** lançado,/que se vai do mund'a perder/da companha **das cervas**./ E mal día non ensandecí/e pacesse das hervas/ e non viss'u primeiro vi,/a mui fremosinha d'Elvas. (...)*

Elomar Figueira Mello o trovador, o menestrel contemporâneo, baiano de Vitória da Conquista, sendo cognominado de *"Pensador e Poeta do Sertão"*, dialoga com esta lírica trovadoresca, traduzindo-a e trazendo-a numa atitude transcultural, ao sertão na sua obra musical, dialogando com os elementos poéticos musicais do estilo trovadoresco medieval, com seu canto trovadoresco no falar sertanejo e com uma construção poético-musical, similar à tradição oral que remonta a Idade Média européia. Houve uma quantidade considerável de imigrantes lusitanos (cristãos novos) e árabes, que se estabeleceram neste lugar, trazendo consigo uma bagagem cultural considerável, a um País que ainda não sancionava com as proibições culturais e religiosas desta cultura étnica semita constituída por árabes de judeus, onde o próprio Elomar afirma a sua identidade judaica, marcada na genealogia familiar, como um descendente de cristão-novos que vindos da Península Ibérica (provavelmente Espanha), os quais foram os primeiros conquistadores e desbravadores da região de Vitória da Conquista, que chegaram ao início do século XVIII junto ao bandeirante João Gonçalves da Silva. São as famílias Gusmão, Oliveira e Figueira e os Mellos de origem portuguesa vieram mais tarde (antes de 1840).

No prefácio do livro Nordeste Semita, Sobreira (2007) está registrado o seguinte texto escrito por Marco Maciel, pernambucano, membro da Academia Brasileira de Letras:

> O nordeste é herdeiro do amálgama étnico que forjou o homem ibero-brasileiro ou ibero-nordestino ou luso-nordestino, é possível reconhecer e afirmar a herança do sangue e da cultura judaica. (...). Árabes e Judeus pertencem originariamente á mesma etnia e matriz lingüística. Os árabes reivindicam descendência histórica de Ismael, um dos filhos de Abraão, considerado o iniciador do monoteísmo presente tanto no judaísmo quanto no cristianismo e no islamismo. (SOBREIRA, 2007, p.19)

Evelina Hoissel, professora titular de Teoria da Literatura na UFBA, escreve o seguinte na apresentação do livro Tramas do Sagrado: A Poética do Sertão de Elomar:

> Elomar Figueira Mello, **um bardo medieval** que ressurge no nosso tempo, nas agrestes terras nordestinas (...) o movimento que nos faz incursionar pelo passado e pelo presente nas óperas e no cancioneiro de Elomar se processa a partir da apropriação de uma tradição ibérica. O Sertão posto em diálogo com elementos medievais de tradição. (GUERREIRO, 2007, pg12)

E SOLER, (1978, p.70), comenta sobre os judeus sefaraditas: "(...) traços judeus na racialidade das populações sertanejas é um pressentimento de longa data, motivado pela observação das características etnográficas, temperamentos e de hábitos (...)".

Elenice Rosa na sua monografia com o título: Marcas da Lírica Trovadoresca na Cantiga de Amigo de Elomar Figueira Mello escreve o seguinte:

> Os trovadores medievais compunham e cantavam na linguagem dialetal galego-portuguesa; Elomar, trovador do sertão da Idade 'Mídia' compõe e canta em linguagem dialetal "sertaneza". *Cantiga de Amigo* resulta, portanto, numa retomada do cantar

> medieval, no sentido de traduzir a tradição, não para repeti-la mimeticamente, não para imitá-la simplesmente, mas para (re) traduzi-la, trazê-la para o nosso contexto e interferir no seu texto, restabelecendo sincrônica e diacronicamente o contágio friccional e dos critérios de seleção lexical inscritos em sua composição. (ROSA, 2007, p.31)

A poesia Trovadoresca nordestina reflete em suas tradições o épico e o lirismo literário português, embora tenha características próprias, com uma identificação das múltiplas expressões traduzidas pelas raízes culturais históricas e geográficas. O lirismo (cantiga de amor e cantiga de amigo) está presente no Cancioneiro de Elomar Figueira Mello. João Paulo Cunha escreveu o seguinte no Cancioneiro elomariano:

> (...) filho de sanfoneiro, Elomar ouviu grandes cantadores (...). A música dos menestréis é um dos fios da arte do compositor, que quase sem que se perceba um processo de amadurecimento, emerge primeiro momento já pronta, complexa, capaz de exercitar as formas mais populares e os modelos eruditos (...). Ambientada numa terra que não pede nada (...) a música de Elomar dá seqüência a um projeto que pode ser irmanado ao de outros artistas da palavra como Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, José Lins do Rego e João Cabral de Melo (...) do pensamento, como Gilberto Freyre e Euclides da Cunha. (...) (CUNHA,2008,p.13-14)

## O diálogo entre: a Cantiga de Amigo de Pero Meogo, a Cantiga de Amor de Vidal judeu d'Elvas e a Cantiga de Amigo de Elomar

Para a fundamentação teórica em relação á área da Lingüística, é importante traçar uma análise textual das Cantigas de Amor e de Amigo encontradas no Cancioneiro Medieval e o Cancioneiro Elomariano.

Vidal Judeu d'Elvas: Faz-m' agora por si morrer (Cantiga de Amor de Refrão)

> *Faz-m' agora por si morrer/ e traz-me mui coitado/mia senhor do bom parecer/ e do cos bem talhado;/a por que hei morte a prender/come cervo lançado,/que se vai do mund' a perder/ da campanha das cervas/ E mal dia non ensandecí/ e pacesse das hervas/ e non viss'u primeiro vi,/ a mui fremosinha d'Elvas,(...)*

Elomar Figueira Mello o trovador do sertão da Bahia não escreveu especificamente no seu Cancioneiro uma Cantiga de Amor. Mais fala de amor nesta Canção com o titulo "Cantada":

> *Então desperto e abro a janela/ Ânsias de amores e alucinações/Desperta amada que a luz da vela/ Ta se apagando chamando você/ Está chamando apenas para vê-la/Morrer por teu viver/ (...)Ai namorada nesta madrugada/ Não haverá prantos nem lamentações/ (...)/Mulher formosa nesta madrugada /*

Pero Meogo (Cantiga d'Amigo)

> *Enas verdes ervas/ vi anda-las cervas, meu amigo/ Enos verdes prados/ vi os cervos bravos meu amigo/ E com sabor d'elas lavei mias garcetas, meu amigo/ E com sabor d'elos lavei meu cabelos meu amigo/ Dês que los lavei, d'ouro los liei meu amigo.(...)*

Elomar: Cantiga de Amigo

> *Lá na Casa dos Carneiros/ onde os violeiros vão cantar louvando você/ Em cantigas de amigo/ Cantando comigo/ Somente porque você é/Minha amiga mulher/ Lua*

> *nova do céu/ Que já não me quer/ (...) La na Casa dos Carneiros/Sete candeeiros/ Iluminam a sala de amor/**Sete** violas em clamores/ **Sete** cantadores/ **São sete** tiranas de amor/Para amiga em flor / (...).*

Carvalho Mello (2002), observou que alguns jornalistas e pesquisadores, relacionam o estilo composicional de Elomar, ao estilo medieval, de forma figurativa e superficial, já que as semelhanças com as tendências medievais são encontradas em grande parte, na estrutura literária e estão restritas a uma pequena parte da obra, no que é pertinente ao Nordeste Brasileiro. O termo musica medieval, não é definida com precisão, especialmente no aspecto musical, que mesmo encontrando-se pontos coincidentes do *modalismo*, o compositor não se prende a forma regular a estas estruturas modais. Mas existem algumas canções que fazem referencia aos gêneros da poesia cantada medieval: *Cantiga de Amigo, A Donzela Tiadora, Canção Catingueira* entre outras.

Segundo Simone Guerreiro:

> Elomar costuma destacar três canções autorais como cantigas ao modo da lírica galego-portuguesa: Cantiga de Amigo, Incelença pro Amor Retirante e Canto do Guerreiro Mongoió, não obstante, em alguns aspectos, elas se distanciam do modelo ibérico e sofrem atualizações. Relaciona-as aos três principais gêneros da lírica trovadoresca, de inspiração cortês. (GUERREIRO, 2007, p.193)

No Cancioneiro de Elomar, no referente á Donzela Tiadora, cuja história faz parte do conjunto poético pertencente ao romanceiro tradicional de Portugal e de Espanha, com o nome "Donzela Teodora" que segundo Câmara Cascudo:

> (...) Esses romances trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval (...) da Donzela Teodora, da Princesa Magalona, episódios vindos de vinte fabulários, de árabes, francos, sarracenos, germanos, ibéricos (...) A Donzela Teodora do Brasil, nas tradições populares, em prosa e verso, trata-se de donzela em estado denunciador de pureza física e de recato pessoal, enfrentando e transpondo todos os obstáculos graças às forças de um espírito superior. (CASCUDO, 1984, p.28-30)

Com uma linguagem poética do sertão, Elomar tece a história da Donzela Tiadora:

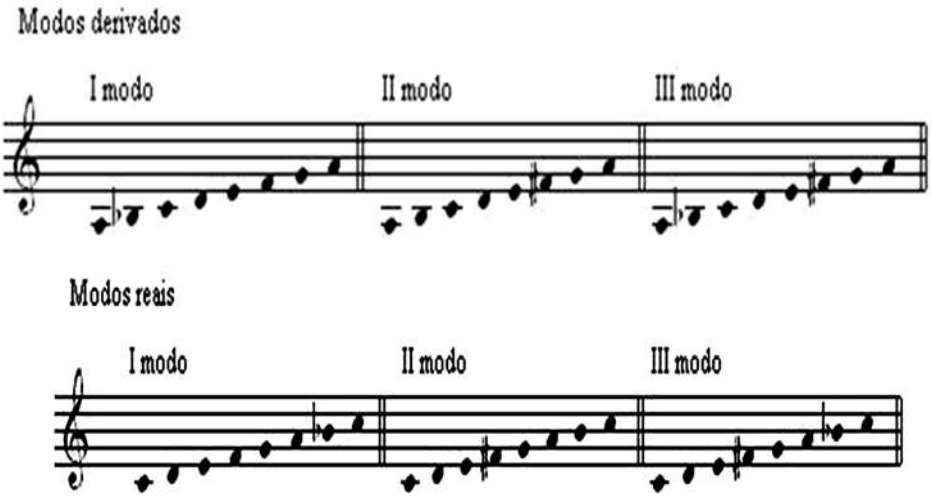
> *E a donzela Tiadora/ qui nas asas da aurora/ Vei á sala do rei/ Infrentá sete sábios da Lei/ Venceu sete perguntas/ E de boca - de- coro/Recebeu cumo prenda/Mili dobra de oro/ Respondeu qui a noite/Discanso do trabai/Incobre malfeitores/E aqui do anjericó/ Beleza de amores/E qui da velhice/Vestidura de dores/Na eterna mininice/ Foi-se num poldo bai/Isso vai muito longe/Foi no seclo do Pai.*

As composições trovadorescas (em menor escala) na obra de Elomar a que melhor se aproxima do universo trovadoresco é a **Cantiga de Amigo,** que tem muito do modelo clássico da lírica trovadoresca incorporando-se com a cor local e abrasileirada com um cenário não de castelos medievais e sim de uma fazenda iluminada por candeeiros. O próprio compositor comenta que a sua música reflete *o modalismo musical da região nordeste,* relacionando-se com os elementos da musica européia e africana sem ser radical nas estruturas musicais fixas ou tradicionais do folclore da região.

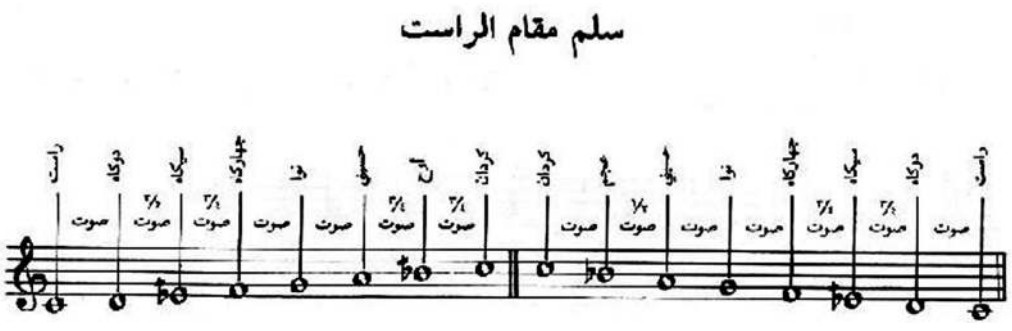
A estrutura melódica da música Nordestina pode representar três escalas distintas: duas modais em seu formato moderno e uma exótica formada através do modo lídio**.** Na teoria musical as escalas exóticas são: **Cigana** (maior e menor) Pentatônica, Hexacordal (utilizada na Idade Média) a Mouresca (possivelmente judaica) onde foi encontrado o modelo da escala ou modo, em duas composições de Elomar **Pulúxias e**

**o Violeiro**. E sendo feita uma analise, com os modelos gráficos musicais referentes também aos ***modes árabes e aos modos reais e derivados nordestinos*** os resultados analisadas confirmam que os contornos melódicos de ambas as composições têm a mesma estrutura do *Modo1 Real Nordestino* e o *Mixólidio* (nas distribuições de tons e semitons) e uma estrutura melódica com base no *Mode Rast* (árabe) o qual é similar ao *modo 2 Real nordestino* e o *Lídio,* e ao *modo 2 derivado – Dórico* nas distribuições de tons e semitons. A Cantiga de Amigo tem uma estrutura melódica do *Si menor primitiva*, que é igual ao *modo menor Eólio.* E a Donzela Tiadora tem um contorno melódico do modo Eólio. Como exemplos, são mostrados abaixo os modos e escalas exóticas encontradas em algumas composições do cancioneiro elomariano:

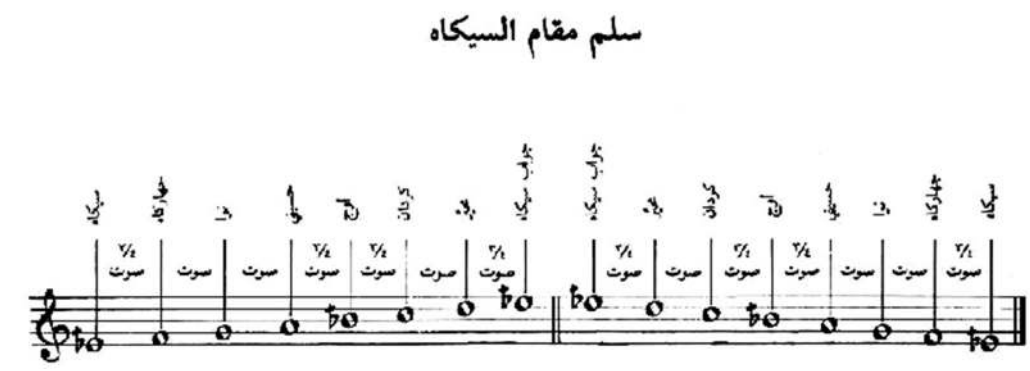
**Modos derivados Nordestinos**




**Modes árabes**




**Nakriz**




**Rast**

Podemos concluir com estes argumentos históricos e científicos e analíticos musicais, nos mostram a fundamentação de que sim existem traços, marcantes com características semitas em algumas canções que fazem parte do Cancioneiro de Elomar Figueira Mello.

## Referências

CABRAL-SCLIAR, Leonor. **Romances e Canções Sefarditas (Séc.XV ao XX)**. Massao Ohno Editor. São Paulo: 1990

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. Ed. Itatiaia. São Paulo: 1984

CORREIA, Natalia, **Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa. 1998.

CUNHA, João Paulo. **Elomar:** cancioneiro. Belo Horizonte: Duo Editorial Ltda. 2008.

GROUT Donald G.; PALISCA Claude V. **História da música ocidental**. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva Publicações, 1988.

GUERREIRO, Simone. **Tramas do Sagrado:** A Poética do Sertão de Elomar. Salvador:

Vento Leste. 2007.

LE GOFF, Jacques, **As Raízes Medievais da Europa**. 3.ed. Petrópolis:Editora Vozes 2010.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 2001.

R0SA, Elenice. **Marcas da Lírica Trovadoresca na Cantiga de Amigo de Elomar Figueira Mello**. Monografia. Sorocaba: Faculdade de Ciências e Letras. 2009, pgs 31,37-38

SOBREIRA, Caesar. **Nordeste Semita**: Ensaio sobre um certo nordeste que em Gilberto Freyre também é semita. 1ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SOLER, Luis. **As raízes árabes, na tradição poética**: musical do sertão nordestino. Recife: Universitária-UFEP, 1978.

FARAH, Antoun G. **Solfeggio usado no Conservatório Nacional do Líbano**. Disponível em: <wwwcartage.org.lb/en/themes/arts/music/.../basics/.../modes.htm…>. Acesso em 15 mai. 2011.

# Dos processos de crioulização no maracatu-de-baque-solto

*Laure Garrabé*
*laure.garrabe@gmail.com*
*UFSM*

**Resumo:** O maracatu-de-baque-solto é uma forma de expressão da cultura popular de Pernambuco, ao mesmo tempo musical, coreográfica e dramatúrgica – localmente chamada de brincadeira, como gênero performativo – podendo ser vista ao clímax de sua espetacularização no carnaval do Recife. Nascida no início do século 20 nos canaviais da Zona da Mata Norte, inventada e mantida até hoje por trabalhadores rurais, apresenta dois elementos que lhe são exclusivos, o seu padrão rítmico, o "baque-solto", e sua figura metonímica, o caboclo-de-lança, ambos caracterizados pelos seu caráter "híbrido" ou sua diversidade intrínseca, hoje muito valorizados, mas que foram tanto pelos folcloristas quanto pela instituição carnavalesca, estigmatizados e discriminados desde sua entrada no carnaval urbano. A partir de suas especificidades e de vários itens caracterizando a expressão de suas dinâmicas, *sociais e estéticas*, proponho observar a práxis no baque-solto como possível materialização da noção de crioulização enquanto princípio expressivo e performativo, tal qual proposta por Édouard Glissant e descrita por um outro poeta e ensaísta, Antonio Benítez-Rojo, apoiando-se num aparelho teórico similar mas não idêntico. Depois de uma breve exposição dos cinco elementos apresentando suas dinâmicas particulares, segue uma análise dos processos rítmicos e sociais de interação no baque-solto, à luz das propostas dos autores. Enfim, através de um breve exame da modalidade sambada caracterizada pela improvisação poética em desafio, tentarei mostrar como, segundo as materializações da *diversidade*, da *relação* e do *ritmo*, essas dinâmicas instituem sua singularidade e poderiam realizar diversas idealizações antropológicas e estéticas do paradigma.

**Palavras-chave:** maracatu-de-baque-solto; crioulização; estética

**Abstract:** The maracatu-de-baque-solto is a performance of Pernambuco's popular culture, simultaneously musical, choreographic and dramaturgical – locally designated by "brincadeira", as performative genre – that can be seen in its maximal spectacular form during the carnival of Recife. Born on sugar cane plantations at the beginning of the 20th century, invented and still performed by cane cutters, it presents two exclusive and metonymic elements, its rhythmic pattern, the "baque-solto", and an allegoric figure, the "caboclo-de-lança", both characterized by their hybridity, or intrinsic diversity. If today highly valued, they were as such stigmatized and discriminated when entering the urban carnival. Starting from its specificities and from various items characterizing the expression of its social and aesthetical dynamics, I propose to observe *praxis* in the "baque-solto" as possible materialization of the notion of creolization, as it was suggested by Édouard Glissant and another poet and essayist, Antonio Benítez-Rojo, who uses a similar – but not identical – theoretical apparatus. After a brief exposition of the five elements in which we can seize its peculiar dynamics, follows one analysis of rhythmic and social processes of interaction in the baque-solto, in light of both authors proposals. Finally, through a brief exam of the sambada modality, characterized by musical and poetic improvisation battles, I will try to show how, according to the materializations of diversity, relation and rhythm, these dynamics institute its singularity, and could realize some anthropological and aesthetical idealizations of the paradigm.

**Keywords:** maracatu-de-baque-solto; creolization; aesthetics

## Da singularidade do maracatu-de-baque-solto

O maracatu-de-baque-solto é uma forma de expressão da cultura popular de Pernambuco, que se encontra no clímax de sua espetacularização no carnaval do Recife. Basicamente, apresenta a procissão cantada e musicada de uma "nação" imaginária: um cortejo real – o Rei e a Rainha, sua corte e as Baianas – protegido na frente e pelos lados por alas de guerreiros, os caboclos-de-lança. Tocando o "baque-solto", segue atrás o conjunto instrumental chamado terno, dirigido pelo Mestre Tirador de loas, que improvisa poemas ao mandá-lo parar, e ao qual responde o Contramestre, senão vozes femininas de Baianas.

O elemento constitutivo através do qual se construiu sua historicidade e está ainda sendo dinamizado, é seu hibridismo. Se ele, como traço da "identidade" pernambucana, constituiu problema no início de sua entrada no carnaval do Recife, ou seja, num circuito de visibilidade alargado da produção cultural local, hoje ele é não somente valorizado mas também mobilizado para afirmar sua contribuição singular ao conjunto das práticas carnavalescas recifenses. Dois de seus componentes, que lhe são aliás exclusivos e metonímicos, o caboclo-de-lança e o terno, condensam essa dimensão cultural híbrida (GARCÍA CANCLINI, 2011), respectivamente – e entre outros aspectos – por trazer o elemento indígena na polaridade africano/europeu tradicionalmente destacada nas produções musicais do Atlântico negro, e associar instrumentos e toques das três matrizes culturais brasileiras (indígena, europeia e africana). Ora, além disso, o baque-solto traz outros processos de interação, estilísticos e estéticos, acabando por construir o que podemos chamar de tecnologias do sensível, para além das desconstruções pós-modernas das fronteiras étnicas ou territoriais. Estes destacam outras camadas da complexidade do fenômeno, iluminando sua singularidade.

Os maracatuzeiros designam sua prática pela noção de "brincadeira". Como gênero de arte do espetáculo "popular", caracteriza-se pela interação de expressões musicais, coreográficas e dramatúrgicas. Aprofundando brevemente o "brincar" como escolha performativa, entende-se que, fundamentado sobre essa contradição primordial "Brincar maracatu é coisa séria. É brincadeira não", trata-se de uma modalidade da ação que permite negociar a espetacularidade e a competência individuante de suas ações cênicas em função do contexto no qual se apresentam. Essa observação leva-nos a outro ponto singular: apesar de sua modalidade carnavalesca, há outra baseada nos desafios de improvisação poética entre Mestres e seus ternos, as "sambadas", menos conhecida por haver sido ignorada pelos folcloristas até os anos 1980, e ainda pouco pesquisada[79]. Chegamos assim numa outra singularidade da prática, residindo no fato dela levar no seu próprio nome sua duplicidade interna – a *double consciousness* (DU BOIS, 2003) retomada por Paul Gilroy (2003) como traço peculiar das produções culturais do Atlântico Negro. De fato, o termo "maracatu" remete à construção folclorista e musicológica da prática (GARRABÉ, 2011): é substancializado pela corte real e as baianas, elementos impostos pela instituição carnavalesca nos anos 1940, modo os migrantes rurais atingirem a "dignidade" da prática foco do carnaval na época, o "Maracatu Nação", espetacularização das coroações de reis negros das irmandades de escravos pernambucanos. "Baque-solto" enuncia ao contrário a escolha genuína dos maracatuzeiros – contra as apelações intelectualistas "-de-orquestra", "-de-trombone" (GUERRA-PEIXE, 1980) e "-rural" (REAL, 1990) – afirmando uma qualidade sensível desprovida de marcador racial ou econômico.

Nos desdobramentos desses cinco aspectos (caboclo-de-lança; terno; brincadeira; sambada/carnaval e maracatu/baque-solto), não somente podemos encarar as interações tanto do maracatuzeiro como indivíduo psíquico procurando se individuar através das codificações coletivas da prática, quanto do grupo como indivíduo coletivo enunciando e implementando sua cultura no seio de uma mais abrangente, mas sobretudo, o fato dos cincos serem movidos por processos de interação fundamentados na diversidade e no ritmo, interagindo necessariamente. Ou seja, diversidade, ritmo e relação são três expressões da dinâmica destacadas tantos pelos antropólogos como pelos poetas da crioulização.

[79] Veloso e Astier (2008) e Amorim (2002) analisam mais o poema do que as ações performativas.

## Da crioulização como estética de interação

Entendemos que a prática do baque-solto drena problemáticas características da análise das mutações das sociedades caribenhas, contando com vários níveis de interação entre culturas, religiosidades, formas musicais, mitologias e até, entre formas de expressão. Trata-se de um produto da história colonial, mais diretamente da história pós-colonial e pós-escravagista. Encenando pertencimentos africanos, caboclos e europeus, toca um ritmo original com instrumentos provindos dessas matrizes, sem que no entanto o espectador perceba, nessas encenações, uma lógica da raíz. Mais significativo ainda é o fato de nascer nas bordas do mangue, capital simbólico das sociedades arquipelágicas, ecossistema característico da região entre Recife e a Zona da Mata Norte, ou seja, a designada "terra do maracatu", e que identificaríamos como sua própria *Plantation*[80] (BENÍTEZ-ROJO, 2006, p. 42). Biótopo símbolo da regeneração, *in loco* e permanente, pelo encontro entre as águas – onde na turvação da lama e no cheiro fétido dos organismos em decomposição realiza-se a re-fertilização do que, após o choque primordial, era condenado a morrer – o mangue inspirou o forjar do paradigma da liquidez aos pensadores da transculturação e da crioulização bem antes dos paradigmas socioeconômicos das teorias da globalização. Além disso, os contextos respectivos das duas modalidades de execução do baque-solto, levam a pensar suas trajetórias globais quando é produzido no carnaval, e locais quando é produzido nas sambadas.

Não se trata aqui de achatar o conceito de crioulização sobre a realidade pernambucana, pois sabemos que a sociedade brasileira, sem no entanto ter ultrapassado as cargas epistemológicas biológicas (*raça*, *cor*, *miscegenação*, *mestiçagem*, *hibridismo*) nos seus discursos sobre a própria hibridação, produziu conceitos pertinentes para descrever precisamente essas dinâmicas (*a antropofagia*, *o jeitinho*). Também, a mesma não produziu língua crioula, marca da ancoragem vertical de um sistema sociocultural herdeiro da hegemonia epistemológica e hermenêutica eurocêntrica e colonial. Ao contrário, trata-se de não "apreender a crioulização como uma totalidade, quer dizer num nível demais afastado das circunstâncias concretas encontradas pelos indivíduos engajados neste processo", para ao invés examinar "as condições históricas da produção cultural" (TROUILLOT, 1998, p. 9) questionada. Se seu contexto socio-histórico pode ser comparado aquele das sociedades caribenhas cujas formações identitárias caracterizam-se pela crioulização – o Nordeste do Brasil é citado como zona caribenha, arquipelágica ou crioula por alguns dos autores mais implicados na construção do paradigma (por ex. MINTZ, 1974, p.55; GLISSANT, 1996, p.13; BENITEZ-ROJO, 2006, p.72; MIGNOLO, 1995, p.183), propomos encarar essa *qualidade* processual às suas técnicas musicais e formas de sociabilidades que elas geram.

O baque-solto não parece ter sido ainda abordado em termos de crioulização, nem mesmo apreendido numa perspectiva analítica na qual a execução musical tenha sido encarada como provável epicentro gerador de suas dinâmicas singulares. No entanto, seus modos de socialização e seus modos de produção, ambos surgidos de uma práxis singular, são suscetíveis de descrever as modalidades de suas mutações e da instituição de sua tradição, onde ritmo e diversidade são princípios atuantes. A epistemologia do ritmo e da diversidade é central para a compreensão dos processos de crioulização. É notadamente operatória, aqui, na produção dos ensaístas e poetas Édouard Glissant (martiniquês) e Antonio Benítez-Rojo (cubano), cuja dimensão antropológica é incontestável, além da relutância de alguns antropólogos em reconhecê-la.

O caos e a poética em termos de relação são desenvolvidos pelos dois autores para descrever a expressão dinâmica da crioulização. Benítez-Rojo descreve a complexidade caribenha (desterritorializada, desnacionalizada, não essencializada numa *caribbeanness*) através da *Plantation* concebida como "máquina por *feed-back*" (2006, p. 11) funcionando em termos "de fluxo e de interrupção" (2006, p. 6) explicando o movimento "que se repete" típico da cultura arquipelágica. Glissant entende a crioulização

[80] Para forjar este conceito (2006, 74-75), o autor inspira-se do *Contrapunteo* de Ortiz (1991) e da definição dos Caribes enquanto "societal area".

em termos de mutação permanente, de processo de troca do "divers", e de interpenetração realizada: "é, em relação a mestiçagem, o produtor do imprevisível", "uma dimensão errática" que se traduz materialmente pelo que chama de *chaos-monde*, ou "choque, enredamento, repulsões, atrações, conivências, oposições, conflitos entre culturas dos povos da totalidade-mundo contemporânea" (GLISSANT, 1996, p. 89, 87, 84). Conceitua essa estética das formas de interação como "poética da Relação", que

> "não é poética do magma, do indiferenciado, do neutro. Para que haja relação, tem que haver duas ou várias identidades ou entidades mestras de si mesmas e que aceitam mudar trocando entre elas" (GLISSANT, 1996, p.42)

Para ambos, a criatividade caribenha é uma recombinação de fragmentos. O movimento performativo (não restrito aos atos de linguagem) é o principal movimento contínuo nos Caribes. Para descrevê-lo, desenvolvem uma epistemologia da *ação* ("actuación" para Benítez-Rojo e "poética" entendida como *poïein* na sua etimologia grega para Glissant) traduzindo a materialização de uma dinâmica surgida de um contato transformador. Para ambos, a literatura (a linguagem) e a música (a ritmicidade) notadamente, são operatórias: a estética é rítmica e força de relação, de expressão e de materialização. Uma produção estética pode assim fornecer matéria para pensar as modalidades em ato no *divers*, o qual "não é decomponível em elementos primários" (GLISSANT, 1990, p. 174). De fato, a crioulização designa algo muito mais concreto do que o movimento invisível e transcendental da complexidade cultural. Glissant é aí explícito: "A Relação toma fonte nesses contatos e não em si mesma. (…) A Relação é um produto que produz por sua vez" (1990, p. 174). É essa concretude – provinda de fenômenos estéticos particularmente construídos e codificados – que o antropólogo deve reintroduzir no centro da análise. Trata-se então de mostrar as modalidades de produção do "divers" e do ritmo específicas ao baque-solto, de modo a entender suas articulações induzindo uma abordagem da experiência estética – *aesthesis* – solidária a suas transformações no tempo, consciente de sua diversidade primordial e de sua potência em materializar e traduzir processos de socialização.

Por isso, deve-se admitir o ritmo "como forma do movimento da individuação, ou ainda como organização temporal complexa dos processos pelos quais são produzidos os indivíduos psíquicos e coletivos" (MICHON, 2005, p.17). Re-associando as três dimensões do ritmo enquanto "formas sociais, corporais e linguajares" (*id*., *ibid*.), as quais somente temos acesso historicamente e em fenômenos sempre situados, essa definição paradigmática do ritmo remete irremediavelmente à fabricação de uma política. E segundo Henri Meschonnic, para quem "a poética é essencial à antropologia" (2009, p.707), a "crítica do ritmo não é somente um revelador das teorias da sociedade", mas

> "A teoria do ritmo é política. […] O ritmo transborda a partição do signo. É o empírico na sua historicidade, irredutível ao todo em dois. O empírico, não o empirismo. A teoria da linguajem e da história é também uma poética, a poética da sociedade. Se essa última é ausente, não há teoria da criatividade, falta a relação que constrói o indivíduo e a coletividade um por outro." (MESCHONNIC, 2009, p. 715)

## A práxis poética maracatuzeira

A etnomusicóloga Monique Desroches (1992) propôs uma ferramenta fértil para pensar as negociações do baque-solto com suas codificações musicais próprias e com suas mutações no tempo dentro suas circulações globais e locais. Segundo a autora, a "crioulização musical" resulta de quatro principais processos de transformação: 1) supressão ou adição de elementos musicais em relação a um bloco de origem que permanece inalterado; 2) transformação de elementos; 3) mudanças na finalidade do evento; 4) criação inteiramente nova. Tais exemplos, entre outros, permitem traçar estes itens na historicidade do baque-solto: 1) se o bloco inalterado é o baque específico "solto", foi através da luta dos músicos que resistiram à injunção

institucional da então instituição carnavalesca para que o trocassem pelo "baque-virado" do Maracatu Nação (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 91 ; REAL, 1990, p. 81), momento no qual ganharam o nome e a corte real deste último; 2) Guerra-Peixe (1980, p.101) já assinalava na década de 1950 o desaparecimento de instrumentos de pau, corda e pele em beneficio de percussões metálicas; 3) a maior operação é imputável a instituição carnavalesca que projetou pela primeira vez a prática no palco e fora de sua rede local restrita; 4) o baque-solto foi procurado por suas singularidades musicais por músicos classificados como MPB, Mangue ou World Music, mas podemos citar o processo inverso na recente iniciativa do projeto *Kaosnavial*[81] (significativo diante dos aspectos pesquisados aqui), projetando pela primeira vez Mestre Zé Duda, mestre da "tradição baque-solto", num conjunto instrumental MPB, liderado por Jorge Mautner.

Para concluir, focaremos sobre a modalidade sambada, pois revela mais nitidamente as políticas maracatuzeiras. Isto é, a improvisação como estética, sistema rítmico definindo suas reconfigurações nos campos musical, prosódico, coreográfico, e de suas sociabilidades. E se há um modelo musical pelo qual a crioulização é frequentemente metaforizada, é este: para Benitez-Rojo, a improvisação é uma das mais importantes dinâmicas trabalhando ao descentramento do sistema polirítmico (2006, p. 18), contribuindo ao "alargamento do jogo das diferenças" (*ibid*, p.20). Para Glissant, o "impredizível" (1996, p. 89) é a produção da crioulização.

Para o improvisador, cada contexto de apresentação, com seus dispositivos de constrangimento próprios (contexto arquitetural e social da enunciação, relações de proxemia, sem falar dos constrangimentos psicológicos e culturais do improvisador), produz trocas e "obras" entre ele e o público, sempre únicas. No desafio, o objetivo é ter a última palavra, "acabar" com o outro. Porém, o que é valorizado nele, é seu comprimento: construir duração. Mas o que o prorroga não é uma temporalidade linear, é, ao contrário, o "rebote" característico do "repente". Estamos aí numa lógica interruptiva contida em Glissant na idéia de "chaos-monde" e de "acidente poético" (1990, p. 153), e em Benítez-Rojo na "polirritmia" e no "Caos, onde cada repetição é uma prática que engendra necessariamente uma diferença" (1996, p. 3). Em outras palavras, potencialidade e contingência, contidas no rebote, tempo suspenso do desafio prometendo inédito. A lógica do rebote poderia representar essa política pois obriga o improvisador respondendo a transgredir mas sem fazer morrer a ocasião da troca. A transgressão deve ficar nos limites das codificações – conjunto técnico sensível – tradicionais. Praticar o rebote, é engajar o outro a exprimir-se, sempre elevando o nível da dificuldade técnica e a complexidade do discurso (o poema); e engajar-se a escutar o outro de modo a realmente lhe responder. Nessas condições, podemos ver neste desafio um exercício profundamente democrático – já que Gilroy vê na "antifonia", a técnica musical da chamada/resposta, "a chave hermenêutica de todo o sortimento das práticas estéticas negras […] um momento democrático e comunitário que simboliza e prefigura (sem garanti-las) novas relações sociais alforriadas da relação de dominação" (2003, p. 112-113).

A modalidade sambada, pela lógica do desafio, condensaria a ética maracatuzeira incentivando os atores a serem singulares na coletividade enquanto produzem coletividade. Ou como diria Glissant, "a possibilidade para cada um de lá encontrar-se, em cada momento, solidário e solitário" (1990, p. 145). E é com o rebote que tratam suas contradições e as das entidades (musicais, socioculturais, econômicas, institucionais e políticas) que encontram. Trata-se de uma prática do caos entendida como "poética da relação" intervindo pela repetição numa lógica interruptiva, mas que se alimenta de suas próprias fontes e competências, realizando em suas errâncias, a opacidade provocada pela impreditibilidade do ato e de suas recepções.

"O performer, através de sua performance, pode resolver o paradoxo de sua identidade. Mas somente poeticamente" (BENÍTEZ-ROJO, 1998, p. 61). E a identidade que preocupa os maracatuzeiros é uma estética, uma práxis poética da qual exploram sem parar os ritmos, e através dos quais fabricam relação, ou "a expressão de uma força que também é seu jeito: o que se faz do mundo, e o que se exprime nele" (GLISSANT, 1996, p. 174). Possibilidades que o carnaval, como instituição "popular", não ofereceu ainda.

[81] Idealizado pelo produtor do maracatu Afonso Oliveira e Jorge Mautner, e apoiado em 2009 pela FUNARTE, a FUNDARPE, e o MinC.

## Referências

BENÍTEZ-ROJO, Antonio. **The repeating Island**: The caribbean and the postmodern Perspective. 2nd ed. Durham and London: Duke University Press, 2006 [1996].

BENÍTEZ-ROJO, Antonio. Three Words Toward Creolization. In BALUTANSKY Kathleen M.; SOURIEAU, Marie-Agnès (eds.). **Caribbean creolization**: *reflections on the cultural dynamics of language*, literature, and identity. Gainesville: University Press of Florida; Kingston: UWI Press, 1998, pp. 53-61.

DU BOIS, William E. B. **Les âmes du peuple noir**. Paris: La Découverte, [1903, 1986] 2007.

DESROCHES, Monique. Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises. In **Revue canadienne des études latino américaines et caraïbes**, vol. 17, n°34, 1992, pp. 41-51.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Cultura híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo: Edusp, [1989] 2011.

GARRABÉ, Laure. Negra ou popular ? Esthétiques et musicalités des maracatus de Pernambuco. **Volume !** La revue des musiques populaires, vol. 8-1, 2011, pp. 105-129.

GLISSANT, Édouard. **Poétique de la relation**: Poétique III. Paris: Gallimard, 1990.

GLISSANT, Édouard. **Introduction à une poétique du divers**. Paris: Gallimard, 1996.

GILROY, Paul. **L'Atlantique noir**: Modernité et double conscience. Lille: Kargo; Paris: L'Éclat, [1993] 2003.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. 2ª ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editora, [1952] 1980.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**: Anthropologie historique du langage. Paris: Verdier/ Poche, [1982] 2009.

MICHON, Pascal. **Rythmes, pouvoir, mondialisation**. Paris : PUF, 2005.

MIGNOLO, Walter D. Afterword: Human Understanding and (Latin) American Interests –The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations. **Poetics Today**, Vol. 16, No. 1 ("Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America"), II, 1995, pp. 171-214.

MINTZ, Sydney W. **The caribean region**. Daedalus, Vol. 103, No. 2 (Slavery, Colonialism, and Racism), 1974, pp. 45-71.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Ed. de ciencias sociales, [1940] 1991.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. 2ª ed. Recife : FUNDAJ, Massangana, [1966] 1990.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Batuque book maracatu**: baque virado e baque solto. Recife: Ed. do Autor, 2005.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Culture on the edges**: creolization in the plantation context. Plantation Society in the Americas, n°5, vol. 1, 1998, pp. 8-28.

VELOSO, Siba; ASTIER, Basílio. **Samba novo**: a poesia do maracatu de baque solto. In PIMENTEL, Alexandre; CORRÊA, Joana (org). Na ponta do verso: poesia de improviso no Brasil. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008.

# Ensaiando na Tribo Indígena Carnavalesca Tupinambá de João Pessoa-PB: olhando a brincadeira desde a etnomusicologia

*Marta Sanchis Clemente*
*martasancle@gmail.com*
*UFPB*

**Resumo:** A presente comunicação toma os ensaios da Tribo Indígena Tupinambá que desfila no Carnaval Tradição da cidade de João Pessoa-PB como foco para uma análise musical desde uma perspectiva etnomusicologia, isto é, olhando para a música como um fazer do ser humano e, portanto, observando os momentos que envolvem este fazer. Este trabalho faz parte duma pesquisa mais abrangente em andamento no programa de Pós-Graduação (Mestrado) da UFPB na área da etnomusicologia que tem com objetivo principal estudar os processos de ensino-aprendizagem de música no contexto citado. Porém centrar-me-ei aqui em compreender a música da manifestação observando a relação desta com outros elementos sem os quais não existiria. As conclusões elaboradas neste texto se nutrem principalmente da observação participante vivenciada ao longo dum ano nesta e em outra das três tribos que alberga o bairro Mandacaru assim como da história oral encontrada a partir do convívio com os participantes.

**Palavras-chave:** etnomusicologia, tribo indígena carnavalesca, danças dramáticas da Paraíba.

**Abstract:** This communication takes the rehearsals of the Indian Tribe Tupinamba parades that takes part in the Traditional Carnival of the city of JoãoPessoa-PB as a focus for a musical analysis from an ethnomusicology approach, this is, stressing music as a human activity and therefore observing the moments involving this action. This work is part of a larger study in progress in the program graduate (Masters) UFPB in the field of ethnomusicology with the main objective is to study the processes of teaching and learning of music in the context said above. However, I will focus here on understanding the expression of the relationship with other elements which are essential. The conclusions developed in this text are nourished mainly from an observation experienced over a year in this and other three tribes which houses the district of Mandacaru as well as oral history found out from living with the participants

**Keywords:** ethnomusicology, Indian tribe carnival, dramatic dances of Paraiba.

## Introdução

Este trabalho entende que para uma compreensão significativa da música é preciso entender o contexto no qual ela é realizada, quem são as pessoas que a fazem, por que e de que modo.

São vários os teóricos que, a partir de experiências particulares em trabalho de campo, chegaram a esta conclusão assentando com a construção dum olhar particular para a música as bases da etnomusicologia.

Merriam, à respeito da conceitualização da música como um dos níveis em que a música deve ser estudada diz:

> É obvio […] que os conceitos e os comportamentos devem ser aprendidos, pois a cultura como um todo é comportamento aprendido, e cada cultura forma seu processo de aprendizagem de acordo com seus próprios ideais e valores." (MERRIAM, 1964, p. 145).

A relação entre estes processos de aprendizagem e o som musical será estudado mais detalhadamente ao longo da pesquisa porém esta comunicação atende o interesse de conhecer a Tribo Indígena Carnavalesca Tupinambá através do devir dos ensaios nos quais ela se organiza.

Um ano atrás no primeiro momento de contato com o grupo e sua música encontrei umas estruturas sonoras aparentemente simples e a ansiedade por obter respostas imediatas a questões preconcebidas. O convívio com o grupo, a observação dos fazeres que envolvem à Tribo e a trama dentre estes e outros âmbitos do cotidiano tem resultado em um vasto aprendizado. Blacking falou deste modo: "Os venda me ensinaram que a música jamais poderá ser uma coisa em si mesma, e que toda música é música folclórica, porquanto a música não se a pode transmitir, ou ter significação, sem associações entre pessoas." (BLACKING, 1995)

Só cabe ainda destacar que no processo de aprendizagem e compreensão do mundo que envolve a Tribo Indígena a incorporação[82] do conhecimento através da dança é particularmente significativo. Entrando no grupo e no mundo de significados envolvidos nele através da dança, imito o processo natural que os integrantes fazem e que proporciona uma aprendizagem privilegiada da música. A antropologia da dança é uma área em construção que defende a dança tanto como ferramenta para trabalho de campo "aprendendo a performance" quanto proporcionando uma vasta quantidade de informação cultural, social e estética (GRAU, 2007).

A seguir, escrevo o relato da pesquisa em andamento focado nos ensaios do Carnaval de 2012. Entendo os ensaios como momentos nos quais a brincadeira tem a significação completa, enquanto o carnaval se apresenta como o objetivo culminante.

## Ensaios

Três apitos consecutivos acompanhados dum gesto autoritário do braço são pronunciados com definição pelo mestre Carboreto marcando o início do ensaio da Tribo de Índio Tupinambá.

Os dançarinos se colocam em fileiras, de três ou quatro pessoas cada uma, uns atrás dos outros tentando criar uma figura organizada. Entre um grupo majoritariamente formado por mulheres, e um outro formado principalmente por crianças, que se coloca no início, o Porta-Bandeira, que costuma ser uma das filhas do mestre, segura o estandarte. Outra das filhas fica organizando as filas para dar forma ao cordão de dançarinos, que já começou dançar ao ritmo da orquestra. A orquestra se coloca de um lado do grupo, estando formada por dois ou três bombos, também chamados de zabumbas ou alfaias, dois ganzás e um triangulo. O instrumento principal da orquestra, o único que toca no microfone também nos ensaios, é a gaita, um tipo de flauta reta de quatro buracos feita de taboca ou de alumínio. O mestre circula à volta do grupo, indo de um extremo ao outro do cordão enquanto rege a tribo, orquestra e dançarinos, sempre com o passo do Índio nos pés e o jeito de índio em todos os gestos.

Colocado na frente do grupo, o mestre faz em espelho, de cara para os dançarinos, o primeiro dos passos da dança. O passo com que começam, a que chamam "passo do Índio" é praticamente como um passo comum ao andar só que ao ritmo da zabumba. Se o ritmo que a zabumba[83] faz é o seguinte:

[82]Traduzido do inglês *embodiment*.

[83]A zabumba do índio é tocada com duas baquetas distintas. Uma é mais grossa, também chamada por eles de **marreta**, que a mão direita empunha. Esta faz os graves e tem dois tipos de batida: uma solta (O) e uma abafada (A). A mão esquerda toca com uma vareta, normalmente um galho fino, chamada de **bacalhau** .O bacalhau faz o som agudo e fica entre o dedo indicador e o dedo médio segurado pelo polegar.

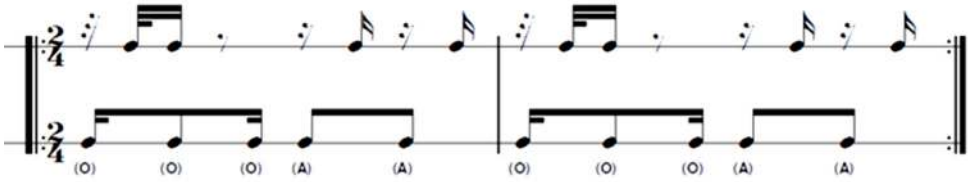



FIGURA 1 – Ritmo do Índio na zabumba. Na linha de encima, o Bacalhau. A Marreta na de baixo.

O pé bate no chão na primeira semínima de cada tempo. Começando pelo pé direito batendo na frente de onde a pessoa está situada, o pé esquerdo só irá bater na semínima seguinte no mesmo lugar onde a pessoa está; em seguida, o direito vai para atrás ficando um movimento da frente para atrás, sem sair do lugar, onde o pé esquerdo funciona como pivô. O pé que a cada momento não estiver pisando acompanha o ritmo da orquestra subindo na segunda colcheia de cada tempo. Esse é o "andar do índio", o que os integrantes assumem até quando não estão propriamente dançando mas caminhando com a música do índio soando de fundo. A princípio começa com o corpo olhando para frente, sem apenas se movimentar muito. Mas tem quem logo vira o corpo seguindo o sentido do pé que vai para atrás, de maneira que fica girando.

O mestre se coloca na frente indicando com os passos o movimento devido. Com o toque do apito vai fazendo uns desenhos sonoros que se contrapõem aos da gaita e com os quais se comunica com os integrantes, organizando a coreografia também com o auxílio de gestos. Os apitos do mestre indicam também a mudança de sentido da dança do grupo inteiro. É por isto que é preciso não perder o olho nem o ouvido da figura do mestre porque se um dos dançarinos não mudar o sentido do passo na hora indicada, é repreendido pelo mestre ou por algum outro dos integrantes mais experientes. No dia 1/2/2012 anoto "O apito sempre toca três semínimas para mudar a direção do movimento ou também o tipo de passo. A última delas cai no primeiro tempo do ritmo da nova posição."

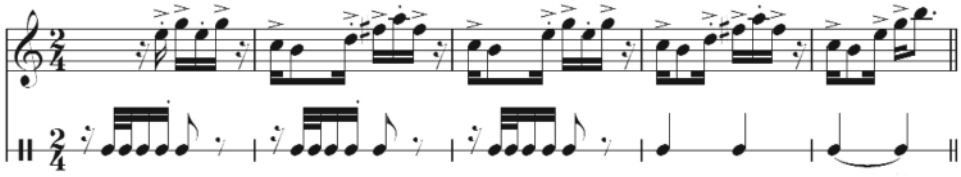


FIGURA 2 – Toque do apito em relação ao toque da gaita.

A pesar de que os passos são determinados pelo mestre, na tribo se respeita o jeito particular de cada pessoa fazer os passos da dança. Isto confunde um pouco a quem está aprendendo ao mesmo tempo que enriquece e dá liberdade ao índios. As meninas, por exemplo, costumam dançar aparentando menos esforço, quase arrastando os pés, muitas falam que "sambam" os passos. Dia 11/2/2012, escrevo no Diário de Campo:

> "Hoje ficaram para o final os irmãos do bairro do Cristo e o homem que apitava. O irmão mais forte mata ao irmão mais alto numa luta trabalhada (com quem antes ele tinha trocado umas indicações) e depois vai se enfrentar com o do apito que tem machado e facão. Cai ferido o jovem e o matador pára a música para o Carboreto falar "Nosso guerreiro está ferido!" Em seguida Carboreto dá o sinal, entra a música agitada e todos vao se levantando à volta do ferido até levantar num júbilo. Nova indicação e volta o toque e a dança do índio."

A característica principal da dança em relação à música é que os passos marcam as duas colcheias do segundo tempo do padrão rítmico acima mostrado. A primeira semínima do primeiro tempo é acentuada também com o pé batendo no chão e a sincopa feita pela zabumba neste primeiro tempo é interpretada pela dança subindo o outro pé até quase o joelho, levando o corpo para cima num pequeno salto. O corpo, no entanto, varia de movimento a cada passo. Em alguns apenas se desloca lateralmente, fazendo com que os pés se movimentem cruzados; em outros muda rapidamente de sentido num giro rápido, enrolando as pernas; em outros fica subindo e descendo na famosa dança do sapo. O que descrevo no trecho de diário anterior é a chamada Dança da morte cujo passo principal é este do sapo.

A dança da Morte ou Matança, como mencionado por Marcos Ayala num breve documentário sobre as Tribos Indígenas da Paraíba (AYALA, 2007), é a característica principal que distingue estas Tribos de Índio de João Pessoa, dos Cabocolinhos de outros estados. No fragmento seguinte, extraído do Diário de Campo a dia 25 de Novembro de 2011, descrevo o primeiro ensaio em que assisti esta parte da manifestação de que tanto tinha ouvido falar.

> Já variaram de passo para um mais estendido; cruzam os pés por trás e dão um pulinho com o pé do sentido para o que vão se encarar. Os passos são dados nas batidas fortes do bombo. O pulinho coincide com a batida mais leve do bacalhau. Começam os giros. Mesmo passo mas girando sobre o próprio eixo da pessoa. O mestre vai dum lado para outro, dando a todos a oportunidade de tê-lo perto como referência. Não fala nem grita; só apita. Igual que nas outras tribos, o ensaio não tem pausa. Tem umas quinze pessoas assistindo o ensaio. Tem bebê que dança no colo da mãe ou da tia. Um menino fala para outro "- Está errado! - Assim? - Assim!" Um traz as facas, apenas três ou quatro. Todos querem elas mas só os mais velhos (17 anos mais ou menos) usam. André fala algo para outro jovem que assiste o ensaio sentado com fones de ouvido e este vai logo onde os músicos e pega um bombo. Depois de um passo mais calmo vem um onde se pula, muito mais enérgico. Tem quem grita, gerando mais energia. Começam a haver "mortes" (coisa que ainda não tinha visto) "morrem" as crianças de facadas 'carinhosas' e ficam no chão. A música está bem animada. Todos os músicos com a exceção de Jurandi (gaitero) e o do triângulo são adolescentes. Os que têm a faca são mais virtuosos na dança. Hoje percebo mais que nunca como é uma brincadeira. Se divertem muito(...). Passo virtuoso: abre de pernas, agacha, abre e para outro lado e agacha e entre um e outro, gira 360 graus. Um menino que me observa divertido o tempo todo me indica para olhar para outro que dança virtuosamente. Restam poucos em pé. (As meninas olham como escrevo enquanto descansam). A faca bate ritmicamente no chão. O público, do qual faço parte, também se diverte muito. Só restam dois, o mestre e o cabeludo (pois todos os outros já "morreram"). Se aproximam gritando. Todos observam com atenção. 'Morrem muito bem', segundo as opiniões que escuto. Acaba aí e apitam.

O momento onde a narração anterior finaliza faz referencia ao mesmo ponto do ensaio da Tribo de Índio a que o trecho citado mais acima fazia. Durante a dança da morte, o ritmo do índio foi-se acelerando até o combate entre o guerreiro da tribo e o inimigo. A música é interrompida pelo toque violento do apito que faz o silencio e dá lugar à Loa que na Tribo Tupinambá diz assim:

*Aguarda, aguarda. O guerreiro da tribo está ferido, que que há?Inimigos na frente prontos para guerrear. E assim não está direito, somos todos por igual, da nossa devoreza*(sic) *da tribo Tupinambá.*

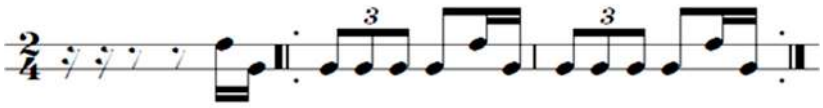



FIGURA 3 – Ritmo de Macumba na Zabumba.

Imediatamente, o mestre pega o microfone e diz:

*Meu mestre sempre me disse, quando eu fosse caçar, botasse uma emboscada, aonde os tapuias fossem passar. Que tapuias são vocês?*

E a Tribo deitada no chão responde:

*Tupinambás!*

É muito comum que essas loas tenham variações e até improvisações. É chegado este momento quando o toque do índio pára e dá lugar ao toque chamado Macumba.

Na hora da Macumba, os guerreiros que jaziam no chão acordam de vagar se levantando em direção ao guerreiro ferido, rodeando ele com vários círculos de índios dançando de cócoras ao ritmo de macumba.[84]Com todos os índios em pé  a Macumba termina e começa novamente o Toque do Índio. Aqui finaliza o ensaio.

## A Tribo de Índio antes e depois dos apitos

A temporada de ensaios costuma ir do mês de Setembro até Fevereiro, mês do Carnaval. Porém, este foi o primeiro ano que eu participei e só começaram no final de Outubro devido ao luto guardado a várias das mortes de vizinhos da Tribo Tupinambá. Os ensaios decorrem na rua onde ficam as casas onde o mestre Carboreto, 67 anos, e a família dele moram. Colado à casa de Carboreto, tem um local que serve de armazém do material da tribo e de quitanda, onde se vendem salgadinhos, cocos e bebida. Nos últimos tempos, Carboreto diz que tem diminuído bastante os serviços com os que ao longo da vida ganhou o pão, entre os quais conta o de reciclagem de lixo e operário na construção em todas os campos. Hoje, tem-se dedicado a pintar e ajeitar a estrutura e os muros da venda onde os vizinhos e as vizinhas costumam reunir-se para tomar uma e conversar.

A rua está no Alto do Céu, nome com o qual muitos vizinhos preferem chamar esta região, evitando assim pronunciar o nome com o que o bairro é conhecido, Mandacaru, por causa de este nome ter ganho no últimos tempos novos significados associados com a violência e o transito de drogas.

As tribos sofreram numerosos obstáculos ao longo da história (o trabalho de Climério Santos de Oliveira nos Cabocolinhos de Recife mostra bem esta realidade que não é diferente na Paraíba). Porém, os integrantes falam que hoje é muito mais difícil. Para o Mestre Carboreto é o cansaço o que faz tremer a sua continuidade como mestre "Estou cansado de que os poder públicos ignorem a gente. A cultura de raiz aqui é mais humilhada do que respeitada. Os artistas de fora, ...eles não sobem no palco sem ter cobrado enquanto a gente somos obrigados a aguentar isso". Uma burocracia intrincada é outro dos fatores desmotivadores que denuncia Carboreto.

Na tribo Tupi-Guarani, umas quadras para lá do Alto do Céu, o problema é outro. A rua do Porto, onde está localizada esta tribo, é o núcleo do tráfico de drogas e de violência de Mandacaru. O

[84] No Carnaval, a ressurreição vai acompanhada pela fumaça que o feiticeiro da tribo propaga. Este é um traço que, como bem anota Marcos Ayala no breve documentário que antes citei, faz "referencia à uma das religiões  afro-brasileiras, a Jurema, que se distingue pelos cachimbos e maracás"(AYALA, 2007). A ligação entre a Tribo Indígena Carnavalesca e a Jurema tem sido confirmada pelos membros da família do Mestre Carboreto, todos eles frequentadores de terreiros de Umbanda tais como a casa da qual o próprio Carboreto é Pai Santo.

Mestre André, que faz um trabalho valiosíssimo com muitos jovens do bairro na Tribo de Índio Tupi-Guarani diz que não sabe se este ano vão poder dar continuidade à brincadeira porque os pais não deixam as crianças irem nos ensaios por medo. Algumas crianças já levaram balas perdidas.

O problema da violência é paradoxal na relação com as tribos. Estas têm um poderoso papel integrador e educador dos jovens, como argumentado por muitos dos vizinhos com quem contatei mas, por outro lado, membros das facções que têm tomado o bairro nos últimos tempos participam nelas e ficam se ameaçando.

Como denunciado por Carboreto, "a continuação destas tradições dependem demais dos poderes públicos. O bairro Mandacaru sempre teve uma riqueza popular enorme e vão acabar com ela toda."

## Referências

AYALA, Marcos; COUTINHO, Marcelo. Tribos Indígenas do Carnaval de Tradição da Paraíba. Acervo do Coletivo Meio Mundo. **Video em Youtube** http://www.youtube.com/watch?v=hlRqckZdkFY&feature=related ,2007.

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

Press, 1995.

GRAU, Andrée. **Re-Thinking Practice and Theory**/Repenser Pratique et Théorie. Comunicaçao no Congress on Research in Dance and the Society of Dance History Scholars, held at Le Centre National de la Danse June 21-24, 2007

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

# Múltiplos contextos e intencionalidades do ensino de música

*Andersonn Henrique Araújo*
*Andersonn.henrique@hotmail.com*

**Resumo:** Reflete-se sobre a relação existente entre a intencionalidade da educação musical e os diversos meios culturais nos quais se desenvolvem, bem como as interações entre os processos de aprendizagem dentro dos múltiplos contextos, tendo como base pesquisa bibliográfica. A partir das discussões propostas, foi possível concluir que há a necessidade pesquisa que transpasse os sujeitos, que abarque também as intencionalidades de atuação com o saber musical. Para tal, os profissionais que desejem trabalhar com música nos diversos contextos podem atentos a tais intencionalidades que por vezes são institucionalizadas.

**Palavras-chave:** Múltiplos contextos no ensino de música; Ensino formal, não formal e informal; intencionalidades no ensino musical;

**Abstract:** We reflect about the intentionality of music education inside cultural contexts, and the interaction between the knowledge and social contexts. We used the literature review to build this framework. We conclude that every cultural context has particular music education intentionality, ergo the teachers of music needs to capacitate to teach in multiple context of music education.

**Keywords:** Multiple context in music; intentions of music education; formal and non formal;

## I. Introdução

Este trabalho buscou referências em autores nas áreas da etnomusicologia, pedagogia, antropologia, educação musical, sociologia da educação, para a constituição de uma reflexão que atente para as intencionalidades dos diversos contextos frente ao processo de ensino de música. Focando-se nos caminhos com que se relacionam as intencionalidades, os contextos socioculturais e os atores envolvidos no processo sócio-educativo musical. Contudo, não se pretende limitar ou classificar todos os contextos com nomenclaturas ou ideologias. As discussões sobre nomenclaturas apresentadas servirão de base para reflexões sobre intencionalidades. Também não objetiva-se propor ideias totalizantes ou meta-teorias, pelo contrário, foca-se em trazer a discussão voltada às intencionalidades de cada processo educativo-musical e socialização.

Entende-se que os estudantes de música possuem vivências em vários contextos, podendo o professor de música aproveitar tais vivências para a construção de experiências no qual o saber plural é edificado. Assim, este artigo reflete-se nas possibilidades de atuação do profissional formado em música atento ao trabalho nos diversos contextos.

Como um processo social, o ensino de música está presente em meios diversos que podem ser tão insípidos quando imagináveis. Entende-se a educação musical como um fato social atrelado a prática social.

A discussão sobre a prática social, ensino de música e os diversos ambientes vem se intensificando a partir das discussões de Prass (1998) e Arroyo (1999). Entretanto Almeida (2005), nota que o

assunto em questão toma impulso em 2000 com o 7º Simpósio Paranaense de Educação Musical no qual Arroyo (2000) e Oliveira (2000) apresentam trabalhos relacionados aos diversos ambientes de ensino de música.

Arroyo (2000) afirma que se deve também considerar as formalidades características ao ensino nos contextos populares de música, assim Arroyo (1999; 2000) busca na etnomusicologia as discussões entre formalidades, manifestações populares e escolas especializadas. Arroyo (2000) ainda alerta para o termo *educação não-escolar*, pois se remete diretamente a escola. O termo *não-escolar* toma como padrão esta instituição que não é a única a desenvolver conhecimentos musicais. Oliveira (2000) remete-se a Libâneo, autor da pedagogia, para antes de propor nomenclaturas, analisar as organizações que ensinam música.

Libâneo (2010) afirma ser intrínseco ao processo educativo a mediação que favorece o desenvolvimento dos indivíduos a partir das dinâmicas socioculturais dos contextos. Portanto os valores, os saberes, as habilidades, as técnicas e as atitudes são reorganizadas a partir da complexidade de intenções que produzem e reproduzem a dinâmica social e os indivíduos que nela estão inseridos.

O mesmo autor classifica a diversidade dos ambientes de educação em duas modalidades: I. A educação não-intencional, ainda chamada também de educação informal e ou paralela; II. A educação intencional, que possui duas vertentes, a educação não formal e a formal Libâneo (2010, p. 86).

Aproximando-se dos estudos de Libâneo (2010) e Oliveira (2000), Queiroz (2007) classifica os contextos musicais como: I. espaços **formais**, que abrangem as instituições regulamentadas e especializadas de acordo com a legislação vigente no país; II. Espaços **não formais**: constituídos de cursos livres de música oferecidos por instituições como ONGs, projetos sociais, associações comunitárias; III. Espaços **informais**: que diz respeito às manifestações da cultura popular, aprendizado através das mídias, redes e contextos, no qual há a aprendizagem e o conhecimento.

Encontrou-se na revisão que foi feita, termos como *educação não-explícita* (SANDRONI, 2000 p. 20-21), *contexto de classes populares, projetos de base comunitária e educação musical popular* (SANTOS, 2009; ALMEIDA, 2009; CANECA, 1993; ALMEIDA, DEL BEN, 2005; KLEBER, 2006; CALDEIRA, 2007; MOURA, 2007; MOREIRA, 2008). Contudo há uma predominância nos textos a classificação da educação como: *formal, não formal e informal* (WILLE, 2003; QUEIROZ, 2007; CAMPOS, 2007; ALMEIDA, 2005; SANTOS, 2006; ALMEIDA, 2009; SOUZA, 2001; LIBÂNEO, 2010; OLIVEIRA, 2000; entre outros).

## II. Espaços Formais

Nota-se que o processo de ensino de música se apresenta estruturado no sentido documental e instrumental. Nas escolas regulares o professor conta com apoio dos PCNs, predominando o estudo coletivo. Nas escolas específicas de ensino musical e nos conservatórios de música é comum existirem propostas de planos metodológicos traçados pelos professores e que norteiam os caminhos pelos quais os conhecimentos percorrem, predominando o ensino particular e individualizado. Foca-se nas repetições da metodologia de ensino, existem relatos de professores dos conservatórios tendenciosos a rejeitarem mudanças (ARROYO, 1999).

O processo de socialização comumente acontece como conseqüência da institucionalização desses ambientes e não como prática social cotidiana. Nessa perspectiva Arroyo (1999, p.226), ao pesquisar as representações sociais e o simbólico no Conservatório de Música de Uberlândia, afirma que a socialização acontece por meio da grade curricular e dos vários eventos que ocorrem durante

o ano. Essa institucionalização e foco no apreço a grade curricular promovem a transmissão que tem objetivo no desempenho musical e desenvolvimento de competências performáticas, voltando atenções aos conhecimentos do professor, valorizando assim a figura do mestre como detentor do verdadeiro saber musical. A focalização na grade curricular, como instrumento de desenvolvimento de habilidades musicais e no qual o professor é o responsável pela execução desses instrumentos na sala de aula exemplifica a chamada educação tradicional ou pedagogia tradicional. (CHARLOT, 1983).

Pode-se fazer um paralelo de similaridades entre a prática existente nos conservatórios e a utilizada pelos mestres de cultura popular, pois em ambos o saber tende a estar estreitamente relacionado à figura do professor. Entretanto a socialização se dá por modo diferente: nos contextos dos mestres de cultura popular, a socialização acontece em decorrência da inserção do aprendiz na cultura em questão, a exemplo da Folia de Reis, do Coco de Zambê, do aprendizado dos tambores do Candomblé no qual o aprendiz vai se inserindo e cumprindo regras ao passo que vai aprendendo música.

Outro aspecto do contexto musical formal que é observado é a atuação do professor nas escolas de ensino básico. Nota-se que cresce a preocupação dos professores estarem preparados para o desafio da construção musical na sala de aula. Podendo acontecer esse déficit por falta de competência, ou negligência, ou comodismo ou questões sociais e contextos políticos. Vê-se a precariedade das escolas e seus espaços físicos, à medida que cresce as intervenções de associações como ABEM, OAB, ANPPOM, na busca por um ensino básico significativamente de qualidade. Loureiro (2003) relata que depois do canto orfeônico a escola perdeu a característica de ser musical. O que aconteceu, segundo a autora, foi o silêncio impregnado dentro do ambiente onde deveria soar o saber musical. A autora ainda alerta para o ensino da música sem significado real para seus participantes, ou seja, quando se utiliza a música somente como "enfeite" em datas comemorativas, sem que se atente para o domínio sobre as técnicas que esta possui:

> O fato é que se há música como disciplina escolar, pouco tempo é reservado para sua prática, a não ser como recreação ou como recurso didático, auxílio imediato para a promoção de festas escolares ou minimizar as dificuldades no processo de ensino aprendizagem (LOUREIRO, 2003, p.218).

Na atualidade a situação da música na educação básica impulsiona-se com a promoção de cursos de capacitação para professores através de universidades e secretarias de estado, ao passo que crescem as discussões com vista a clarear as implicações da Lei 11.796/2008 sobre ensino obrigatório da música como componente curricular. São formados e capacitados profissionais, concomitantemente, vão se abrindo mais concursos no sentido de garantir o cumprimento da Lei por parte da educação básica e pública.

Salienta-se que a música também é usada como recurso à aprendizagem, sendo prática comum no ensino médio e pré-vestibular. Professores das mais diversas disciplinas vêem na música um instrumento capaz de fazer com que seus alunos gravem, decorem ou aprendam facilmente os conteúdos ministrados. São fórmulas matemáticas, leis da física, classes biológicas que são cantadas e decoradas sem que se tenha um real compromisso com o aprendizado da linguagem musical. Entretanto, esse não compromisso deve estar ausente das aulas de música, pois estas são ricas em experiências onde as trocas de conhecimentos e a construção de ideias musicais são uma constante. Fora das aulas de música, usar-se da música como ferramenta pedagógica é uma maneira lúdica de se decorar informações, por muitas vezes mais eficazes na memorização rápida do que passar horas decorando fórmulas.

## II. Espaços não formais

Quando analisados os diversos espaços de ensino de música, temos a compreensão da abrangência da música e de sua significação dentro de cada contexto social. Estudos realizados por Queiroz (2007) em João Pessoa apontam que os espaços escolares formais de são apenas um dos inúmeros contextos presentes na sociedade no qual a vivência musical surge. A música além de encontrar espaço nas escolas de educação básica, floresce em meio a projetos sociais, culturais ou socioassistenciais e em manifestações de cultura popular. Pois, mesmo não sistematizada a música surge nesses contextos, mostrando certa autonomia na sua legitimação perante os ambientes formais.

O ensino de música nos espaços não formais não tem os mesmos objetivos dos espaços formais. De caráter lúdico, visando à autodisciplina e o respeito às regras da sociedade, o ensino de música reconfigura-se, dando espaço a benefícios e aquisições de habilidades sociais.

Diferente dos ambientes formais, a socialização acontece como um dos principais objetivos do ensino musical. Dentro desse contexto surge a ideia de "música preventiva" relatado por Bréscia (2002) que estudou o programa de inclusão social chamado Projeto Guri, no estado de São Paulo. A música preventiva significa utilizar-se dela na prevenção de constrangimentos sociais e no combate ao risco social que as pessoas podem estar expostas.

Os projetos de inclusão social têm como alicerce as políticas afirmativas ou de correção de fluxo, características do neoliberalismo. Em uma perspectiva histórico-social, as políticas afirmativas se fazem necessárias, pois há falhas na "produtividade" que promovem a exclusão e a marginalização próprias do sistema capitalista. Exemplificado pelo fato dos usuários dos sistemas de garantia de direitos, educativo, assistencial e/ou de saúde, gastarem mais tempo/recursos para correção de suas deficiências, no cumprimento e na promoção de seus direitos do que na prevenção do risco social (BUFALO, 2008).

Preconiza-se que não foram promovidas ações para a garantia das necessidades básicas dos cidadãos e tais projetos e ações se constituem uma urgente prioridade na correção dos problemas sociais. A música nesses projetos assume um discurso de formador de personalidade, levando o aprendiz a integrar-se a sociedade, estimulado as capacidades cognitivas, otimizando o desempenho escolar. Portanto, é recorrente o discurso de como o ensino de música pode "consertar" os constrangimentos sociais causados pela omissão do sistema de mercado capitalista.

Bréscia (2002) concebe essa visão crítica de falta de investimento na escola pública e elenca ganhos psicossociais e de estímulos de capacidades cognitivas possíveis para os estudantes de música:

> Parece evidente que o ensino na escola pública não é uma prioridade para os responsáveis pela educação no Brasil, embora seja do conhecimento de todos que o aprendizado de música, além de favorecer o desenvolvimento afetivo da criança, amplia a atividade cerebral, melhora o desempenho escolar dos alunos e contribui para integrar socialmente o indivíduo (BRÉSCIA, 2002, p.81)

O ensino da música é voltado para o indivíduo e sua inserção na sociedade, focado na cultura de cada participante e visando desenvolver certas habilidades que estão mais ligadas ao caráter da vida social que propriamente habilidades e conhecimentos musicais. Voltando-se ao indivíduo, o readaptando, desenvolvendo habilidades busca-se ressocializá-lo, transformando a sociedade.

Entretanto, concorda-se com Santos (2006) ao afirmar que quando nos projetos sociais são realizadas atividades musicais unicamente como meio de integração social estes se tornam

> vazios e subaproveitados, desvalorizando o seu valioso potencial educativo e formador normalmente intrínseco a eles, passando apenas a constituir-se como uma forma de lazer ou passatempo sem uma efetivação consistência nas suas propostas. (SANTOS, 2006, p.03)

Para que os seus objetivos sejam alcançados a educação não formal deve surgir dentro de um ambiente descontraído, não fatigante e diferenciado a rotina escolar. Dentro dessa perspectiva Park (2005) distingue a educação não formal:

> Caracteriza-se por uma prática educacional flexível, sem rotina rígida ou conteudística, sem avaliação hierarquizada e quantificada, realizada em ambientes prazerosos e envolventes, em tese, visando o desenvolvimento de relações sociais, o crescimento pessoal e o bem estar dos grupos envolvidos e, o mais importante, é o como fazer e não o que fazer. (PARK 2005, p.4)

## III. Espaços Informais

Nos espaços informais é notório que a obtenção das habilidades sociais não é prioridade, são desenvolvidas como conseqüência da aprendizagem. Advindo de manifestações populares e focando-se na reprodução de padrões ensinados aos jovens iniciados que por sua vez obedecem a uma rígida hierarquia. Sendo assim, a perpetuação de determinada manifestação popular depende diretamente da transmissão de conhecimentos e do empenho de seus atores (mestres, alunos e contextos). Os conteúdos não são sistematizados e dependem exclusivamente da capacidade de transmissão e inserção dos aprendizes.

Contudo esse processo só adquire real significado quando é executado dentro do contexto que a manifestação está inserida, ou seja, o conhecimento, em si, ganha mais valor e sentido quando é executado nos festejos ou manifestações. Costa (1998) relata sua experiência com a Companhia de Folia-de-Reis do Mestre Valdevino na cidade de Olímpia em São Paulo, no qual o grupo saiu pela cidade levando músicas e pessoas fantasiadas de divindades cristãs.

Ainda podemos citar como contexto informal o aprendizado obtido a partir das mídias, da internet, das redes e espaços não institucionalizados.[85]

## IV. Conclusão

Falar em múltiplos contextos em educação musical é considerar a complexidade dos elementos que compõem a cultura e os sujeitos que a produzem, reproduzem, insubordinam-se e a (re)significam. A música nunca se restringiu ao espaço acadêmico e formal, sempre "extrapolando" as formas e conceitos ultrapassando qualquer barreira. O ensino e a aprendizagem da música não foge a essa característica, ocorrendo em espaços distintos e de formas diferenciadas, sendo seus objetivos (re)configurados de acordo com as características didático-pedagógicas, valores e significados estabelecidos por cada contexto sociocultural.

Considerando as diversidades do ensino e aprendizagem, suas didáticas, além dos elementos professor e aluno pretende-se que seja uma prática a atenção por parte do professor ao meio cultural no qual o ensino se desenvolve, tendo em vista que a variação destes fatores tem relação direta com as metodologias e os objetivos do processo educativo. Diante da pluralidade existente reconhece-se que cada ambiente possui concepções e objetivos que alicerçam as estratégias, situações e processos educacionais dos conhecimentos musicais. Esses podem ser mais ou menos sistematizados.

[85] Para melhor compreensão da aprendizagem musical promovida por esses contextos, ver: Souza (2001).

Constitui-se um desafio aos educadores musicais a atenção aos diversos contextos, as novas técnicas, conhecimentos adquiridos no dia a dia por seus alunos, principalmente quanto ao uso das mídias e das redes que estão mais presentes nas salas de aula. O professor pode-se promover o reconhecimento e o diálogo com diversos conhecimentos construindo um conhecimento sistematizado, plural e multicultural.

Emerge-se então a atuação de professor interligado aos conhecimentos de seus alunos, enquanto mediador da construção do saber. A partir dessa concepção voltada para a criação do conhecimento, os alunos *empoderam-se* através da iniciativa de auto-expressão. Assim o papel do professor reconfigura-se:

> De mero transmissor de conhecimento musical passa-se a ser um "facilitador" do processo de aprendizagem, estimulando, questionando e aconselhando os alunos, tornando-se então "um jardineiro, ao invés de um instrutor" (SWANWINCK apud LOUREIRO 2003, p. 197)

O reconhecimento e a utilização de conhecimentos produzidos nesses espaços que são pouco explorados pelos educadores musicais geram para esses algumas dúvidas. É latente a necessidade o repensar dos cursos de licenciatura em música no Brasil, para que tenham perfil mais abrangente e que os capacite os professores a atuarem e a reconhecerem, nos mais diversos universos, possibilidades de aprendizagem contextualizada com as necessidades, realidades e desafios contextualizados no diálogo entre os conhecimentos dos múltiplos espaços de ensino musical.

## Referências

ALMEIDA, Luis Sacramento de A. Educação formal / não-formal / informal: formação musical nos terreiros de Salvador. In: Encontro Regional Da Abem Nordeste, 08, 2009, Mossoró. **Anais...** Mossoró: ABEM-NE, 2009.

ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino; DEL BEN, Luciana. Educação musical não formal: um estudo sobre a atuação profissional em projetos sociais em Porto Alegre-RS. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 15, 2005. **Anais...** São Paulo: ANPPOM, 2005. p. 83-91.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**: um estudo etnografico entre congadeiros, professores e estudantes de musica. Tese (Doutorado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, 1999.

_____. Transitando entre o "formal" e o "informal": um relato sobre a formação de educadores musicais. **Anais**... VII Simpósio Paranaense de Educação Musical. Londrina, 2000. p. 77-90.

BRÉSCIA, Vera. **Educação musical**: Bases psicológicas e ação preventiva. São Paulo: Átomo, 2002

BUFALO, Paulo Roberto. **Trabalho Infantil**: Políticas Públicas e a concepção emancipatória do trabalho. 197f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, 2008.

CALDEIRA, Zoica Andrade. **O papel mediador da educação musical no contexto hospitalar**. São Paulo, 2007. Dissertação (MESTRADO EM MÚSICA) - Universidade Estadual de São Paulo.

CAMPOS, Luiz Melo. Modos de relação com a música. In: **Revista Sociologia, Problemas e Práticas.** nº53, 2007. p. 91-115.

CANECA, Marco Antônio da Silva. **O pífano da feira de caruarú**: contextos, características, aspectos educativos. Rio de Janeiro, 1993. Dissertação (MESTRADO EM MÚSICA) - Conservatório Brasileiro de Música – UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

CHARLOT, Bernard. **La mystification pédagogique**. Paris: Editions Payot, 1976.

COSTA, Izabel. **O ensino da arte e a cultura popular**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 1998.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KLEBER, Magali. A **prática da educação musical em ONGs**: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. Porto Alegre, 2006. Tese (DOUTORADO EM MÚSICA) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

LIBÂNEO, José. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** São Paulo, Cortez. 2010.

LOUREIRO, Alícia. **O ensino de música na escola fundamental**. Campinas: Papirus, 2003.

MOREIRA, Marcos dos Santos. **O ensino coletivo**: relatos de experiência em escola pública de educação especial em Salvador - BA, bandinha rítmica e capoeira. In: Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 4, 2008. Anais... São Paulo: SIMCAM: USP, 2008.

MOURA, Risaelma de Jesus Arcanjo. **Fatores que influenciam o desenvolvimento musical dos alunos da disciplina Instrumento Suplementar**: Violão. Salvador, 2008. Dissertação (MESTRADO EM EDUCAÇÃO MUSICAL) - Universidade Federal da Bahia.

OLIVEIRA, Alda. Educação musical em transição: Jeito brasileiro de musicalizar. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 7, 2000, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2000. p. 15-32

PARK, Margareth. Juventude, Educação não-formal e culturas: Parcerias conjunturais. In: Encontro Fam De Educação, 6, 2005. Rio de Janeiro, **Anais...** Rio de Janeiro, 2005.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**: uma etnografia entre os "Bambas da Orgia". Porto Alegre, 1998. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SANDRONI, Carlos. Uma roda concetrada de chôro: reflexões sobre o ensino de musicas populares nas escolas. Encontro Anual da Abem, 09, 2000, Belém. **Anais...** Belem, 2000. p. 19-26

QUEIROZ, Luis Ricardo. Espaços e concepções de ensino e aprendizagem da música em João Pessoa-*PB*. In: Congresso da Anppom, 17, 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPPOM, 2007.

_____. A música como Fenômeno Sociocultural: Perspectivas para uma Educação Musical abrangente. In **Contexturas**: O ensino das artes em diferentes espaços, org. Vanildo Mousinho Marinho e Luis Ricardo Silva Queiroz, 49-65. João Pessoa: Editora Universitária /UFPB. João Pessoa, 2005.

SANTOS, Carla. **Educação Musical nos Contextos Não-formais**: Um Enfoque acerca dos projetos sociais e sua interação na sociedade. Dissertação (Mestrado em música) – UNICAMP. Campinas, 2006.

SANTOS, Catherine Furtado dos. Práticas pedagógicas na percussão dos grupos de maracatu em Fortaleza/CE**:** o maracatu solar. Encontro Regional da Abem Nordeste, 8, 2009. **Anais...** Mossoró: ABEM-NE, 2009.

SOUZA, Jusamara. O formal e o informal na educação musical no ensino médio**.** In: Encontro Regional da Abem Sul, 4, 2001, Santa Maria. **Anais...** Santa Maria: ABEM SUL, 2001. p. 38-44.

WILLE, Regiana Blank. **As vivências musicais formais, não-formais e informais dos adolescentes: três estudos de caso**. Porto Alegre, 2003. Dissertação (Mestrado em educação musical) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

# Estudando o samba de Tom Zé – O *Toc* do tempo "quadridimensional"

*Leonardo Corrêa Bomfim*
*leocorreak@gmail.com*
*UNESP/I.A.*

**Resumo:** Abordamos nesta pesquisa o compositor, arranjador, cantor, instrumentista, escritor, poeta e performer Antônio José Santana Martins, popularmente conhecido como Tom Zé. Propõe-se uma análise transdisciplinar sobre a sua produção artística, situada entre os anos de 1968 e 1976. Inseridos neste período, discutiremos cinco discos do músico, analisando a transição entre dois momentos que demarcam o início de sua carreira - em sua fase tropicalista - até seu disco *Estudando o samba*, gravado em 1976, antes de entrar na fase de ostracismo. Este disco, principal foco desta pesquisa, ainda que tema de diversos debates, não foi analisado profundamente e se mostra de grande importância, pois, de acordo com o compositor H. J. Koellreutter (1915-2005), inaugura – através da música *Toc* - uma nova proposta na forma composicional do artista, enquadrando-se no conceito de "Tempo Quadridimensional" do teórico alemão. Além disso, este álbum possui um caráter ambíguo, pois foi também este, que, posteriormente, fez com que Tom Zé fosse "redescoberto" pela mídia, atingindo reconhecimento internacional. Cientes de que uma análise estritamente musical não seria capaz de envolver a obra deste artista multimidiático como um todo, analisaremos seu trabalho (durante este período) também sob outros aspectos estéticos, abrangendo elementos históricos, sociais e políticos que englobam, justificam e podem contribuir para a compreensão de sua música – assim como serão consideradas as letras das músicas, performances, indumentárias, discursos, e materiais como artigos, entrevistas, capas de discos, entre outros. Como resultado, acreditamos ter atingido, ainda que parcialmente, a associação deste conceito "quadridimensional" à música *Toc*.

**Palavras-chave:** Tom Zé; "Tempo Quadridimensional"; *Estudando o Samba*.

**Abstract:** This research broaches the composer, arranger, singer, player, writer, poet and performer Antônio José Santana Martins, popularly known as Tom Zé. It is proposed a transdisciplinar analysis about his artistic production between 1968 and 1976. In this period will be discussed five LP's of the musician, analyzing the transition between two moments that demarks the beginning of his career – in his tropicalist phase – until his album *Estudando o samba* recorded in 1976, before entering in his ostracism phase. Although theme of several debates, this LP, main focus of this research, was not deeply analyzed and shows large importance because, according to the composer H. J. Koellreutter (1915-2005) it inaugurates – through the music *Toc* – a new proposal in compositional form of the artist, that fits in the german theoric's concept of "Quadridimensional time". On the other side, this album owns an ambiguous character, because this record also provided subsequently to Tom Zé a "rediscovery" by the media, reaching international recognizing. Aware that a strictly musical analysis would not be capable to involve the opus of this multimidiatic artist as a whole, his work will be analyzed (during this period) also by aesthetics focusing, embracing several historic, social and political elements that conglobates, justify and can contribute to the comprehension of his music – as well as will be considered lyrics, performances, clothing, discourses, and materials like articles, interviews, album's covers, etc. As a result, it is believed to have achieved, still partially, the association of this "quadridimensional" concept to the music *Toc*.

**Keywords:** Tom Zé; "Quadridimensional Time"; *Estudando o Samba.*

## 1. Introdução e justificativa

Abordamos nesta pesquisa o compositor, arranjador, cantor, instrumentista, escritor, poeta e performer Antônio José Santana Martins, popularmente conhecido como Tom Zé. O baiano da cidade de Irará participou ativamente do movimento Tropicalista através de suas letras, músicas, performances e concepções.

Inserido nos interesses Tropicalistas, marcados pela proposta de ruptura com a cultura nacionalista - através da incorporação de uma série de elementos opostos, tais como, o nacional e o estrangeiro, o culto e o popular, o conservador e a vanguarda - o artista também propunha o rompimento com alguns dualismos. Entre estes, podemos citar a justaposição entre o sacro e o profano, o folclore e a música de vanguarda, o convencional e o não-convencional (em instrumentos musicais), a consonância e a dissonância, o belo e o feio, etc. Koellreutter (1915-2005), renomado compositor, maestro, e professor alemão naturalizado brasileiro, concorda a respeito da quebra ou superação destes dois últimos dualismos citados na obra de Tom Zé[86]. O maestro ainda acrescenta que o músico

> Desenvolve um estilo muito próprio, sendo este, um critério muito importante de um compositor. É realmente algo de novo que funde todas as características que ultimamente surgiram na música, como por exemplo, a superação de certos dualismos [...] principalmente também um novo conceito de tempo. O tempo que ainda existe nessa música, por ser característica do samba, no fundo é um tempo mais fluente. É um tempo que muda constantemente e transforma todos os outros parâmetros de acordo com este conceito de tempo que eu chamo de *tempo quadridimensional*. Não é mais o tempo do relógio, rigoroso, mas sim um tempo mais emocional. São acontecimentos musicais acausais; a gente sente uma fluência livre, emocional, em tudo isso que ocorre na partitura. Eu senti e sinto isso, ficando muito impressionado. Fiquei arrepiado com a música que ouvi ontem, e, para ser franco, não dormi ontem à noite toda por causa dessa música *Toc*. (TOM ZÉ, 2000)

Koellreutter mudou-se para o Brasil em 1937, tornando-se um influente educador musical em nosso país. Colaborou com a fundação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, entre diversas outras, sendo que, nesta instituição, Tom Zé conheceu Koellreutter (além dos docentes Walter Smetak e Ernst Widmer), tornando-se seu aluno na disciplina de História da Música (ZÉ, 2003, p. 299).

Retornando ao conceito temporal de Koellreutter citado anteriormente, o "Tempo Quadridimensional", tido como um "Tempo Acronométrico", de acordo com Décourt (2003, p. 6)

> É definido pela superação de conceitos absolutos de tempo - portanto, de dimensões absolutas na linguagem sonora – assim como de dualidades opostas; comporta tanto a expressão de elementos precisos como imprecisos; não aparenta compasso nem pulso perceptíveis; "dá a idéia de infindável" (KOELLREUTTER, 1987-90, p. 17).

Koellreutter afirma que o tempo quadridimensional, com as descobertas da física nuclear de Albert Einstein e da Teoria da Relatividade, não é mais regido por fragmentações ou durações determinadas e sim pelo acaso e pela indeterminação (DÉCOURT, 2003, p. 4). A concepção de tempo e espaço não é mais vista dissociadamente, e sim unificadamente, de acordo com a noção de "continuum espaço-tempo" [87] (AMADIO, 1999, p. 133).

[86] Depoimento presente no documentário "Tom Zé ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?" de Carla Gallo.

[87] Conceito do campo da Física que ganhou relevância com a teoria da relatividade de Einstein, segundo o qual tempo e espaço são dimensões equivalentes. (EINSTEIN; INFELD, 1982)

Desta forma, abordaremos a concepção espaço-temporal de Koellreutter, com base em sua *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal* (KOELLREUTTER, 1987-1990)[88] – que retrata esta nova percepção unificada de conceitos antes tidos como contraditórios ou opostos - buscando evidências deste fenômeno na música *Toc* de Tom Zé. Entretanto, para que a análise seja condizente com esta estética, se faz necessário utilizar uma nova terminologia, optando então pelo uso da *Terminologia de Uma Nova Estética da Música* (KOELLREUTTER, 1990).

Ao tratarmos de um artista multimidiático como Tom Zé, analisarmos estritamente a sua música não seria uma opção que compreenderia a sua obra como um todo, já que o músico também expressa suas intenções/idéias tanto na música, quanto nas letras, performances, indumentárias, discursos, artigos, textos, capas de discos, etc. Apesar de destacarmos a singularidade do artista, é necessário frisar que a construção identitária deste indivíduo reflete, e é reflexo, de sua integração com a coletividade, seja nas manifestações populares em Irará ou Salvador – por muitas vezes citada no livro *Tropicalista Lenta Luta* (ZÉ, 2003) - seja na cultura urbana de São Paulo ou na participação do movimento Tropicalista. A favor desta proposta, Blacking - assim como diversos teóricos, entre eles Merriam (1964; 1977) e Feld (1984) -, defende que "A música é produto do comportamento de grupos humanos, seja formal ou informal: é som humanamente organizado" (1973, p. 10), e ainda afirma: "estou convencido de que uma abordagem antropológica do estudo de sistemas musicais é mais pertinente do que uma análise dos modelos de som por si só" (1973, p. XI).

Seeger defende que

> As definições daquilo que chamamos "música" são amplamente diversificadas. Isso significa que se nos restringirmos a perguntar somente o que nós chamamos de música, poderemos estar fazendo uma investigação parcial sobre o que as outras pessoas pensam que estão fazendo. Existem várias maneiras de superar esse problema. Uma delas é definir cuidadosamente um objeto de estudo recortado, tal qual o evento da performance e enfocar tudo o que acontece nesse evento, seja musical ou não. A outra é abarcar conjuntos de conceitos e ações com respeito à música que parecem estar relacionados e investigar sua inter-relação. (SEEGER, 1992, p. 251)

Sendo assim, é de extrema necessidade abordarmos nesta pesquisa os fatores 'externos' à música, como por exemplo, o panorama político e social da época, o contexto em que ocorrem as performances do músico (e sua banda), os processos de formação do indivíduo, a relação com outras artes e ciências, entre outros, pois estes elementos se relacionam diretamente com a música e obra do compositor. Além disso, este pensamento é condizente com a concepção de Merriam sobre as funções da música na sociedade, mais especificamente sobre a música tendo a "função de representação simbólica", expressando ideias e comportamentos presentes na sociedade através de elementos presentes em sua estrutura musical (MERRIAM, 1964, p. 223).

Também se faz necessário a busca de uma aproximação inicial em conceitos da Física advindos de autores também citados por Koellreutter, como Einstein, Infeld, Russel, Mook e Schwartz para uma posterior aplicação no campo musical. É imprescindível destacar que essa busca no campo da Física será efetuada exclusivamente com o propósito de verificar algumas afirmações de Koellreutter, quanto à projeção de alguns conceitos da Física na Música, não havendo assim maiores aprofundamentos ou discussões sobre estes conceitos da Física em si.

Sendo assim, este projeto se faz relevante por abordar pontos que não foram tratados com muita profundidade, desde a escassa literatura sobre a aplicação deste conceito de Koellreutter à música de uma

[88] Apostila que circulou entre os alunos das aulas deste curso, ministrado no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo na segunda metade da década de 1980. Obtive um exemplar através da Prof. Dra. Teca Alencar de Brito - USP.

forma mais arraigada - favorecendo assim, uma maior compreensão deste fenômeno dentro do universo musical -, até um enfoque de base mais antropológica (diante das reflexões de Seeger, Blacking, Merriam e Feld), que envolva a obra, música e fatores externos ao compositor. Além disso, esta pesquisa promove, mesmo que de forma tangencial, a possibilidade de uma inter-relação entre duas áreas - Física e Música – que, apesar do semeio de alguns trabalhos relevantes, ainda se encontra num estágio germinativo.

## 2. Objetivos

O objetivo geral desta pesquisa é contribuir para a compreensão do cenário musical do Brasil dos anos 1967 a 1976, a partir das inter-relações conceituais e práticas entre um compositor tido como popular, Tom Zé, e um autor reconhecido como erudito, Koellreutter, que, tudo indica, sugere um comportamento que passou a ser mais recorrente a partir da década de 1990, quando as dicotomias deixaram de ser fundamentais.

Como objetivo específico, pode-se destacar, primeiramente, a intenção de verificar a hipótese de que a peça Toc, de Tom Zé, do disco Estudando o Samba (1976), se enquadra no conceito de "Tempo Quadridimensional", proposto pelo compositor Koellreutter como uma forma de renovação da criação musical. Além deste, esta pesquisa também busca estudar as transformações ocorridas no entendimento musical e composicional de Tom Zé entre seu momento Tropicalista (1967 e 1968) e sua fase Pós-Tropicalista até o ano de 1976, quando foi gravado o disco Estudando o Samba - através de análises político-histórico-sociais, musicais e estéticas.

## 3. Metodologia

Após a realização da pesquisa bibliográfica, serão ainda buscadas informações em artigos, jornais, fotos, documentos, entrevistas, discos, vídeos, entre outras fontes. Este levantamento terá o intuito de analisar a trajetória do compositor Tom Zé desde sua fase Tropicalista (1967) – ressaltando alguns traços de sua formação – até o ano de 1976, da fase Pós-Tropicalista, em que foi gravado o disco *Estudando o Samba* – aprofundando as reflexões neste momento, focando na música *Toc*. Selecionaremos exclusivamente algumas peças desta transição, por amostragem, que sejam representativas diante da proposta de cada disco. Possivelmente será realizada uma entrevista com o artista, em busca de fatores não encontrados na bibliografia.

Também serão analisados os elementos que desencadearam a criação e a performance destas obras, desta forma, esta pesquisa se insere numa proposta transdisciplinar envolvendo a música (em seu contexto histórico-político-social), a estética e alguns conceitos da Física. Para as análises sociais, serão utilizados os antropólogos/etnomusicólogos Seeger, Blacking, Merriam e Feld. Zumthor nas discussões sobre a performance, a partir de suas considerações sobre este termo associado à *oralidade*, *teatralidade* e *corporeidade*. Koellreutter em aspectos estéticos e musicais, e, Einstein, Infeld, Russel, Mook e Schwartz como referências para uma aproximação tangencial aos conceitos da Física – relacionando os autores e suas áreas. Através do levantamento de questões como "*quem* está envolvido, *onde* e *quando* acontece, *o que, como* e *por que* está sendo executado e *quais* os seus efeitos sobre os *performers* e a audiência?", proposto por Seeger (2008, p. 253), busca-se discutir a produção artística e a performance de Tom Zé, contextualizando, situando e justificando esta obra. Feld (1984), também será utilizado nesta pesquisa a partir de sua triagem de questões que relacionam a performance e outros elementos à música, com base em uma visão mais antropológica.

Na intenção de interpretar o conceito temporal/espacial de Koellreutter como um elemento "quadridimensional", busca-se estabelecer relações deste fenômeno com a obra *Toc* de Tom Zé, que, de

acordo com o próprio educador alemão, se enquadra neste conceito. Sendo assim, utilizaremos como referência para esta pesquisa a *Introdução à Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal* (1987-1990), juntamente à *Terminologia de Uma Nova Estética da Música* (1990), que, para Koellreutter (1987), é de extrema necessidade para a abordagem analítica de obras inseridas nestas características.

Todos os autores citados anteriormente serão utilizados com o intuito de buscar evidências sobre esta transformação no formato composicional de Tom Zé, observado por Koellreutter no disco *Estudando o Samba*. Desta forma, traçaremos assim uma trajetória do artista - e uma discussão sobre esta *Estética Relativista* - que faça compreensível, através de um panorama geral do contexto, este contato do compositor com o conceito de "Tempo Quadridimensional".

## 4. Discussão dos resultados parciais alcançados

Para associarmos/aplicarmos o conceito de *tempo quadridimensional* à peça *Toc* (1976), nos apropriamos de mais alguns conceitos presentes no livro/dicionário *Terminologia de Uma Nova Estética da Música*, além da própria *Introdução à Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, de Koellreutter. Entre eles, podemos mencionar as concepções de *campo sonoro, direcionalidade, acausalidade, continuum espaço-tempo, estética relativista, paradoxal e clímax*[89]. Todos estes conceitos são citados devido ao fato de acreditarmos serem condizentes com a composição em questão.

Em concordância com o depoimento de Koellreutter no documentário de Carla Gallo (2000), acreditamos que Tom Zé estabelece uma quebra de dualismos por meio desta peça. Entre estes, podemos citar o rompimento entre dissonância e consonância, melodia e harmonia, tempo forte e tempo fraco, o convencional e o não convencional (em instrumentos musicais), o belo e o feio, propondo uma equivalência de todos os elementos musicais, onde estes contrários não são mais vistos como opostos, mas sim complementares. Esta quebra nos remete diretamente à noção de uma *Estética Relativista*, que não vê os *paradoxos* como contrários (KOELLREUTTER, 1987-1990, p. 4).

De acordo com o maestro alemão, esta visão é baseada na Teoria da Relatividade Restrita (1905) e Geral (1915) de Einstein, onde o conceito de tempo, visto como um "fluxo constante, invariável e inexorável, que fluíra desde o passado infinito ao futuro infinito deixa de existir. Deixou de ser um fator de ordem física, palpável. O tempo é uma forma de percepção" (KOELLREUTTER, ibidem, p. 14). Ou seja, a percepção temporal varia de acordo com cada pessoa, relacionada à aceleração, ou à velocidade que nos movemos, esfacelando assim a noção Newtoniana de tempo fixo[90] (RUSSEL, 1981, p. 49-56), pois o tempo e o espaço não podem mais ser vistos como grandezas distintas, mas sim inter-relacionadas em um *continuum espaço-tempo*.

Em *Toc*, as noções de harmonia e melodia se perdem – assim como a precisão, a exatidão cronométrica -, pois ambas são tão fragmentadas que não podemos distinguir quais são os "cacos" de cada elemento. Estes se fundem em um fluxo contínuo chamado de *Campo Sonoro*, que, de acordo com Koellreutter,

> Compreende estruturas de determinação aproximativa e tende à fusão, diluição e unificação das mesmas. O campo descuida dos elementos que requerem precisão, exatidão, rigor e regularidade de execução [...] A estética relativista, base da composição musical contemporânea, não considera, em princípio, alturas e intervalos

[89] Estamos cientes de que diversos compositores, como Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Henri Pousseur, Flô Menezes entre muitos outros já fizeram uso de conceitos como *direcionalidade, causalidade* ou *clímax*, entretanto, deixamos claro que nesta pesquisa nos baseamos apenas nos conceitos de Koellreutter para efetuar as análises musicais. Até porque, a hipótese que propomos é a de que a composição *Toc*, de Tom Zé, se insere na *Estética Relativista do impreciso e do Paradoxal* do teórico alemão, se adequando à concepção de *Tempo Quadridimensional*.
[90] Após Einstein, "já não existe um tempo universal, aplicável sem ambiguidade a qualquer parte do universo; o que há apenas são diferentes tempos "próprios" dos vários corpos do universo" (RUSSEL, 1981, p. 56).

> absolutos, mas gradações e tendências. Não se trata, por exemplo, de acordes, mas de graus de densidade (1990, p. 25).

A respeito da *direcionalidade* - caracterizada por "ocorrências musicais (ex. nota sensível) dispostas de forma a sugerirem direção e preparo de elementos de destaque (desfecho, clímax, ponto culminante)" (KOELLREUTTER, 1990, p. 41) – é possível a afirmação de que esta é praticamente inexistente nesta obra, por se tratar de uma obra *acausal*. Isto se justifica, pois não há ápice na música, não há um campo harmônico ou cadência, devido à fusão dos elementos harmonia e melodia em *campo sonoro*.

O conceito de *acausalidade* também está associado à ideia de não podermos prever o que virá logo a seguir na música, exatamente por ele não possuir este senso comum de tensão (dissonância) e repouso (consonância), esta noção dualista de tese e antítese é despedaçada e substituída pelo imprevisível, pelo indedutível. Sendo assim, uma análise reducionista, quanto à estrutura, também não seria eficaz neste caso, pois a compreensão desta obra não se dá pela fragmentação. O fato de não haver um *clímax* nesta peça se justifica por uma ausência de contrastes, assim como pela inexistência de um início e de um fim em *Toc* que, semelhante às composições desta *Nova Estética*, "parece surgir por acaso e termina porque é interrompida. Percebe-se bem essa interrupção, porque não se espera que ela termine. Ela simplesmente acaba" (KOELLREUTTER, 1987-1990, p. 14).

Julgamos que Tom Zé, mesmo que inconscientemente, tenha resgatado em sua obra *Toc,* concepções estéticas advindas de suas aulas com Koellreutter na UFBA. Este pode ser considerado um fator 'externo' à música, mas já nos sugere formas distintas de ampliar a compreensão desta peça. Ainda não abordaremos aqui questões sobre a performance, a singularidade do artista, e sua construção identitária, mas estes temas, assim como os fatores sociais, culturais e políticos que influenciaram esta composição, certamente serão profundamente discutidos no decorrer da dissertação.

## Referências

AMADIO, Lígia. **Koellreutter**: um caminho rumo à estética relativista do impreciso e do paradoxal. 1999. 166 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

ANDRADE, J. P.. **Cidade Cantada**: Experiência estética e educação. 2007. 200 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália***: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLACKING, J.. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed.34, 1997.

DÉCOURT, M. A.. O papel da comunicação na obra de H. J. Koellreutter voltado às linguagens sonora e visual. In: CONGRESSO ANUAL DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, XXVI, 2003, Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: Intercom. 2003.

*DUNN*, Christopher. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: UNESP, 2009.

EINSTEIN, A.; LORENTZ, H. A.; MINKOWSKI, H.. **O princípio da Relatividade**. Tradução de Mário José Saraiva. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

EINSTEIN, A.; INFELD L.. **A evolução da Física**. Lisboa: Livros de Brasil, 1982.

Fabricando Tom Zé. Direção de Décio Matos Jr. Produção de Eliane Ferreira, Matias Mariani, Omar Jundi e Décio Matos Jr. São Paulo: Goiabada Productions, Spectra Mídia, Muiraquitã Filmes e Primo Filmes, 2006. 1 DVD.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália Alegoria Alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

FELD, Steven. **Sound structure as social structure**. Ethnomusicology, Urbana: University of Illinois Press, v. 28, n. 3, p. 383-409, 1984.

FUOCO, Neuseli Martins Costa. **Tom Zé**: A (Re)invenção da música brasileira (1968-2000). 2003. 116 p. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2003.

KOELLREUTTER, H. J.. **Introdução a uma estética relativista do impreciso e do paradoxal**. Apostila de uso interno do curso: Estética relativista do impreciso e do paradoxal. São Paulo.:Instituto de Estudos Avançados, Universidade Estadual de São Paulo, 1987-1990.

_____.**Terminologia de Uma Nova Estética da Música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

_____. Por uma nova teoria da música, por um novo ensino da teoria musical. In: **Educação Musical**, Cadernos de Estudo nº 6, organização de Carlos Kater, Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, p. 45-52, 1997.

LEMOS, A. M. A.. **A construção da "descanção" de Tom Zé**. 2006. 119 p. Dissertação (Mestrado em Linguística). Centro de Humanidades, UFC - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

LIMA, Márcio Soares Beltrão de. **O design entre o audível e o visível de Tom Zé**. 2010. 231 p. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.

MAGALHÃES, L. C.. **Tom Zé**: Intelectual analfabeto. 2010. 116 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

MARRA, P. S.. **As paisagens sonoras do Brás**: Reapropriações da cultura popular na linguagem musical. 2007. 130 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

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

_____. **Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology":** An Historical-Theoretical Perspective. Ethnomusicology, Urbana: University of Illinois Press, v. 21, n. 2, p. 189-204, 1977.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**: Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

PANAROTTO, D.. Não **se morre mais, cambada...** (O tom de Tom Zé). 2005. 189 p. Dissertação (Mestrado em Literatura). UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

PIMENTA, E. D. M.. Hans Joachim Koellreutter – **As revoluções musicais de um mestre zen**. Disponível em:< http://www.emanuelpimenta.net/ebooks/archives/koellreutter/KOELL %20 Pimenta%20BR.pdf>. Acesso em: 4 set. 2012.

PIRES, C. E. B. M.**. Canção popular e processo social no tropicalismo**. 2011. 217 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RUCKER, Rudolf v. B. **Geometry, Relativity and the fourth dimension**. New York: Dover Publications, 1977.

RUSSEL, Bertrand. **ABC da Relatividade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SALVATTI, F.. **A plagiocombinação como estratégia dramatúrgica na cibercultura**. 2004. 202 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Artes, UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SCHWARTZ, Jacob T.. **Relativity in illustrations**. New York: Dover Publications, 1989.

SEEGER, A. Etnografia da Música. Tradução: Giovanni Cirino In: MYERS, Helen. **Ethnomusicology**: an introduction. Londres: The MacMillan Press, 1992. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SILVA, Graccho Silvio Braz Peixoto da. **Tom Zé** : O defeito como potência, a canção, o corpo, a mídia. 2005. 136 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

SILVA, José Eduardo Costa. **Caminhos para o indeterminado**: momentos de um intercurso entre a estética do impreciso e do paradoxal de H. J. Koellreutter e a origem da obra de arte, de Martin Heidegger. 2001. 158 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Centro de Letras e Artes, UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

SILVA, J. E. C.. A Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal de H. J. Koellreutter: uma crítica à racionalidade moderna. **Revista Modus**, Belo Horizonte, v. IV, p. 14-22, 2007.

TOM ZÉ, ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século? Direção de Carla Gallo. Produção de Celso Camargo, Priscilla Migliano. São Paulo: Programa 78, 2000. 1 DVD.

TOM ZÉ Astronauta Libertado. Direção de Ígor Iglesias Gonzáles. Espanha: Xique xique films, 2009. 1 DVD.

VALENTE, R. A. D. V.. **Tom Zé**: Contradições entre o velho e o novo na música popular brasileira (1965-1974). Iniciação Científica (Graduação de Bacharelado em Composição e Regência). Instituto de Artes, UNESP – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

VARGISH, Thomas; MOOK, Delo E.. **Inside Modernism:** Relativity Theory, Cubism, Narrative. New Haven: Yale University Press, 1999.

ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# "Eu ouço o que sei ouvir. O resto, eu sinto...": a cultura e a sociedade no processo de escuta consciente

*Juliana Carla Bastos*
*julianacarlabastos@gmail.com*
*UFPI*

**Resumo:** Considerando que a etnomusicologia estuda as maneiras pelas quais o homem produz o som, esse trabalho procura discutir, também, o papel da disciplina no que concerne à escuta desse som de maneira crítica e reflexiva. Relacionando autores que falam sobre delimitações de estudo da etnomusicologia, processos de aprendizagem e de delineamentos conscientes de escuta, começa-se a perceber uma relação muito estreita entre essas questões, fomentando discussões posteriores sobre a função da disciplina no estudo de um processo que não demonstra apenas o som, mas, antes, o panorama favorável de silêncio para que se faça o som.

**Palavras-chave:** etnomusicologia, escuta consciente, cultura.

**Abstract:** Whereas ethnomusicology studies the ways in which man produces sound, this paper discusses also the role of discipline in regard to listening to this sound in a critical and reflective way. Relating authors who talk about boundaries for the study of ethnomusicology, learning processes and conscious ways of listening, one begins to realize a very close relationship between these issues, fostering further discussion on the role of discipline in the study of a process that does not show only sound, but rather the favorable outlook of silence so that the sound can happen.

**Keywords:** ethnomusicology, conscious listening, culture.

## Apresentação

Os estudos sobre música, em geral, consideram o som que o homem produz. Nesse contexto, no entanto, existe uma via de mão-dupla e, do outro lado, encontramos o som que o homem ouve. Da mesma forma que se faz com a produção, investigando motivos, história, causas, justificativas e demais relações, também é importante que isso seja feito com a audição. Dessa forma, o objetivo desse trabalho é estabelecer relações entre pontos importantes de investigação da etnomusicologia e aspectos envolvendo a consciência auditiva humana. Para tal, far-se-á uma discussão entre os capítulos II ("Em direção a uma teoria para a etnomusicologia")[91] e VIII ("Aprendizagem")[92] do livro *The Anthropology of Music* (1964), do antropólogo estadunidense Alan Merrian, e o livro *Educação Sonora* (2009), do educador musical canadense R. Murray Schafer.

## A etnomusicologia e as possibilidades de estudo da escuta consciente

A etnomusicologia dedica-se ao estudo da música em âmbitos mais amplos do que os estritamente musicais, investigando o som produzido pelo homem dentro de seu contexto cultural, admitindo-o como componente fundamental das definições estruturais e sociais desse som. E, assim como todo

[91] "Toward a theory for ethnomusicology" (tradução minha).
[92] "Learning" (tradução minha).

campo acadêmico, a etnomusicologia encontra-se em dinamismo constante carregando, em sua essência, a semente de sua própria divisão em duas partes distintas: a antropológica e a musicológica. Seu maior desafio ainda seja, talvez, dar conta das duas sem enfatizar uma em detrimento da outra. Essa dualidade natural do campo é marcada por sua literatura, na qual alguns estudiosos escrevem tecnicamente sobre a estrutura do som musical como um sistema em si, enquanto outros preferem tratar a música como uma parte funcional da cultura humana e como uma parte integral de um todo mais amplo (MERRIAM, 1964). É com base na segunda definição que se pretende trabalhar no presente artigo, deixando claro que, nessa empreitada de definir no que e/ou onde a área deva atuar, o cerne da questão se encontra bem mais na fusão entre os aspectos antropológicos e musicológicos do que na predominância de um sobre o outro.

Nesse sentido, Merrian tece uma longa e ainda atual discussão sobre as fronteiras entre ciências humanas e sociais. No segundo capítulo do livro *The Anthropology of Music* (1964), uma obra de suma importância para os estudos etnomusicológicos, o autor confronta abordagens de outros estudiosos com a própria na tentativa de delimitar (embora, de maneira não estanque) a atuação das duas áreas e de melhor compreender os mecanismos mais eficientes para se prover uma teoria para a etnomusicologia. Em linhas gerais, as ciências sociais lidam com a maneira com que o homem conduz a sua vida, e as humanas com o que ele pensa sobre isso (MERRIAN, 1964, p. 24). O autor pontua, ainda, que a primeira pode ser realmente social ao passo em que a segunda é essencialmente individual e psicológica.

Frente à discussão sobre diferenças, as semelhanças para entender aonde se estabelece a junção das duas áreas utilizada na etnomusicologia se mostra, de forma mais saliente, no fato de que, tanto sociais quanto humanas estão interessadas no que o homem faz e por quê. Especificamente tratando dos sons que o homem produz, as duas consideram que este teve um comportamento específico para a produção daquele, e que tal comportamento é primordial para entender o resultado final (MERRIAN, 1964, p. 24 e 25). As considerações do autor sobre o trabalho em conjunto das duas áreas ilustra, de maneira satisfatória, a atuação de um etnomusicólogo:

> Estamos lidando com a conclusão inevitável: o etnomusicólogo procura criar sua própria ponte entre as ciências sociais e humanas. Ele o faz porque precisa estar envolvido com ambas; embora ele estude um produto do lado humanístico da existência do homem, ele precisa, ao mesmo tempo, compreender que o produto é o resultado do comportamento que é moldado pela sociedade e pela cultura do homem que o produziu. O etnomusicólogo está, com efeito, falando cientificamente sobre música. Seu papel não é discutir o produto artístico em termos familiares aos humanistas, mas mais em procurar conhecimento dele e regularidades em seu comportamento artístico e em seu produto. Ele não identifica a experiência estética como objetivo principal (embora esse possa ser um subproduto pessoal de seus estudos), mas, antes, ele procura perceber o significado da experiência estética partindo do ponto de vista do outro, na tentativa de compreender o comportamento humano. Portanto, os procedimentos e objetivos da etnomusicologia pendem para o lado das ciências sociais, embora o assunto tratado seja um aspecto humano da existência do homem. A etnomusicologia esforça-se para comunicar conhecimento sobre um produto artístico, o comportamento empregado no produto, e as emoções e ideais do artista envolvido (MERRIAN, 1964, p.25, **tradução minha**)[93].

[93] "We are faced with the inevitable conclusion that what the ethnomusicologist seeks to create is his own bridge between the social sciences and the humanities. He does so because he must be involved with both; although he studies a product of the humanistic side of man's existence, he must at the same time realize that the product is the result of behavior which is shaped by the society and culture of the men who produce it. The ethnomusicologist is, in effect, sciencing about music. His role is not to discuss the art product in terms familiar to the humanist, but rather to seek knowledge of and regularities in artistic behavior and product. He does not seek the aesthetic experience for himself as a primary goal (though this may be a personal by-product of his studies), but rather he seeks to

Nesse contexto de análise, a escuta também faz parte do processo de produção sonora não somente pelo fator biológico de percepção por vibração do ar, mas também na maneira como se lida com o montante sonoro ouvido, aceito, rejeitado e consolidado numa sociedade.

## O escutar antropológico

A aprendizagem musical é algo inerente a qualquer pessoa que perceba a manifestação de alguma maneira. Levar em conta essa afirmação nos leva a crer que é possível estudar esses processos através de um recorte mais holístico, aumentando nossa visão do que seria musical. As relações entre o som e o ambiente são estudadas desde o final do século XIX por autores diversos que ressaltam, em geral, os aspectos negativos. Uma exceção nesse quadro é o compositor e educador musical Raymond Murray Schafer, que trata a questão sonora em seus âmbitos diversos, indo além das medidas de coerção e considerando o som como parte fundamental de nossa sociedade, como um fator que exerce influência decisiva em nossa convivência, interesses, saúde e bem-estar. Para tal, o termo *soundscape,* cunhado pelo autor em 1977, mas somente publicado em livro de 2001[94], refere-se, à paisagem sonora de um contexto. Uma vez que é necessário ouvir um som para se exprimir qualquer opinião sobre ele, os vários níveis de "escuta" são definidos por Schafer em seu extenso trabalho sobre a paisagem sonora mundial[95]. Em *Educação Sonora* (2009), são apresentados exercícios variados para treinar o que o autor chama de "limpeza de ouvidos", um despertar crítico da audição (1991, p. 67). Schafer nos convida a pensar sobre a relatividade da paisagem sonora mundial, demonstrando como um som tão significativo numa localidade pode ser irrisório em outra, de maneira bastante similar ao trabalho da etnomusicologia com músicas de diferentes localidades. Aqui, acredito que o termo "música" possa ser satisfatoriamente substituído por "som", considerando o fato de que algo que soa aqui como musical, pode soar acolá como ruído. Ou seja: o som existe de qualquer forma, mas a ideia de música, nem sempre. Embora seja essa relatividade justamente o que a etnomusicologia estuda (a música do outro), numa performance, além da música, existem sonoridades diversas que também fazem parte do contexto onde a manifestação acontece.

## Escuta focalizada e escuta periférica

A audição é um sentido que está constantemente sendo estimulado, porque os ouvidos não se fecham. Todavia, isso não quer dizer que escutamos tudo conscientemente, pois seria demasiadamente cansativo e desnecessário. Ocorre que, no decorrer de nossas vidas, e no contato que estabelecemos com o mundo, a escuta passa a selecionar sons para ficarem em primeiro plano, segundo, terceiro, etc. Schafer chama essa seleção de "escuta focalizada" e "escuta periférica" (2009, p. 13). Da mesma forma que a paisagem muda, a paisagem sonora também demonstra dinamismo. Sociedades aceitam algumas sonoridades e rejeitam outras, e esse processo não é, obrigatoriamente, consciente. Ele depende de escolhas diversas feitas pelos grupos, legitimando práticas e (re)significando tradições. O estudo sobre esse montante sonoro é de extrema importância. Por exemplo: contamos cada vez mais com aparatos tecnológicos. Do celular ao automóvel, do ventilador ao avião, utilizamos invenções criadas para facilitar nosso cotidiano. Eles, contudo, inserem no ambiente sonoridades diversas e que,

perceive the meaning of the aesthetic experience of others from the standpoint of understanding human behavior. Thus the procedures and goals of ethnomusicology fall upon the side of the social sciences, while it subject matter is a humanistic aspect of man's existence. Ethnomusicology endeavors to communicate knowledge about an artistic product, the behavior employed in producing it, and the emotions and ideation of the artist involved in it".

[94] A afinação do mundo. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

[95] Os três livros de Schafer que tratam da questão da paisagem sonora são: *O ouvido pensante* (1991) – uma compilação de livros e escritos anteriores do autor; *A afinação do mundo* (2001) – um apanhado cronológico da história da paisagem sonora mundial; e *Educaçãosonora* (2009) – o livro de exercícios para o despertar da consciência auditiva utilizado no presente trabalho.

a princípio, não apresentam função justificável. Pensemos nos aparelhos de ar-condicionado, que, por definição, deveriam apenas beneficiar o ar a uma condição agradável de temperatura, mas acabam, por vezes, condicionando, também, nosso tom de voz. Sem querer imprimir um caráter demasiadamente negativo, trago essas considerações como uma justificativa da importância em se estudar o âmbito sonoro-ambiental, pois sabemos que algo negligenciado e / ou não discutido desenvolve-se sem controle na sociedade. A esse respeito, Schafer pontua que

> Hoje em todos os lugares do mundo, a paisagem sonora está mudando. Os sons estão se multiplicando mais rapidamente que as pessoas (...) e há crescentes evidências de que a civilização moderna pode estar se ensurdecendo com ruídos. Mas, ao lado dos perigos fisiológicos da poluição sonora, como nossa escuta é afetada psicologicamente por essas mudanças? Não temos pálpebras auditivas. Existe uma maneira de filtrarmos os sons que não queremos ouvir e, ainda assim, permitirmos que as mensagens desejadas sejam recebidas? Ou a sobrecarga sensorial, finalmente, nos lançará em um estado de submissão entorpecida ou de desgastante desespero? (SCHAFER, 2009, p. 15).

Tal discussão recai, inevitavelmente, sobre questões como educação, imitação e perpetuação. Numa sociedade que apresenta sinais de entorpecência auditiva, por onde se começa a discutir um despertar?

## A escuta e a cultura

O conjunto de hábitos de uma sociedade é passado de geração em geração através da imitação e da enculturação - processo que engloba socialização (aprendizado social apreendido nos primeiros anos de vida), educação (processos derivados de aprendizado formal e informal que preparam o indivíduo para ocupar seu lugar como membro adulto na sociedade) e instrução escolar (o mais restrito dos três, refere-se aos processos de ensino-aprendizagem em tempos e lugares específicos, fora de casa, por períodos definidos, por pessoas preparadas para tal) (MERRIAM, 1964, p. 146 e 147).

Os hábitos sonoros inerentes à cultura do lugar são um aspecto diário, porém, bastante negligenciado. O livro *Educação Sonora* é um apanhado de exercícios bastante simples que propõem o desenvolvimento da eficácia auditiva, uma vez que o melhor caminho para melhorar a paisagem sonora mundial é aprender a ouvir (SCHAFER, 2009, p. 17). Os exercícios estão divididos em três partes: percepção auditiva e imaginação, produção de sons, e relação entre som e sociedade.

A primeira parte do livro convida o leitor a listar os sons à sua volta (incluindo os de si mesmo). Obviamente, diferentes pessoas farão diferentes listas, demonstrando a relatividade da escuta focalizada e periférica de cada um. À medida que as situações mudam, num processo gradual, a cultura também muda, assim como os sons de cada época:

> Através de educação, enculturação e aprendizado cultural, a cultura ganha sua estabilidade e se perpetua, mas é através do mesmo processo de aprendizado cultural que as mudanças ganham espaço e a cultura mostra sua qualidade dinâmica. O que é verdadeiro para a cultura como um todo o é também para a música; o processo de aprendizado em música está no âmago do nosso entendimento dos sons que o homem produz (MERRIAN, 1964, p. 163).

Os exercícios dessa primeira parte, de maneira geral, convidam o leitor a explorar o universo sonoro que sempre esteve à disposição, mas que poderia estar sendo percebido somente pela escuta

periférica. O de número 11, por exemplo, sugere um caminhar por várias lojas até encontrar a que apresente o ambiente mais silencioso. "Que tipo de loja é essa? Quantas lojas têm rádios ligados, ou tocam música? Que outros tipos de sons podem ser ouvidos que são específicos de certos estabelecimentos?" (SCHAFER, 2009, p. 34). É um exercício que encontraria uso análogo numa escola, numa feira ou em uma linha de ônibus de transporte público. Através da escuta, poder-se-ia traçar um perfil dos responsáveis pelos ambientes, das demais pessoas que se encontram ali (as inertes, as incomodadas, as pacientes, as alegres, etc.) e dos motivos que as levam a permitir que aqueles sons permaneçam.

Sendo a cultura um comportamento aprendido (MERRIAM, 1964, p. 146) e, a imitação um exercício da expressão (SCHAFER, 2009, p. 84) - referindo-se ao ato de imitar sons para se chegar ao máximo de semelhança sonora - pode-se observar que, dentro de uma sociedade, processos imitativos também podem ocorrer como uma maneira de perpetuar aspectos, pois ela pode ser a forma de aprendizado musical mais simples e está, geralmente, limitada aos primeiros anos de aprendizado (MERRIAM, p. 146). No exercício 48 de *Educação Sonora* (SCHAFER, 2009, p. 76), o autor propõe uma investigação sobre a variação onomatopaica existente no mundo quando, por exemplo, faz-se menção ao som de um gato: em inglês, "purr-purr", em francês, "ron-ron", e, em alemão, "schnurr-schnur". Frente a essa diversidade, questiona-se se culturas diferentes percebem de maneiras diferentes, ou se os animais têm dialetos como os humanos.

Segundo Schafer, ilusões auditivas existem – "(...) as ondas, cachoeiras ou conchas [que] parecem conter sons misteriosos, como o choro de vozes profundamente enterradas nelas (...) [ou] sons que parecem vir de lugar algum – sons fantasmas (...)" (2009, p. 91). Frente a várias realidades consideravelmente ruidosas da sociedade ocidental atual, estaríamos enfrentando, também, ilusões silenciosas? Possivelmente. Se a cultura é comportamento aprendido, e o comportamento predominante é fazer uso de um determinado volume sonoro, então o padrão do que seja silêncio e de sua relatividade também muda.

## Considerações

Através dessa incursão inicial no tema, os resultados parciais das relações discutidas até o momento indicam que as relações entre os autores confirmam a importância da cultura no processo de escuta e consciente, corroborando a possibilidade de se ter, como objeto de estudo na etnomusicologia, o ato de ouvir.

A escuta pode ser considerada sob um ponto de vista social, envolvendo mecanismos de manutenção e de continuidade de um grupo; e também sob um ponto de vista humanístico, quando o pensar sobre ela começa a existir para um indivíduo.

Assim como a definição de música é relativa no mundo, também o é a do som e do ato de escutar, sendo, todos, dependentes de aspectos não só culturais, mas também biossociais, históricos e de sobrevivência do grupo num determinado contexto. Para que se considere a escuta consciente como um fator efetivo de melhora da qualidade de vida, é necessário estabelecer diretrizes de aplicação que sirvam às especificidades de cada ocasião ou, caso contrário, corre-se o risco de tudo ser reduzido a um discurso negativista sobre poluição sonora.

Cada tópico dessas considerações merece ser amplamente discutido. De maneira geral, todos estão convergindo para uma pergunta-constatação, formada frente às discussões apresentadas entre os autores e o delineamento de uma estreita relação do ato de ouvir com os traços da cultura e a maneira do homem se estabelecer na sociedade: Se, ao produzir som, ele comunica, então, ao ouvir,

ele compreende? Pensar sobre essa questão pode nos trazer novos parâmetros durante a pesquisa etnomusicológica e revelar dados antes ocultos por partes periféricas – numa analogia à escuta periférica - do nosso entendimento em campo.

## Referências

MERRIAN, Alan. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press,1964.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

_____. **Educação sonora**: 100 exercícios de escuta e criação de sons. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

# Fatores de Influência no Processo de Ingresso em um Grupo Cultural: o caso do G.R.E.S. Flor do Samba

*João Fortunato Soares de Quadros Júnior*
*joaofjr@gmail.com*
*UEMA*
*José Bernardo Holanda*
*jbholanda_musica@hotmail.com*
*UEMA*
*Abrãao Estrela*
*abraaoestrela@hotmail.com*
*UEMA*
*Osiel Braga*
*osiel_trombone23@hotmail.com*
*UEMA*

**Resumo:** O presente artigo teve como objetivo investigar os fatores que levam um indivíduo a se inserir em um grupo da cultura popular e as influências dessa inserção na sua prática musical. Para a coleta de dados, utilizou-se entrevista estruturada, elaborada exclusivamente para essa pesquisa, abarcando um total de 10 participantes do G.R.E.S. Flor do Samba. Como resultados principais, pode-se destacar, primeiramente, a grande influência que a família e os amigos exercem na inserção do indivíduo em um grupo cultural. Em segundo lugar, verificou-se a pouca influência dos estabelecimentos que oferecem ensino de música em São Luís (escolas de música e projetos sociais) na formação musical dos participantes, sendo o autodidatismo e as "aulas" informais os principais vieses de aprendizagem musical.

**Palavras-chave:** Transmissão musical, escola de samba, São Luís.

**Abstract:** This paper aims to investigate the factors that lead an individual to enter into a group of popular culture and the influences of this insertion in their musical practice. For data collection, we used a structured interview, designed exclusively for this research, covering a total of 10 participants of the G.R.E.S. Flor do Samba. As main results, we can highlight, first, the great influence that family and friends have in the integration of the individual in a cultural group. Secondly, there was little influence of the establishments that offer music education in São Luís (music schools and social programs) in the musical preparation of participants, and the self-taught "classes" major bases informal music learning.

**Keywords:** Musical transmission, samba school, São Luís.

## 1 – Fundamentação Teórica

A música é um componente presente em todas as culturas (BLACKING, 1995). Dessa forma, estudar de que maneira ela é transmitida nas mais diversas sociedades tornou-se um interesse comum entre as áreas da educação musical e etnomusicologia. Exemplos disso não faltam: Stein (1998) realizou uma etnografia dos processos de ensino-aprendizagem em oficinas de música em Porto Alegre-RS; Queiroz (2005a) estudou o processo de aprendizagem musical nos ternos de catopês em Montes Claros-MG; Recôva (2006) verificou como se dava a aprendizagem do músico popular, tendo como campo de estudo a cidade de Brasília-DF.

Para tanto, é importante esclarecer que, segundo Queiroz (2010, p. 115), o termo "ensino e aprendizagem são somente dois entre os múltiplos aspectos que fazem com que um determinado conhecimento seja transmitido culturalmente, de forma mais ou menos sistemática". Para tanto, em se tratando de estudos de natureza etnomusicológica e/ou mista, o autor defende a utilização do termo transmissão musical, o qual torna a análise do processo mais ampla, abarcando aspectos que ultrapassam o ensino e a aprendizagem musical, tais como valores, significados, relevância e aceitação social.

Porém, outros interrogantes precedem tal processo: o que leva um indivíduo a procurar e participar de uma manifestação cultural? Como se deu a sua formação musical? Quais são os critérios para ser aceito em um grupo de cultura popular? Essas e outras perguntas foram os principais motivadores para a realização desse trabalho, de natureza preliminar, conduzindo a um processo reflexivo que mescla elementos propriamente musicais com outros extramusicais, tais como motivação, influência familiar e de amigos na prática musical, dentre outros.

Segundo a literatura, diversos são os motivos para se buscar a inclusão em um grupo e isso, de certa forma, está atrelado ao próprio conceito de identidade. De acordo com Hall (2001, p. 12-13), o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. Ele está em processo constante de formação e transformação, assumindo identidades diferentes em momentos diferentes. Dessa maneira, a aproximação do sujeito e/ou sua inserção em um grupo social pode estar vinculado à busca de uma identidade própria, ora por influência de familiares e amigos, ora por uma motivação pessoal.

Conforme Prass (2004), as primeiras vivências com música ocorrem, em geral, no ambiente familiar, entre parentes, vizinhos e amigos mais próximos. A necessidade de cantar ou tocar um instrumento, a adoção de um estilo pessoal para a prática musical e até mesmo os gostos musicais são elementos muitas vezes absorvidos a partir do estabelecimento de vínculos afetivos, levando o indivíduo a copiar um determinado modelo ao qual se identifique mais e repassá-lo para outras pessoas, em um processo constante de aceitação e transformação social.

Outro aspecto determinante para esse processo de imersão cultural é a motivação. Na visão de Abeles et al (1984, p. 182), motivação é "a energia que um aprendiz emprega quando muda um comportamento", podendo ocorrer por incentivo e/ou por motivo. De acordo com Quadros Jr (2009, p. 25), o incentivo refere-se ao "objeto ao qual a atividade se dirige, à condição ou mudança de condição que desperta ou satisfaz um motivo (alimento, sexo, dinheiro, etc.)". Por conseguinte, o motivo corresponde a uma "condição interna relativamente duradoura que leva o indivíduo ou que o predispõe a persistir num comportamento orientado para um objeto, possibilitando a transformação ou a permanência da situação". (QUADROS JR, 2009, p. 25) Assim sendo, conhecer os motivos que levam os sujeitos à participação em manifestações da sua cultura se torna algo de grande relevância para estudos científicos dessa natureza.

Para refletir sobre os elementos motivadores da inserção do indivíduo em um grupo cultural é necessário levar em consideração tanto o motivo quanto o incentivo. Segundo Maslow (apud QUADROS JR, 2007), as pessoas sentem necessidades de diferentes ordens, as quais motivam o direcionamento da vida de cada uma delas. Para o autor, os sujeitos têm necessidade de serem aceitos e de pertencerem a grupos, estabelecendo assim relações de amizade, afeto e amor. A isso ele denominou de **necessidades sociais,** caracterizando-as como um elemento vital ao ser humano**.** Além destas, há também a **necessidade de estima**, vinculada ao reconhecimento por outras pessoas e por si próprio de uma determinada habilidade individual; e a **necessidade de autorrealização**, fazer aquilo que realmente gosta sem a preocupação em ser avaliado ou criticado. Trazendo isso para o objeto de estudo, a primeira caracterizaria o estado de inserção em um grupo em busca do estabelecimento e estreitamento de vínculos afetivos, enquanto as demais estariam alinhadas ao prazer, reconhecimento e status social que aquele determinado grupo poderia lhe conferir. Essas duas últimas necessidades são apontadas por Maslow como não-vitais.

Em congruência com a discussão anterior, torna-se importante destacar que a cultura maranhense é bastante diversificada e por isso possui grande importância e visibilidade no cenário nacional. Considerada pela Unesco como "Patrimônio da Humanidade" (BOTELHO**,** 2005), a cidade de São Luís possui um grande acervo arquitetônico colonial com aproximadamente 3.500 prédios, muitos revestidos com preciosos azulejos portugueses. Nela podemos encontrar manifestações culturais como o Bumba-meu-boi, com seus variados sotaques (Zabumba, Matraca, Orquestra, etc.), o Cacuriá (dança bastante sensual cujo maior nome foi Dona Teté, falecida em 2011), o Tambor de Crioula, o Tambor de Mina, etc. Por outro lado, além de manifestações que expressam a singularidade local, a cidade (como em todo o Maranhão) conta também com elementos provenientes de outras regiões do país, como, por exemplo, os Blocos Carnavalescos Tradicionais, o Reggae e as Escolas de Samba.

Vários dos grupos que compõe cada manifestação realizam apresentações durante o ano em diversas localidades, divulgando a cultura maranhense no Brasil e no mundo. Por outro lado, nos meses de junho e julho acontece a maior festividade do ano em São Luís: o São João. Nele ocorre a concentração dessas diversas manifestações, encabeçadas pelos grupos de Bumba-meu-boi, atraindo grande número de turistas para a cidade. Os eventos possuem financiamento tanto de órgãos governamentais quanto da iniciativa privada.

Por último, gostaríamos de destacar os modelos de aprendizagem musical. Em linhas gerais, o aprendizado nesses contextos ocorre de modo autodidata. Segundo Queiroz (2010), o autodidatismo está relacionado ao fato da formação ter se dado fora de uma escola ou de qualquer outro ambiente no qual o ensino de música está sistematizado. Assim sendo, ela ocorre a partir das orientações informais de amigos, contato com vídeo-aulas, observando outras pessoas tocarem, etc. Em sua pesquisa de mestrado, Prass (2004) apontou que na escola de samba muitos ensinam, porém ninguém está investido formalmente do papel de ensinar. Não há naquele universo nenhuma figura centralizadora para o ato de ensinar. Por outro lado, é importante ressaltar que a figura dos "mestres" nos grupos culturais pode representar aquela pessoa capacitada para a transmissão do conhecimento, similar ao que acontece em contextos formais de educação. Porém, é importante destacar que dentro do grupo a aprendizagem acontece não só a partir do contato do mestre, mas também com os demais componentes, no qual quem sabe mais ou tem mais experiência ensina aquele que sabe menos (RECÔVA, 2006; QUEIROZ, 2005b).

Ainda sobre o modo de aprendizagem musical, Arroyo (apud QUEIROZ, 2005a, p. 125) destaca que, dentro do contexto do Congado, essa situação se dá de forma auditiva, visual e tátil. Para essa autora, "o fazer musical é assimilado e vivenciado através de uma percepção ampla em que ouvir, ver, fazer e sentir são elementos indissociáveis para a assimilação da música". Nesse sentido, o ato de tocar junto se transforma em um momento extremamente importante de troca de experiências, ocorrendo adequações da performance a cada novo ensaio.

Buscando responder algumas das questões aqui levantadas, objetivou-se pesquisar nesse estudo os fatores que levam um indivíduo a se inserir em um grupo cultural. Para tanto, é importante ressaltar que tal pesquisa é parte de um projeto maior, o qual visa compreender o processo de transmissão musical presente em grupos da cultura popular maranhense.

## 2 – Metodologia

Esta pesquisa teve uma abordagem quanti-qualitativa, caracterizada pela utilização de técnicas estatísticas para analisar e classificar os dados coletados, assim como a análise qualitativa das respostas abertas (DA SILVA; MENEZES, 2001).

Como universo de pesquisa, optou-se pela G.R.E.S. Flor do Samba. Essa escola de samba é uma das mais tradicionais do Maranhão. Fundada em 1940, ela está situada no primeiro bairro da cidade de

São Luís (Desterro), bairro este que faz parte da região de maior concentração de edificações históricas da cidade (Centro Histórico). Atualmente, a Flor do Samba é formada por aproximadamente 300 integrantes, com idades entre 13 e 60 anos, tendo conquistado inúmeros títulos do carnaval maranhense. É detentora do famoso hino de carnaval "Haja Deus", música de conhecimento de grande parte da população ludovicense.

## 2.1 – Participantes

Participaram da pesquisa 10 integrantes do G.R.E.S. Flor do Samba. A seleção dos mesmos foi realizada de maneira randômica, entrevistando aqueles que se interessavam em participar ou aqueles indicados pelo mestre de bateria.

## 2.2 – Instrumento de coleta de dados

Para essa pesquisa foi utilizado como instrumento para a coleta de dados uma entrevista estruturada na qual abordava perguntas sobre aspectos da formação musical do brincante, bem como de fatores extramusicais que influenciavam direta e/ou indiretamente a sua prática musical. A coleta de dados se deu no decorrer do mês de dezembro de 2011.

## 2.3 – Procedimento

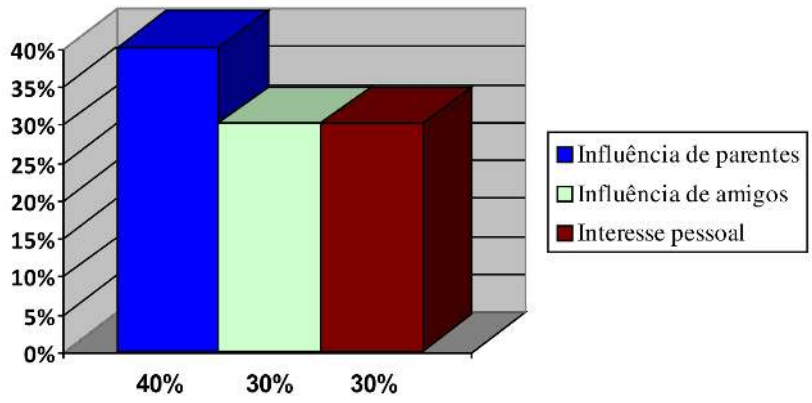
Após seleção do objeto, realizou-se visita ao local para apresentação do trabalho e agendamento da coleta de dados. Os dados foram coletados antes do ensaio, no período noturno. Os depoimentos foram registrados em diário de campo, com posterior transcrição para o programa Word 7.0, versão 2007.

## 3 – Análise de dados

A análise dos dados abarcará duas categorias: a primeira delas versará sobre os aspectos musicais propriamente dito; a segunda tratará dos aspectos extramusicais que direta ou indiretamente influenciam o indivíduo na sua prática musical. Entretanto, tais categorias não serão tratadas isoladamente, uma vez que o processo aqui analisado é dinâmico e não pode ser visto de maneira segregada.

## 3.1 – Motivação para inserção no grupo cultural

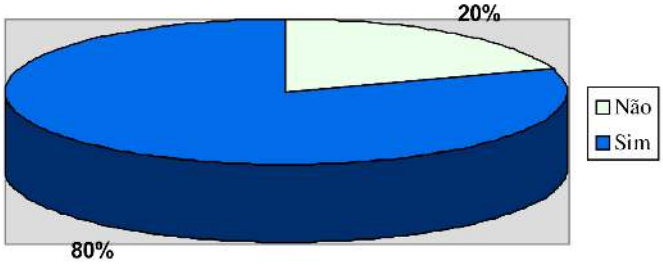
**Gráfico 1.** Motivação para inserção no grupo cultural




De acordo com o gráfico 1, o principal fator de influência para a inserção dos participantes da pesquisa no grupo Flor do Samba foi o estímulo dos parentes, seguido pela influência dos amigos e pelo interesse pessoal.

## 3.2 – Critérios para ingresso no grupo musical

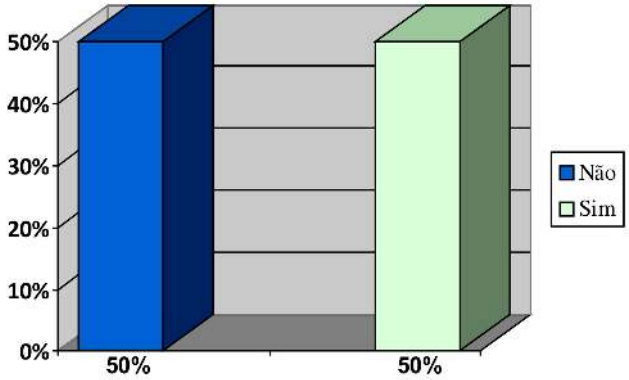
**Gráfico 2.** Critérios para ingresso no grupo cultural.




Segundo as respostas coletadas, há critérios preestabelecidos para o ingresso nesse grupo cultural, sendo estes de conhecimento da maioria dos entrevistados. Por outro lado, não houve convergência entre esses critérios, sendo apontados tanto aspectos relacionados à música (talento, aprender a tocar os instrumentos e participação em ensaios) como fatores mais generalistas (força de vontade, disciplina e dedicação).

## 3.3 – Conhecimento musical prévio

**Gráfico 3.** Conhecimento musical prévio

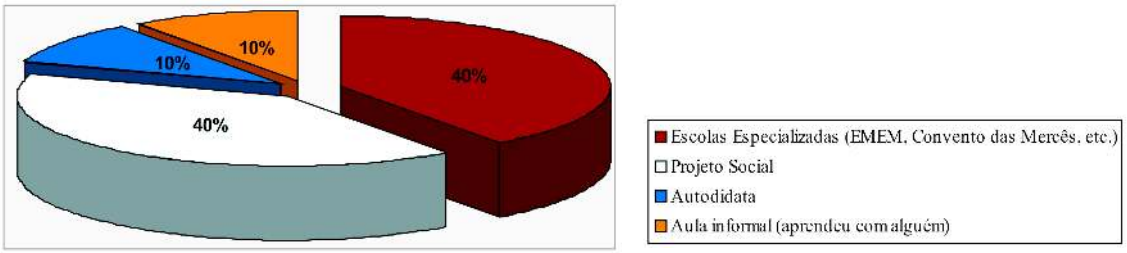



Como pode ser verificado no gráfico 3, metade dos respondentes já sabiam cantar o estilo ou tocar um instrumento. Por outro lado, pode-se afirma que o objeto desse estudo se trata de um grupo musical misto, agregando pessoas com ou sem experiência musical prévia. Subjacente a isso, a maioria dos participantes disse não ter encontrado dificuldades de inserção no grupo (90%), mesmo aqueles sem experiência musical prévia.

Escolas Especializadas (EMEM, Convento das Mercês, etc.)

## 3.4 – Formação musical

**Gráfico 4.** Como se deu a formação musical.



Inquiridos acerca da formação musical recebida, pode-se verificar no gráfico que a maioria dos participantes aprendeu música de maneira autodidata (vendo na televisão, observando alguém tocar, etc.) ou por contato direto com um "instrutor" informal (irmão, algum integrante do grupo mais antigo, etc.), contabilizando 40% para cada um dos itens. Contudo, é importante ressaltar que as instituições formais de ensino de música foram responsáveis pela formação de apenas 10% dos respondentes, com destaque também para a pouca representatividade dos projetos sociais nesse item.

## 4 – Conclusão

Primeiramente, é importante ressaltar que essa pesquisa se encontra em estágio inicial, havendo vários aspectos a serem analisados em sua continuação, bem como a verificação dessas questões em vários outros grupos da cultura popular maranhense. Ainda assim, foi possível verificar dados interessantes referentes ao G.R.E.S. Flor do Samba.

Pode-se dizer que o interesse em participar de um grupo cultural (como é o caso do objeto desse estudo) está centrado na influência de terceiros (família e amigos), o que denota a necessidade das pessoas em dar sequência a um tipo de tradição ou em estreitar laços afetivos.

O ingresso em grupo cultural nem sempre requer habilidades musicais prévias, o que foi confirmado pela pesquisa. Muitas pessoas ingressam em um grupo sem saber tocar um instrumento e, a partir da sua inserção, começam a desenvolver conhecimentos musicais práticos com a ajuda de amigos ou de integrantes mais experientes, ou pela "simples" observação e experimentação (QUEIROZ, 2005b). Assim, ganham força aspectos como disciplina, dedicação e força de vontade, fatores inerentes ao ser humano, abrindo a possibilidade para que qualquer pessoa possa participar de uma manifestação cultural. Outro dado importante e que corrobora com a afirmação anterior é a pouca representatividade dos locais que oferecem o ensino de música na formação musical dos entrevistados. Escolas de música e projetos sociais foram responsáveis pela formação de apenas 20% do total de participantes pesquisados, enquanto que a maioria (80%) teve seu aprendizado vinculado ao ensino informal ("aulas" com um "instrutor" informal ou de forma autodidata). Isso também é um elemento comum entre as manifestações culturais em outras localidades do país (ARROYO, 1999; MENDES, 2004; PRASS, 2004; QUEIROZ, 2005b).

É importante ressaltar que os aspectos aqui abordados se referem apenas a uma análise diagnóstica inicial, correspondendo à opinião da amostra participante da pesquisa, não sendo possível fazer a sua generalização. Entretanto, a partir do cruzamento com informações obtidas com outros grupos que constituem a cena cultural ludovicense, será possível analisar de uma maneira mais ampla não só os fatores que influenciam o ingresso de um participante em um grupo cultural, como também os fatores que o fazem permanecer e/ou abandonar esses grupos.

## Referências

ABELES, F. et al. **Foundations of Music Education**. New York: Schirmer Books, 1984.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical**: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Tese de doutorado. Porto Alegre: CPG-Música/UFRGS, 1999.

BLACKING, John. **How musical is man?** London: University of Washington Press, 1973.

BOTELHO, Tarcísio. Revitalização de centros urbanos no Brasil: uma análise comparativa das experiências de Vitória, Fortaleza e São Luís. **Revista Eure**, v. 31, nº 93, p. 53-71, Santiago de Chile, ago. 2005.

DA SILVA, Edna Lúcia; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 3. ed. rev. e atual. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.

MENDES, Jean Joubert. "Escuta o tum e faz tum, tum": a aprendizagem musical/cultural na formação identitária em um terno de congado de Montes Claros-MG. **Ictus**, Salvador, v. 5, p. 45-52, 2004.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**: uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: IFRGS, 2004.

QUADROS JR., João. **Fatores de influência no processo de ensino-aprendizagem musical**: o caso da escola Pracatum. Montes Claros: Editora UNIMONTES, 2009.

_____. Educação musical e motivação: uma revisão bibliográfica baseada na pirâmide de hierarquia das necessidades de Abraham Maslow. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: SIMCAM, 2007, p. 442-448 .

QUEIROZ, Luis. Aprendizagem musical nos ternos de catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. **Ictus**, Salvador, v. 6, p. 122-138, 2005a.

_____. **Performance musical nos ternos de catopês de Montes Claros**. Tese de doutorado. Salvador: PPGMUS/UFBA, 2005b.

_____. Educação Musical e Etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

RECÔVA, Simone. **Aprendizagem do músico popular**: um processo de percepção através dos sentidos? Brasília: UCB, 2006. Dissertação de Mestrado.

STEIN, Marília. **Oficinas de Música**: uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 1998.

# Gênero, Raça e Música: uma análise da expressão do samba de roda do grupo Quixabeira da Matinha

*Maíra Lopes dos Reis*
*mairalopesreis@gmail.com*
*UFBA*

*Ricardo Pacheco Reis*
*pachecoangol@gmail.com*
*UEFS*

**Resumo:** O artigo aqui apresentado tem como objetivo compreender o significado da expressão musical, cultural e social do grupo de samba de roda, Quixabeira da Matinha, formado por trabalhadores rurais que vivem do trabalho da roça para sobreviver no distrito de Matinha dos Pretos - Feira de Santana, Bahia, assim, busca-se associar as categorias de gênero e raça com estudos sobre música. E a questão de raça/etnia está diretamento relacionada com a própria formação territorial do distrito de Matinha dos Pretos, por apresentar carcterísticas sócio-culturais de um quilombo rural, e tendo uma população negra predominante. Nesse contexto surge a música representada pela Quixabeira da Matinha, que em seus cantos traduzem o cotidiando deste lugar.

**Palavras-chave:** Gênero. Música. Quixabeira da Matinha.

**Abstract:** The paper presented here aims to understand the meaning of musical, cultural and social group of samba, Quixabeira da Matinha formed by rural workers who live in work in the fields to survive in the district of Matinha dos Pretos - Feira de Santana Bahia, thus seeks to link the categories of gender, race and studies music. And the issue of race / ethnicity is related to diretamento own territorial formation of the district of Matinha dos Pretos by presenting sociocultural characteristics a rural maroons, and having a predominantly black population. In this context the song posed by the Quixabeira da Matinha, that in their songs reflect the place.

**Keywords:** Gender. Music. Quixabeira da Matinha.

## Introdução

Enquanto que em outros momentos históricos insistiu-se, sobretudo, nas noções de continuidade e unidade, hoje, vivemos em um período marcado pela ênfase dada às noções de ruptura, de diferença e pluralidade. Como um dos traços característicos do pensamento contemporâneo, prevalece às categorias de multiplicidades. Novas categorias de análise como identidades, estilos de vida, movimentos sociais ganham proeminência, a sociedade de classes assume a forma de grupos e movimentos sociais, baseados em etnicidade, sexo, localidades, dando lugar a uma grande diversidade de arranjos singulares (SORJ, 2000).

Diante dessas transformações, a ciência deve orientar novos olhares para essa realidade complexa, assim, novos caminhos devem ser buscados para construção do conhecimento, assim, o campo de estudos feministas tem levantado diversos estudos sobre as questões de gênero, raça/etnia e classe de forma política e interdisciplinar. A questão de gênero na ciência é enfocada por

estudiosos de muitas disciplinas e nos estudos sobre música em suas diversas áreas (etnomusicologia, musicologia, educação musical e performance), visto que música consiste em um produto humano, incluindo as questões de gênero e raça.

O artigo aqui apresentado tem como objetivo compreender o significado da expressão musical, cultural e social do grupo de samba de roda, Quixabeira da Matinha, formado por trabalhadores rurais que vivem do trabalho da roça para sobreviver no distrito de Matinha dos Pretos - Feira de Santana, Bahia, assim, busca-se associar as categorias de gênero e raça com estudos sobre música.

Esta comunidade é um quilombo rural que se formou no século XIX, onde escravos que residiam na antiga Fazenda Candeal fugiam para áreas de mata cerrada denominada Matinha, atualmente este espaço é tipicamente agrícola, grande parte da população é de pequenos agricultores dedicados principalmente ao cultivo de mandioca, feijão e milho (NASCIMENTO, 1997). E a questão de raça/ etnia está diretamento relacionada com a própria formação territorial do distrito de Matinha dos Pretos, por apresentar carcterísticas sócio-culturais de um quilombo rural, e tendo uma população negra predominante. Nesse contexto surge a música representada pela Quixabeira da Matinha, que em seus cantos traduzem o cotidiando deste lugar.

## Sobre o conceito de gênero e raça: algumas considerações

Gênero foi teorizado por Joan Scott (1995), como uma categoria de análise constitutiva das relações de poder, assim como classe social e raça, e se refere ao modo como as diferenças sexuais são construídas e trazidas às práticas sociais, e tornadas partes do processo histórico. Segundo essa autora, a categoria gênero é uma construção associada aos atributos socioculturais que se aplica, de forma diferenciada entre os sexos, a partir do que é estabelecido como feminino e masculino e os atributos sociais destinados a cada um.

Sobre a questão de raça e da história das mulheres negras, nos anos setenta muitas feministas na condição de mulheres racializadas aprofundaram a discussão nos processos históricos como a colonização e a escravidão. Se bem que muitos cientistas sociais têm reconhecido nos últimos anos os aportes do feminismo como teoria crítica. As mulheres negras tiveram uma experiência diferenciada que o discurso clássico sobre a mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade das mulheres negras. Autora, afirma que uma perspectiva feminista na qual o gênero seja uma variável teórica, que não pode ser separada de outros eixos de opressão e que não é possível em uma única análise.

## Conhecendo Matinha dos Pretos a partir da ação das mulheres e do samba de roda da Quixabeira da Matinha

Os sambas de roda da Quixabeira da Matinha por meio dos cantos expressam a vivência do trabalho no campo. Este grupo cultural surgiu em 1989 em Matinha dos Pretos, tendo como fundador: Marcos Gonçalves de Souza, conhecido como Mestre Coulerinho da Bahia, junto com sua esposa Apolinária das Virgens Oliveira a Dona Chica do pandeiro, organizam sua família, parentes e vizinhos para resgatar suas origens e preservar a memória dos antigos mestres e as tradições como: Boi de roça, farinhada, canto de pilão, bata do feijão, samba de roda.

De acordo com Santos (2008) o Grupo da Quixabeira se apresenta como umas das mais significativas manifestações musicais do sertão, agregando várias comunidades de Feira de Santana e região, que são formadas por trabalhadores rurais que fazem do trabalho cotidiano uma expressão

cultural rica. O grupo se consolida de fato com as preparações para a gravação de um disco, este projeto musical foi idealizado para a criação de uma das maiores expressões da cultura popular local, que veio a ser consolidada com a produção do vinil *Da Quixabeira pro berço do rio* em 1992, reunindo apenas seis comunidades (Lagoa da Camisa, Matinha dos Pretos, Subaé, Boa Vista II, Tapuio e Valente) localizadas no semiárido baiano. A partir desse momento as comunidades se articularam, originando o Grupo da Quixabeira, sendo que cada uma desenvolverá seu trabalho independentemente. Com o relançamento no formato CD em 1994, essas comunidades passaram a realizar apresentações em diversos lugares. E as suas canções ficaram conhecidas no universo musical, ao ponto de algumas das canções desse disco serem regravadas por artistas como: Carlinhos Brown, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Marisa Monte e as bandas Cheiro de Amor e Harmonia do Samba (SANTOS:2008).

Tocando em quase toda Bahia e em outros estados como: Minas Gerais, São Paulo e no Rio de Janeiro. Neste último, foi tocar na Bienal Internacional do Livro. Esse primeiro disco gravado em 1992, com várias comunidades juntas o grupo teve direito a uma música: "Alô Meu Santo Amaro" que tem como autor Coleirinho da Bahia. Em seguida gravou dois CDs independentes com esforço próprio do grupo e sem gravadora. O 1º CD chama-se "Gosta do meu Samba" e o 2º "A cultura ta acabando", além de dois documentários: "Quixabeira da roça, a indústria cultural" e o independente "Cantos da Matinha".

A sua primeira formação de cinco componentes: Coleirinho da Bahia, Aureliano Sambador, Chica do Pandeiro, Edite e Zalú. Logo depois vieram alterações com mais três membros da família: Guda Moreno, Zezé e Santinho. E surgiu mais uma geração para complementar como: Zito da Viola, Amadeu, Vamário, Leo Rizadinha, e o novíssimo Tercísio. Hoje o grupo se encontra com sua formação atual tais como: Guda Moreno (vocal e cavaquinho), Chica do Pandeiro (vocal e pandeiro), Zezé (tamborim e back), Andréa (dançarina), Pissita (cavaquinho), Jai (timbau), Swing (percussão), Aline (back vocal), Amadeu (percussão) e Tarcísio (violão).

Neste grupo musical a tradição oral se apresenta no contexto artístico e musical, que pode ser observada por meio do aboio, o samba de roda, os batuques da roça, as cantigas de roda, a chula, o reisado, a bata de milho e de feijão, o boi de roça, entre outras manifestações e tradições musicais fazem que parte da memória dos trabalhadores rurais. Essas expressões acima compõem a identidade musical do Grupo da Quixabeira. Nas épocas de plantio e colheita estão todos em mutirão entoando seus versos e cantos. A gravação do disco *Da Quixabeira pro berço do rio (1992)* é o primeiro registro fonográfico desses senhores. Os nomes das comunidades não se referem apenas ao local que habitam, mas, sobretudo, à sua identidade musical.

De acordo com Bosi (1992) a cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem- mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e chorar, de agredir e de consolar.

Esses elementos estão presentes no contexto das trabalhadoras rurais que formam o Grupo da Quixabeira. As canções expressam a experiência de vida, desvendam das suas relações com o local de vivência, onde o físico e o humano estão relacionados, proporcionando toados, sons, ritmos, imagens, versos, coros, danças e performances que alegram o cotidiano da comunidade.

## Compartilhando Relatos de escutas Musicais

Ao realizar o estudo sobre o grupo da Quixabeira da Matinha, se tornou necessário conhecer sua produção musical, desta forma, como resultado da pesquisa realizada, neste tópico do texto, apresenta-se um relato de escuta, a partir do documentário "Cantos da Matinha", produzido por Marcelo Rabelo e Irís de Oliveira, este vídeo mostra um pouco da realidade rural do povoado de Matinha, traduzida pelos cantos da quixabeira. Essa análise se pauta em alguns parâmetros elementais como: Ritmo que é a duração dos sons e das pausas; Melodia que é a sucessão de sons musicais combinados; Harmonia que se refere à combinação dos sons simultâneos; Altura tem relação com as propriedades físicas dos sons, então ela pode ser entendida como a propriedade do som ser grave, médio ou agudo; O timbre que é a qualidade do som que nos permite reconhecer sua origem é através dele que diferenciamos o som dos vários instrumentos. O timbre está relacionado com a série harmônica, produzida pelo som emitido. A partir destas escutas é possível conhecer o contexto cultural, o gênero musical, formação musical e as identidades sonoras de gênero, geração, sexualidade e os aspectos étnicos e raciais.

O primeiro canto tradicional que o documentário apresenta é o Aboio e a música chamada de "Boi de Roça", cantado pelo vaqueiro, neste canto, a variação e tonalidade vocal é uma característica marcante, a voz é o principal instrumento de condução da melodia e harmonia, tem uma altura que ora é grave, ora é aguda. Identidade sonora pode ser representa pelo vaqueiro, figura de formação cultural de Feira de Santana e vista como essencialmente masculina, que essencialmente está presente no contexto cultural das zonas rurais.

O segundo canto mostrado no vídeo se chama: "Ô Isaura" e o "Adeus São Paulo", é cantando por homens e mulheres trabalhando na produção de mandioca, o canto geralmente é iniciado e comandado por uma mulher, e em seguida seus familiares e vizinhos respondem o cantando a chamada da música. A voz ainda se apresenta como instrumento principal, a natureza e as ferramentas de trabalho, como a faca ao raspar a mandioca, fazem os sons que acompanham essas vozes.

Os sambas de roda cantados em zonas rurais, geralmente contam histórias de amores que se vão, ou do trabalho. Isto pode ser observado no canto "Meus canarinhos", cantado por uma trabalhadora rural ao peneirar a massa de mandioca, ao cantar assim: "*Meu Canarinho, minha beija-flor/ Traz a notícia do meu grande amor/ Que foi embora, nunca mais voltou./ Meu canarinho, minha beija-flor. Menina penera a massa, que eu penero a tapioca, que é pra fazer um beijú fino para José da Carioca.*

Sobre o contexto cultural, as batas de milho e de feijão cantadas pela quixabeira, apresentam uma manifestação que revela tanto fatores musicais, como identidades de gênero. A bata do milho traz como instrumentação as batidas do pilão, e assim são entoadas as canções, a bata do feijão o canto e ato de fazê-la apresenta claramente a divisão sexual do trabalho, pois,os homens batem o feijão com a inchada e as mulheres peneiram, como diz o canto: *Ê João Olha a bata do feijão. Os homens para bater, e as mulher pra beatar.*

Por fim, o documentário finaliza com o samba "A cultura ta acabando", com a formação completa do grupo, composta por três pandeiros, duas congas, tamborim, um violão e cavaquinho, a percussão neste gênero musical se faz presente dando o ritmo, e a viola junto com as vozes compõe a melodia. A mensagem trazida neste canto é o apelo de que não se perca a tradição das raízes e heranças históricas dos ancestrais africanos.

## Conclusão

Os temas sobre as relações de gênero têm se constituído um campo de discussão frutífero, inclusive pela possibilidade da sua compreensão, a partir das narrativas dos sujeitos circunscritos

nesse ambiente agrário. Os pressupostos teóricos anunciados na caracterização do debate são frutos da iniciativa interdisciplinar de associar a análise gênero, etnia/raça, e sexualidade e música, assim analisou-se a expressão do grupo de samba de roda Quixabeira da Matinha, e percebem-se como as questões de gênero e raça estão circunscritas no cenário do povoado de Matinha dos Pretos, tanto pela representação feminina no espaço agrário quanto na constituição do quilombo, sendo, então cantadas pelos sambas de rodas da quixabeira.

## Referências

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CD DA QUIXABEIRA PRO BERÇO DO RIO. Produzido pela NOVA — Pesquisa e Assessoria em Educação. Rio de janeiro, 1994.

CANTOS DA MATINHA**.** Feira de Santana, Ba: UEFS, 2004. 1 DVD**.**

NASCIMENTO, Maria. A. A. **As práticas populares de cura no povoado de Matinha dos Pretos? BA: eliminar, reduzir ou convalidar?** Tese de Doutorado em Enfermagem, USP, 1997.

SORJ, B.. Sociologia e Trabalho: mutações, encontros e desencontros**. Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 25-34, 2000.

SANTOS, Ricardo Ferreira dos . A representação sócio-cultural do cotidiano rural na produção artística do Grupo da Quixabeira. **A Cor das Letras (UEFS)**, v. 9, p. 65-73, 2008.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **EDUCAÇÃO e realidade**. V.20, nº. 2, 1995. Porto Alegre: UFRS, 1995, pp. 71 – 97.

# Interpretações da Música Indígena e do Índio como Personagem Musical: a ponte de Marlui Miranda

*Bruno Ronald Andrade da Silva*
*operabruno@hotmail.com*
*UFPE*

**Resumo:** O trabalho procura compreender as contribuições da musicista brasileira Marlui Miranda para o processo de construção social de uma musicalidade indígena, inscrita na música brasileira. Para isso, institui vínculos entre a Antropologia e a História para o debate acerca dos modelos em que foram produzidas e interpretadas as narrativas das músicas indígenas e dos personagens indígenas. Elencam-se as narrativas de esquecimento, de autenticidade, de deboche, até se chegar à obra de Marlui Miranda, que se situa nas narrativas de reparação, cuja conjuntura é marcada pela inserção de indígenas e não indígenas nas mobilizações políticas em torno dos direitos indígenas. Nesse ínterim são analisadas as perspectivas de músicos, compositores e acadêmicos acerca das narrativas que se desenvolveram ao longo da história brasileira. Em seguida, reflete-se que a música indígena está inserida num contexto de circulação de mercadorias, subjetividades e rituais.

**Palavras-chave:** Marlui Miranda, Música Indígena, Antropologia.

**Abstract**: The work seeks to understand the contributions of brazilian musician Marlui Miranda to the indigenous musicality construction social process inserted in brazilian music. For the debate about how were produced and interpreted the narratives of "indigenous music" and "indigenous characters" links between Anthropology and History were made. We list three narratives before reaching Marlui Miranda: narratives of oblivion, narratives of nativity and narratives of derision, and then we locate narratives of repair inside Marlui Miranda works, whose background we understand like a research on the indigenous and their non-indigenous production in a legal context. Meanwhile we analyze the prospects for musicians, composers and academics about the narratives that have developed throughout brazilian history. Then, we advocate that indigenous music is embedded in a context of movement of goods, subjectivity and rituals.

**Keywords**: Marlui Miranda, Indigenous Music, Anthropology.

## 1. Introdução

Apesar de não existir um movimento que possa se caracterizar como uma "cena" da música indígena no país, inúmeras experiências de gravação e divulgação musical que envolveu o índio, seja como "aquele que produz a música" ou como "o personagem" de um texto musical, foram partícipes das orientações do mercado musical, inserindo-se no circuito de circulação de objetos, seja via CD, LP ou MP3. Tais experiências revelam distintas representações sociais sobre o índio.

Marlui Miranda diria que, em fins dos anos 1980, seus amigos a incentivaram a cantar MPB, pois na "música indígena" ela não iria conseguir trabalhos. As experiências de Marlui Miranda, que insistiu em trabalhar com música indígena no Brasil, além de serem reconhecidas pela crítica especializada, instigam a pensar sobre a construção social desse fenômeno.

Nesse texto, erguem-se dois pontos através de um diálogo entre a história e a antropologia. São eles: 1) fazer um breve levantamento das representações do índio na música brasileira e 2) debater sobre o consumo da música indígena, relacionando sua *situação mercantil* (Appadurai, 2008) com as inserções das subjetividades (Ortner, 2007 e Geertz, 2008) e dos rituais (Peirano, 2001) no universo da produção da música indígena. Nesse ínterim, explora-se o caso de Marlui Miranda.

O valor *metodológico* do conceito de *cultura* surge como um *ponto de partida* para esse artigo; suas *conexões* (Wolf, 2003) com a história são alicerces importantes para o entendimento da relação entre música e sociedade. O *ponto de partida*, apoiado em Geertz, indica-nos que a cultura deve ser entendida como "formas simbólicas públicas, formas que tanto expressam como modelam significado para os atores engajados no fluxo contínuo da vida social" (Geertz apud Ortner, 2007, p. 384).

O artigo utiliza depoimentos de Marlui Miranda em dois vídeos entrevistas[96], assim como a sua obra musical e obras de outros/as compositores/as e intérpretes que façam referência à música indígena ou ao índio como personagem.

## 2. Representações do índio e da música indígena no Brasil

### 2.1. Documentações da música indígena e o pensamento musical brasileiro

As documentações de Spix e Martius[97] (século XIX) e da Missão Rondom (século XX), assemelham-se por fazerem relevantes coletas de melodias indígenas, utilizando um padrão de escuta e transcrição europeu (Barros, 2011). Nos escritos de Luciano Gallet[98], no fim da década de 1920, iremos encontrar uma crítica a esses métodos de registros e transcrições. Ele identifica lacunas e falhas nessas empreitadas, pois elas não compreenderam os "intervalos diferentes dos nossos" e os "cantos com multiplicação de vozes" presentes nas músicas indígenas, que definiam "um tipo de polifonia bem distinta da nossa" (Barros, 2011, p. 18).

Por outro lado, Gallet, aludido por Menezes Bastos (2006) como um dos fomentadores do *pensamento musical brasileiro*, foi um dos que contribuíram para o esquecimento da presença indígena na música brasileira, ao afirmar que a música brasileira se formou entre o universo harmônico português e o rítmico africano (Menezes Bastos, 2006). O autor afirma que há uma incongruência entre o *pensamento musical brasileiro* e o projeto nacional brasileiro, este alicerçado na fábula das três raças. Enquanto o pensamento social brasileiro registrava a gênese que formaria a nação brasileira a partir do branco, do negro e do índio, o *pensamento musical brasileiro* esquecia este último.

Conforme Pereira (2005), somente em 1951 ocorreria uma tentativa de apreender o elemento indígena na formação musical brasileira, através dos escritos do Maestro Batista Siqueira que propôs "buscar o que de indígena existisse na música dos sertões e agrestes[99]" (idem, p.300). Menezes Bastos (2006) sugere uma rota de pesquisa que procure desvelar a musicalidade indígena, esquecida no decorrer do século passado, através da hipótese de que a música indígena se encontra na base do universo musical conhecido como "folclore" nas vastas regiões do país[100]. Da atualidade, podemos citar os *torés* dos índios do nordeste, que tentam se afastar dos rótulos de "folclore" em seus movimentos de *reelaboração cultural* (Oliveira, 2004).

[96] Programa Ensaio da TV Cultura, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=384XJaqMrC8 acesso em 30 de janeiro de 2012 e Programa TV Tupinikim, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=09JZdJqtlj4&feature=related acesso em 30 de janeiro de 2012.
[97] Trata-se da obra: SPIX, Johann Batiste Von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp Von. Viagem pelo Brasil. Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos/Imprensa Nacional, 1938. 4 v.
[98] Trata-se da obra: Gallet, Luciano. Estudos de Folclore. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934
[99] Trata-se da obra: Siqueira, Batista. Influência Ameríndia na Música Folclórica do Nordeste. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1951.
[100] Para uma discussão mais aprofundada sobre as reinterpretações dos estudos sobre folclore nordestino a partir da música indígena, ver Pereira (2011).

## 2.2. "Se o índio fosse consumido pela civilização": narrativas sobre um personagem musical

Percebem-se mudanças no olhar dos artistas brasileiros sobre o índio como personagem, de acordo com o período histórico em que determinadas composições musicais foram produzidas. Apresentaremos alguns exemplos que nos ajudarão a apreender tais gradações históricas e as intervenções de Marlui Miranda, quando esta introduziu músicas indígenas em seus discos, declarando-se "intérprete da música indígena". Em sua obra, o índio perpassa tanto o lugar de um personagem do texto musical quanto o de criador da música. A expressão "intérprete da música indígena" deve ser compreendida como aquele que faz releituras da música indígena.

### A) narrativa da autenticidade

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) utilizou a "música folclórica" como elemento da música erudita e criou as célebres *Bachianas Brasileiras*. O músico foi apelidado de "índio branco", pelos franceses, e "índio de casaca" pelos brasileiros, ao utilizar o recurso da autenticidade no período em que tentava internacionalizar a sua música. As músicas indígenas e "folclóricas" ajudariam o maestro nos seus objetivos patrióticos e divulgaria na Europa a sua brasilidade. Dessa forma, alinhava-se ao momento ideológico em que se encontrava o campo das artes no Brasil, pelas convicções do *nacional-erudito-popular* empunhado pelo modernista Mário de Andrade (Amato, 2008).

### B) narrativa do deboche

Bob Nelson (1918-2009) lançou a marchinha (em estilo country) *índio de paletó*, em 1950, que dizia: "cuidado com esse índio de calça e paletó/cuidado com esse índio que ele não é brincadeira/ já tem apartamento, tem rádio e geladeira". Nesse período, outros compositores de marchinhas investiram em imagens indígenas que sugerem pretensas características canibais, indolentes e sexuais dos índios brasileiros. Mais três exemplos: a) "Vai começar o festim/ Estou de flecha na mão/ Mulher que não olha pra mim/ Vai entrar no caldeirão (M. Ferreira e Gentil Jr. - 1966); b) Índio mora de graça/ Índio come caça/ Índio anda nu (Klécius Caldas e Rutinaldo – 1966) e c) Índio está com fome/ Quer comer/ Índio quer brincar/ Índio quer pular/ Índio quer mulher pra namorar (Carmen Costa – 1971).

### C) narrativa da reparação

Em seguida, o personagem indígena será reinventado pelos novos nomes da música popular brasileira. Em 1970 Ivan Lins lançaria a música *Tanauê*: *se o índio fosse consumido pela civilização*. Em 1972 o grupo Quinteto Violado produziria a música *Marcha nativa dos índios Quiriri*, onde toantes são misturados com apitos, pífanos, maracás e violões, numa referência aos *torés* dos índios nordestinos. O sambista Martinho da Vila comporia *Tribo de Carajás* (1974), o tropicalista Caetano Veloso faria um de seus clássicos – *Um índio* - apontando o extermínio das nações indígenas (1977), enquanto Beto Guedes falaria do *Amor de Índio* (1978). Dali em diante, inúmeros compositores seguiriam essas trilhas, nas quais o personagem indígena é reverenciado; denunciam-se suas perdas; lamentam-se pelos genocídios e, ao mesmo tempo, inventavam uma nova narrativa musical sobre os povos indígenas: a narrativa da *reparação*. Com efeito, a década de 1970 se caracterizou pela organização das lutas por direitos indígenas, que originou os primeiros movimentos indígenas no país (Bicalho, 2010).

## 3. Marlui Miranda, sua interpretação da música indígena e o contexto da circulação de objetos, subjetividades e rituais

Na obra de Marlui Miranda a música indígena recebe contínuas interpretações. Seus três primeiros discos foram lançados no Brasil e, grosso modo, enquadram-se na MPB, com a peculiaridade de tratar da música indígena ou da temática indígena. Inserindo-se nas narrativas de reparação, Marlui Miranda se destaca por fazer releituras da música indígena. A musicista empreendeu inúmeras viagens para realizar registros musicais dos sons indígenas.

Antes do terceiro disco solo, em 1984, Marlui Miranda produz em parceria com a antropóloga Betty Mindlin, o disco *Paiter Merewa – Songs of the Suruí, Indians from Brazil*, a partir de gravações colhidas por elas, e com uma versão em inglês para o público estrangeiro. Dez anos depois, Marlui Miranda lançaria o álbum *Ihu – Todos os Sons*, onde todas as faixas são músicas indígenas ou releituras. Foram vendidas 15.000 cópias nos EUA, 4.000 na Europa e 5.000 no Brasil.

Esses números de vendas no exterior estimula a reflexão sobre a relação entre a música indígena e parte do público a quem ela se destina: de língua inglesa. Sabendo-se que também estamos falando dos suportes em que música indígena está compilada, o LP e o CD, adentramos nas reflexões sobre a *vida social* (Appadurai, 2008) desses objetos, a fim de percebê-los como constituintes dos *processos sociais* presentes na obra de Marlui Miranda.

Se pensarmos no ouvinte como um consumidor da música indígena e os povos indígenas (juntamente com Marlui Miranda) como produtores da música indígena, será possível lançar um olhar sobre o disco (mercadoria), analisando-o a partir de uma perspectiva cultural. Segundo Appadurai:

> Histórias e ideologias culturalmente construídas acerca de fluxos de mercadorias são lugar comum em todas as sociedades. Mas tais histórias adquirem qualidades especialmente intensas, novas e impressionantes quando as distâncias espaciais, cognitivas ou institucionais entre produção, distribuição e consumo são grandes (APPADURAI, 2008, p. 68).

Com efeito, podemos visualizar regimes de valor (Appadurai, 2008) que se caracterizam pela produção de uma pretensa autenticidade a ser buscada nos "trópicos" pelo consumidor estrangeiro. Da mesma maneira, a movimentação dos que produzem a música indígena (músicos indígenas e não indígenas) está vinculada a tais regimes. Villa-Lobos "descobriu" que havia um valor atribuído pelos europeus à autenticidade e, por isso, incorporou a musicalidade ameríndia na sua erudição.

Quando nos remetemos aos vários tipos de relação que a sociedade brasileira estabeleceu com a música indígena, preparamos o terreno para refletir sobre quais formas culturais estão contribuindo para a formação de subjetividades na atualidade.

Cada uma das narrativas tentou forjar formas culturais, visto que "discursos, práticas (...) produzem um certo tipo de atitude cultural" (Ortner, 2007, p 387). No sentido geertziano, elas atuam como um tipo de educação sentimental e são chaves para entender as subjetividades, visto que "formas de arte originam e regeneram a própria subjetividade que elas se propõem exibir" (Geertz apud Ortner, 2007, p. 388). Para Ortner:

> Entender a subjetividade nas suas relações com as (mutáveis) forma de poder, e especialmente (...) as formas sutis de poder que saturam a vida cotidiana, através de experiências de tempo, espaço e trabalho (...) explorar os caminhos nos quais uma antropologia da subjetividade pode ser a base de uma crítica cultural, nos permitindo

> propor questões afiadas sobre a formação cultural de subjetividades dentro de um mundo de relações de poder amplamente desiguais, e sobre as complexidades das subjetividades pessoais dentro de tal mundo (ORTNER, 2007, p. 400).

Reforçando a narrativa da reparação, assim nos fala Marlui Miranda:

> Era importante reforçar a cultura indígena e dar visibilidade. Reforçar do lado de cá e no contexto das aldeias. Era fundamental juntar esses aspectos; abri uma porta, sabendo que poderia ter um reflexo positivo para os povos indígenas. A nossa identidade. O meu trabalho é representativo, precisava de alguém pra fazer isso e eu comecei. A musica do índio, antes do meu trabalho era folclórica, eu coloquei a musica indígena num patamar em que ela nunca esteve, não a tratei como referência, manifestação folclórica, mas como música, que tem que observar, escutar e abraça a idéia, fazê-la parte do nosso cotidiano, sei que dei uma grande contribuição (Entrevista a TV Tupinikim).

Nesse ínterim, Marlui Miranda atua em uma das trincheiras da relação entre subjetividade e poderes desiguais, nas quais as representações sobre o índio são reinventadas num contexto de reparação de injustiças históricas, onde coexistem narrativas de esquecimento, autenticidade e deboche. Movimenta-se, assim, um jogo de disputas simbólicas entre as narrativas acerca de como a nação deve ser imaginada (Anderson, 2008), visto que ideais de nação povoam esses discursos. Se outrora a música indígena foi "esquecida" da nação, agora tentam inscrevê-la na identidade nacional, conforme lembrou Vidal (1996).

Marlui Miranda afirma que um de seus serviços nessa empreitada está em:

> Procurar fazer uma espécie de **ponte** entre a música indígena, como ela é, e como você (o ouvinte comum) pode ouvi-la, com os ouvidos da gente, os ouvidos de alguém que mora na cidade e que tem sangue indígena, mas não tem informação sobre isso. Eu falo isso porque a maioria dos brasileiros tem (Entrevista ao Programa Ensaio da TV Cultura, grifos nossos).

Essa ação significa estabelecer um *filtro* na música indígena a partir do olhar da musicista, tornando a música indígena mais palatável aos ouvidos ocidentais. Com efeito, são mesclados instrumentos indígenas e não indígenas, ocorrem reduções no tempo das músicas para que sejam comportadas nos limites do disco e misturam-se, no coro de vozes, tonalidades indígenas e não indígenas. Também se asseguram os nomes das etnias indígenas nas devidas composições para que lhes sejam pagos os direitos autorais.

Se nas aldeias indígenas, partes das músicas estão vinculadas a rituais específicos, sendo parte integrante destes, no processo de transmutação das músicas em CD ou LP, há uma nova contextualização delas. O elemento ritualístico, que pode ser a causa única de cantar determinadas músicas uma vez por ano, sofre uma mudança fundamental quando uma de suas partes integrantes (a música) é retirada e gravada em um disco que poderá ser reproduzido a qualquer hora pelo consumidor.

Por outro lado, o elemento cosmológico continua sendo acrescido na valoração do objeto - CD, aumentando-lhe o seu status de autenticidade, assegurando-lhe uma *pureza* (Douglas, 1976) para os ouvidos ocidentais, apesar do *filtro*.

Uma questão que fica para outra ocasião é: como entender essa *atualização cosmológica* (Vilaça, 2008) no cotidiano dos povos indígenas, proporcionada pela relação produtor e consumidor, a partir

da mudança no elemento ritual causada pela gravação de músicas em um CD's/objetos de consumo? Afinal, os produtores/índios sabem que a música ritual, que outrora era entoada em momentos específicos, agora seria, através do CD, manipulado pelo ouvinte/consumidor. Isso significa que alguns rituais evocados em *eventos especiais* (Peirano, 2001), seriam evocados pelo consumidor "ordinariamente" ao seu bel prazer.

## À guisa de conclusão

Se há uma vasta produção científica sobre o índio como personagem literário, os estudos sobre o personagem indígena na música brasileira ainda estão em gestação. Por outro lado, estudos sobre a produção musical de grupos indígenas brasileiros compõem um cenário considerável. Perceber as representações sociais estabelecidas através do encontro da produção musical indígena com a sociedade brasileira (materializadas, por exemplo em suportes como CD's, LP's e MP3) é tarefa que esse artigo se propõe a continuar. O caso de Marlui Miranda se mostra atraente porque as "pontes" que artistas brasileiros e estrangeiros têm estabelecido com a música indígena ainda necessitam de maiores atenções.

## Referências

AMATO, R. C F. Momento brasileiro: reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical e o canto orfeônico em Villa-Lobos**. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical** - RECIEM (Madrid), v. 5, p. 1-18, 2008. Disponível em: http://www.ucm.es/info/reciem/v5n2.pdf. Acesso em 02 de fevereiro de 2012.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, Arjun. Introdução: Mercadorias e a política de valor. In: **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

BARROS. José D'Assunção. Música Indígena Brasileira. Filtragens e apropriações do colonizador e do músico ocidental. In: **Espaço Ameríndio**. Porto Alegre. v. 5. nº 1.p. 9-31. Jan-jun 2011.

BICALHO, Poliene S. S. As assembléias indígenas: o advento do movimento indígena no Brasil. In: **Opsis**, Catalão. V. 10. Nº 1: 2010.

DOUGLAS, Mary. **Pureza Perigo**: Ensaio sobre a noção de poluição e tabu. São Paulo: Ed. Perspectiva – Col. Debates, 1976.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: RTC, 2008.

MENEZES BASTOS. Rafael José. **O Índio na música brasileira**: recordando quinhentos anos de esquecimento. Antropologia em Primeira Mão, Florianópolis, n. 52, p. 1-12, 2002.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Uma etnologia dos "índios misturados"?: Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. In: Oliveira, João Pacheco de (Org.). **A viagem da volta**: Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa/LACED, 2004.

ORTNER, Sherry. Subjetividade e crítica cultural. In: **Horizontes Antropológicos**. Ano 13, n. 28. Porto Alegre: 2007.

PEIRANO, Mariza. Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica. In: **Série Antropologia**. n. 305. Brasília: 2001.

PEREIRA, Edmundo. Benditos, toantes e sambas de coco: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande. In: Grunewald, R. A (Org.) **Toré**: Regime encantado do índio do nordeste. Recife: Massangana, 2005.

_____. Música indígena, música sertaneja: Notas para uma antropologia da música entre os índios do nordeste. In: Oliveira, J. P (Org.). **A presença indígena no Nordeste**. Rio de Janeiro:Contracapa, 2011.

VIDAL, Lux. Ihu: Todos os sons de Marlui Miranda. In: **Revista Parabóicas**. Nº 17, Ano 3, p.12, 1996.

VILAÇA, Aparecida. Conversão, predação e perspectiva. In: **Mana**. Nº 14 (1). Rio de Janeiro: 2008.

WOLF, Eric. Cultura: Panacéia ou problema. In: **Antropologia e Poder**: Contribuições de Eric Wolf, (org) Bela Feldman Bianco e Gustavo Lins Ribeiro São Paulo, Campinas, Brasília: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial, Editora da UnB, 2003.

# Itinerários do Saber Musical: uma poética híbrida

*Jairo Perin Silveira*
*jairops@yahoo.com*
*UNICAMP*

*Erica Giesbrecht*
*egiesbrecht.gmail.com*
*UNICAMP*

Resumo: A presente comunicação se trata de um relato de experiência sobre um projeto de extensão comunitária em andamento numa universidade estadual de São Paulo, cuja proposta é estabelecer uma via de mão dupla de troca de saberes entre músicos inseridos no espaço acadêmico e músicos de cultura popular. Este relato tem como objetivo apontar as relações de hibridismo presentes nessa experiência e refletir se este é um processo fértil e produtivo ou um instrumento de dominação cultural, abordando também seus decorrentes desafios para as políticas culturais de modernização e convivência multicultural. Além disso, refletir sobre como esta via de mão dupla pode influenciar nas relações pedagógicas e procedimentos de ensino.

Palavras-Chave: hibridismo cultural, pedagogia musical, escrita musical.

Abstract: This paper reports a communitarian project held a state university from São Paulo, whose purpose is to produce an interactive musical knowledge between academic and traditional/popular musicians. This report aims to point out the hybrid relations present in this experience and to think if this is a fertile and productive process or an instrument for cultural domination, also approaching the new challenges it has brought up to the cultural policies of modernization and multicultural coexistence. Also, think about how this two-way relationships may influence the educational and teaching procedures.

**Keywords:** cultural hybridism, popular culture, music writing.

## 1. Introdução

A ideia do projeto se deu a partir do contato com grupos de performances afro-brasileiras, em razão de uma pesquisa de campo em etnomusicologia. Foi detectada nesses grupos, uma demanda de músicos interessados em apreender a linguagem musical como meio de deterem os conhecimentos necessários para a legitimação de sua produção cultural, através do registro de partituras. Por outro lado, há na mesma cidade uma intensa atividade cultural desenvolvida por músicos que dominam a linguagem escrita e que tiveram o seu aprendizado musical feito de uma forma diferente da encontrada nos grupos populares e que por uma barreira social, raramente se encontram. Diante desse contexto, o projeto vem abrindo espaço para que estes músicos "letrados" tenham a possibilidade de se envolver com uma pedagogia musical não convencional e experimentar novas formas de saber musical, fazendo-se reconhecida e divulgada a diversidade cultural no meio acadêmico. Ao mesmo tempo, o projeto viabiliza o acesso a um ensino de música praticamente intangível aos mestres de cultura, o aprendizado da escrita musical. Como resultado deste diálogo, segundo Maura Penna, pode-se avançar

> Na direção de novas possibilidades de relação entre sujeitos e entre grupos diferentes, buscando promover o reconhecimento das diferenças culturais e, ao mesmo tempo, estabelecer uma relação crítica, interativa e de dinamicidade entre elas (PENNA, 2010, p. 88).

Operacionalmente, a relação de troca de saberes tem acontecido da seguinte maneira: de um lado, um educador musical (mestrando) ministra aulas semanais de musicalização em dois pontos de cultura geridos pelos grupos de cultura afro-brasileira, não com o intuito de ensinar a tocar, mas de compartilhar uma linguagem que muitas vezes simboliza um diferencial de status e poder social. Do outro, os músicos destas e de outras comunidades populares têm oferecido palestras/oficinas mensais no Departamento de Artes para a comunidade acadêmica da referida universidade, com o intuito de explorar sensações, emoções e relações entre música, oralidade e corpo. Dentre os assuntos abordados nestas oficinas estão presentes expressões da cultura afro-brasileira e pan-africana. Conforme a proposta do projeto, foram realizadas oito oficinas culturais ligadas a cultura popular e que contou com a participação de alunos da graduação e pós-graduação de todos os departamentos do Instituto de Artes da Unicamp, sobretudo o de música. Participaram também das oficinas pessoas da comunidade não ligadas à universidade, mas que de maneiras diversas mantém envolvimento com as práticas de cultura popular, e detentoras portanto, de conhecimentos adquiridos quase sempre por transmissão oral e que demonstraram interesse na troca de novas experiências.

Nas oficinas realizadas, os participantes puderam adentrar no universo de cada tema proposto através de palestras ministradas por professores e mestres, conceituados e reconhecidos, em abordagens acerca da história de cada manifestação cultural, suas raízes, etnias, técnicas, e de como essas práticas se realizam nos dias de hoje. Tiveram ainda a oportunidade de experimentar e aprender passos de danças, cantos e toques de instrumentos. Os meios utilizados para divulgação foram: lista fechada de e-mails via mala direta, afixação de cartazes pelas dependências da Universidade, publicação no portal eletrônico do jornal  e site do Instituto de Artes, além da criação de um blog: www.itinerariosdosabermusical.blogstpo.com.br. Seis das oficinas – oficina de coco de terreiro, carimbo das caixeiras, danças negras: do sagrado ao profano, samba de bumbo campineiro, orquestra de berimbaus navio negreiro e sala de coco, foram realizadas nas dependências do IA da Unicamp, e duas (Jongo e Culinária Maranhense) aconteceram na Casa de Cultura Fazenda Roseira pelo fato de esta entidade abrigar a sede da comunidade de jongo "Dito Ribeiro". Esta foi a forma encontrada para proporcionar uma maior aproximação com a realidade vivida por esta comunidade e também como tentativa de reproduzir o ambiente rural próprio para a realização da oficina *Tambores & Sabores*. Para tanto a direção do IA gentilmente disponibilizou transporte gratuito a todos os participantes.

Em termos estatísticos, cada oficina teve em média entre 30 e 40 pessoas inscritas totalizando aproximadamente 300 participações.

Este artigo se refere a um relato das aulas abordando o tema notação musical e que aconteceram nos pontos de cultura.

## 2. Os Pontos de Cultura: pontos de encontro

Os locais escolhidos para as aulas de musicalização têm em comum o fato de terem sido contemplados como pontos de cultura e por terem suas sedes situadas em regiões periféricas da cidade onde predomina uma população negra e de baixa renda.

Um deles segue o modelo de um "quilombo urbano", promovendo, além das rodas de jongo, atividades culturais voltadas, principalmente, para a cultura afro através de oficinas, cursos de

capacitação para professores, exposição de filmes e debates. Já, o outro, desenvolve projetos na área social, artística e cultural. Mantém um centro de pesquisa e documentação, forma educadores focados na cultura popular e na capacitação para utilização da internet e softwares livres. Possui um estúdio de gravação utilizado para a sua própria produção musical. Mantem projetos relacionados à confecção e aprendizado de instrumentos musicais, além de vivência teatral e aulas de inglês.

## 3. Como uma linguagem musical pode ser ensinada sem que se configure como uma posição hegemônica?

Num tipo de educação musical conservatorial[101], o aluno, ao mesmo tempo em que pratica o seu instrumento, aprende os signos musicais. Muitas vezes, neste tipo de aprendizado, a escrita musical pode vir à frente da escuta e da vivência artística. Como diz Viviane Beineke , neste tipo de educação musical, "ainda são frequentes as abordagens que focalizam mais aspectos técnicos do que a compreensão" (BEINEKE, 2003, p. 91). O oposto ocorre com um aprendizado considerado tácito, ou seja, um aprendizado que acontece a partir da vivência e da familiaridade do jovem instrumentista com "o fazer musical" presente nas manifestações culturais em sua comunidade. A estes últimos, a iniciação musical através da leitura pode se tornar muito difícil em razão do caráter abstrato da linguagem musical e, no caso da música brasileira, uma rítmica de difícil transcrição.

Existem vários modelos de educação musical que objetivam a inserção do jovem -vindos principalmente de comunidades que não têm acesso a um estudo de música regular - ao aprendizado de música utilizando a escrita musical. Porém o que se nota é uma descaracterização do ambiente que o aluno traz consigo e então, muitas vezes, este se vê obrigado a executar um tipo de música que não corresponde à sua realidade, ou seja, uma música com as tradições da música ocidental europeia e geralmente, a erudita. Aprender uma linguagem musical não é necessariamente, aprender a música erudita ocidental, muito menos coletar conteúdos folclóricos e inseri-los dentro de uma estética erudita. Também não se trata de "mudar um foco etnocêntrico marcadamente de raiz europeia, por um africano, mas de ampliar o foco para a diversidade cultural, racial, social e econômica brasileira" (Parecer 03/2004-CNE apud PENNA, 2010, p. 82). É necessário que se estabeleça uma didática musical pautada pelo diálogo e pela troca de experiência. Segundo Ana Canen,

> propor um ensino de música que possa contribuir para a ampliação da experiência cultural partindo da vivência do aluno e promovendo o diálogo com as múltiplas formas de manifestação artística. Um intercâmbio baseado no respeito pelas diferentes vivências" (CANEN apud PENNA, 2010, p. 99).

Os pontos de cultura escolhidos para as aulas de musicalização se enquadram em instituições com características híbridas de atividade, pois apesar de manterem a tradição de manifestações populares como reforço de uma identidade própria, vêm se adaptando aos desafios tecnológicos com o intuito de capacitar para o mercado de trabalho os indivíduos que dali se beneficiam; promovem diversas atividades artísticas com características globais onde o tradicional convive com o moderno, sem que se perca o sotaque de ambas manifestações. A preocupação com os instrumentos artesanais convive com a prática de gravação em estúdios e por consequência a sua veiculação na internet, servindo-se da tecnologia em comunicação para se colocarem e se firmarem dentro do panorama artístico nacional. Orquestras de tambores, originários da região de Trinidad Tobago executando arranjos elaborados a partir de canções pop inglesas, reggae, funk, rock e samba; atabaques sendo

[101] Segundo Schroeder, a educação musical conservatorial tem como objetivo a transmissão de conhecimentos musicais específicos sobre uma lógica pré-estabelecida pelo professor onde este é o agente, a música (erudita ocidental) é o objeto e o aluno é um receptor passivo no processo educacional (SCHROEDER, 2005, p. 67).

usados como acompanhamento para funk e hip-hop e a utilização do berimbau junto a guitarras elétricas delineiam o dinamismo que ocorre na cultura popular, suas mudanças e interações dentro de um contexto social que também se modifica pelo avanço da industrialização e urbanização promovendo um diálogo intercultural. Assim, segundo Penna "a articulação do global ao local coloca em xeque os critérios que estabelecem uma relação fixa entre determinadas manifestações populares e certas bases territoriais" (PENNA, 2010, p. 105). Chama a atenção dentro deste panorama, a formação de profissionais envolvidos com a produção artística, tendo como objetivo a busca por visibilidade e reconhecimento, assim como a inserção na indústria cultural. Há uma intenção, por parte destes produtores, de estruturar-se através do acesso a tecnologia e setores da produção cultural. "A importância do produtor cuja obra é criar possibilidades de mercado sempre" (PENNA, 2010, p. 115). Esta relação entre as manifestações de caráter popular e a cultura pop tem como característica, segundo Zollner Júnior o sincretismo, isto é "o hibridismo de diferentes materiais culturais oriundos da cultura popular – como o maracatu, o coco, a embolada - juntamente com elementos da cultura de massa, como o rock, o funk, e o rap" (ZOLLNER JÚNIOR, 2010, p. 1).

Uma vez a par desse arrojado modelo de educação musical independente do sistema conservatorial, o leitor poderá se perguntar: mas por que então esses músicos se interessam pela linguagem escrita? Várias têm sido as repostas dos alunos a esta pergunta. Em primeiro lugar, admitindo diferentes referências para sua construção enquanto músicos, se abrem a mais uma forma de conhecimento, incorporando-a ao seu vernáculo musical. A possibilidade de registrar suas criações próprias também tem sido apontada como um fator importante, assim como o registro das tradições nas quais estão inseridos. Note-se que esses registros, especialmente de repertórios tradicionais, não aprisionam suas performances, mas são considerados formas de legitimação de um repertório oral.

Mais uma questão se coloca nesse processo: o uso da notação musical ocidental para transcrição de repertórios não ocidentais ou manifestações populares não é reconhecidamente um método eficaz de registro, uma vez que representar uma performance através de uma partitura não é suficiente para que se tenha uma ideia da obra sem que esta seja apreciada. Porém, nesse caso, a escrita de partituras tem sido um processo coletivo no qual, além da escrita formal, cada instrumentista cria símbolos (bula) para orientar como cada instrumento deve ser tocado. O que se pretende com o estudo da escrita musical é desencadear uma nova maneira de refletir sobre a música que se faz e que se ouve, promovendo um diálogo entre culturas, desde que haja "o reconhecimento de sua própria condição como ponto de partida para o diálogo com o outro" (SOUZA apud PENNA, 2010, p. 113). Segundo Berenice, "quando nos aventuramos a conhecer o outro, as possibilidades do conhecimento se ampliam" (ALMEIDA; PUCCI, 2002, p. 20). O aprendizado e o domínio da escrita musical deve ser um instrumento de empoderamento para os músicos destas comunidades e não o estancamento das tradições musicais que performam.

Em termos práticos, o curso de teoria musical foi dividido em dois módulos: o primeiro, no segundo semestre de 2011 e o segundo, de março a junho de 2012, totalizando dezesseis aulas cada módulo. A aula era aberta a todos os instrumentistas. No primeiro módulo, participaram do curso, exclusivamente, alunos que executavam instrumentos de percussão: tambores de pele, tambores de aço e berimbau. Estes alunos tinham em comum o fato de, além de instrumentistas envolvidos com manifestações culturais como o jongo e a capoeira, desenvolviam projetos artísticos e educacionais. As suas práticas revelavam um sotaque baseado no contratempo e nas levadas rítmicas sincopadas que eram executadas com muita habilidade. Dos alunos que passaram pelo curso, a maioria portava um livro ou apostila de teoria ou percepção musical e achavam importante dominar o código musical, mas não conseguiam decifrar os signos e transformá-los em música. Percebeu-se também, neste

primeiro módulo, uma dificuldade para assimilar padrões rítmicos transcritos, mesmo aqueles com que tinham familiaridade. A leitura musical se tornava muito lenta e perdia o seu significado musical. Aos poucos, foi-se criando um sentido de espacialidade e o gesto passou a fazer parte do processo de leitura, facilitando o entendimento das relações que se estabelecem entre as durações. Refletiu-se sobre a possibilidade, através do estudo da partitura, o contato com peças que talvez não chegasse até o grupo, ou até mesmo, a busca de uma variedade rítmica que não era encontrada em suas práticas musicais. Não é possível dizer que, no fim do primeiro módulo, os alunos estavam alfabetizados musicalmente, mas entenderam e praticaram um raciocínio musical por um prisma diferente do que estavam acostumados a olhar e, sem dúvida, isso vai se refletir em suas maneiras de tocar, ouvir e transmitir os conhecimentos adquiridos. Foram desenvolvidas pesquisas via internet e análise de outras formas de escrita musical para registro de partituras.

Agregaram-se ao grupo, no segundo módulo, dois construtores de Cajon, interessados no aprendizado do instrumento e assim, tornarem-se divulgadores de seus produtos; um flautista, com interesse voltado à música irlandesa, um violonista com influências do blues e do rock e um percussionista semiprofissional que sentia a necessidade de registrar o que criava nos ensaios quem mantém com seu grupo. A primeira parte da aula compreendeu exercícios práticos; geralmente, escolhia-se uma levada rítmica e os alunos tocavam procurando se encontrar dentro do ritmo e do andamento proposto e tentando estabelecer um fluxo musical; o professor escrevia na pauta o ritmo executado e os alunos discutiam sobre a relação entre a figura e o som. Paralelamente a esse trabalho, no intuito de corrigir uma defasagem entre a sala de aula e o estudo individual, evidenciado no primeiro módulo, adotou-se o uso de um programa livre de edição de partituras de nome "Musiscore", em que o aluno pôde criar seus exercícios rítmicos e melódicos através da escrita. O uso do software associado à internet, abriu possibilidades para a comunicação entre professor e aluno através da troca de e-mails com sugestões de músicas e exercícios. Os alunos de teoria musical, inseridos no projeto têm como característica comum o fato de serem instrumentistas envolvidos com manifestações populares e que detêm o conhecimento de ritmos brasileiros e praticam em seu cotidiano uma música mais global sem que se perca o sotaque de suas tradições locais.

O projeto continua até novembro de 2012 e o planejamento para o terceiro módulo inclui, além da continuidade das aulas, a realização de performances nos pontos de cultura atendidos pelo projeto, com a apresentação de grupos que participaram das oficinas oferecidas na universidade, alunos do curso de musicalização e também instrumentistas e compositores da academia que tenham interesse na composição e execução de peças inéditas compostas a partir do contato estabelecido com os grupos populares, buscando a "fusão de melodias étnicas com a música clássica e contemporânea ou com o jazz" (CANCLINI, 2008, p. 8).

## 4. Considerações finais

Segundo Penna, "é possível considerar "poéticas musicais" como diferentes estéticas, modos distintos de criação musical, diferentes modos de selecionar sons e organizá-los, criando significações através da linguagem musical" (PENNA, 2010, p. 86). A partir da experiência com as aulas de musicalização nos pontos de cultura, foi possível realizar um processo pedagógico baseado na manipulação dos materiais sonoros apresentados individualmente por cada aluno participante e adequar o conhecimento da linguagem musical às suas necessidades individuais sem perder a prática do coletivo e as matrizes de sua música, na tentativa de fundir estruturas e práticas sociais. "As diferentes poéticas musicais são social e culturalmente contextualizadas, articulando-se a diversas práticas sociais" (PENNA, 2010, p. 86). O contato entre a academia e os pontos de cultura, apontam

relações de hibridismo na medida em que temas não pertencentes à realidade do envolvidos no projeto sejam agregados mutuamente à prática do fazer artístico. Entender que esta prática pedagógica de duas vias, amplia a nossa experiência artística. "Quanto maior o diálogo e a convivência, maior o enriquecimento da produção artística" (PENNA, 2010, p.117).

Mais do que a transmissão dos conhecimentos de teoria musical, o que se buscou com as aulas de música, foi a elaboração de um raciocínio musical que permitisse ao aluno desenvolver-se no seu aprendizado de forma autônoma; que entendesse a estrutura da linguagem musical e se tornasse capaz de elaborar a sua própria forma de construir uma partitura ou um arranjo. Promover discussões sobre a aplicabilidade da escrita no processo de educação musical, seja ele formal ou não formal e ao mesmo conceber outras maneiras de conseguir uma prática musical significativa.

## Referências

ALMEIDA, M. Berenice de; PUCCI, Magda D. Outras terras, outros sons. São Paulo: Callis, 2002.

BEINEKE, V. O ensino de flauta doce na educação fundamental. In: HENTSCHKE, L (org.); DEL BEM, L. (org.). Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003. p. 86-100.

CANCLINI, Nestor Garcia. La globalización: productora de culturas híbridas. In:

CONGRESSO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR. 3., 2008, Lima. Actas... Lima: IASPM-AL, 2008. p. 1-18.

PENNA, Maura. Música(s) e seu ensino. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. **Reflexões sobre o conceito de musicalidade**: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical. Campinas, 2005. 210f. Doutorado em Educação. Instituto de Educação. Universidade Estadual de Campinas.

ZOLLNER JÚNIOR, Ricardo de Lima. **Caranguejos com Cérebro**: análise dos hibridismos musicais realizados pelo movimento manguebeat. Campinas, 2010. 132f. Mestrado em Artes. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas.

# Jayme Ovalle: um compositor nacionalista?

*Felipe Novaes Cantão*
*UFPA*

**RESUMO:** Esse trabalho constitui-se num recorte de uma dissertação de mestrado em andamento com o título "Três Legendas de Jayme Ovalle: um estudo analítico interpretativo". Tem como objetivo levantar subsídios musicais para demonstrar que o compositor paraense Jayme Ovalle (1894-1955) pode ser considerado como um compositor do Nacionalismo brasileiro, não apenas por ter vivido no período em que essa estética floresceu, mas por realmente utilizar-se de um material musical de cunho nacionalista. Para isso, primeiramente busca-se traçar um panorama da vida do compositor e escritor Jayme Ovalle, que figurou entre importantes intelectuais da primeira metade do século XX no Brasil, tendo certa projeção internacional com a canção para canto e piano "Azulão" e "Modinha". Registra sua formação musical na cidade de Belém, sua ascensão no cenário carioca como músico e escritor e seu encontro com Manuel Bandeira e Mario de Andrade, importantes parceiros e amigos. Após a construção da vida do compositor, parte-se para o cenário do Nacionalismo brasileiro ressaltando seus ideais e ideologias, pautadas principalmente nos pensamentos estéticos de Mário de Andrade. E por fim verifica as possibilidades nacionalistas da música de Ovalle, a partir da análise de duas obras musicais. A primeira chamada "Habanera" para piano solo e a segunda chamada "Caboclinho" para canto e piano. A análise estará baseada nas perspectivas do Nacionalismo Recodificador e do Nacionalismo Paradigmático, tecendo relações musicais entre a música ovaliana e essas técnicas composicionais, propondo assim  pela primeira vez elementos que poderiam ligar o compositor a corrente composicional e estilística do Nacionalismo brasileiro.

Palavras-chave: Jayme Ovalle; Nacionalismo; Música brasileira; Análise.

**ABSTRACT** : This work constitutes a part of a dissertation in progress titled "Three Legends Jayme Ovalle: an analytical interpretation." Aims to raise subsidies to demonstrate that musical composer native of Pará Jayme Ovalle (1894-1955) can be regarded as a composer of Brazilian nationalism, not only because he lived in the period in which this aesthetic flourished, but actually make use of a musical material of a nationalist character. For this, first we try to draw a picture of the composer and writer Jayme Ovalle, who was among leading intellectuals of the first half of the twentieth century in Brazil, with some international prominence with the song for voice and piano "Azulão" and "Modinha ". Join his musical training in Bethlehem, his rise on the scene Rio as a musician and writer and his meeting with Manuel Bandeira and Mario de Andrade, important partners and friends. After construction of the composer's life, we go to the scene of Brazilian nationalism emphasizing ideals and ideologies, rooted mainly in aesthetic thoughts of Mario de Andrade. And finally check the possibilities of nationalist music Ovalle, from the analysis of two musical works. The first call "Habanera" for piano solo and the second called "Caboclinho" for voice and piano. The analysis is based on the perspectives of Nationalism Nationalism recoder and paradigmatic, weaving musical relations between music and ovaliana these compositional techniques, thus proposing the first time elements that could link the composer's stylistic and compositional current Brazilian Nationalism.

Key-words: Jayme Ovalle; Nationalism; Brazilian Music; Analyse.

## Ovalle – uma trajetória

Jayme Rojas de Arajón y Ovalle nasceu em Belém do Pará no ano de 1894, filho de pai chileno e mãe cearense. De acordo com Vicente Salles, no livro Músicas e Músicos do Pará, o compositor paraense experimentou vários instrumentos, mas foi ao violão que "encontrou seu clima estético e emocional" (1970, p. 221), sendo este instrumento o que mais dominou.

Seu pai, Mariano Ernesto Ovalle (-1904) foi um homem de negócios e aventureiro que ainda muito cedo deixou seu país e foi tentar a sorte no Norte do Brasil. Por volta de 1880 Ernesto encontrou o florescente ramo da borracha ou como foi conhecido o "ouro-branco" (1870-1912), que manava das árvores da Amazônia. Segundo Souza (2001, p. 32) nesta época o látex ganhava novos usos, principalmente, após a descoberta da vulcanização da borracha – processo de estabilização química do látex - pelo americano Charles Goodyear (1800-1860).

Jayme Ovalle, portanto, nasceu em uma Belém enriquecida pela borracha, que segundo Sarges (2002, p.86). levou à modificações na "estrutura social belenense" criando "uma classe de homens políticos e burocratas formada por nacionais; os comerciantes, basicamente portugueses; os profissionais liberais, geralmente de famílias ricas e oriundos das universidades europeias" Neste cenário, Belém ignorava a capital do país e tentava imitar a vida europeia da época refletida nas ruas, lojas ou na arquitetura dos prédios.

A educação formal de Jayme Ovalle possivelmente nunca existiu. Chegou é certo a ser entregue a uns irmãos maristas franceses residentes em Belém no ano de 1903 pertencentes ao Convento de Nossa Senhora do Carmo. Pouco tempo depois foi devolvido aos pais pelos religiosos que solicitaram outro em seu lugar que pudesse ter mais condições de aprender a ler e escrever.

Sua irmã Cherubina, foi quem levou Jayme Ovalle à iniciação musical, e abandonar seu velho violino de uma corda só, que sempre o acompanhava (Werneck, 2008, p. 38). A irmã teve aulas de piano e bandolim com o professor, compositor e regente napolitano Edoardo Pierantoni no Conservatório Carlos Gomes (Salles, 1970, p. 221). O italiano foi para Belém impulsionado pela borracha, uma figura muito respeitada na cidade chegando ao cargo de diretor de orquestras que tocavam nos cinemas e bailes da cidade (Werneck, 2008, p. 38)

Já para Salles (1970, p.221), Ovalle "experimentou, por conta própria, a prática daqueles instrumentos, principalmente o piano, que cultivou longamente, sempre como autodidata". Por volta dos trinta anos de idade, já no Rio de Janeiro, Ovalle permite-se o estudo do contraponto, o que corrobora com a ideia de uma formação musical um tanto descontínua.

Elisa Coelho, mãe de Ovalle, ficou viúva no ano de 1904 e concomitantemente sua situação financeira agravou-se. Em 1911, decidiu partir para a cidade do Rio de Janeiro vislumbrado um futuro mais promissor para sua família. Segundo Souza (2001, p. 190) em 1910 a decadência do ciclo da borracha dava seus primeiros passos. Henry Alexander Wickham provocou o fim do monopólio com plantação de mudas em Kew Garden, no sudeste asiático, provocando desemprego e muita pobreza nas regiões produtoras. Não se sabe ao certo se Elisa partiu já prevendo a crise ou deixou Belém motivada pela queda do intendente Antônio José Lemos[102], como acredita Vicente Salles.

Logo quando chegou ao Rio de Janeiro, Ovalle assumiu o emprego na Imprensa Nacional, feito proporcionado pelo então senador Artur de Lemos. Já no ano de 1913, prestou concurso público, "em condições extraordinariamente cômicas, e em que ele deveria ser aprovado de qualquer maneira"

[102] Antônio José Lemos é detentor do título de mais poderoso e recorrente mito político da Amazônia. Em 1987 chega ao ápice de sua carreira política, quando é eleito intendente (cargo correspondente hoje a prefeito municipal) da capital, Belém. Foi ele quem idealizou, e começou a pôr em prática, o projeto de uma Belém com tons e ares europeus. Entre os projetos, a abertura de avenidas, praças e arborização pela cidade. Lemos sonhou e conseguiu colocar em prática uma civilidade que se expressava no Código de Policiamento de Belém.

(Schmidt, 1959, p. 219) para o Ministério da Fazenda, indicado pelo padrinho o então presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca.

Rapidamente Ovalle começou a se destacar na sociedade carioca ganhando o apelido de canhoto, por sua técnica de tocar violão mesmo quando o instrumento não era afinado para um canhoto. Segundo Werneck (2008, p. 59), Jayme Ovalle teve o privilegio de conviver Cândido das Neves, João da Baiana e Chiquinha Gonzaga, além de testemunhar os primeiros contextos do samba, sendo influenciado pela estética amazônica e a música afro-brasileira.

Mas, no final da década de 1920, o seu lado autodidata momentaneamente é deixado de lado, tornando-se um aluno disciplinar de música, para surpresa de seus amigos. O professor era Paulo Silva que lecionava contraponto e fuga, assumindo em 1931 a cadeira destas mesmas disciplinas no Instituto (depois Escola) Nacional de Música.

Um importante parceiro de Ovalle foi Manuel Bandeira, que com suas letras deixou sua impressão nas duas músicas mais celebres do compositor: "Modinha" e "Azulão". Esta última ficaria marcada como exceção na obra de Bandeira, tendo trabalhado a maioria das vezes em cima da melodia pronta e não emprestando sua poesia para a música. As duas obras teriam nascido no apartamento do compositor paraense na Ladeira de Santa Teresa.

Outra figura importante na vida de Ovalle foi Mário de Andrade. O encontro acorreu em julho de 1926, quando Andrade foi passar uns dias no Rio de Janeiro. Logo após o encontro, Mário escreveu uma carta para Bandeira falando da nova descoberta. Andrade (1958, p. 150) diz "quem é mesmo uma maravilha é Ovalle"; "Que sujeito bom e sobretudo que sujeito extraordinário. Fiquei adorando ele, palavra. Se eu pudesse escolher um tipo pra eu ser eu queria ser o Ovalle".

Até seu falecimento, em nove de setembro de 1955, Ovalle deixou registrado trinta e uma obras que incluem peças para piano solo como estudos, valsas improvisos e *scherzos*, quatorze peças para canto e piano e uma obra sinfônica chamada Pedro Alvares Cabral. Como poeta deixou um projeto chamado "São Sujo", uma espécie de autobiografia e mais duas obras, ambas não-publicadas em vida: Poemas ingleses e *The Foolish Bird* - este último reescrito em inglês pela esposa, a romancista americana Virginia Peckham.

## Nacionalismo Brasileiro

Quatro anos antes do encontro com Mario de Andrade, ocorreria a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, organizada por intelectuais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos entre outros. Estes, por suas vez, conseguiram convergir as principais tendências vanguardistas e nacionalista realizando uma manifestação "contra sua marginalização política, afastados que eram do Estado durante a república liberal, e contra a visão da música como atividade inútil que servia ao lazer esporádico da burguesia", constata Egg (2004, p. 11).

Nesse cenário, o Nacionalismo despontaria como uma nova estética no Brasil, buscando "ler na música folclórica os traços do povo e projetar uma síntese de tais elementos na composição erudita" (Quintero-Rivera, 2000, p.201), tendo em Mário de Andrade o seu principal mentor intelectual, segundo Hamilton-Tyrrell (2005, p. 9).

Para Almeida (1948, p. 87) o Nacionalismo "enfrentou aqui forte resistência, pois o país ainda estava demasiadamente dependente dos gostos tradicionais europeus e imaturo para voltar-se às suas próprias tradições". Outro possível fator desta lenta aceitação está no pressuposto filosófico do próprio nacionalismo que pregava a valorização do que era do povo, como afirmara Mario de Andrade no seu

livro "Ensaio sobre a Música Brasileira":

> O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem para formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim, porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio para propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente se colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma. (ANDRADE, 1972, p. 29 ).

Este ideal de valorização da cultura indígena, africana, do folclore e da música produzida no interior do país defendida por Mário de Andrade, não se harmonizava com uma sociedade que pouco valoriza o nacional, que tinha na *Belle Époque* seu ideal cultural, onde, segundo Barbosa (2010), as artes tomaram novos rumos, se aproximando das culturas francesa e italiana. É Importante ressaltar que para Béhague (2006, p. 60) a visão de Andrade "não exibia, naquela época, preocupação com estratificação social, pois achava que o povo brasileiro ainda estava em formação".

A forma como a sociedade olhava a cultura nacional começaria a se transformar somente após a semana de arte moderna de 1922, um marco na revolução artística e ideológica que conseguiu desmistificar a incompatibilidade entre o nacional e o moderno. Assim, de acordo com Turino (2000), o nacionalismo, como um projeto cosmopolita e como ideologia e política, paulatinamente era implementado e a música nacionalista tornava-se um "subconjunto do nacionalismo cultural criada para gerar uma identidade nacional", Turino (2003, p. 175).

Para Almeida (1948, p. 89), o Nacionalismo musical se apresentou de duas maneiras: Nacionalismo Recodificador e o Nacionalismo Paradigmático. No primeiro, o compositor "colhe do populário musical melodias e temas já existentes e repertoriados e, através de um processo de recodificação, envolve-os em uma estrutura e sintaxe musical erudita". Portanto, preserva-se a estrutura da melodia e suas características quase por completo dentro de uma estrutura formal, que no início do Nacionalismo foi predominantemente europeia devido ao tipo de formação dos compositores brasileiros.

O segundo enfoque consiste no estudo pelo compositor do populário musical, "do qual extrai suas principais características e constâncias", usufruindo das estruturas formais, rítmicas e melódicas, proporcionando a ambiência deseja, seja ela nordestina, afro-brasileira ou amazônica, mas sempre nacional. Exemplo deste processo é o compositor Camargo Guarnieri (1907-1993):

> Em minha composição artística nunca me aproveitei da temática do folclore ou popular, propriamente dita. Os meus temas são de pura invenção pessoal, mesmo aqueles que são caracteristicamente brasileiros. O meu trabalho, do ponto de vista puramente criador, tem sido o de estudar profundamente os temas legitimamente brasileiros, incorporando-os à minha sensibilidade por um processo de assimilação. (ALMEIDA, 1948, p. 160).

## Nacionalismo Ovalliano

Diferente do depoimento de Guarnieri, Jayme Ovalle por vezes extraiu temáticas de músicas tradicionais brasileiras e/ou amazônicas, como no caso de Uniangurípê, Macumbebê e Papai Curumiassú, todas sendo cantos nativos sobre um tema mameluco, mulato e caboclo, respectivamente. Segundo Salles (1996) essa obras foram transmitidas para Heitor Villa-Lobos e para Luciano Gallet, bem como "o notável batuque dos negros do Umarizal, o canto da irmandade das mulheres organizadas no tradicional cordão das Tayeiras".

Já em "Habanera op. 28" sem data, para piano solo, Ovalle parece ter partido para outra técnica de composição, a do Nacionalismo Paradigmático. Nesta, o compositor aplica o ritmo de uma dança também chamada de *Hanabera,* que segundo Janet Grice pode ser definida assim:

> A habanera ou polca é um ritmo em 2/4, consistindo num padrão de uma colcheia pontuada + semicolcheia seguida de duas colcheias. O maxixe é uma variante da habanera, do tango e da polca. Essas danças utilizaram os mesmos padrões rítmicos – figuras binárias sincopadas em compasso binário – mas se diferenciavam pelo andamento. (GRICE, 2004, p.2).

Na peça de Ovalle, o padrão rítmico da *Habanera* é introduzido pela primeira vez no compasso de número vinte e seis em *rubato* acompanhado por um ostinato melódico com micro variações, respeitando o encadeamento harmônico.

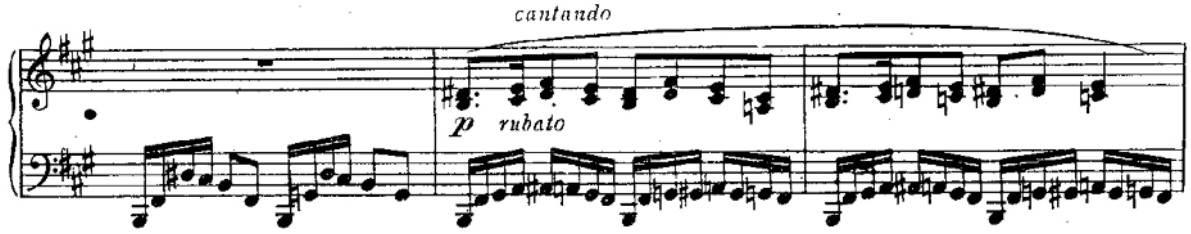



FIGURA1 – Trecho de Habanera op. 29

Em outra obra registrada com o nome de "Caboclinho op. 1", com letra de Olegário Mariano (1889-1958) para canto e piano, dentro de sua parte "A" compreendida no compasso 1 ao compasso 9, a harmonia se apresenta com uma configuração moderna, não utilizando as progressões I-IV-V e trabalhando com pelos menos três campos harmônicos (Ab, Abm e C).

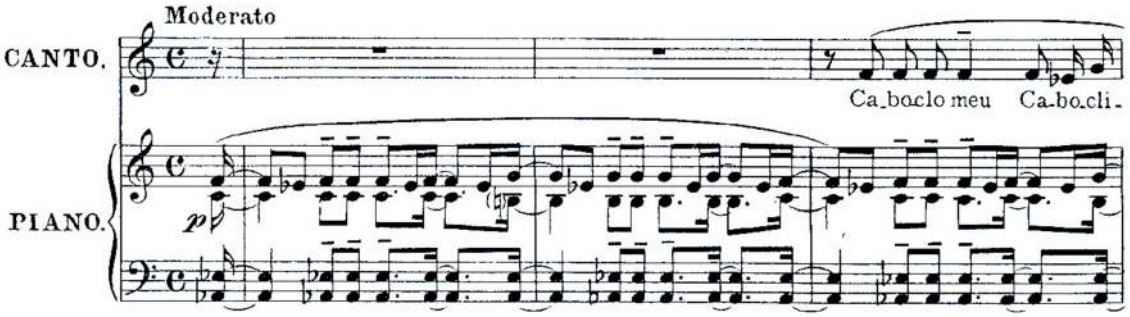



FIGURA 2 – Trecho da obra Caboclinho op. 2

Os padrões rítmicos do acompanhamento lembram o samba tradicional, derivado do desenho rítmico do tamborim caracterizado pelas síncopas e antecipação da primeira nota, que segundo Collura (2009, p. 52) apresenta-se assim:

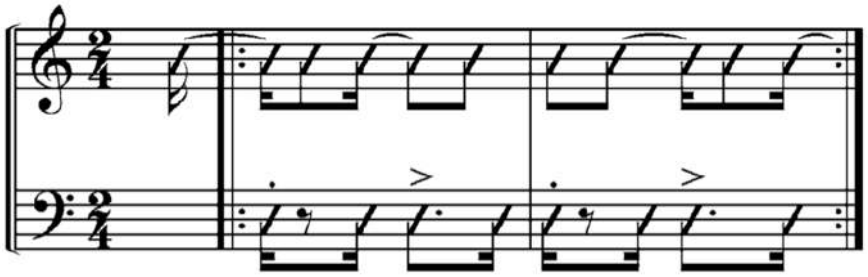


FIGURA 3 – Padrão rítmico do samba tradicional

Também se aproxima dos padrões rítmicos da Bossa Nova que já na década de 1930 "designava um jeito novo, engenhoso, diferente, de fazer qualquer coisa" segundo Severiano (2008, p. 329). Para Sá (2002, p. 15) em seu livro "211 Levadas Rítmicas" a Bossa Nova teria como levada tradicional o seguinte modelo:

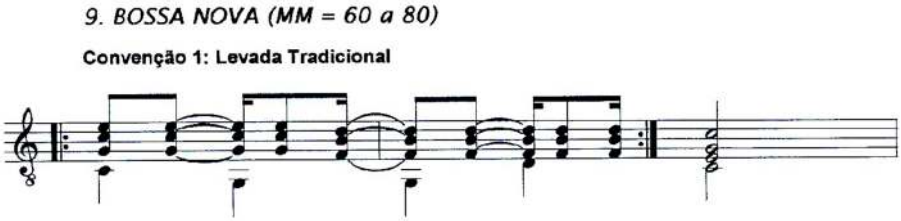



FIGURA 4 - Padrões rítmicos da Bossa Nova

Ovalle portanto, não usa na integra nenhum dos padrões exemplificados acima, modificando a célula típica do samba, , por uma colcheia e duas semicolcheias, promovendo mais uma mescla dos padrões rítmicos brasileiros dentro da perspectiva do Nacionalismo Paradigmático.

## Conclusão

Ao que parece, Ovalle se enquadraria nos ideais nacionalistas propostos por Mário de Andrade, em que o papel do compositor é de estabelecer uma ligação com a cultura popular ressignificando-a para a música erudita, sendo que a música de caráter nacional não se faz com a "escolha discricionária e diletante de elementos" pois "já esta feita na inconsciência do povo" (Andrade, 1972, p. 16).

Em suas composições, Ovalle apresenta o que Andrade (1972, p. 20) chamou de "características musicais da raça", levando para suas obras a herança musical de quem esteve no carnaval carioca, em cultos afro-brasileiros, valorizando o imaginário amazônico. Para a Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 594), Jayme Ovalle era conhecedor da música popular brasileira, tocando ao violão choros e serestas.

Entretanto, para Andrade (1972, p. 21) faltava um "harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência". Na figura de Ovalle talvez ele nunca encontrasse esse harmonizador ideal, já que o paraense apresentava certas dificuldades ou um estilo de composição próprio, dependendo da ótica a se analisar:

> Arrancar uma música do Ovalle é um caso sério. Porque ele não acaba de compor: emenda, volta atrás, dá a frente, risca e quer verificar ao piano e não tem piano e como há de ser e Seu irmãozinho eu não tenho outra cópia e Germana é capaz de perder... (MORAES, 2000, p. 318).

Vasco Mariz, em sua História da Música Brasileira (1981), registra que o compositor paraense se encontraria na fase que denominou de Segunda Geração Nacionalista[103], ao lado de compositores como Lorenzo Fernandez, Frutuoso Viana, Ernani Braga, Souza Lima, Basílio Itiberê, Hekel Tavares e Walter Burle-Marx, precedendo o também paraense Waldemar Henrique, da terceira Geração Nacionalista.

Por fim, pode-se afirmar que Ovalle encontra-se dentro das duas perspectivas do Nacionalismo aqui abordadas, usando temas da cultura brasileira assim como fez Heitor-Villa Lobos ao citar a melodia "Ciranda, Cirandinha" dentro da obra "O Polichinelo", de acordo com Martins (2006, p. 996). Já em outros casos não menciona nenhum tema das músicas tradicionais brasileiras e/ou amazônicas, mas ainda permanece dentro de um caráter Nacionalismo Paradigmático "indo contra o gosto dominante

[103] A denominação dada por Mariz a Ovalle é apenas mencionada no sumário de seu livro, não tendo uma justificativa no corpo do trabalho.

da burguesia cosmopolita da Primeira República, que preferia consumir e patrocinar música romântica italiana, francesa, germânica e russa", como era típico dos compositores nacionalistas do início do século XX, de acordo com Egg (2004).

## Referências

ALMEIDA, Renato de. **Compêndio da História da Música Brasileira**. 2ed. Rio de Janeiro: F. Briquiest e Cia. Editores, 1948.

ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira**: prefácio e notas de Manuel Bandeira**.** Ed. Organização Simões, 1958.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

BARBOSA, Maria Ignez. **A vida na belle époque carioca**. Jornal O Estado de São Paulo. 2010. Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,a-vida-na-belle-epoque-carioca,532023,0.htm. Acesso em: 04/04/2012.

COLLURA, Turi. **Rítmica e levadas brasileiras para o piano**. Vitória: Ed. TuriCollura, 2009.

EGG, André Acastro. **O Debate No campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950**: o compositor Guerra Peixe. 2004. 243 f. (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

GRICE, Janet. **Estilos populares na Música de Câmara Brasileira**: Quinteto em forma de Choros de Heitor Villa-Lobos e Invenções Seresteiras de Oscar Lorenzo Fernandez. Artigo publicado pela IDRS (Sociedade Internacional de Palhetas Duplas) na edição vol. 27 , nº 1, 2004. Disponível em < http://www.haryschweizer.com.br>.

HAMILTON-TYRREl. Sarah. **Mário de Andrade, Mentor**: Modernism and Musical Aesthetics in Brazil, 1920–1945. Musical Quarterly, v. 88, p. 7-34, dez. 2005.

MARTINS, Aline Oliveira. Tensão e conciliação entre música popular e música de concerto no piano nacionalista brasileiro. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). **Anais...** Brasília – 2006.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MORAES, M. A. (Org.). **Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Editora da USP, 2000.

PROJETO JAYME OVALLE. (Belém): Universidade Federal do Pará Núcleo de Arte, c 1996. 1 CD. (Coleção nos Originais vol. VI).

QUINTERO-Rivera, Mareia. **A cor e o som da nação**. São Paulo: FAPESP, Anablume, 2000.

SÁ, Renato de. **211 levadas rítmicas**: para violão e outros instrumentos de acompanhamento. 2 ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2002.

SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912). Belém: Paka-tatu, 2002.

SCHMIDT, Augusto Frederico. **As florestas**. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1959.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SOUZA, Márcio. **Breve história da Amazônia**. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

TURINO, Thomas. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. **Latin American Music Review**, v. 24, n. 2, p. 169-209, Outono/Inverno. 2003.

_____. **Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe**. University of Chicago Press, 2000.

WERNECK, Humberto. **O santo sujo**: a vida de Jayme Ovalle**.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

# João da Baiana e o afro-brasileirismo na música popular

*Carlos Sandroni*
*carlos.sandroni@gmail.com*
*Universidade Federal de Pernambuco*

*Marcela de Souza Filizola*
*marcelasfilizola@gmail.com*
*Universidade Federal de Pernambuco*

**Resumo:** Partimos da hipótese proposta por Sandroni em artigo de 2010, segundo a qual em meados do século XX a expressão de uma identidade étnico-racial especificamente afro-brasileira se fez principalmente em gêneros musicais que não fossem o samba. Tal expressão se manifestou, em parte, através das referências das letras a orixás e a palavras de origem africana real ou suposta. A presente pesquisa em andamento busca verificar esta hipótese para o caso do repertório em que João da Baiana aparece como compositor e/ou intérprete principal. No que será apresentado aqui, usamos o mecanismo de busca do banco de dados on-line do Instituto Moreira Salles, usando como palavra-chave "João da Baiana". Os resultados obtidos confirmam a hipótese da qual partimos.

**Palavras-chave:** João da Baiana; Música afro-brasileira; Música popular no Rio de Janeiro.

**Abstract:** We take as a starting point the hypothesis proposed by Sandroni (2010), according to which the African-Brazilian identity was mainly expressed in popular music by musical genres other than samba. This reference was made in part by the use of words of African origin (like "orixás") or supposed to be so. This ongoing research tests this hypothesis in the case of João da Baiana, a composer and singer from Rio de Janeiro. We used the search engine of Instituo Moreira Salles online database, using as keyword "João da Baiana". The results we found confirm the preliminary hypothesis.

**Keywords:** João da Baiana; African-Brazilian Music; Popular music in Rio de Janeiro.

## Introdução, metodologia e justificativa

No artigo "Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940" (SANDRONI, 2010) mostrou-se que, no repertório examinado, há correlação entre gênero musical atribuído e conteúdo verbal referente a categorias étnicas e raciais, e a temas culturalmente "racializados" (como nomes de orixás e outras palavras de origem africana real ou suposta). Assim, no gênero "samba", as principais referências étnico-raciais encontradas foram "mulato/mulata", "moreno/morena" e equivalentes. Quando as palavras designando tipos étnicos e raciais são "negro/negra" ou "preto/preta", ou também quando há referência a nomes de orixás e/ou palavras como "macumba", "candomblé", "canjerê", "saravá" etc., a tendência, no repertório examinado, foi de que o gênero atribuído à gravação não fosse samba, e sim um dos gêneros pertencentes a um pequeno grupo de gêneros bem menos conhecidos e referenciados na historiografia da música popular brasileira. São estes: "batuque", "jongo", "corima", "congo", "macumba" ou ainda "lundu" (sendo que este último é muito discutido na literatura como música impressa do século XIX, mas não como música gravada comercialmente a partir dos anos 1920).

A presente pesquisa em andamento dá continuidade às indagações daquele artigo. Nosso objetivo é avançar na discussão das relações entre gêneros de música popular e idéias e valores relativos a "raça", "etnia" e similares. Para isso, iremos aqui focar nossa atenção na figura de João da Baiana. A razão desta escolha é ser ele autor e/ou intérprete de um número significativo de registros fonográficos reunindo características acima assinaladas, ou seja, referências verbais fortemente marcadas como "africanas" ou "afro-brasileiras", associadas a gêneros diferentes do samba. No caso de João da Baiana, como veremos, estas referências verbais se dão sobretudo no que tange a temática religiosa.

A metodologia que empregamos consiste principalmente em explorar informações contidas no banco de dados on-line do Instituto Moreira Salles. Ali estão disponíveis para escuta via *streaming* importantes coleções de discos do acervo dos pesquisadores Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão. Os fonogramas são acompanhados por informações pertinentes como autores, intérpretes, datas de gravação e gêneros atribuídos. Os dados obtidos estão sendo contextualizados com auxílio de bibliografia adicional sobre história da música popular brasileira, e discutidos com base em bibliografia sobre etnicidade e relações raciais no Brasil.

## Exposição do problema e resultados obtidos

João da Baiana, batizado João Machado Guedes, nasceu no Rio de Janeiro a 17 de maio de 1887 e lá morreu a 12 de janeiro de 1974. Filho de pais baianos, que migraram para o Rio de Janeiro no final do século XIX, e neto de escravos, passou sua infância e juventude na região do Rio de Janeiro chamada por Heitor dos Prazeres, devido à quantidade de negros que ali habitavam, de "pequena África" (denominação desde então consagrada na literatura da MPB). Nesta região, cujos marcos urbanos principais eram o cais do porto e a Praça Onze, ocorriam as famosas festas nas casas de "tias" baianas, reconhecidamente importantes no processo de consolidação do samba como música popular no Brasil. João da Baiana, junto com Donga e Pixinguinha, forma uma tríade de "pioneiros" do samba, consagrados como tais na historiografia clássica da MPB. Os principais esboços biográficos de João da Baiana atualmente disponíveis são os da *Enciclopédia da Música Brasileira* (MARCONDES, 1977) e do *Dicionário Cravo Albin de MPB*, este um banco de dados on-line. Estas duas fontes apresentam informações quase idênticas e se baseiam sobretudo em dados fornecidos pelo próprio biografado em entrevistas. Destas, a mais conhecida é a que concedeu ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, publicado mais tarde no livro *As vozes desassombradas do Museu* (DONGA; PIXINGUINHA; JOÃO DA BAIANA, 1970). Menos conhecido, mas muito importante, é o artigo sobre João da Baiana escrito por Ary Vasconcelos para o livro *A Nova Música da República Velha* (VASCONCELOS, 1985). Devemos mencionar também os numerosos artigos sobre João da Baiana incluídos por Jota Efegê em sua coletânea em dois volumes, *Figuras e coisas da música popular brasileira* (EFEGÊ, 2007).

Nosso interesse por João da Baiana liga-se inicialmente à posição curiosa que ocupa no "panteão" da MPB. Sua contribuição como compositor é geralmente considerado menos relevante que a de Donga, e muito menos que a de Pixinguinha. Como intérprete, atuou em gravações como cantor e como instrumentista. Na primeira função, não foi responsável por nenhum grande sucesso. Na segunda, notabilizou-se como pandeirista e como tocador de prato-e-faca. Afirmou mesmo, na entrevista já citada, concedida ao Museu da Imagem e do Som em 1968, ter sido o introdutor do pandeiro no samba. Se isso realmente é verdade não sabemos. O que podemos saber é que, sendo o pandeiro um instrumento hoje tão presente na música popular brasileira, o fato de essa versão ser aceita e reproduzida (inclusive nas duas principais referências biográficas disponíveis, já citadas), indica quão importante e respeitado é João da Baiana no mundo do samba.

No banco de dados sobre música disponível no site do Instituto Moreira Salles, encontramos os seguintes resultados para uma consulta usando "João da Baiana" como palavra-chave:

- Obtivemos 26 resultados, sendo 16 como compositor, 8 como compositor e intérprete e 2 apenas como intérprete.

- Os gêneros musicais representados são (entre parênteses, o número de ocorrências de cada um): Samba (10), Batuque (4), Corima (3), Macumba (3), Batucada (2), Congo (2), Marcha (1), Partido-alto (1). Assim, se é verdade que o samba continua sendo em termos relativos o gênero principal da produção de João da Baiana, chama a atenção a expressiva variedade de gêneros a que ele atribuiu suas composições ou a que emprestou sua voz como intérprete.

- É significativo notar também que dos dez sambas por ele compostos nesta lista, nenhum foi interpretado por ele mesmo. Os gêneros onde parece haver maior investimento pessoal de João da Baiana (no sentido de ser ele tanto o autor, como o intérprete principal) são a corima, o congo e o batuque, pois das sete ocorrências destes gêneros, esta situação ocorre em seis (a exceção é um dos batuques, que ele compôs e não interpretou).

- O único samba da lista onde a letra traz palavras com conotação "afro-brasileira" é "Dona Clara", composição gravada em 1928.

- Nos batuques, batucadas, corimas, macumbas e congos encontrados pela pesquisa, há sem exceção palavras de conotação "afro-brasileira".

## Análise e discussão dos resultados

Já em 1928 João da Baiana assinava uma composição, "Dona Clara", em parceria com Donga, onde a letra falava de "macumba" e nomes de orixás. Neste caso, o gênero escolhido era mesmo samba. Mas se trata do único caso deste tipo, pois dos outros nove sambas que recenseamos, nenhum se refere a temática equivalente ou similar.

É em 1931 que começam a aparecer os demais gêneros na produção de João da Baiana. Um primeiro exemplo é "Já andei", de Donga e João da Baiana. A letra diz: "Quem não pode não ensina/ Deixa quem pode ensinar/Quem não pode com mandinga/Não carrega patuá". A melodia traz a presença de um sétimo grau abaixado sobre acorde de tônica, considerado por Mário de Andrade, entre outros, como um indicativo de influência melódica africana (ANDRADE, 1944). O gênero consignado é "batucada". No mesmo ano, Francisco Sena e Zaíra de Oliveira gravam "Que querê", parceria sua com Donga e Pixinguinha. O refrão diz: "Que, querê, quequê, o ganga/Chora na macumba ô ganga". O gênero atribuído é "macumba".

Também tem como gênero "macumba" a canção "Sereia", de autoria de Getúlio Marinho, interpretada por João da Baiana e Conjunto, e gravada em 21/03/1938. A música tem início com uma saudação feita pelo intérprete principal, e respondida pelos acompanhantes, a Jesus e a religiões de raízes africanas: "–Viva Jesus Cristo! –Para sempre seja louvado! –Viva a gente de linha de Angola! –Viva! –Viva a gente de linha de Nagô! –Viva! –Viva gente de linha de Ijexá! –Viva!"

A música é estruturada na clássica forma responsorial afro-diaspórica. O refrão ou resposta coral é: "Sereia, sereia/Sereia como nada no mar". Alguns versos cantados pelo intérprete principal são: "Sereia como nada no mar, ôia viva nosso pai Oxalá/ Sereia como nada no mar, ôia viva nossa mãe Iemanjá/ E sereia como nada no mar, e sereia que é dona de gongá". Como se vê, a música possui temática referente aos orixás do candomblé. A gravação é de tendência "realista", como se trouxesse para o estúdio uma verdadeira cerimônia religiosa. Isto se manifesta no início

com os "vivas!" já mencionados, e depois ao longo da faixa, com diversos sons não-cancionais emitidos ao fundo pelos intérpretes.

Outro exemplo da mesma época é "Pra que tanto orgulho", de Kid Pepe e João da Baiana. Diz o refrão: "Pra que tanto orgulho, pra quê/Tanto chiquê/Se anda de boca em boca/Seu nome no canjerê." O restante da letra fala de "macumbeiro", "pai de santo", "terreiro". A data é 1939 e o gênero, "batucada".

Nos anos 1950, João da Baiana fez uma série de gravações com temáticas relacionadas a orixás, usando recursos já mencionados, de "representar" nos discos a "verossimilhança" de uma cerimônia religiosa. Podemos citar entre estas gravações, "Saudação a Iemanjá" e "Vovó Joana da Aguiné", batuques; "Ogum Nilê", corima; e "Lamento de Inhançã", congo; todas de e com João da Baiana.

## Conclusões parciais

O repertório de João da Baiana levantado e estudado até agora confirma as hipóteses propostas no artigo que nos serviu de base (SANDRONI, 2010). Segundo nossos resultados até o momento, João da Baiana, quando compõe ou grava o gênero "samba", não aborda em suas letras temas associados às religiões afro-brasileiras. Inversamente, quando tais temas são abordados nas gravações em que ele é autor ou intérprete principal, os gêneros atribuídos são vários, como vimos, mas não incluem o samba entre eles.

A única exceção verificada entre os fonogramas aqui examinados foi o samba "Dona Clara", de Donga e João da Baiana. Propomos explicar esta exceção pelo fato de que a gravação em questão é de 1928. Neste período, é possível que o gênero "samba" ainda estivesse, em parte, associado com temáticas marcadas como especificamente "afro-brasileiras". Seria apenas um pouco mais tarde, nos anos 1930, que o samba passaria a ser visto como um representante do "povo brasilero" enquanto misturado, e às figuras étnico-raciais do "mulato" e da "mulata" (VIANNA, 1995).

Na continuidade desta pesquisa, iremos localizar e analisar gravações de João da Baiana (sempre considerado como autor e/ou intérprete) que não estão disponíveis no banco de dados do Instituto Moreira Salles.

## Referências

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Banco de dados on-line com verbetes informativos sobre música brasileira. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em jul. 2012.

DONGA; PIXINGUINHA; JOÃO DA BAIANA. **As vozes desassombradas do Museu**. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.

EFEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). Figuras e coisas da música popular brasileira, vols. 1 e 2. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. Vol.1, "O pandeiro que Pinheiro Machado me deu tem trânsito livre", p.104-106; "João da Baiana, 78 anos de samba à moda da casa", p.140-142; "Sempre fiel ao samba que Perciliana lhe ensinou, João emplacou oitenta", p.195-196; vol. 2, "João da Baiana, um sambista em repouso", p.90-92; "João da Baiana, o pandeiro sem visagens", p.120-122.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Banco de dados on-line com gravações de música popular brasileira para escuta em *streaming*. Disponível em: <www.ims.uol.com.br/Busca_no_acervo/D832>. Acesso em jul. 2012.

MARCONDES, Marco Antônio (Ed.). Enciclopédia **da Música Brasileira**: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977.

VASCONCELOS, Ary. "**João da Baiana", em A nova música da República Velha**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1985, p.134-141.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

SANDRONI, Carlos. Categorias raciais e gêneros musicais gravados no Rio de Janeiro dos anos 1930 e 1940. **Revista USP**, 87, 2010, p.136-143.

# Linguagens Musicais como Signos de Identidade no Contexto da Pós-Modernidade

*Marcus Straubel Wolff*
*m_swolff@hotmail.com*
*Universidade Candido Mendes*

**Resumo:** Esse artigo procura dar uma contribuição à compreensão do processo de construção de identidades individuais e coletivas, fazendo uma ponte entre a semiótica, as ciências sociais e a etnomusicologia. Seguindo o caminho aberto por Singer (1984), Martinez (1997) e Turino (1988), tomamos como ponto de partida os conceitos peirceanos de identidade e de interpretante, para refletir sobre o modo como as manifestações musicais podem ir além da representação de idéias e emoções tornando-se signos que criam novas atitudes, novos modos de estar e de agir no mundo, construindo estratégias de "différance" (Dérrida, 1972) ou mesmo espaços de resistência ao modelo capitalista ocidental. Pretendemos, através desse trabalho, apresentar os resultados de nossa reflexão sobre o processo de (re)construção de identidades, bem como o papel crucial que a música exerce nesse jogo paradoxal de busca e negação de identidades pelos indivíduos e comunidades no mundo contemporâneo que reside, como pretendemos demonstrar aqui, no caráter semiótico específico dos signos musicais que os tornam modos particulares de conhecimento direto. Sendo assim, se de um lado as ferramentas da semiótica nos permitem compreender melhor a especificidade das linguagens musicais e o modo como vêm sendo utilizadas no mundo globalizado por aqueles que procuram (re)construir suas identidades, por outro lado as reflexões e conceitos de Derrida (1972), Connor (1993), Bhabha (1998) e Hall (2003, 2006) sobre a pós-modernidade e os signos da cultura nesse contexto possibilitam uma aproximação interdisciplinar disciplinas, de modo a revelar o modo como os diversos sistemas de signos (acústicos e não acústicos) relacionam-se entre si já não mais representando algo precedente a eles, mas abrindo uma margem no sistema, gerando um novo poder de significação e o empoderamento das comunidades.

**Palavras-chave:** etnomusicologia, semiótica da música, teoria cultural.

**Abstract:** This article seeks to contribute to the understanding of the process of construction of individual and collective identities, trying to connect semiotics to social sciences and ethnomusicology. Following the path opened by Singer (1984), Martinez (1997) and Turino (1988), the points of departure are the Peircean concepts of identity and interpretant, in order to reflect about the way collective music manifestations can go beyond the representation of ideas and emotions to become signs that create new attitudes, new ways of being and acting in the world, building strategies of différance" (Dérrida, 1972) or even spaces of resistance to the western hegemonic capitalism. One intends, in this way, to present the results of an investigation about the process of (re)construction of identities and also about the crucial role that music takes in the paradox play of searching and denying of identities by individuals and communities what resides, as one tries to demonstrate here in the semiotic character of musical signs which make them particular modes of direct knowledge. Therefore, if by a side the tools of semiotics allows us a better understanding of the specificity of musical languages and the way they have been used in the globalized world by those that seek to (re)built their identities, by another side the reflections and concepts of Derrida (1972), Connor (1993), Bhabha (1998) and Stuart Hall (2003, 2006) about post-modernity and the role of cultural signs in this context allow us to bring together various disciplines, in order to reveal how different systems of signs (acoustics and non acoustics) relate among themselves no more representing something precedent to them, but opening a margin in the system, generating a new power of signification and the empowering of the communities.

**Keywords:** ethnomusicology, music semiotics, cultural theory.

## Os conceitos Peirceanos e sua aplicação ao campo da música

O ponto de partida dessa investigação se baseia nos conceitos da teoria geral dos signos de Charles Peirce, tal como foram aplicados ao campo da música por J. L. Martinez (1997) e Thomas Turino (1988). Partindo da definição peirceana de signo como "aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido" (Peirce 2000, pág. 46), os semioticistas da música procuraram compreender como os signos musicais geram efeitos diversos na mente dos ouvintes.

Para isso, recorreram à concepção triádica do signo tal como definida por Peirce segundo a qual um signo que representa um objeto cria um efeito, que chamou de interpretante, na mente de um percebedor. Assim, quando um ocidental sem contato com a tradição musical da Índia escuta o som pesado de um *pakhawaj*[104] as qualidades acústicas desse som constituem um signo em potencial. Mas tais qualidades só funcionarão como signo se houver alguém cuja mente seja afetada por eles. Para um indiano com algum conhecimento musical esse mesmo som pode representar os passos do deus Ganesha por sua semelhança com os passos do deus elefante. Da mesma forma, como signos musicais podem criar interpretantes lógicos na mente desse ouvinte nativo, também poderia causar outros efeitos (emocionais e energéticos) na mente outra pessoa menos familiarizada com os signos da cultura hindu e suas tradições musicais.

Analisando-se o processo de geração de significados sob tal ponto de vista, que não privilegia os significados lógicos[105] ou verbais, mas considera também a importância dos interpretantes emocionais e energéticos[106], uma nova etnografia torna-se crucial à análise das linguagens musicais nos diversos contextos históricos e sociais em que são produzidas, já que nos permite identificar e classificar os signos, os objetos que representam, a relação entre ambos e ainda para quem e de que modos esses signos e objetos atuam.

O diálogo da (etno)musicologia com a semiótica pode ser ampliado através de um estudo da teoria elaborada por J. L. Martinez (1997) a partir da teoria geral dos signos de Charles Peirce (1839-1914). Martinez elaborou uma teoria semiótica aplicada à música em que subdividiu os campos de investigação em três: campo da semiose musical intrínseca, da referencia musical e da interpretação musical. Então o primeiro campo de investigação, que corresponde a um dos subcampos da semiótica geral (o da gramática especulativa), em que se lida com a natureza intrínseca dos signos e da semiose[107], será aquele que lida com a significação musical interna, configurando um estudo do signo musical nele mesmo e constituindo o que Martinez chamou de semiótica musical intrínseca. Aqui as qualidades dos signos musicais (timbre, melodias, ritmos, estruturas formais e harmônicas) são vistas como qualisignos[108]; mas nesse campo também é possível lidar com sinsignos[109] ou individualidades (obras, música executada, partituras, atualizações individuais de sistemas musicais)

[104] O pakhawaj é um instrumento da tradição musical clássica da Índia.

[105] Os interpretantes lógicos imediatos, na teoria peirceana, seriam os possíveis pensamentos (ou outros signos mentais) gerados a partir da relação dialética entre o signo e seu objeto. Ao serem realizadas, essas possibilidades conduzem à formação de interpretantes lógicos dinâmicos ou reais, tal como observa Wolff (2010).

[106] Os interpretantes imediatos emocionais, segundo Martinez (1997), seriam as possibilidades de qualidades de sentimentos geradas pelos signos, enquanto os interpretantes imediatos energéticos seriam as possibilidades de ações ou movimentos que poderiam ser realizados pelo intérprete e suscitados pelas qualidades do signo ou de seu objeto.

[107] O processo de semiose pode ser definido como sendo aquele em que o signo e o objeto interagem de modo a gerar um interpretante (nem sempre lógico, nem sempre mediatizado por signos verbais) na mente de um sujeito empírico afetado por esse processo. De acordo com Nöth, "como cada signo cria um, interpretante que, por sua vez, é representamen de um novo signo, a semiose resulta numa 'série de interpretantes sucessivos' *ad infinitum*"(1995, p.72).

[108] Analisando o signo do ponto de vista do "representamen" (ou seja, do que o receptor percebe do signo), Peirce observa que o qualisigno "é uma qualidade que é um signo" (PEIRCE apud NÖTH, 1995, p. 76) e tão logo passe a pertencer à classe da secundidade, sendo posto em relação a um objeto, torna-se um signo individual, uma qualidade que representa algo singular.

[109] W. Nöth esclarece que quando um signo se corporifica "passa a pertencer à classe da secundidade, ou seja, do existente concreto" (1995, p. 77) e são denominados sinsignos por serem signos singulares.

e com legisignos[110] (sistemas musicais, gêneros, regras de improvisação ou ornamentação e tudo o mais que foi convencionado e compreendido por uma comunidade). Portanto, o campo da semiose musical intrínseca trata do signo como uma primeiridade[111], isto é, em sua relação mais próxima com a realidade fenomênica, na qual se torna uma qualidade (que no caso dos signos musicais seriam os parâmetros do som). Assim sendo, neste campo se lida com a significação musical interna, as qualidades musicais e, sendo assim, neste nível relativo à primeira tricotomia (o signo visto em relação a ele mesmo), os objetos dinâmicos representados seriam sempre de natureza acústica. O segundo campo de investigação pertence ao campo da secundidade[112], tendo sido chamado por Martinez (1997) de referência musical. Corresponde a outro subcampo da semiótica, o da crítica, em que se lida com a relação entre os signos e seus objetos. Por isso, a semiótica da música configura o estudo do signo musical em relação a seus possíveis objetos, englobando diferentes tipos de representação. Neste campo em que o signo é visto em relação a seu objeto (segunda tricotomia), Peirce classificou os signos em ícone, índice e símbolo. A relação seria icônica quando o signo possui algum atributo (qualidade) que o aproxima por semelhança de seu objeto; seria uma relação indicial se o signo e o objeto estiverem ligados por uma relação existencial, de correspondência e seria uma relação simbólica se a relação com o objeto estiver assentada numa interpretação convencional. No caso da análise de uma canção, procura-se considerar a relação entre o signo musical e o verbal, visto como objeto dinâmico não acústico e o modo como tais objetos são representados pelos signos musicais em seus distintos modos de ser.

Mas será no terceiro campo de investigação, o da chamada "interpretação musical", que Martinez propôs uma análise do signo musical em relação a seus interpretantes (terceira tricotomia), tratando da ação dos signos numa mente percebedora. Aqui na semiótica aplicada à música, as questões básicas dizem respeito à natureza do interpretante musical (se emocional, energética ou lógica), à atuação do signo e do objeto sobre a mente de modo a gerar diferentes tipos de interpretantes, envolvendo ainda os processos de cognição e de receptividade da obra.

O semioticista ainda salienta que sua teoria não pretende se tornar um modelo rígido (MARTINEZ 1997, p. 83), pois ao ser aplicada às diferentes linguagens musicais poderia gerar novos modelos ou teorizações particulares já que os campos de investigação não podem nem devem ser isolados, já que os signos musicais podem se referir a objetos não acústicos (idéias, concepções, conceitos, emoções) que determinam o próprio signo musical.

Neste sentido, como observou W. Dougherty (1993), os signos musicais não existem isoladamente, mas fazem parte de uma cadeia mais ampla que consiste numa rede de signos culturais que estão imbricados de diversos modos. Para ele, "se aceita-se a concepção peirceana de semiose (...), então a semiótica musical diz respeito explicitamente à descoberta ou reconstrução do modo como a habilidade de um signo musical de chamar atenção é em última instancia realizada em sua interpretabilidade intersubjetiva" (1993, p.177). Há, portanto, nos mais diferentes contextos, um sistema semiótico, ou seja, uma rede sígnica que liga o compositor, o intérprete e o ouvinte e torna possível a atribuição de significados aos signos musicais além da pura auto-referencialidade.

[110] Termo da teoria peirceana usado para designar os signos convencionais, o que Peirce chamou de um "tipo geral sobre o qual há uma concordância de que seja significante" (PEIRCE apud NÖTH, 1995, p. 77).

[111] A categoria de primeiridade abarca os fenômenos considerados em si mesmos, sem referência a outras coisas e, portanto, em sua unidade. A primeiridade consiste, então, no modo de ser daquilo que é usado tal como é, positivamente e sem relação com uma segunda entidade.

[112] A categoria de secundidade abarca fenômenos relacionados, consistindo no modo de ser daquilo que é tal como é com relação a um segundo. Portanto, essa categoria abarca as relações entre duas entidades, sem a mediação de um terceiro.

## Os Signos Musicais e sua Referencialidade: o poder da música de gerar identidades

É justamente neste ponto, em que os signos musicais adquirem inteligibilidade numa rede mais ampla de signos da cultura, que pretendemos propor uma reflexão que considere por um lado a capacidade dos signos musicais de gerar identidades, tal como T. Turino (1988) e Wolff (2011) salientaram e por outro procuramos destacar também o papel das diferentes linguagens musicais na busca de uma consistência de sentimentos, ações e pensamentos no contexto da pós-modernidade, marcado pela fragmentação das identidades (Hall 2003) e pelos diversos multiculturalismos[113] (Hall 2006).

Para compreender a especificidade das linguagens musicais recorremos às colocações de T. Turino, que salienta que o potencial da música de gerar interpretantes emocionais adquire inteligibilidade quando se investiga os níveis mais baixos da cadeia semiótica (de primeiridade e secundidade[114]). Se para Peirce, por um lado, a cadeia semiótica de geração de significados possui a tendência de se mover de signos de primeiridade aos níveis mais altos até atingir o nível de terceiridade[115], por outro lado no campo da música a vasta maioria dos signos possui um forte aspecto icônico[116] (portanto de primeiridade), já que representa o objeto (acústico ou não acústico) a partir de uma semelhança com ele, como é o caso das obras que representam canto de pássaros, trovões, bombas ou objetos mais abstratos (como uma cena pastoril ou um sentimento patriótico por ex.) gerando remas, ou seja, interpretantes que são possibilidades interpretativas. Como observa Turino, "como signos interpretados como representando objetos possíveis ou puramente qualidades, remas são cruciais às funções semióticas da arte, já que permitem um jogo de imaginação e criatividade" (1988, p. 12). Cumpre esclarecer que remas são interpretantes que podem denotar algo que só existe no campo da imaginação (como seres mitológicos), mas são cruciais ao campo das linguagens não verbais, em que os signos podem representar uma variada gama de objetos, cujo significado não se limita a algo existente, concreto ou material.

Os outros signos predominantes no campo musical, especialmente quando se trata de uma *performance* de música popular, são os índices[117]. Na *performance* musical, afirma Turino, "frequentemente interpretamos o volume, articulação e qualidade dos instrumentos musicais ou das

[113] Para Stuart Hall (2006), o termo multiculturalismo se refere às estratégia políticas adotadas para administrar problemas ligados à diversidade e multiplicidade em sociedades multiculturais. Como tal, implica diferentes estratégias de governabilidade das diferenças, tal como a do multiculturalismo conservador, a do liberal, a do comercial, a do corporativo, bem como a de um multiculturalismo pluralista que avaliza as diferenças grupais e concede direitos distintos às diferentes comunidades dentro de uma mesma ordem política (comunitária, comunal ou nacional).

[114] A categoria de primeiridade abarca os fenômenos considerados em si mesmos, sem referência a outras coisas e, portanto, em sua unidade. A primeiridade consiste, então, no modo de ser daquilo que é usado tal como é, positivamente e sem relação com uma segunda entidade enquanto a secundidade abarca fenômenos relacionados, consistindo no modo de ser daquilo que é tal como é com relação a um segundo. Portanto, essa categoria abarca as relações entre duas entidades, sem a mediação de um terceiro.

[115] A terceiridade é, segundo Nöth, "a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro" (1995, p. 64), sendo portanto a que implica a mediação, o hábito, a memória, a continuidade, a síntese, a representação e o processo de semiose.

[116] O ícone, como signo genuíno, ou seja, inserido no processo de semiose, representa seu objeto por meio de semelhança ou analogia para alguém. Portanto, o ícone é um signo, cuja relação com seu objeto é de identidade ou quase isso. É uma qualidade de representação muito próxima da materialidade do que está sendo representado. Por esse motivo, C. Peirce define o signo icônico do seguinte modo: "Um ícone é um signo que se refere ao objeto que denota meramente pela virtude de suas próprias características e das que possui, podendo tal objeto realmente existir ou não. É verdade que a menos que tal objeto realmente exista, o ícone não atua como signo; mas isto não tem nada a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa – seja uma qualidade, existente individual ou lei – é um ícone de algo na medida em que é parecida com aquela coisa e é usada como signo dela" (PEIRCE 1956, vol2, p. 247).

[117] Segundo W. Nöth, índices são signos que participam da categoria de secundidade porque estabelecem "relações diádicas entre representamen e objeto" (1995, p. 82). Portanto, são signos que se referem a seus objetos sendo realmente afetados por eles, através de relações dinâmicas (um termo peirceano que implica em algo real, verdadeiro) de contiguidade, formando um par orgânico indissociável, tal como uma fotografia e a objeto fotografado.

vozes como signos da sinceridade verdadeira, do estado emocional, do treinamento do executante (objetos possíveis)" (1988, p.12). Do mesmo modo, a expressão facial, os gestos e atitudes físicas do intérprete, parecem indicar as atitudes internas do músico. Expressões utilizadas pelo público para descrever tipos de interpretação que vão desde um "frio controle" até uma "profunda emoção" parecem indicar que as qualidades vocais e instrumentais são vistas como afetadas diretamente pelo estado real interno do *perfomer*, sendo geralmente compreendidas como verdadeiras. Segundo Turino, a música vocal é "particularmente convincente neste aspecto, ao passo que os instrumentos constituem uma segunda camada de mediação entre o *performer* e o ouvinte" (idem, ibidem), o que o leva a supor que justamente por esse motivo a música vocal predomine nos gêneros populares. Assim, operando como signos dicentes geram interpretantes que "são mais afetivamente poderosos já que são interpretados como reais" (idem, ibidem).

O poder afetivo da música e sua capacidade de gerar identidades parece estar, assim, relacionado ao fato da *performance* musical em muitos gêneros populares, diferente da *performance* teatral ou da de outros gêneros[118], ser tomada literalmente como uma expressão emocional verdadeira. Sendo assim, vistos como expressões de sentimentos reais e, portanto, operando num nível de primeiridade e secundidade, abaixo do discurso proposicional, tais signos possuem uma enorme força de gerar sentimentos de identificação. Ainda que argumentos verbais e proposições sobre identidade possam ser emocionalmente aquecidos, não fornecem o mesmo sentimento ou a mesma experiência direta de pertencimento fornecida pelos signos musicais em decorrência da identificação com o modo de ser e sentir do outro. Sendo assim, Turino observa que "outras artes envolvem iconicidade e indicialidade e tem seus potenciais para criar emoção e identidade, mas comumente não conseguem engajar coletivamente amplos grupos de pessoas na real realização da atividade que resulta na experiência de sincronia social" (1988, p. 14).

## Linguagens Musicais e o Empoderamento do "Local" no contexto da Pós-Modernidade

As linguagens musicais, neste sentido, parecem constituir um sistema privilegiado de (re) construção das identidades, na medida em que possibilitam a reunião de coletividades que compartilham de sentimentos, ações e pensamentos comuns a despeito de tentativas de da modernidade colonial de impor operações desestabilizadoras, desarraigando tradições e relações sociais. Contudo, tanto no passado quanto na atualidade, tais linguagens tem sido poderosos instrumentos de comunidades rurais e urbanas em suas lutas e reivindicações, tal como ocorreu nas lutas anti-coloniais das sociedades afro-asiáticas e na América Latina e Brasil nos protestos contra as ditaduras militares do século XX.

Mesmo diante das contradições do sistema capitalista em sua fase atual e de sua tendência cultural dominante orientada para a homogeneização/ ocidentalização das sociedades, afetadas de diferentes modos pela expansão do sistema, os sistemas sígnicos sonoros, em sua enorme diversidade, constituem linguagens que reforçam as diferenças "locais", deslocando o universalismo homegeneizante para reforçar o que Hall chamou de "modernidades vernáculas" (2006).

Num mundo pós-colonial, em que as lutas entre interesses "locais" e "globais" está longe de ser concluída, a (etno)musicologia não pode se abster de encarar o jogo que produz as diferenças que vão além do binarismo iluminista clássico entre tradicionalismo e modernidade. As chamadas "sociedades tradicionais" que antes foram vistas como objeto a ser preservado pela pesquisa de folcloristas já não escapam ao ímpeto modernizante de participar das festas folclóricas promovidas pelas prefeituras e pela indústria do turismo, mesmo que isso implique uma atualização de sua performance.

[118] Pierre Bourdieu (2007) observa que em certos gêneros, onde a concepção de arte como artifício é mais pronunciada, ou onde ideologias estéticas enfatizam a separação entre arte e vida, a interpretação das deixas emocionais como remas (ou seja, como signos de possíveis emoções) torna-se mais frequente e desejável. Compreendidas como remas tais performances são menos convincentes e menos capazes de suscitar processos de identificação entre o ouvinte e o(s) intérprete(s).

Mas se esse jogo de poderes produz por um lado o que J. Derrida chamou de *différence*, ou seja, uma onda de diferenças e similaridades no sistema que recusa oposições binárias simples, afetando o campo musical e toda criação artística e cultural da pós-modernidade, impedindo de se salvaguardar formas de vida totalmente distintas do modelo capitalista hegemônico ou de se preservar qualquer "pureza original" de signos culturais ancorados num passado perdido, em contrapartida a mesma *différence* impede que o sistema se estabilize numa totalidade inteiramente suturada. Surgem margens no sistema e aporias em sua lógica incompleta e inconsistente, que constituem lugares de potencial resistência, intervenção e tradução em algo diferente do cânone hegemônico.

O particular e o específico de cada comunidade, grupo étnico ou coletividade rural ou urbana, "localismos" deixados de lado no fluxo panorâmico da globalização, reaparecem tal como se fossem sombras capazes de incomodar, perturbar e transformar o sistema que parecia ter abolido a subjetividade individual ao generalizar o consumo, agilizar os mercados e dissolver as fronteiras dos Estados nacionais, tal como aponta Ianni (1999). Mas se a "fábrica global" vai além de toda e qualquer fronteira, articulando capital, tecnologia, força de trabalho com o apoio da grande mídia, da indústria cultural e de todos os meios de comunicação/fabulação, por outro lado abrem-se novas possibilidades ao imaginário científico, filosófico e artístico, já que indivíduos, coletividades e ideias foram aproximadas, e com isso também suas nostalgias, utopias e interpretações dos fenômenos que desafiam suas imaginações e concepções de mundo.

Nas margens dessa "aldeia global", em que inúmeras sociedades foram invadidas por pacotes de informações, entretenimentos tecnologias digitais, parecem aflorar outras temporalidades, sem inscrição fixa, distintas e conjunturais, cujo impulso político parece pouco determinado por um conteúdo essencial, mas que se liga a necessidade de sobrevivência de formas de vida que pareciam não ter mais lugar no centro da aspiração universalista da ordem dominante. Neste contexto, identificado por Hall (2006) como "apoteose da missão universalizante global" do mundo ocidental, os signos da cultura, sobretudo das linguagens não verbais que escapam à lógica tornada racionalidade instrumental, tornaram-se "agentes ativos em si mesmos", como observa Michael Ryan (apud CONNOR 1989, p. 182). Apoiando-se no princípio da intensificação catastrófica contida nos trabalhos de Lyotard, Deleuze e Guattari, Ryan observa as possibilidades abertas na sombra do sistema.

Em vez de serem representações expressivas de uma substancia tida por precedente a eles, os signos culturais tornam-se agentes ativos em si mesmos, criando novas substâncias, novas formas sociais, novos modos de agir e de pensar, novas atitudes, embaralhando outra vez as cartas do 'destino', da 'natureza' e da 'realidade' social.

É nessa margem que a cultura pode girar e se tornar uma força social e material de transformação, um poder de significação que vai além da razão capitalista instrumental para revelar bases éticas que se mantiveram nas margens do sistema ou uma lógica distinta contida nas linguagens não verbais. Cabe ao pesquisador que lida com os grupos "marginais" (e com sua música) compreender o jogo de poder do qual faz parte na produção de diferenças e similaridades e também todas as implicações políticas, éticas e estéticas que seu trabalho pode suscitar, contribuindo ou não para o empoderamento dessas comunidades.

## Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: *a busca por segurança no mundo atual.* Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____ . **Globalização**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

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

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**. São Paulo: ed. Loyola, 1993.

DERRIDA, J. **Positions**. Chicago: Chicago University Press, 1972.

DOUGHERTY, William.The Play of Interpretans: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder. **The Peirce Seminar Papers**: an annual of semiotic analysis, Oxford: Berg, p. 163 – 184, 1993.

_____. The Quest for Interpretants: toward a Peircean paradigm for musical semiotics. **Semiotica** vol. 1 nº 2, p. x – x. 1999.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte, editora UFMG, 2006.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

IANNI, Octávio. **Teorias da Globalização**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

MARTINEZ, José Luiz. **Semiosis in Hindustani Music**. Imatra: International Semiotics Institute, 1997.

_____. **Praticando Semiótica Musical**. São Paulo: CD-Rom do IV Fórum do Centro de Linguagem Musical, set./ 2000.

NETTO, J. Teixeira Coelho. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **The Collected Papers**, 8 vols. In: HARTSHORNE, C.; WEISS, P. ; BURKS, A. (org.). Cambridge: Harvard University Press, 1938-1956.

SANTAELLA, Lúcia. **Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Pioneira, 2000.

SILVA, José Fernandes. O Interpretante como aquilo que possibilita e, ao mesmo tempo, condiciona o Processo Interpretativo. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, vol. 5 n°1, agosto de 2007. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/casa/CASA-home.html> Acesso em 04 ago. 2007.

SINGER, Milton. **Man's Glassy Essence**: explorations in semiotic anthropology. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

TURINO, Thomas. **Signs of Imagination, Identity and Experience** – a Peircean semiotic theory for music. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1988. Disponível em: <http://www.utexas.edu/cofa/music/erlmannseries/signs.htm> Acesso em jan. de 2005.

WOLFF, M. S.. Dos Signos Musicais aos Signos de Identidade: uma abordagem semiótica do processo de construção de identidades. In: ANAIS DO V ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA (ENABET). **Anais...** 2011, Belém. Disponível em: <http://abetmusica.org.br/conteudo.php?&sys=downloads> Acesso em 04 nov. 2011.

_____. O Conceito Peirceano de Interpretante como fundamento para a compreensão do campo da interpretação musical. In: ANAIS DO VI SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS (SIMCAM 6). Anais... 2010, Rio de Janeiro, PPGM/ UFRJ, p. 264- 270.

# Música e Relações de Gênero: categorias transbordantes

*Talitha Couto Moreira*
*talithacouto@yahoo.com.br*
*Universidade Federal de Minas Gerais*

**Resumo:** Os estudos de gênero, após muitos anos de acúmulo em debates, têm trazido novas perspectivas a respeito das categorias chaves envolvidas nessa reflexão, como sexo, sexualidade, e a própria categoria "gênero", em direção a um transbordamento de suas possibilidades interpretativas. A música, por sua vez, vem sendo tratada como uma instância não somente do campo da expressão ou comunicação, mas possuindo uma potência de ação capaz de transformar, afetar em um nível material os corpos e esferas com as quais se relaciona. O presente trabalho tem como foco relatar a pesquisa de mestrado por mim desenvolvida, que revisitou uma seleção de estudos em etnomusicologia e sociologia da educação musical, realizados em âmbito nacional, que tratam de interseções entre música e relações de gênero em diferentes contextos etnográficos, a partir de um arcabouço teórico que envolve teorias de gênero assim como teorias sobre música. Tais teorias apontam para um estatuto antes de materialidade do que ideal ou de representação com relação às esferas de música e gênero, o que indica que são capazes de interação ao contato mútuo. A incorporação de debates de gênero nos estudos revisitados, assim como das teorias sobre música dentro da perspectiva acima citada, mostrou o potencial de enriquecer a compreensão de gênero assim como da música.

**Palavras-chave:** Música, Gênero, Etnomusicologia.

**Abstract:** Gender studies, after many years of accumulation in debates, have brought new insights about the key categories involved in this reflection, such as gender, sexuality, and the very category of "gender" toward an overflowing of its interpretive possibilities. The music, meanwhile, is being treated as an instance not only of the field of expression or communication, but having a power of action capable of transforming, affecting, on a material level, bodies and instances with which it interacts. This paper focuses on reporting the master research developed by me, which revisited a selection of studies in ethnomusicology and sociology of music education, conducted nationwide, dealing with intersections between music and gender relations in different ethnographic contexts, from a theoretical framework that involves gender theories as well as theories about music. Such theories point to a statute more material than ideal or of representation regarding the spheres of music and gender, indicating that they are capable of interaction to mutual contact. The incorporation of gender debates in the studies revisited, as well as theories about music from the perspective cited above, showed the potential to enrich the understanding of gender as well as music.

**Keywords:** Music, Gender, Ethnomusicology.

## Introdução

O presente artigo relata a pesquisa de mestrado por mim realizada, que teve como objetivo analisar as discussões realizadas sobre música e gênero em uma seleção de três trabalhos acadêmicos provenientes dos campos da etnomusicologia e sociologia da educação musical, que lidam com tais temáticas. Foram utilizados para análise arcabouços teóricos sobre as temáticas de música e gênero, a partir de uma perspectiva que aponta para uma quebra de fronteiras entre dualismos fundantes das

culturas ocidentais, tais como os de homem/mulher, masculino/feminino, masculinidade/feminilidade, humano/animal, humano/sobrenatural, ideal/material, indivíduo/social, cultura/natureza.

Os trabalhos analisados são as teses de doutorado de Maria Ignez Cruz Mello (2005) sobre música, mito e ritual entre os Waujá do Alto Xingu; de Laila Rosa (2009) sobre música e performances de entidades espirituais femininas do culto da jurema em Olinda, PE; e a dissertação de mestrado de Helena Silva (2000), que relaciona a temática da construção das identidades de gênero com a educação musical no contexto escolar em Porto Alegre, RS.

As teorias apresentadas para análise mostraram o potencial de enriquecer os trabalhos revisitados, especialmente no tocante às temáticas de música e gênero, assim como mostrou o potencial de contribuir para os campos da musicologia, etnomusicologia e antropologia, que encontram-se em interseção nos trabalhos revisitados.

## Pressupostos Teóricos

## Diferentes Perspectivas sobre Gênero

Categorias como sexo, gênero e sexualidade, podem ser entendidas como carregando atualmente uma série de possibilidades de significados, decorrentes dos anos de debates e reflexões realizadas ao longo dessa temática. A definição de sexo enquanto característica estritamente biológica, imutável dos corpos, sobre os quais agem as construções culturais de gênero, de forma a adaptar esses corpos à cultura, tem sido questionada por vários autores em décadas recentes[119], no sentido de problematizar a própria distinção ou separação entre as instâncias naturais/biológicas e culturais/sociais.

A categoria universal de um sujeito mulher, em muitos discursos utilizada para referir-se a um universo extremamente heterogêneo de seres, foi questionada por Sarti (2004) em suas teorizações, quando reflete sobre a não estabilidade desse construto social:

> [...] as mulheres não constituem uma categoria universal, exceto pela projeção de nossas próprias referências culturais. As mulheres tornam-se mulheres em contextos sociais e culturais específicos. A análise do feminismo, portanto, não pode ser dissociada do contexto de sua enunciação, que lhe dá o significado (SARTI, 2004, p. 44).

Sueli Carneiro (2003) aborda ainda os limites do discurso clássico de opressão à mulher, quando este não reconhece a experiência histórica diferenciada vivida por mulheres negras[120], referindo-se a um ideal de mulher universal.

A própria categoria "gênero", dentro das teorizações de Joan Scott (1990), é colocada em questionamento, quando passa a ser entendida como revestida de historicidade, carregando consigo uma série de significados negados e suprimidos, possibilidades não examinadas. Também as idéias de masculino e feminino são colocadas em uma reflexão contextual, sendo consideradas mutáveis de acordo com suas utilizações, o que torna ainda problemáticas as categorias de "homem" e "mulher" (SCOTT, 1990, p. 82). Tais construtos são apreendidos em meio ao conceito de "categorias transbordantes" colocado pela autora:

> Nós só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que "homem" e "mulher" são, ao mesmo tempo, categorias vazias e transbordantes. Vazias, porque

[119] Strathern (1988); Butler (2003); Haraway (2000); Deleuze e Guattari (1997).

[120] Poderia-se incluir aqui a questão das mulheres indígenas, orientais, imigrantes latinas, lésbicas, dentre tantos outros recortes possíveis na reflexão sobre a diversidade de mulheres à qual se refere a categoria Mulher, entendida como não homogênea, em constante processo de construção e desconstrução de limites, fronteiras.

> não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas (SCOTT, 1990, p. 93).

Abre-se a discussão para a suposta unidade do sujeito, que segundo Judith Butler é potencialmente contestada pela "[...] distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo" (BUTLER, 2003, p. 24). Assim, a autora refuta a idéia de um sistema binário de gêneros, onde há uma relação mimética entre sexo e gênero na qual o gênero reflete o sexo, ou por ele é restrito. Quando, por outro lado, pensa-se na construção do gênero como independente do sexo, o próprio gênero se torna um "artifício flutuante".

Gênero, nessa perspectiva, aparece como performativamente produzido, imposto continuamente por práticas regulatórias da coerência de gênero (2003, p. 48). É sempre um feito, ainda que não seja proveniente de um sujeito tido como preexistente à obra.

## Música, Materialidade, Indivíduos Permeáveis

Indo de encontro à idéia de que a música funciona antes como um veículo de comunicação, expressão somente, parti do pressuposto, em minha pesquisa, de que música é uma instância antes de participação do que de representação. Música é assim abordada como estabelecendo relações antes de metonímia do que de metáfora, com as outras instâncias que interage. Essa concepção parte de Tomlinson (2007), que escreve sobre aspectos presentes na cultura asteca, onde as músicas são entendidas como possuindo uma substancialidade, sendo parte de uma realidade de "[...] poderes construtivos palpáveis, substanciais, e não efêmeros, da pintura e canto indígenas" (2007, p. 31).

De acordo com essa visão, a música constitui algo do mundo palpável, dotada de uma realidade material, antes que abstrata, ou ideal, metafísica, como o postulado pelas culturas ocidentais.

Em conjunção com a idéia de uma materialidade referente à música, como colocado por Tomlinson, nas canções astecas as palavras cantadas e tudo o que envolve o mundo mexicano, pinturas, objetos materiais, movimentos de dança, encontram-se engajados em uma realidade material imanente, os quais participam lado a lado em sua criação. A união dessas instâncias, como coloca o autor, era provavelmente percebida pelos astecas como uma intensificação da potência expressiva de todas elas (2007, p. 40). Daí a relação de participação e não de representação entre elas.

É possível, nesse sentido, compreender a música como possuindo uma potência de ação, uma vez que constitui uma esfera mais mundana do que ideal, podendo contaminar mais do que comunicar. Ela torna-se capaz, dentro dessa concepção, de criar, modificar, desestabilizar a condição dos seres que com ela interagem.

A concepção de indivíduo, por sua vez, para que seja passível de interferências e desestabilizações ao contato com a música, necessita denotar algo de fluido, contrário à idéia de fixidez, a fim de abarcar essa potencialidade de criação, transformação, trazida com a música, operada através dela.

Dentro da perspectiva asteca trazida por Tomlinson, por exemplo, o indivíduo é entendido como altamente vulnerável enquanto construto social. Assim, o ser toma lugar dentre as várias conexões e proximidades, onde as fronteiras entre as coisas mostram-se permeáveis, onde: "A mulher e o homem Mexicanos se abriram em cada ponto [...] para o mundo material ao seu redor. Eles tocaram neste mundo e se fundiram em algum grau com ele em seus discursos, suas danças, seus livros pintados, e suas canções[121]" (TOMLINSON, 2007, p. 42).

[121] Mexica woman and Mexica man opened out at every point – like maize, *teponaztli*, and glyph – to the material world around them. They touched this world and merged in some degree with it in their speeches, their dances, their painted books, and their songs (traducões nossas).

Uma noção de um ser aberto, permeável, que abarca uma fluidez de estados, é trabalhada também pelos autores Deleuze e Guattari. Um dos conceitos de grande importância em seus escritos, e que se relaciona com a discussão da fluidez, permeabilidade do plano material é o conceito de devir. Segundo os autores, a noção de devir opõe-se à idéia de formas essenciais ou sujeitos determinados, mas aponta para uma borda entre multiplicidades, uma individualidade que pode ser composta por diversas individualidades (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 38). O conteúdo musical da música, nessa concepção, "é percorrido por devires-mulher, devires-criança, devires-animal, mas sob toda espécie de influências [...] ele tende cada vez mais a devir molecular, numa espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal" (2008, p. 32).

Tais noções apontam para um indivíduo que torna-se permeável, aberto a interações, em consonância com instâncias também entendidas como fluidas e permeáveis, que são a música e as relações de gênero. Como colocado por Deleuze e Guattari, a música é entendida como atravessada, perpassada por devires, que entram em contato, fazem blocos com outros devires, em relações de aliança com as demais instâncias.

## Revisitando Trabalhos no Contexto Brasileiro

As concepções acima colocadas, tanto de gênero, quanto de música, assim como a própria concepção de indivíduo vinculada através delas, ajudam a clarear a compreensão da maneira como são tratados esses temas ao longo dos estudos revisitados ao longo da pesquisa de mestrado.

Percebe-se, através da narrativa de Mello (2005), em seu estudo junto aos Wauja do Alto Xingu, como a música é entendida como sendo capaz de operar mudanças de estado, como é o caso da transformação dos seres em *apapaatai*[122], além de operar mudanças das próprias condições de gênero e sexualidade nas mulheres Wauja que passam a ser as hiper-mulheres[123].

Na concepção Wauja relatada por Mello, a música é colocada como sendo capaz de operar curas, doenças, transformações de estados, podendo ser entendida como tão substancial quanto as coisas sobre as quais atua. A mesma autora observa como a música no contexto indígena em questão lida com proporções, como a execução errada de um canto pode acometer fisicamente pessoas a ponto de causarem doenças, como quando se aplica uma dose errada de determinada substância que em excesso pode causar ao invés da cura, um grande mal. Nesse sentido a música aproxima-se de uma esfera da realidade empírica, capaz de afetar materialmente, para o bem ou para o mal, mais do que de uma esfera ideal ou metafísica.

Tal transformação de identidades pode ser observada também na narrativa de Rosa (2009) a respeito das juremeiras de nação Xambá, quando opera-se uma inversão de gênero e sexualidade a partir da experiência do transe, onde acontecem as incorporações de entidades espirituais da jurema. A música, nesse contexto, é compreendida pela autora como um "veículo" primeiro de tal inversão[124], juntamente com as danças e performances (2009, p. 73-74). Além da inversão de gênero que se faz material através da incorporação de entidades, a música se faz corpórea também através da performance musical na dança, ambos existindo no plano da materialidade (2009, p. 53).

[122] Segundo Mello, literalmente "bichos", mas empregado para designar os perigosos seres sobrenaturais invisíveis, causadores de doença entre os Wauja, e que estabelecem com eles relações muitas vezes de ordem material.

[123] Mello narra o mito de origem das hiper-mulheres, seres em estado de excesso, transformadas através da utilização de frutos transformadores, além de cantarem noite e dia as músicas do *apapaatai* Iamurikuma. Pertencem à esfera da ambigüidade sexual entre homens e mulheres. Para visão detalhada desta mitologia ver Mello (2005).

[124] Assim, nas inversões que dizem respeito a gênero, um homem pode incorporar uma entidade feminina, assim como uma mulher pode incorporar uma entidade masculina, numa relação de negociação de alteridades entre a entidade espiritual e o ser incorporado.

Silva (2000) relata em seu estudo sobre música e construção das identidades de gênero no contexto escolar de Porto Alegre, a concepção presente entre os estudantes de que gostar de determinados estilos musicais que não fossem propriamente "da moda", como exemplo a música clássica, ou mesmo músicas "mais antigas", poderia representar um problema se manifestado em sala de aula pelos alunos, relativo à aceitação destes frente ao grupo maior de estudantes (SILVA, 2000, p. 68). Música, neste contexto, apresenta um status como que ameaçador, podendo representar um "problema" no que diz respeito à identificação grupal e até mesmo à identidade de gênero daqueles que escolhem se relacionar com determinados estilos musicais não aceitos pela maioria. A meu ver, a música nesse contexto não está dotada apenas de uma dimensão expressiva relativa a seres perfeitamente estáveis, do contrário não representaria algo a ser evitado ou temido. Essa música que é temida, sua escuta sendo entendida como perigosa ou problemática, é uma música com o potencial de afetar[125], de movimentar, de causar desestabilizações, modificações.

A respeito das concepções de indivíduo enquanto construto instável, considerado permeável e passível de contágio, afecção[126], e em consonância com o entendimento de gênero enquanto "artifício flutuante"[127], no trabalho de Rosa (2009) a idéia de um feminino enquanto categoria não essencializada ou fixa no corpo de mulheres é apresentada como presente no contexto ritual observado. Da mesma forma, a categoria masculino não se restringe também a homens. Assim, o feminino e o masculino, enquanto categorias móveis são evidenciados tanto através da incorporação de entidades espirituais femininas por homens gays, quanto através da identificação entre entidades masculinas e mulheres lésbicas (2009, p. 206).

Trata-se nesse contexto de uma concepção de gênero também enquanto artifício, ou atributo flutuante, não havendo um padrão homogêneo de gênero nem para mulheres nem para homens. Há uma descontinuidade, ou uma relação não causal[128] entre sexo-gênero. O feminino, assim como o masculino estão em movimento, assim como os devires, estabelecendo várias formas de aliança. A música enquanto instância perpassada por devires, desencadeia transformações de mulheres em hiper-mulheres, inversões de sexualidade nas experiências de transe, e identificações sexuais em jovens no contexto escolar, que com ela entram em contato, por ela são afetados.

## Conclusões

Meu esforço ao revisitar trabalhos acadêmicos sobre música e gênero durante a pesquisa, foi no sentido de trazer à tona as teorias tanto de música quanto de gênero expressas pelas autoras estudadas, juntamente com a intenção de mostrar em que sentido é interessante uma aliança entre música e gênero, para a compreensão tanto do que vem a ser música, do que pode a música, quanto das teorias de gênero e do que pode se tratar o gênero.

O que pude perceber, através das leituras realizadas, correlações entre autores estabelecidas, nos trabalhos de Mello (2005), Rosa (2009) e Silva (2000), foi que muitas vezes as teorias de gênero ou de música pareciam não abarcar toda a complexidade de fenômenos a que as autoras tiveram acesso durante os trabalhos de campo. A respeito do acima citado potencial transformador, criador,

[125] Afetos, como Rodgers os retoma da filosofia de Spinosa, posteriormente formulada por Deleuze e Guattari (1980), não são simplesmente sentimentos ou emoções, podendo ser entendidos como descrevendo uma "[...] redistribuição dos focos de densidade e sensibilidade do corpo, aumentando ou decrescendo seu potencial para agir de modo específico" (RODGERS, 2002, p. 102).
[126] Tomlinson (2007); Deleuze e Guattari (2008); Rodgers (2002); Tugny (2011).
[127] Butler (2003).
[128] Uma relação causal entre sexo e gênero, dentro de um padrão heteronormativo, implicaria em que um indivíduo considerado como possuindo um sexo, enquanto característica puramente biológica, desenvolveria um gênero restrito ao seu sexo, como por exemplo uma mulher que possui um gênero feminino, ou um homem que possui um gênero masculino. É precisamente essa relação causal e restritiva a colocada em questionamento (BUTLER, 2003).

de afetar e desencadear processos, não somente no âmbito ideal mas também material, relativo à música, como observado por outros autores (TOMLINSON, 2007; DELEUZE e GUATTARI, 2008; TUGNY, 2011; dentre outros), quero sugerir que os trabalhos que analiso poderiam ter expressado mais profundamente essa temática.

Proponho, a partir das observações realizadas, que os estudos analisados poderiam ser ainda mais enriquecidos em suas interpretações, tanto relativas às experiências musicais, quanto às de gênero, e sobre as relações estabelecidas entre essas duas instâncias, se levassem em conta teorizações a respeito da música enquanto potência criadora, ativa, da esfera participativa antes que representativa, assim como teorizações a respeito de gênero que lidem com relativizações as mais estruturais possíveis, como as desconstruções de dualismos como homem/mulher, masculino/feminino, assim como aqueles entre humano/animal, humano/máquina, ideal/material (HARAWAY, 2000).

Apesar das considerações feitas, faço a observação de que tais estudos mostram-se como visionários ao abordar as temáticas de música e gênero em relação, em meio tanto à antropologia em geral, quanto aos estudos musicológicos e em meio aos próprios estudos de gênero. Como mostrado nos capítulos anteriores, as noções advindas dos vários contextos etnográficos narrados nestes estudos, como aquelas do contexto indígena, do contexto das religiões afro-brasileiras e do contexto escolar, trazem muitos elementos para cada um dos campos epistemológicos acima citados.

Entretanto, o que considero uma das conclusões mais importantes deste trabalho, é a reflexão sobre o que permite a música quando faz uma boa aliança com os estudos de gênero. Acredito que a compreensão de uma música enquanto potência criadora, ativa, possível de afetar, desencadear processos vários, dentre eles os relativos a gênero, foi capaz não somente de reforçar, como de ampliar as concepções de gênero que lidam com uma explosão da fixidez de categorias normativas, das identidades sexuais assim como dos próprios seres em si.

As teorias de música e gênero a que tive acesso, caminham a meu ver em uma direção semelhante, de uma explosão de fronteiras, explosão de fixidez, transbordamento, indiscernibilidade.

## Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero** – Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir da perspectiva de gênero. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE RACISMO, XENOFOBIA E GÊNERO. Durban, África do Sul, em 27-28 de agosto 2001. **Anais...** Publicado em espanhol na revista LOLA. Disponível em <http://www.unifem.org.br/sites/700/710/00000690.pdf> Acesso em: 28/03/2012

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997.

MELLO, Maria Ignez C. Mello. **Iamurikuma**: Música e Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de doutorado em Antropologia Social. PPGAS/UFSC, 2005. Tese disponível em pdf no site <www.musa.ufsc.br>. Acesso em 17 nov. 2011.

RODGERS, David. A soma anômala: a questão do suplemento no xamanismo e menstruação Ikpeng. **Mana**. 8 (2), p. 91-125, 2002.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE)**: músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese de doutorado em Música. PPGM/UFBA, 2009. Tese disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3600>. Acesso em 17 nov. 2011.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, v. 12, n. 2. Ago. 2004, pp. 35-50. Disponível em: <http://www.pagu.unicamp.br/node/39>. Acesso em 17 nov. 2011.

SCOTT, Joan. W. Gênero como uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Vol. 15, n. 2, p. 71-99, 1990.

SILVA, Helena Lopes da. **Música no Espaço Escolar e a Construção da Identidade de Gênero**: Um Estudo de Caso. Dissertação de Mestrado em Música. PPGM/UFRGS, 2000.

STRATHERN, Marilyn. Entre uma melanesianista e uma feminista. **Cadernos Pagu**, v. 8/9. 1997, pp. 7-49. Disponível em: <http://www.pagu.unicamp.br/node/55>. Acesso em 2 jun. 2012.

TOMLINSON, Gary. **The Singing of the New World**: Indigenous Voice in the Era of European Contact. New York: Cambridge University Press, 2007.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Escuta e poder na estética tikmũ'ũn maxacali**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

# Música e Políticas Culturais no Cavalo-Marinho de Pernambuco

*Paulo Henrique Lopes de Alcântara*
*pauloetnomus@gmail.com*
*Universidade Federal da Paraíba*

**Resumo**: O cavalo-marinho é uma *brincadeira* típica da zona da mata norte de Pernambuco, formada por música, dança, poesia e teatro, cultivada predominantemente por cortadores de cana-de-açúcar. Nos últimos anos esse folguedo tem sofrido profundas transformações proporcionadas pelo crescente contato dessa manifestação com a sociedade comumente chamada de "moderna", através das políticas públicas voltadas à cultura popular. O presente artigo consiste na apresentação de um projeto de pesquisa na área de etnomusicologia que se encontra em andamento dentro do Programa de Pós-Graduação em Música pela UFPB, tendo por objetivo compreender o cavalo-marinho a partir de sua música dentro de uma perspectiva etnomusicológica e interdisciplinar, a fim de analisar o impacto das políticas culturais sobre a continuidade e transformação dessa expressão da cultura popular.

**Palavras-chave:** Música, Políticas Culturais, Patrimônio Imaterial.

**Abstract:** Cavalo-marinho is a typical popular demonstration from Zona da Mata Norte of Pernambuco, consisting of music, dance, poetry and theater, predominantly celebrated by sugar cane workers. In recent years this festivity has undergone deep transformations because of the growing contact with society - commonly called "modern", through public policies focused on popular culture. The present article is to present a research project in the field of ethnomusicology that is underway within the Programa de Pós Graduação em Música from xxx, aiming to understand the cavalo-marinho from its music in an ethnomusicological perspective and interdisciplinary in order to analyze the impact of cultural policies on continuity and transformation of this expression of popular culture.

**Keywords:** Music, Cultural Policies, Intangible Heritage.

## Introdução

A zona da mata norte de Pernambuco, tão marcada historicamente pela colonização baseada na economia canavieira, apresenta um rico patrimônio cultural de manifestações tradicionais, cujas origens se confundem com a própria história da região, mas que se apresentam vivas na memória e no cotidiano das pessoas que lhes atribuem valores e significados, e que encontram nelas não só a possibilidade de expressar sua devoção, mas a ludicidade perdida no duro trabalho rural. Dentro desse complexo acervo "étnico" encontramos o cavalo-marinho, que consiste em um bailado popular onde são articuladas simultaneamente linguagens artísticas distintas como a música, a dança, e a poesia, além de apresentar um entrecho dramático. Essa *brincadeira*, *brinquedo* ou *sambada*, assim chamado por seus praticantes, representa um divertimento, mas também representa um ritual, pois se constitui uma complexa expressão simbólica, que proporciona um diálogo entre o grave e o cômico, entre um tempo passado e o presente (TENDERINI, 2003, p.20) e entre o sacro e o profano, expressando tanto a realidade cotidiana de seus *brincadores* quanto o imaginário coletivo da região.

Enquanto espetáculo ao ar livre, esse folguedo pode durar do início da noite até o amanhecer,

não ocorrendo em um lugar fixo, sendo brincado na rua, na praça ou no pátio de uma igreja. Sua organização espacial, todavia, é caracterizada pela *roda*, constituída pela população das pequenas cidades e sítios da zona da mata, criando uma moldura humana em forma de um pequeno círculo, onde o espetáculo transforma o familiar espaço público em um novo universo simbólico e artístico. O cavalo-marinho é uma manifestação típica do ciclo natalino, embora atualmente sua ocorrência se estenda por todo ano, durante as festas municipais financiadas pelas prefeituras locais, ou em comemorações particulares de algum de seus componentes.

As chamadas *figuras* são os personagens do cavalo-marinho, e os seus *figureiros* são os atores que as interpretam durante o desenvolvimento dramático do espetáculo. A maioria das *figuras* apresenta-se mascarada, ou com o rosto pintado de goma ou carvão, e os seus *figureiros* possuem grande liberdade de improvisação, assemelhando o cavalo-marinho, neste sentido, à *Commedia dell'arte* renascentista.

Além dos diálogos das *figuras*, o conjunto textual do cavalo-marinho é constituído por monólogos poéticos conhecidos como *loas* (louvações), cujos conteúdos nem sempre se apresentam coerentes com o contexto dramático, e onde a clareza das idéias ocupa posição secundária em relação às possibilidades de memorização, improvisação e sonorização das palavras declamadas.

As danças do cavalo-marinho, chamadas de *sambas* pelos *brincadores*, apresentam grande ênfase na unidade inferior do corpo, através de movimentos rápidos e precisos. Suas variações são múltiplas, mas sempre enfatizam a pisada no chão ou a cruzada de pernas (ACSELRAD, 2002, p. 104).

O cavalo-marinho é brincado ao som de um conjunto musical chamado de *banco*, constituído por rabeca (espécie de violino de fabricação local constituído de quatro cordas afinadas em intervalos de quintas justas), pandeiro, ganzá (ou mineiro) e *baje* (idiofone raspador feito de madeira de taboca). Alguns grupos utilizam o bombo, e outros utilizam o reco de arame como idiofone raspador no lugar da *baje* A parte vocal é realizada pelos *toadeiros*, que são os próprios instrumentistas do *banco*. O primeiro *toadeiro*, geralmente o pandeirista, é responsável por "puxar" as *toadas* introduzidas pelo rabequeiro, sendo seguido pelos demais *toadeiros* que cantam em coro.

A música apresenta importância vital para o cavalo-marinho, pois inicia e finaliza o ciclo da *brincadeira*, permeia suas estruturas internas (GONÇALVES, 2001, p.34), torna o ambiente propício para tal manifestação, mantém a atenção do público e promove um elo entre os demais elementos de natureza cênica, poética e coreográfica, além de sustentar a *brincadeira* durante horas ou uma noite inteira. A música chama e despede as *figuras* da *roda*, dialoga com elas, responde às *loas* recitadas e energiza os corpos que sambam no terreiro. A performance musical também possui grande importância para a estruturação do tempo, responsabilizando-se pela dinâmica da *brincadeira*. Por esses motivos, dentro outros, a música constitui-se um elemento fundamental para a compreensão do cavalo-marinho enquanto forma de expressão.

## Memória e Transmissão

No cavalo-marinho, assim como nas demais culturas de tradição oral, a memória coletiva constitui-se no elemento fundamental de garantia identitária, sendo a sua transmissão uma condição necessária para a sobrevivência de suas estruturas materiais e simbólicas. Sua transmissão musical ocorre durante a experiência social da performance, através da imitação precedida pela observação e escuta, constituindo-se num processo chave para o aprendizado. Porém, este processo não pode ser encarado como uma mera reprodução passiva, mas como uma recriação, uma forma de compreender, reproduzir e transformar os significados produzidos e compartilhados culturalmente. Sobre tal questão, Luciana Prass afirma que

> A imitação surge como um estágio de aprendizagem que permite, no momento seguinte, uma reorganização interna no aprendiz, que interpreta o que foi visto, sentido e ouvido, e devolve, quando reproduz, uma releitura que não é mais exatamente igual ao que imitou (PRASS, 2004, p. 151).

É essa releitura, feita pelos atores sociais diante de sua cultura, um dos fatores fundamentais para que a reprodução cultural não se limite a simples processos repetitivos, cristalizados no tempo e no espaço. É através desse processo de releitura que a tradição, residente na memória de seus portadores, se renova e sofre suas contínuas ressignificações ao longo do tempo.

Outra forma de reprodução cultural ocorre espontaneamente nas relações cotidianas entre familiares e amigos, quando os mestres ou *brincadores* mais experientes transmitem seus saberes aos mais jovens. Segundo Queiroz (2006), esse contexto de aprendizagem ocorre nas situações menos visíveis para o público.

> Os processos de ensino e aprendizagem musical se configuram de forma natural em momentos imprevisíveis, sem horários específicos, conteúdos determinados e avaliações sistemáticas. Essa forma de ensino-aprendizado não ocorre em um lugar e nem em um tempo pré-determinado (QUEIROZ, 2006, p. 127).

Essa forma de aprendizagem musical é similar à aquisição da língua materna, pois ambas são formas de discurso apreendidas naturalmente através da vivência oral e auditiva (SWANWICK, 2003, p. 68).

Em ambos os casos, essa memória é transmitida de geração a geração através da fala e dos gestos, sendo constantemente reconstruída no interior da coletividade, encontrando na expressão oral o seu suporte fundamental (CASSIANO, 2001, p. 220-221).

Nas últimas décadas, entretanto, o crescente contato desses grupos de cultura popular com a sociedade comumente chamada de "moderna", tem provocado modificações no conteúdo artístico e simbólico do cavalo-marinho, na organização dos seus grupos e nos seus processos de reprodução cultural. Fruto da crescente preocupação dos efeitos da modernidade sobre a continuidade e sobrevivência dessas expressões tradicionais, essas sociedades "modernas" vêm desenvolvendo dispositivos legais de proteção à cultural popular, através de políticas públicas fundamentadas no recém criado conceito de patrimônio imaterial.

## A política do Patrimônio Imaterial

A criação do Serviço ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)[129], a partir da promulgação do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, limitou o conceito de patrimônio cultural à sua concepção material e monumentalista através da ação do tombamento. Esse documento legal manteve uma visão elitista e conservadora ao excluir do rol de bens patrimoniais as manifestações das classes populares, privilegiando os bens associados aos grupos sociais de tradição européia, que no Brasil são, em sua grande maioria, os grupos identificados às classes dominantes (LONDRES, 2001, p. 189).

Ao optar pela preservação da arquitetura de elite, como igrejas barrocas, casas-grandes, casarões, etc, e excluindo as falas, as lendas, os cantos, as magias, a culinária indígena e as festas populares, o governo de Getúlio Vargas e Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Cultura, contribuiu para produzir uma compreensão restritiva do termo "preservação", entendida exclusivamente como tombamento.

[129] Instituição que precedeu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), atualmente responsável pela preservação do patrimônio cultural, tangível e intangível, do Brasil.

Um passo decisivo para a ampliação do conceito de patrimônio cultural no Brasil ocorreu com a publicação da Constituição Federal de 1988, que passou a incluir as expressões da cultura popular e dos "bens imateriais" no conjunto de patrimônios culturais brasileiros.

O amadurecimento do conceito de patrimônio imaterial em domínios legais, entretanto, ocorreu a partir da promulgação do Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu no Brasil o "Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial". Esse fundamento jurídico estabelece o registro e o inventário como instrumentos para a identificação, documentação e reconhecimento dos bens culturais que não podem ser conservados através da prática do tombamento. Evidentemente que antes do decreto, folcloristas como Mário de Andrade, Edson Carneiro, Luiz da Câmara Cascudo e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, dentre outros, já realizavam esse tipo de registro. Mas a importância do decreto reside, principalmente, na responsabilidade atribuída ao Estado para com a preservação das inúmeras criações culturais reunidas sob a genérica denominação de "patrimônio imaterial".

Dentro deste quadro conceitual e político, a ONG Associação Respeita Januário (ARJ) sediada no Recife, por meio de um certame licitatório, foi contratada pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) para realizar o registro e documentação dos processos de formação, produção, reprodução e transmissão de aspectos históricos e memoriais do cavalo-marinho sob as diretrizes metodológicas e administrativas do IPHAN. Dessa forma, o cavalo-marinho de Pernambuco encontra-se em processo de patrimonialização, a fim de receber o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

## O cavalo-marinho e o "mercado" cultural

A partir dessa nova perspectiva proporcionada pela ampliação do conceito de patrimônio cultural na legislação, e pelo crescente ingresso dos gêneros tradicionais na sociedade "moderna", o cavalo-marinho passou a ser alvo crescente de políticas culturais de fomento.

O aumento de financiamentos e contratos com os órgãos públicos tem proporcionado aos grupos de cavalo-marinho novas oportunidades financeiras, que, aliado às dificuldades sociais da zona da mata norte de Pernambuco, contribuiu, nas últimas décadas, para a incorporação de um novo significado a esse folguedo: o de representar uma fonte de renda alternativa na vida dos *brincadores*. Essas novas possibilidades de financiamento público têm proporcionado a criação de uma espécie de "mercado cultural" em torno de *brincadores*, gestores de políticas culturais e artistas profissionais, estimulando a realização do cavalo-marinho fora de seu contexto sócio-cultural de origem, contribuindo para o surgimento de novos grupos, o ressurgimento de grupos até então desativados, bem como profundas modificações na tradição do cavalo-marinho, na identidade de seus *brincadores*, e nos seus processos de ensino-aprendizagem. Estas relações em torno do cavalo-marinho enquanto "produto cultural", articuladas entre a cultura popular e as instâncias governamentais, entretanto, têm se mostrado conflituosas, envolvendo imposições, resistências e capitulações.

## Cultura Popular, Tradição e Identidade

Diferentemente de como pensavam os primeiros folcloristas, a cultura popular não pode ser definida apenas por uma suposta essência, mas pelas relações que as classes populares mantêm com os setores hegemônicos da sociedade (CANCLINI, 1983, p.12) e com o "bloco do poder" (HALL, 2003, p. 262), onde a tradição sofre suas contínuas ressignificações através de novas combinações sociais e culturais (BALANDIER, 1976, p. 206), se adaptando às inovações e transformações ao qual são submetidas as sociedades, pois "a vida não escapa às mudanças, mesmo nas sociedades

tradicionais" (HOBSBAWM, 1997, p. 11). Falar de cultura popular a partir das relações conflituosas entre diferentes classes e da flexibilidade da tradição, entretanto, envolve a questão da construção das identidades individuais e coletivas como forma de representação. Dentro desse quadro, as identidades apresentam-se múltiplas, cambiantes e contraditórias (HALL, 2005, p.13).

A arte, especialmente a música, constitui-se em uma importante forma de expressão das tradições culturais e veiculação pública de identidades individuais e coletivas (TURINO, 2008, p. 2). Neste sentido, a compreensão do cavalo-marinho a partir do fenômeno musical enquanto elemento constituinte da cultura (MERRIAM, 1964, p. 7), dentro de uma perspectiva etnomusicológica e interdisciplinar, pode fornecer uma base e um ponto de partida para a análise das relações entre esse gênero da cultura popular e as políticas culturais.

## Conclusão

Nas últimas décadas, temos assistido a uma crescente atuação dos órgãos públicos federais, estaduais e municipais sobre a cultura popular através de políticas culturais de fomento, pesquisa, documentação e difusão, contribuindo para a consolidação de um discurso acerca das especificidades deste campo. Neste sentido, discutir o impacto de tais políticas sobre a tradição, as identidades culturais e seus processos de transmissão, dentro de uma perspectiva etnomusicológica e interdisciplinar, é extremamente pertinente.

A pesquisa aqui apresentada fundamenta-se metodologicamente na observação participante das práticas artísticas, sobretudo musicais, dos grupos de cavalo-marinho residentes na zona da mata norte de Pernambuco e suas relações com as políticas culturais de fomento e de patrimonialização. Dentro desse quadro, a literatura etnomusicológica apresentará articulações interdisciplinares com outras áreas do conhecimento como a Educação Musical, a Antropologia e a Sociologia, a fim de analisar, respectivamente, os processos de transmissão artístico/musicais do cavalo-marinho, os conceitos de cultura popular, tradição e identidade, bem como a análise do atual contexto sócio-cultural ao qual está inserido esse folguedo e seus *brincadores*.

Acredito que a análise e a interpretação das relações entre grupos de cultura tradicional e as políticas de patrimonialização e de fomento cultural seja de extrema valia para a compreensão dos processos de continuidade e transformações ao qual se submete a tradição do cavalo-marinho e a cultura popular em geral.

## Referências

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza** – uma abordagem antropológica da estética do Cavalo-Marinho. 2002. 139f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

BALANDIER, Georges. **Antropo-lógicas**. São Paulo: Ed. Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASSIANO, Célia Maria. A cultura popular como possibilidade educativa não-formal.In: SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von; PARK, Margareth Brandini; FERNANDES, Renata Sieiro (orgs)**. Educação não-formal**: cenários da criação. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Memória, 2001. p. 209-222.

GONÇALVES, Gustavo Vilar. **Música e movimento no cavalo-marinho de Pernambuco**. 2001. 44 f. Monografia (Especialização em Etnomusicologia), Universidade Federal de Pernambuco, 2001.

HALL, Stuart, SOVIK, Lívia. (Org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10.ed. Rio de Janeiro: dp&a, 2005.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (orgs.). **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LONDRES, Cecília. Para além da 'pedra e cal': por uma concepção ampla de patrimônio. In: _____. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.147, p.185-204, 2001.

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

PRASS, Luciana. **Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba**: uma etnografia entre os Bambas da Orgia.Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo. Aprendizagem musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. **ICTUS***,* Salvador, p. 122-138, 2006.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TENDERINI, Helena Maria. **Na Pisada do Galope**: Cavalo Marinho na fronteira traçada entre Brincadeira e Realidade. 2003. 93 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

TURINO, Thomas. **Music as social life**: the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

# A Música Histórica em Sergipe: o conjunto de música antiga Renantique

*Alexandre Santos de Azevedo*
*djangoazevedo@yahoo.com.br*
*UFS*

*Mackely Ribeiro Borges*
*mackelyrb@gmail.com*
*UFS*

**Resumo:** A proposta desta pesquisa, em andamento, tem como objetivo conhecer a prática musical e o trabalho de divulgação do repertório medieval e renascentista do Conjunto de Música Antiga Renantique, o único representante do gênero no Estado de Sergipe. A partir dos dados coletados na pesquisa de campo, o artigo apresenta aspectos relacionados à história do grupo e outros elementos a fim de compreender os processos que resultam no modelo de performance instruída historicamente, tais como o repertório, a aquisição de partituras e instrumentos, a performance e seu espaço no cenário musical sergipano.

**Palavras-chave:** Renantique; Música Antiga; Sergipe.

**Abstract:** The purpose of this research in progress aims to know the musical practice and the work of spreading the repertoire of the medieval and Renaissance Music Ensemble Ancient Renantique, the sole representative of its kind in the state of Sergipe. From the data collected in field research, this paper presents aspects related to the history of the group and other elements in order to understand the processes that result in model performance such as the historically literate repertoire, acquiring sheet music and instruments, and its performance space in the Sergipe music scene.

**Keywords:** Renantique; Early Music; Sergipe.

## Introdução

O movimento de música antiga ocupa-se no estudo e na performance do repertório dos períodos medieval, renascentista e barroco, podendo se estender a qualquer música cuja prática é construída por meio de tratados, instrumentos, técnicas e concepções historicamente apropriados do seu tempo (HASKELL, s/d, não paginado). Nikolaus Harnoncourt, um dos expoentes do movimento, define a música antiga ou "música histórica" como toda aquela "que não tenha sido composta pelas gerações atualmente vivas" (HARNONCOURT, 1998, p. 14).

A literatura nos mostra que a prática da música antiga ocorre desde o século XVIII. Nesta época, por razões sociais, culturais e até políticas, a Inglaterra presenciava o renascimento de repertórios sacros. Outra manifestação célebre é a apresentação romantizada, em 1829, da Paixão Segundo São Mateus de Bach, regida por Mendelssohn (HASKELL, s/d, não paginado). Contudo, a concepção da "música histórica autêntica" ou da "performance historicamente informada" (HARNONCOURT, 1998, p. 18; LIMA, 2008, p. 100) teve como pioneiro o músico francês e construtor de instrumentos Arnald Dolmetsch. Em 1890 Dolmetsch organizou em sua casa concertos de música antiga, cujo repertório era retirado de manuscritos e edições antigas. Dolmestch também adquiriu, restaurou e construiu instrumentos antigos seguindo as especificações históricas. A partir dele o movimento se espalhou por toda a Europa e Estados Unidos (MENDES, 2006, p. 43).

No Brasil o movimento da música antiga teve início na década de 1940 com a chegada de imigrantes europeus que fugiram da segunda guerra e por aqui formaram os primeiros grupos musicais dedicados à música do passado (MENDES, 2006, p. 44). Nas décadas de 1980 e 90 esta prática musical se fortaleceu com o surgimento de outros grupos como, por exemplo, o Conjunto de Música Antiga de Curitiba, o Studium Musicae (também de Curitiba), o Conjunto de Câmara de Porto Alegre e o Música Antiga da Universidade Federal Fluminense (UFF), além da promoção destes conjuntos e seus respectivos repertórios em importantes eventos como o Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora, o Festival de Música Antiga de Paraty, o Festival de Música Antiga da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e o Festival de Música Antiga da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Lenora Mendes (2006, p. 45) em seu artigo intitulado *Panorama da música medieval no Brasil* chama atenção para a tendência dos conjuntos de "estabelecer algum tipo de ligação da música antiga com a música brasileira". Este é caso do Música Antiga da UFF que buscou, em seu CD gravado em 2004, pontos de contato entre a música medieval e a música do folclore brasileiro (MENDES, 2006, p. 46). Em se tratando da região nordeste, nesta mesma direção destaca-se o grupo Syntagma (Fortaleza-CE) cuja performance do repertório antigo conta com elementos da cultura nordestina presentes na sonoridade, na instrumentação, nas composições e arranjos visando as raízes da música popular brasileira (GIFONI, 2005, p. 202).

O Conjunto de Música Antiga Renantique é o representante sergipano do movimento da música antiga brasileira. Baseado em dados levantados em entrevista com Emmanuel Vasconcellos Serra, diretor artístico do grupo, e auxiliados por observações de ensaios e apresentações, podemos conhecer alguns elementos que compõem a prática musical deste grupo que, há 16 anos, é parte integrante da cena musical de Aracaju.

## O Conjunto de Música Antiga Renantique

O Renantique foi fundado em 1996 e pode ser considerado fruto de uma forte identificação com a cultura medieval e renascentista da Europa Ocidental por parte de seus fundadores Adélia Vieira (falecida em 2002), Emmanuel Vasconcellos Serra, Geraldo Meneses, Luís Façanha e Marcus Santos. No entanto, o contato com a música antiga já acontecia desde 1990[130], época em que os integrantes, com exceção da soprano Adélia Vieira, formavam o Quarteto de Flauta Doce *Saltarello,* que executava peças renascentistas, medievais e danças dos séculos XVII e XVIII.



***Figura 6- Primeira formação do Renantique em frente à Igreja São Francisco (São Cristóvão-SE) em 1996 (da esquerda para a direita): Adélia Vieira, Luis Façanha, Marcus Santos, Emmanuel Vasconcellos e Geraldo Meneses.***
Fonte: Acervo Renantique.

[130] Conforme depoimento cedido, via facebook, por Emmanuel Vasconcellos Serra em 11/07/2012.



***Figura 7 - Quarteto de Flauta Doce* Saltarello *no auditório do Museu de Arte Sacra (São Cristóvão-SE) em 1994 (da esquerda para a direita): Luís Façanha, Marcos Santos, Emmanuel Vasconcellos e Geraldo Meneses.***
Fonte: Acervo Renantique.

Dentre as principais referências musicais do grupo estão o músico e musicólogo catalão especializado em viola da gamba e diretor do grupo *Hespèrion* XX (*Hespèrion* XXI, desde o ano 2000) Jordi Savall; o inglês David Monroe que atuou na década de 1970 no *Indie Concert of London* e o pesquisador austríaco e fundador do *The Clemencic Consort* René Clemencic. Além destes, existem também os grupos formados no Brasil que, segundo o diretor artístico do Renantique, atuam como orientadores do grupo. São eles: os *Trovadores Medievais* de Porto Alegre, o *Grupo de Música Antiga da* Universidade Federal Fluminense (UFF), o *Longa Florata* de Niterói, o *Syntagma* de Fortaleza, *Neuma* e *Ars Mensurabilis* de Londrina, o *Allegretto* de Recife, o *Quadro Cervantes* e o *A Tempo*, ambos do Rio de Janeiro, entre outros.

A atual formação do Renantique é composta pelos seguintes integrantes: Emmanuel Vasconcellos Serra, membro fundador, que toca alaúde, violas da gamba, viela medieval, cromornos, flautas doces e está a cargo da direção artística e da pesquisa musicológica; Pedro Marcelo Silva Ribeiro, membro mais jovem, responsável pela maior parte dos instrumentos de percussão, saltério de arco, viela, flautas doces e viola da gamba; Edinei Arnon dos Santos Andrade, assessor de comunicação e cantor (tenor e contratenor) que também toca flauta doce e alguns instrumentos de percussão; Gustavo Adolfo Andrade, que toca rabeca medieval, violas da gamba, flautas doces e percussão; Marcela Marília Menezes Porto que faz a assessoria de comunicação e a elaboração de projetos, além de cantora (soprano) que toca guizos e clavas e Antonio Chagas Neto, o mais novo integrante do grupo, que toca flauta doce e é responsável pelos registros fotográfico e audiovisual das apresentações.



***Figura 8 - Formação atual do Renantique (da esquerda para a direita): Emmanuel Vasconcellos, Antônio Chagas, Marcela Porto, Edinei Arnon, Pedro Marcelo e Gustavo Andrade.***
Fonte: Acervo Renantique.

Todos os integrantes, menos Emmanuel, não têm na música sua principal fonte de renda. Para ele, este fator é de extrema importância para a manutenção, não somente da qualidade da música produzida pelo grupo, como do próprio grupo em si. "Por eles já terem seu empregos fixos, estarem estabilizados, de certa forma, financeiramente, eles fazem por prazer e o dinheiro acaba entrando"[131]. A maior parte destas

[131] Depoimento dado por Emmanuel Vasconcellos Serra, em entrevista realizada em 06/12/2011.

apresentações do Renantique é remunerada com cachê, o que possibilita o investimento de uma parte deste para a compra de livros, instrumentos e partituras e na manutenção dos instrumentos, especialmente os de corda, que têm sua manutenção encarecida pelo fato de requererem cordas feitas de tripa animal.

A auto suficiência dos integrantes contribui para preservação da autenticidade do grupo mas ao mesmo tempo implica em algumas limitações. As apresentações não podem ocorrer em horário comercial, que implica na impossibilidade do conjunto de participar de editais (projetos que gerariam mais renda para o grupo) por não poder se apresentar em horários alternativos. Também há dificuldades para se expandir o repertório e para o aprimoramento técnico, pois não se tem muito tempo para estudar. Contudo, se, por um lado, os integrantes, por não terem na música sua principal ocupação, não se consideram músicos profissionais, por outro consideram sua atitude perante ela profissional. Neste sentido, consideram mais importante sua identificação com a proposta do grupo que a recompensa financeira e acreditam que se o fator financeiro fosse o principal motivador do trabalho este não teria conseguido se manter até os dias de hoje.

## Os instrumentos

A estrutura do Renantique é a de um *Broken Consort,* típico da Renascença Inglesa, que se caracteriza pela combinação de instrumentos de diferentes famílias (sopro, cordas e percussão). Além dos instrumentos, o grupo sempre tem, em suas formações, pelo menos dois cantores que se utilizam de técnicas antigas para a emissão das vozes.

O acervo de instrumentos do Renantique conta com: um alaúde renascentista de sete ordens; uma viela medieval de arco; uma viola de gamba baixo de seis cordas; uma viola de gamba baixo de sete cordas; uma viola de gamba soprano; um conjunto de flautas renascentistas; cromornos; cornamusas; um saltério de arco; um saltério de dedo; uma rabeca medieval; instrumentos de percussão como pandeirolas, guizos, sinos, tabla, clavas, uma darbuka, um bodhran[132] de 16", um tambourin, um tambor renascentista e castanholas entre outros. A utilização destes instrumentos varia de acordo com a música que é executada. A manutenção dos mesmos é responsabilidade de Pedro, Gustavo e Emmanuel.




*Figura 9 - Acervo de instrumentos do Renantique com legenda.*




*Figura 10 - Acervo de Instrumentos com a viola da gamba ao fundo.*

O aprendizado das diferentes formas de tocar os instrumentos se realiza, principalmente, pela participação em festivais por meio do contato com professores especialistas. Outra forma de aprendizado se dá pela pesquisa de tratados, observando as ilustrações que estes contêm e as explicações inerentes a elas. Quanto à parte vocal pode-se dizer que também há um aprendizado específico, procurando-se na execução o que se chama de "voz branca", ou seja, voz sem vibrato nem dramatização, que torna mais clara a percepção da polifonia presente em grande parte das músicas. Da mesma forma ocorre com os instrumentos, que não são dotados de um som mais brilhante.

[132] Instrumentos de percussão de origem árabe.

## O repertório

Dentre os conjuntos de obras que integram o repertório medieval e renascentista do Renantique pode-se citar a Música das Cruzadas, as Cantigas de Santa Maria de Alfonso X (El "Sábio"), a Música Franco-Flamenga do século XV, a Música Ibérica do século XVI, as Chansons Francesas do século XVI, a música da corte do rei Henrique VIII, a Música Elizabetana, a Música do Teatro de Shakespeare, o Livro Vermelho de Montserrat dos séculos XIII e XIV e o Carmina Burana do século XIII.

A aquisição de partituras e tablaturas constituem um dos pontos iniciais no trabalho de pesquisa do grupo. Para esta finalidade, o acesso à internet representou uma importante ferramenta para o grupo desde a sua fundação[133]. As partituras são compradas através de sites de editoras e museus estrangeiros como o *British Museum* de Londres que disponibiliza, via web, grande quantidade de peças renascentistas e medievais em notação moderna, além de fac-símiles dos manuscritos. De acordo com Emmanuel, desde o princípio optou-se pelas partituras, em detrimento dos manuscritos: "A gente preferia comprar as partituras em edição moderna. Porque já vem a divisão, os compassos, as alterações das notas, de acordo com a tonalidade, enfim..."[134].

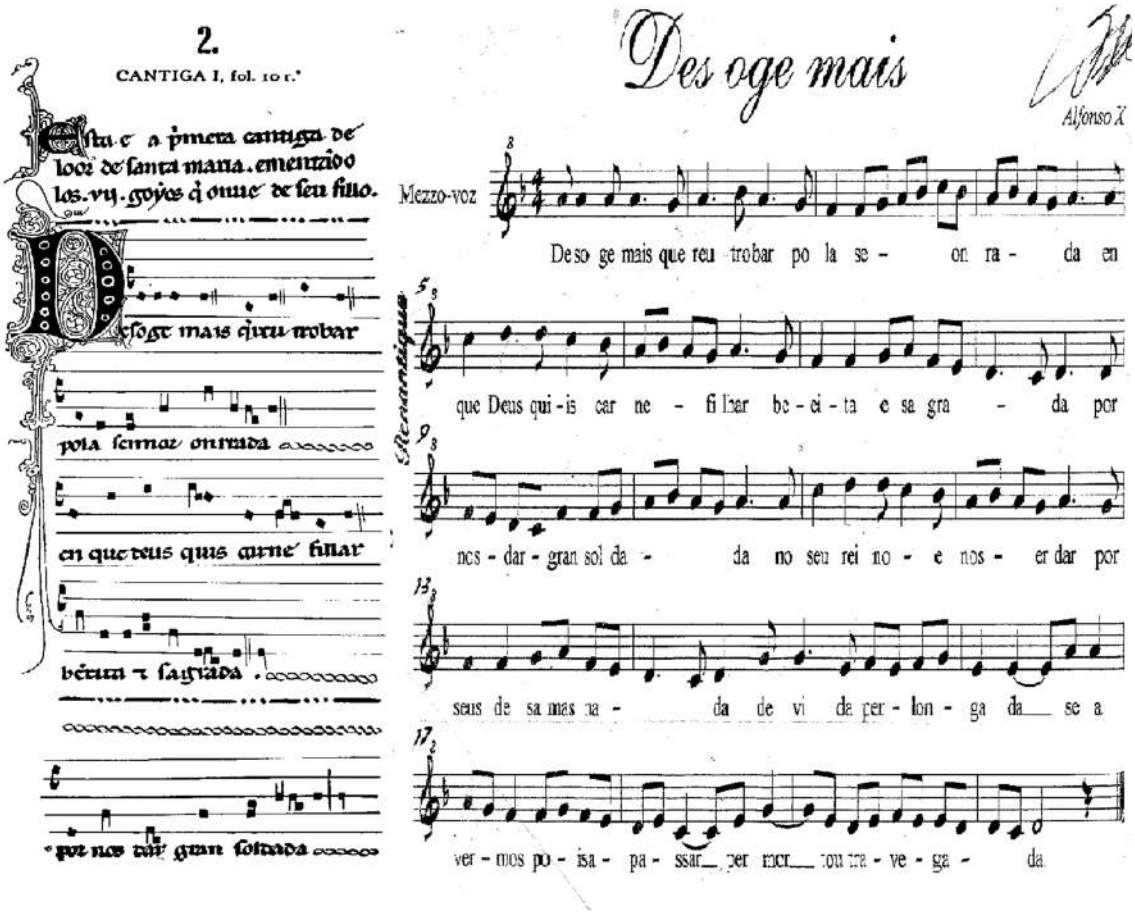



*Figura 11 - Detalhe da edição da obra* **Des oge mais** *(Cantiga de Santa Maria).*
Fonte: Acervo Renantique.

As partituras constituem a principal fonte documental para a performance do grupo. As poesias presentes na maioria delas indicam o caráter que se deve imprimir à execução. Uma literatura de apoio também se faz necessária para que se possa compreender o contexto histórico em que as peças

[133] No ano de 1996 foi instalado o primeiro provedor de internet de Sergipe. Um dos integrantes começou a trabalhar neste provedor e disponibilizou, de imediato, uma conta de e-mail e uma página na internet para o grupo.
[134] Depoimento dado por Emmanuel Vasconcellos Serra, em entrevista realizada em 06/12/2011.

foram concebidas. Autores como Jacques Le Goff, Georges Duby, Francesc Miralles Contjoch, entre outros, que não tratam diretamente da música, são consultados. Bem como Palisca, Grout, Lovelock, e outros autores que trabalham a temática da música historicamente. Também se faz importante, no grupo, a leitura de tratados, o estudo das diferentes técnicas e de teorias como a *Musica Reservata* renascentista.

## A performance

Os ensaios são semanais e neles todos opinam sobre a interpretação das peças e as colocações são sempre levadas em consideração e, em muitos casos, são adotadas. Durante este processo o grupo procura estabelecer os aspectos formais do repertório como as introduções (entradas), repetições, declamações e até mesmo as participações do público. Nas apresentações o grupo sempre procura fornecer informações sobre o caráter estrutural e histórico de cada peça, a fim de situá-las no tempo e no espaço.

O calendário de apresentações é definido no começo do ano em reunião realizada entre os membros. Geralmente são realizadas cerca de 30 apresentações anuais. As mais freqüentes ocorrem em ambientes históricos como igrejas e museus e em escolas e empresas. Anualmente, o Renantique comemora seu aniversário oferecendo uma apresentação com entrada franca no Teatro Tobias Barreto, o principal palco de Aracaju.



***Figura 12 - Concerto de Aniversário de 15 anos (12/11/2011).***
Fonte: Acervo Renantique.

Um aspecto que nos chama atenção é a presença de um público significativo nas apresentações do grupo. À primeira vista o repertório que compõe a prática musical do Renantique não se relaciona diretamente com o cotidiano da cultura musical sergipana. Por outro lado, sabemos que indiretamente a música medieval e renascentista faz parte da formação da música tradicional brasileira, mais especificamente da região nordeste. Este e outros fatores precisam ser melhor investigados. Com base na pesquisa de campo verificamos que uma possível razão para impacto positivo exercido sobre o público nas apresentações é o seu caráter interdisciplinar, fazendo com que o grupo seja recomendado pelas pessoas que as assistem, a intensa divulgação e a variedade de locais em que o Renantique se apresenta, sempre de forma aberta ao grande público de Aracaju e demais cidades por todo o Estado de Sergipe. Os expectadores não se restringem a uma única faixa etária e classe social. Nas palavras de Emmanuel, este fato se deve ao caráter não elitista da música apresentada, e ao caráter educativo de seu trabalho:

> O que a gente pensa é que a gente está representando bem, de maneira informada, instruída historicamente, a música e a dança daquele período. Da mesma forma como muitos estão representando a música africana. (...) hoje a gente faz música do mundo todo, de tudo quanto é lugar. E o que a gente pensa é que a gente faz, uma representação da música e da dança renascentista. Uma coisa elegante, que tem tudo a ensinar para os jovens atuais. Uma música elegante e uma dança elegante que só tem a educar o povo. A gente pensa que está educando o povo. E, afinal de contas, toda música medieval e renascentista está na nossa cultura popular. (...) Desde os trovadores até hoje, está em toda nossa cultura, em todos os nossos folguedos populares, em todo nosso folclore. Reisado, Chegança, está tudo aí.(...) a música medieval e renascentista é uma música do povo e música da corte. (...). O que entrou na corte não nasceu na corte, não foi do rei. O que entrou para a corte, veio do povo. As danças vieram dos camponeses. (...) Os trovadores, como os compositores populares de hoje, pertenciam a todas as classes sociais. (...).
>
> Enfim, a gente acha que representa bem. É o meu pensamento e eu acho que é o pensamento do grupo também. Que a gente representa, de maneira instruída historicamente. A gente está educando e informando o povo todo o legado de nossas tradições culturais. Um legado distante, no tempo e no espaço [135].

## Considerações finais

Mesmo com alguns aspectos que precisam ser melhor investigados, esta pesquisa, em andamento, apresenta alguns elementos gerais e relevantes da prática musical do Conjunto de Música Antiga Renantique. Destacamos a busca de repertório e de instrumentos, o estudo dos aspectos da vida comum da sociedade dos períodos medieval e renascentista e o fascínio pela música antiga que transparece na qualidade da execução, na compreensão dos integrantes do grupo sobre seu papel na sociedade e, também, no fortalecimento desta afetividade, que, fruto também da receptividade do público, contribui para a manutenção do grupo.

## Referências

AUGUSTIN, Kristina. **Um olhar sobre a música antiga**: 50 anos de história no Brasil. Rio de Janeiro. Kristina Augustin, 1999.

GIFONI, Luciana Rodrigues. Música de câmara e pós-modernismo: os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP). In: CONGRESSO DA ANPPOM, 15, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 201-207.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

HASKELL, Harry. "Early Music". **Grove Music Online** (2002). Disponível em: <www.grovemusic.com>. Acesso em: 15 jul. 2012.

LIMA, E. A História da Música colonial se esgotou? **Música em contexto**, Brasília, n. 1, p.93-104, 2008.

MENDES, Lenora Pinto. Panorama da música medieval no Brasil. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; RODRIGUES, Leila (Org.). **Atas da VI semana de estudos medievais da UFRJ**. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2006. p. 43-47.

[135] Depoimento dado por Emmanuel Vasconcellos Serra, em entrevista realizada em 06/12/2011.

# Musicologia de Geraldo Filme: entre o que se diz e o que se faz no samba

*Bruna Queiroz Prado*
*brunaqueirozprado@yahoo.com.br*
*UNICAMP*

**Resumo:** Samba, no passado, foi o termo utilizado para designar qualquer batuque negro, rural, que acompanhava a dança de umbigada em momentos de lazer. A partir dos anos 1920, a palavra passaria a designar um gênero musical urbano, nascido no Rio de Janeiro, autenticamente brasileiro. As pesquisas sobre o samba estão, a meu ver, impregnadas de ideologia: ora nacionalistas, defensoras de uma democracia racial que teria dado origem à música mestiça, ora defensoras da manutenção da prática cultural samba tal qual ela se deu no passado. Procurando ir além das dicotomias criadas pelos teóricos e pelos próprios sambistas, este trabalho, que resultou da etnografia da música de um artista considerado autor de um samba rural típico de São Paulo, Geraldo Filme, coloca em foco a importância da música, nos estudos antropológicos, como objeto de contraponto entre o que se diz – palavra – e o que se faz – música.

**Palavras-chave:** samba, identidade, tradição.

**Abstract:** *Samba,* in the past, was the term used to designate any drumming black, rural, accompanying the dance *umbigada* in moments of leisure. From the 1920s, the word would designate an urban music genre, born in Rio de Janeiro, authentically Brazilian. Research on the samba are, in my view, steeped in ideology: sometimes nationalist defenders of racial democracy that would have given rise to mixed music, sometimes protectors of the maintenance of the original cultural practice how it was in the past. Looking beyond the dichotomies created by theorists and by the musicians, this work, which resulted from the ethnography of the music of an artist considered the author of a typical rural *samba* from São Paulo, Geraldo Filme, brings into focus the importance of music in anthropological studies as an object of counterpoint between what is said - word - and what is done - music.

**Keywords:** *samba,* identity, tradition.

## Problematização dos estudos sobre o samba no Brasil

As pesquisas sobre o samba no Brasil estão impregnadas de ideologia. Se por um lado os nacionalistas abordaram o ritmo como o primeiro autorizado a representar uma identidade brasileira, baseada na democracia racial, por outro, buscou-se devolver ao termo as especificidades de sua origem: uma manifestação de minorias étnicas formadas por negros e mestiços migrados do campo para as cidades.

Na primeira abordagem destacam-se, sobretudo, os trabalhos de Tinhorão (1998) e Vianna (2010), segundo os quais o samba seria fruto da convivência entre artistas pertencentes a uma elite branca, de formação erudita, e músicos mestiços das camadas populares. Na segunda, onde se destacam Sodré (1998) e Ortiz (2006), a origem do termo samba como designador de práticas coletivas relacionadas à sociabilidade de grupos marginalizados pela sociedade escravista levaria certos estudiosos, bem como músicos, a adotarem um discurso de defesa do samba como uma manifestação negra, diretamente associada à religiosidade e aos batuques africanos, já que o termo derivou da palavra angolana *semba*, que significa umbigo e que designava no Brasil qualquer batuque onde se dançasse a umbigada de origem africana.

Sandroni (2001), ao denunciar as dicotomias que dividem a literatura sobre o ritmo, demonstra, através de uma pesquisa musicológica que, ao mesmo tempo em que há uma originalidade brasileira expressa no ritmo desenvolvido pelos músicos do bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, na década de 1920, o qual se tornaria um modelo para grande parte dos sambistas do país; esta originalidade resultou da adoção da *síncopa* como elemento central de seu fraseado rítmico. Se na música europeia a *síncopa* representava um desvio da norma rítmica, na música africana ela era a própria norma e, por isso, o samba representaria uma continuidade brasileira, que incluiria músicos brancos, de uma prática musical africana.

Para fazer tais afirmações, o autor partiu da análise de partituras e gravações de ritmos populares brasileiros que, no século XIX, eram confusamente nomeados pelos termos maxixe, lundu, tango, polca, batuque, entre outros; e do samba moderno, desenvolvido após a década de 1920 no Rio. Entre os primeiros gêneros, o autor descobriu que havia em comum o desenvolvimento do fraseado rítmico que músicos cubanos nomearam como *tresillo*[136], que foi encontrado em todos os ritmos populares da América onde houve importação de escravos africanos. As canções compostas após a adoção, pela indústria fonográfica, do ritmo composto no Estácio, apresentaram, em sua maioria, uma mudança desta estrutura rítmica, substituindo o antigo paradigma rítmico por um novo, que o autor nomeou como "paradigma do Estácio", representando uma reelaboração, por músicos brasileiros, de fraseados vindos da África.

Assim, o trabalho de Sandroni representa, a meu ver, o maior esforço no sentido de utilizar material empírico para analisar as afirmações que se faziam sobre o samba. É nesse sentido que minha dissertação de mestrado, em andamento, procurou se desenvolver.

Tendo me interessado pela obra de Geraldo Filme, sambista de São Paulo que nasceu no início do século XX, iniciei minha busca por documentos que tratassem de sua trajetória. Encontrei uma literatura sobre o samba paulista, a exemplo dos trabalhos de Azevedo (2006), Britto (1986), Cuíca & Domingues (2009), Silva (2004) e Simson (1988), desenvolvidos segundo as mesas dicotomias sobre as quais se construiu a literatura sobre o samba carioca urbano: campo *versus* cidade, tradicional *versus* moderno, folclórico *versus* popular, nacional *versus* regional e branco *versus* negro; sendo cada ideia dos pares de oposição mais ou menos valorizada de maneira diferenciada de acordo com o autor e com os sambistas por ele entrevistados, constituindo o que Dumont (1985) considerou como ideologia[137]. A maior parte destes estudos foi realizada por historiadores e cientistas sociais e, embora tenham feito algumas críticas à valorização que os sambistas davam a alguns elementos de seu passado visando a própria colocação em nível superior de uma hierarquia estabelecida por eles entre sambistas mais experientes e sambistas iniciantes, como bem apontou Ioti (2004), e que foi relativamente reproduzida pelos acadêmicos; faltou neles a abordagem da música enquanto um sistema que não pode ser reduzido a um simples produto da sociedade, seguindo as ideias de Bastos (1999).

Geraldo Filme ficou conhecido nessa historiografia como um compositor de sambas típicos de São Paulo, nos quais defendeu a identidade do sambista da cidade. Este esforço de criação de uma identidade paulista não deve, a meu ver, ser analisado separadamente do processo de construção da identidade nacional o qual, numa tentativa de homogeneização das diferenças através da figura do mestiço, selecionou elementos culturais presentes na Bahia e no Rio, conforme foi ilustrado por Sandroni (2001) e Vianna (2010). A construção do sambista de São Paulo retomaria, então, fragmentos da vivência dos sambistas que migraram do interior para a capital do Estado no início do século XX, resgatando justamente os elementos culturais desprezados na construção do Brasil moderno: o passado rural, o largo tempo dedicado ao lazer e a informalidade do fazer musical.

[136] O *tresillo* é um agrupamento de 3+3+2 semicolcheias num compasso binário. As variações deste agrupamento, como por exemplo a combinação 3+2+1+2 semicolcheias, foram nomeadas por Sandroni (2008) como variações do mesmo paradigma do *tresillo*.
[137] O autor definiu Ideologia como o sistema de ideias-valores que faz com que, a partir da atribuição de valores às ideias, estas se hierarquizem, criando sistemas culturais distintos. Assim, nas sociedades modernas, o indivíduo seria dotado de maior valor que o todo (ideia oposta a ele).

Tais processos de construção de tradições e identidades constituem o que antropólogos como Cunha (2009a, 2012) e Barth (2011) nomearam como etnicidade: o realce de caracteres culturais – como língua, religião, sotaque, roupas, etc - distintivos de um grupo, caracteres estes baseados na História, utilizados por grupo que não deseja se assemelhar a outros grupos com quem se relaciona, criando com eles uma relação de oposição. Uma das principais características da etnicidade seria, além do esforço da manutenção destas barreiras identitárias entre os grupos que convivem, a sua mobilidade. Ou seja, se ora foi interessante para os sambistas de São Paulo ressaltarem suas distinções com relação aos seus semelhantes do Rio, ora a identidade nacional prevaleceu e estes sambistas defenderam o samba como um ritmo brasileiro descendente direto da África. Os sambistas mais antigos da cidade, nascidos no final do século XIX, como Madrinha Eunice, Dona Sinhá e Dionísio Barbosa, interessados no crescimento e na oficialização dos espaços de samba e do carnaval de São Paulo, não apresentaram, em seus depoimentos, a menor preocupação com a defesa de um samba autêntico de São Paulo, indo, antes, em busca dos modelos cariocas, cidade cujo carnaval e cujo samba eles admiravam. A preocupação destes sambistas pareceu recair, portanto, mais na criação de espaços de lazer e de manifestação cultural do que na defesa da autenticidade do batuque paulista.

Tendo nascido em 1927, justamente num período em que estes conflitos identitários ganhavam novo vigor no Brasil, tendo-se em vista que eles existiram desde a Independência do país, Geraldo Filme ficaria conhecido, não apenas como ilustre compositor, mas como um militante pelo samba de São Paulo, tendo trabalhado como diretor da UESP – União das Escolas de Samba Paulistana – e nas empresas de turismo Paulistur e Anhembi Turismo, que eram responsáveis pela organização dos desfiles das escolas-de-samba.

A origem do samba paulista, sempre ressaltada por Geraldo em entrevistas e nas letras de suas canções, é atribuída aos festejos rurais do interior, sendo que o principal deles era a Festa do Bom Jesus de Pirapora, na cidade de Pirapora do Bom Jesus, lugar que se tornaria para os sambistas de São Paulo tão importante quanto a casa da Tia Ciata para os sambistas do Rio. A Festa é uma celebração, que tem duração de quatro dias, a uma imagem de Jesus Cristo que teria sido encontrada no local onde surgiu a cidade, às margens do rio Tietê, em 1724 (MORAES, 1995). Desde então, acontece todo mês de Agosto a romaria para o local sagrado, onde a celebração religiosa é sempre seguida de festa. A Igreja oferecia, até o ano de 1938, barracões para abrigar os fieis – e os festeiros – de todo o Estado. Nestes barracões acontecia o batuque, onde se conta que nasceu o samba-de-bumbo, descrito, entre outros, por Andrade (2005)[138], e que era famoso pelos desafios poéticos realizados entre sambistas de Campinas, Tietê, Piracicaba, São Paulo, entre outras cidades. A festa profana teria se mantido livre do controle das autoridades – Igreja e polícia – até a década de 1930, quando o batuque foi proibido e os barracões fechados, ao se dar conta, a Igreja, de que a maioria dos romeiros se dirigia à cidade, não para homenagear o santo, mas pela festa.

Contam os sambistas mais antigos de São Paulo, aqueles que construíram, no início do século XX, os redutos dos batuqueiros na capital, dos quais os mais conhecidos eram o Largo da Banana, na Barra Funda, o Bexiga e a Praça da Sé; que desde crianças frequentaram todo ano a festa. O mais interessante é que, em todos os depoimentos, ressalta-se que "antes era bem melhor", sendo que o "antes" se refere a um período em que nem eles mesmos frequentavam o batuque, mas seus pais e avós. A mesma relação com o passado se dá quando eles lembram do samba e do carnaval de São Paulo No início do século XX.

Tendo-se em conta a reprodução destes relatos na historiografia sobre o samba paulista, que trataram o ritmo como nascido no campo e desprezado pela indústria fonográfica pelo fato de não ser urbano e por ser produzido na capital do trabalho, sendo enxergado por Britto (1986) como um

[138] O samba-de-bumbo era um batuque onde o bumbo assumia o papel de condutor rítmico. Conta-se que o tocador de bumbo se colocava no meio da roda, ou entre duas fileiras - uma de homens e outra de mulheres – e, com o tempo, passou a mediar o contato físico entre o par de dançarinos, que antes se dava pelo umbigo e que teria sido proibido pela Igreja.

"exercício de resistência cultural", conforme o próprio título de seu trabalho; penso que a análise formal da música produzida na cidade pode dar pistas que vão além do que dizem os autores de sua História.

## Musicalizando a história do samba

A análise formal da música que proponho não é aquela, já criticada por etnomusicólogos como Bastos (1999), em que a música se fecha à sociedade, mas aquela proposta pelo mesmo etnomusicólogo e por Seeger (1987), de uma Antropologia Musical, buscando no conteúdo sonoro elementos que expliquem a sociedade, e não o contrário, como é comumente feito por antropólogos. A etnografia da música de Geraldo Filme, que estou realizando e que gerou as reflexões presentes neste trabalho, tem o fim de buscar encontros e desencontros entre o que se diz sobre sua obra e o que foi feito pelo compositor, em cuja pessoa foram depositadas as expectativas de outros sambistas interessados na defesa de um samba tradicional de São Paulo. Pela transcrição das canções em partitura foi possível encontrar algumas estruturas musicais – melodia, ritmo e harmonia – presentes em outros gêneros de música rural, a exemplo da moda de viola, do jongo, do cateretê, do samba-de-bumbo, do samba-de-roda baiano e do samba-de-partido-alto, além de outros ritmos de origem nordestina, como o baião e o carimbó, já que no século XIX houve grande migração de populações do Nordeste para o Sudeste.

Um dos resultados desta etnografia musical foi a descoberta, em muitos casos, de desencontros entre a temática textual – que compactua em certa medida com os depoimentos dos sambistas sobre suas trajetórias – e as estruturas musicais das canções. Assim, ao mesmo tempo em que há sambas de temática rural que apresentam estruturas musicais semelhantes a outros gêneros rurais, há aqueles compostos segundo os padrões rítmicos do samba carioca moderno (pós 1920), mesmo quando falam de São Paulo e de suas tradições rurais. Ou seja, a análise das canções me levou à necessidade de desenvolver o trabalho em duas etapas distintas: 1. A abordagem dos conteúdos das canções que, a meu ver, são elaborados conscientemente: letra e escolha da instrumentação utilizada na gravação, que se relacionam, como a literatura, às ideias-valores dos sambistas e; 2. A abordagem de conteúdos, a meu ver, inconscientes: as estruturas musicais (ritmo, melodia e harmonia).

Na análise do primeiro material me apoiei nas teorias sobre a etnicidade, analisando as letras, depoimentos e outros materiais guiados pela palavra pelo viés do esforço de construção de uma identidade e que se caracteriza, conforme já foi dito anteriormente, pela necessidade de distinção. Na segunda abordagem me utilizei da análise estrutural dos mitos desenvolvida por Lévi-Strauss (2004), enxergando melodias, ritmos e progressões harmônicas como transformações de outros conteúdos musicais pré-existentes, levando-se em conta o fato relatado pelo próprio sambista de que não conhecia teoria musical, compondo, portanto, através de um processo intuitivo de escuta e imitação. Foi importante levar em conta que as transformações dos mitos, segundo a abordagem estrutural, não seguem uma ordem cronológica, no sentido de se modificarem progressivamente. Um mito distante no tempo e no espaço do "mito de referência", de onde parte a análise, como demonstrou Lévi-Strauss (ibid) e, posteriormente, Cunha (200b); recupera um conteúdo que havia se perdido em mitos mais próximos. O mesmo pode se dizer da música: um samba que apresenta elementos sonoros rurais não foi composto, necessariamente, antes de um samba que apresenta características mais próximas do ritmo do Estácio ou do samba-enredo e isso ocorre porque as transformações estruturais, das quais eu acredito que parte da criatividade musical é resultante, não obedecem a uma lógica linear.

O que pude encontrar nos sambas de Geraldo Filme e de outros sambistas, que entraram na cadeia paradigmática das canções analisadas, foi uma variedade de expressões que ultrapassou a tentativa do sambista de criar um samba autêntico de São Paulo. Se houve canções muito próximas do baião nordestino e da música caipira paulista, houve também aquelas que seguiram os mesmos padrões musicais do samba

carioca moderno. Apareceram, ainda, gêneros de batuque paulistas diversos entre si, relacionados aos diferentes dos espaços da cidade, sendo os sambas compostos por músicos que habitaram o Bexiga e a Barra Funda, diferentes daqueles compostos pelos frequentadores da Praça da Sé.

Por fim, espero que este trabalho tenha contribuído com o debate sobre a importância da união entre a teoria antropológica e musicológica, almejada pela Etnomusicologia. Se a análise musical foi essencial a este trabalho, foram os estudos antropológicos que levantaram as questões que busco responder através dela.

## Referências

ANDRADE, Mário de. Samba rural paulista. In: CARNEIRO, Edson (org). **Antologia do negro brasileiro**: de Joaquim Nabuco a Jorge Amado, os textos mais significativos sobre a presença do negro em nosso país. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme**: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo. Tese (Doutorado em História)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2006.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**: seguido de Grupos Étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Tradução de Elcio Fernandes. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **A musicológica Kamayurá**: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

BRITTO, Ieda Marques. **Samba na cidade de São Paulo**: um exercício de resistência cultural. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.

CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. **Os batuqueiros da Paulicéia**. São Paulo: Barcarolla, 2009.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Etnicidade**: da cultura residual mais irredutível. In: Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac & Naify, 2009a.

_____. Um difusionismo estruturalista existe? In: **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009b.

_____. **Negros, estrangeiros**: os escravos libertos e sua volta à África. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DUMONT, Louis. **O Individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

IOTI, Soraia da Rocha. **Assim é o samba**: conflitos políticos expressos pela embaixada do samba paulistana. Dissertação (Mestrado em Antropologia)-Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Cru e o Cozido**: Mitológicas 1. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORAES, José da Vinci de. **As sonoridades paulistanas**: a música popular na cidade de São Paulo: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing**: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Et al.Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). **Memória Afro-brasileira**: artes do corpo. São Paulo: Selo Negro, 2004.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. **Carnaval em Branco e Negro**: carnaval paulistano (1914-1988). Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos de. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 2010.

# O Cancioneiro Popular no Ensino e Aprendizagem Musical com Idosos

*José Davison da Silva Júnior*
*davisonjr@gmail.com*
*UFBA*
*IFPE*

**Resumo:** Este trabalho faz parte da revisão de literatura de uma pesquisa de doutorado em música em andamento e apresenta a importância da utilização de um repertório que faça parte da identidade sonora do indivíduo no desenvolvimento do ensino e aprendizagem da música. Para que a aprendizagem musical seja significativa é importante observar as peculiaridades do grupo a quem se destina o ensino da música. Tomando como base a cognição musical e a história da música, descrevemos a canção popular brasileira das décadas de 1920 a 1960 como o ápice da reminiscência dos idosos da atualidade. Além de contribuir com o ensino da música, esta concepção contribui com o desenvolvimento cognitivo dos idosos, em especial a memória, alcançando objetivos extramusicais.

**Palavras-chave:** ensino e aprendizagem musical, cancioneiro popular, memória.

**Abstract:** For learning to be meaningful music is important to note the peculiarities of the group to whom is the teaching of music. This work is part of a literature review of a research doctorate in music in progress and shows the importance of using a repertoire that is part of the sonic identity of the individual in the development of teaching and learning music. Based on the history of music cognition and music, we describe a Brazilian popular song of 1920 and 1960 as the culmination of reminiscent of the elderly today. Besides contributing to the teaching of music, this design contributes to the cognitive development of older people, especially memory, reaching extramusical goals.

**Keywords:** teaching and learning music, folk songs, memory.

## Introdução

Este trabalho faz parte da revisão de literatura de uma pesquisa em andamento de doutorado em música, cujo objetivo é realizar um estudo correlacional entre ensino e aprendizagem musical e o desempenho cognitivo em idosos.

O ensino e aprendizagem musical tem se tornado relevante para as pessoas acima dos 60 anos, devido ao aumento de indivíduos nessa faixa etária, os idosos. O envelhecimento da população é tema de discussão desde 2002, ano em que ocorreu a 2ª Assembleia Mundial sobre o Envelhecimento para discutir o impacto do rápido envelhecimento do planeta e propor políticas específicas para este grupo etário (IBGE, 2002).

A educação musical, nessa faixa etária, é uma proposta para adquirir habilidades e conhecimentos musicais em uma primeira instância, mas também manter e alcançar funções não musicais, tão importantes para a vida do idoso, como a memória, atenção, percepção, dentre outras, ou seja, melhoria da qualidade de vida.

Segundo Souza (2000), para que a aprendizagem musical seja significativa há a necessidade,

por parte do professor de música, de entender as experiências musicais dos alunos associadas às suas experiências sociais de mundo. Sem compreender as realidades socioculturais dos alunos não há como propor uma pedagogia musical adequada.

A proposta é uma aula de música que vá além da transmissão de saberes desvinculados, soltos, e que, ao mesmo tempo, ofereça maneiras de lidar com o conhecimento e com o fazer musical, promovendo uma aprendizagem significativa em música.

A referida autora ainda comenta que a perspectiva da sociologia da vida cotidiana entra nas brechas, nas falhas, nas ausências de perspectivas totalizantes. Ela se compromete com a análise individual histórica, com o sujeito imerso, envolvido num complexo de relações presentes, numa realidade histórica prenhe de significações culturais. Seu interesse está em restaurar as tramas de vidas que estavam encobertas; recuperar a pluralidade de possíveis vivências e interpretação; desfiar a teia de relações cotidianas e suas diferentes dimensões de experiências fugindo do dualismo e polaridade e questionando dicotomias.

Este trabalho pretende mostrar a importância do educador musical conhecer o cotidiano, a identidade sonora de seu aluno. Ao trabalhar com esse repertório, a educação musical poderá, além de contribuir com o ensino da música, alcançar objetivos extramusicais, como melhora do desempenho cognitivo, em especial a memória.

## Cancioneiro popular e identidade sonora de idosos

A identidade sonora de um indivíduo ou grupo de pessoas é marcado pelas músicas que foram significativas em suas histórias de vida. Segundo Tatit (2004), a canção popular constitui a identidade sonora do país. Baseado no fato de que a canção popular caracteriza nosso povo, os brasileiros, faremos um percurso nesse repertório, com o foco nos idosos.

Os idosos da atualidade nasceram entre o início da década de 1910 e o começo da década de 1950. Para esse grupo específico, podemos fazer uma generalização das canções que marcaram suas vidas a partir de pesquisas realizadas na área da cognição musical.

Segundo Levitin (2010), pesquisadores da cognição musical consideram que os anos da adolescência são o ponto de inflexão das preferências musicais. Na idade adulta, a música que costumamos sentir saudades, aquela que temos como a "nossa música", é exatamente a que ouvimos nesses anos. Em certa medida, lembramos das canções da adolescência porque este é um período de autodescoberta, e, em consequência, tais músicas tinham uma forte carga emocional; portanto, a amígdala e os neurotransmissores agiram em conjunto para "etiquetar" essas lembranças como algo importante.

Mas o fenômeno também tem relação com a maturação e a seleção neurais; é por volta dos 14 anos que o desenvolvimento de nosso cérebro se aproxima dos níveis adultos de finalização. Huron (2006) chama esse período de "ápice da reminiscência" e diz que ocorre por volta dos 16,5 anos de idade.

O ápice da reminiscência dos idosos da atualidade ocorreu entre as décadas de 1920 e 1960. Sendo assim, caracterizaremos o repertório da canção popular brasileira dessas décadas para compreender a identidade sonora dos idosos. O repertório que veremos não considera os regionalismos, mas sim um repertório que marcou a identidade sonora do país.

De acordo com Tatit (2004), a canção popular brasileira foi se tornando, no decorrer do século XX, uma das principais formas de manifestação artística do país. Tudo começou com o avanço tecnológico que permitiu a gravação das "brincadeiras musicais" de rua e, pouco depois, com a difusão radiofônica dessa sonoridade para um grande número de aficionados.

Os cem anos de canção popular do século XX foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, situou-se em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra.

Toda a sociedade brasileira atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século, consagrou-se como um dos mais fecundos do planeta, em que pese a modesta presença da língua portuguesa no cenário internacional

A canção popular brasileira tornou trabalhosa sua definição artística ao longo do século XX e, acima de tudo, sua apreciação crítica. O cancioneiro popular converteu-se em território livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa.

## Canções populares nas décadas de 1920 a 1960

De acordo com Severiano e Mello (2006a), a década de 1920 é o período de transição e modernização para a primeira grande fase da música popular brasileira. Período de formação de novos gêneros musicais, como o samba (um produto mestiço, resultante da fusão da melodia e harmonia europeias com a rítmica afro-brasileira) e a marchinha (descendente da polca-marcha, que incorpora algumas características das marchas portuguesas e de certos ritmos americanos, em moda na ocasião) e implantação de inventos tecnológicos relacionados com a área do lazer, como o sistema eletromagnético de gravação do som, o rádio e o cinema falado. As novidades do século XX passam a ditar os rumos de nossa música popular.

O contexto histórico desse período é o pós-Grande Guerra, marcado pelo fenômeno da expansão da música popular dos Estados Unidos. O nosso meio é, então, invadido por uma série de danças e gêneros musicais, que vai inspirar o aparecimento dos primeiros foxes brasileiros.

Segundo Tatit (2004), nos anos trinta a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira. Severiano e Mello (2006a) classificam essa fase como a "Época de Ouro", a primeira grande fase da música popular brasileira, a qual se originou pela conjunção de três fatores: 1) a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; 2) a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; 3) o aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. Foi a necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas que propiciou o aproveitamento desses talentos.

O início dos anos trinta é marcado pelo processo de cristalização e expansão do samba e da marchinha. O samba tornou-se, no período de 1931 a 1940, o nosso gênero mais elevado, ocupando 32, 45% do repertório registrado em disco. Menor, mas também expressivo, é o número de marchinhas, que somado ao dos sambas, atinge o total de 50,71% do repertório gravado.

Em sua segunda metade, a Época de Ouro vive sua fase mais importante, a partir de 1937, quando os talentos revelados no começo da década atingem o auge de suas carreiras e recebem o reforço de um contingente de valores ainda mais numerosos.

Marcando o final da Segunda Grande Guerra, e no Brasil, da ditadura do Estado Novo, o ano de 1945 marca também o final da Época de Ouro. Isso acontece em razão do declínio da maioria dos artistas que pertenciam à geração de trinta, refletindo em seus trabalhos por uma insistência no uso de fórmulas já esgotadas.

Por outro lado, não há na ocasião uma renovação de valores à altura dos que começavam a sair de cena, como destaca Severiano e Mello (2006a). Inicia-se, então, a era do baião e do pré-bossanovismo que levaria a música popular brasileira à modernidade.

Tatit (2004) comenta que as canções passaram a prevalecer nas principais emissoras de rádio. Influência do tango e do bolero hispano-americanos, decorrência de certo declínio na produção carnavalesca, efeitos de um longo e doloroso período de guerra na Europa, simples tendência de abstrair as inflexões melódicas de sua base percussiva e somática, seja qual for o fator predominante, o samba dos anos quarenta sofreu uma crescente passionalização. Para fazer o contraponto com essa forma desacelerada só mesmo o então recém-chegado baião de Luiz Gonzaga que, de certo modo, expandiu os impulsos dançantes do carnaval para as outras épocas do ano, só que em forma de forró.

Para Severiano e Mello (2006b), este período funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular. Nele convivem veteranos da Época de Ouro, em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento bossa nova.

Outro fato que acontece nesse período é o declínio da música de carnaval. Com a aposentadoria ou o desinteresse dos grandes compositores das décadas precedentes, a canção carnavalesca começa a perder qualidade.

Na área tecnológica, chega ao país às inovações da televisão (1950), o elepê de 33 rotações (1951), o disco de 45 rotações (1953) e o aperfeiçoamento do processo de gravação de som, com o emprego da fita magnética e da máquina de múltiplos canais, em substituição ao antigo registro em cera. Acompanhando essas inovações, passam a ser fabricadas modernas eletrolas, os chamados aparelhos *"hi-fi"*, com evidente melhoria na reprodução das gravações. É nesse período que o rádio vive sua fase de maior prestígio. Isso acontece principalmente em razão dos programas de auditório.

Ao aproximar-se o final da década de 1950, o público, saturado de boleros e sambas amargos, estava pronto para aceitar novidades mais amenas como a bossa nova, a jovem guarda e os festivais de canções.

Severiano e Mello (2006b) comentam que a segunda grande fase da música popular começou com o surgimento da bossa nova, em 1958, e se estendeu ao final da era dos festivais, em 1972, passando pelo tropicalismo e outras tendências. É uma fase de renovação e modernização, que introduz novos estilos de composição, harmonização e interpretação, determinando uma apreciável mudança na linha evolutiva de nossa canção.

A música foi levada a responder aos embates da época, ou seja, o golpe militar e fechamento parcial do regime político em 1964. A canção de protesto, com sua oralidade de base, constituía um domínio privilegiado para se "falar" dos problemas que afligiam a sociedade. A música especificamente de protesto compunha com outras do mesmo estilo, mas menos direcionadas do ponto de vista ideológico, o gênero que passou a ser chamada Música Popular Brasileira – MPB.

Contribuiu para o crescimento dessa tendência o surgimento explosivo da cantora Elis Regina que, em meados dos anos sessenta, centralizou no seu programa de televisão "O Fino da Bossa". Elis abrigava não apenas a canção de protesto, mas também o samba autêntico de seu parceiro Jair Rodrigues e tudo que tivesse a marca "nacional" e, ao mesmo tempo "popular". Só não admitia a música jovem, filiada ao rock internacional, cuja repercussão vinha crescendo na esteira do sucesso dos Beatles.

Para dar vazão à cantoria dos praticantes do "iê iê iê", um novo programa foi criado sob o comando de Roberto Carlos e batizado de "Jovem Guarda". Despidos de qualquer engajamento

de ordem social ou política, esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em suas guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do rock, a música para dançar. Ao mesmo tempo falavam de amor, estilo de vida e todos os assuntos considerados à época "alienados".

Além do elenco fixo, que contava com a nata musical dos anos sessenta, os festivais da canção abriam espaço para a revelação de novos nomes, representantes ou não dos compartimentos existentes. Por essa porta surgiram Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Tom Zé e outros que vieram para ficar.

Os festivais eram agentes de transformação rápida das posições que representavam forças internas da emissora e forças político culturais que, nos anos de 1967 e 1968, foram atingindo um grau de tensão insustentável.

O tropicalismo não representava nenhum setor político, social ou cultural do momento. Os primeiros gestos tropicalistas foram a composição de letras com temática e construção insólitas e adoção de atitudes do "iê iê iê" na principal vitrine da MPB.

O fechamento político do Estado brasileiro, o recrudescimento da censura, os incontáveis episódios de exílio ou autoexílio e a própria falência do "esquema Record" de televisão diante do poderia crescente do "esquema Globo", tudo isso contribuiu para encerrar, juntamente como os anos sessenta, o período mais concentrado e participante da história da sonoridade nacional.

## Considerações finais

Para que a aprendizagem musical seja significativa é importante observar as peculiaridades do grupo a quem se destina o ensino da música. O envelhecimento traz um desgaste natural nos aspectos físicos e cognitivos. A atenção, percepção, movimentos e memória, por exemplo, passam a funcionar com menor eficácia. O ensino da música deve preocupar-se não apenas com questões musicais, mas também com a qualidade de vida do ser humano, principalmente com os processos cognitivos.

No desenvolvimento dos processos cognitivos, a memória assume destaque especial, pois reflete a identidade de cada um, aquilo que lembramos. No meio dessas lembranças está o repertório musical, nossa história sonora.

A relação entre o desenvolvimento dos processos cognitivos ressoa com a proposta da educação musical de trabalhar com o cotidiano dos alunos, com as experiências musicais associadas às experiências sociais.

Os idosos da atualidade possuem um repertório bem vasto. Eles nasceram entre o início da década de 1910 e o começo da década de 1950. Baseados na cognição musical, o ápice da reminiscência dos idosos revela a canção popular brasileira das décadas de 1920 a 1960 como identidade sonora dessa faixa etária.

As décadas de 1920 e 1930 são caracterizadas pelo samba e marchinha, influenciadas pelas tecnologias surgidas no período, como o rádio e o cinema falado. Na década de 1940, o repertório de destaque envolve o baião. Já na década de 1950, vemos o aparecimento da TV, do LP e o surgimento a bossa nova. A década de 1960 tem como destaque a canção de protesto, a música da jovem guarda, dos festivais e o tropicalismo.

O desenvolvimento cognitivo do idoso se torna mais eficaz quando a aprendizagem integra suas experiências de vida e considera sua forma de se relacionar com o saber. O desenvolvimento musical com idosos requer práticas específicas que visem resgatar suas vivências musicas e proporcionar experiências musicais novas e significativas. Conhecer esse repertório e o contexto no qual foram desenvolvidos contribuirá tornar o ensino e a aprendizagem da música mais eficaz, além de alcançar objetivos extramusicais, como o desenvolvimento da memória.

## Referências

LEVITIN, Daniel. J. **A música no seu cérebro**: a ciência de uma obsessão humana. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HURON, David. **Sweet antecipation**: music and the psycollogy ef expectation. Cambridge, Massachusetts; London, MIT Press, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Estudos e Pesquisas. Informação demográfica e socioeconômica. Número 9. **Perfil dos Idosos responsáveis pelos domicílios no Brasil – 2000**. Rio de Janeiro: IBGE, 2002. Disponível no site http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/perfilidoso/perfidosos2000.pdf Acessado em 02 de setembro de 2011.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (vol.1: 1901-1957). 6ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2006a.

_____ . **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (vol.2: 1958-1985). 5ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2006b.

SOUZA, Jusamara (org.) **Música, cotidiano e educação**. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS, 2000.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

# O cinema indígena: nos trazendo seus mestres e abrindo nossos ouvidos

*Ana Carolina Estrela da Costa*
*estrela@gmail.com*
*Universidade Federal de Minas Gerais*

**Resumo:** Apresentam-se nesta comunicação reflexões sobre a inclusão de conteúdos referentes à história e à cultura afro-brasileira e indígena nas escolas do país, conforme determinado pela Lei 11.645/08, questionando-se a forma como essas sociedades tem sido vistas pela sociedade brasileira, e as estratégias de inclusão e de "resgate" de valores tradicionais elaboradas pelos brancos a partir de imagens estereotipadas e discursos hegemônicos. Aborda-se a presença da música nessas sociedades e a forma como ela permeia diferentes acontecimentos, propondo-se uma revisão de métodos, currículos e valores para que uma inclusão de fato seja possível, ressaltando-se, sobretudo, a importância da presença dos mestres indígenas para que seus saberes e seus pontos de vista possam ser inseridos na educação brasileira na forma e medida em que eles mesmos julgarem adequadas. Por fim, examina-se a experiência cinematográfica realizada junto à comunidade indígena Maxakali, do Nordeste de Minas Gerais, como estratégia de inclusão e inscrição, indagando-se de que forma esta experiência se aproxima da vivência xamânica - que é, por sua vez, considerada a principal atividade cosmopolítica das sociedades indígenas, essencialmente sonora, ritualística, e profundamente conectada a noções nativas de educação, saúde, trabalho, natureza, cultura, pessoa, imagem, morte e vida.

**Palavras-chave:** documentário Maxakali, inclusão, escola indígena

**Abstract:** In this paper we bring reflections about the inclusion of content relating to the african-brazilian and indigenous history and culture in the brazilian schools, as determined by Law 11.645/08, wondering how these societies have been seen by Brazilian society, and strategies of inclusion and "rescue" of traditional values created by the whites from stereotypical images and hegemonic discourses. We discuss the presence of music in these societies and how it permeates different events, proposing a review of methods, curricula and values for an inclusion is in fact possible, emphasizing the importance of the presence of indigenous teachers for their knowledge and their views can be inserted in Brazilian education in the manner and extent to which they themselves deem appropriate. Finally, it examines the cinematographic experience held by the indigenous community Maxakali, from the Northeast of Minas Gerais, as a strategy of inclusion and registration, asking how this experience resembles the shamanic experience - that is considered the main cosmopolitic activity of the indigenous societies, essentially sound, ritual, and deeply connected to notions of native education, health, work, nature, culture, person, image, life and death.

**Keywords:** Maxakali Documentary, Inclusion, Indigenous Education.

> *Os brancos desenham suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras dos nossos antepassados dentro de nós há muito tempo e continuamos passando-as para os nossos filhos. As crianças, que não sabem nada dos espíritos, escutam os cantos do xamãs e depois querem que chegue a sua vez de ver os xapiripë. É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos xapiripë sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. É o nosso estudo, o que nos ensina a sonhar.* (DAVI KOPENAWA, 2004 p. 01)

## Escutando um mundo desconhecido

O que aprendemos sobre os povos indígenas do Brasil na escola, em revistas nacionais e matérias de TV, ainda hoje, é uma reprodução das imagens construídas pelo ocidente de eterna inocência e isolamento. Temos a nação brasileira como mistura de raças, mas não conhecemos mestres e pensadores indígenas. Querendo estudar sua "música", preocupando-nos com o registro, o resgate e a proteção de sua cultura, mascaramos uma indisposição a escutar, de fato, o que teriam eles a dizer com seus valores.

Pierre Clastres (CLASTRES, 1982) traduz uma diferença fundamental entre nosso mundo e o indígena: enquanto optamos pela via da Lei e do Progresso, que nos permite acumular excedentes e alcançar mais progresso, a tecnologia indígena talvez lhes tenha servido para que perdessem menos tempo executando trabalhos como os nossos, permitindo que se dedicassem ao que consideramos irrelevante e que para eles é essencial: a religião, as experiências estéticas, a mitologia, a guerra, os cantos. Sua atividade xamânica, mais que uma medicina ou religião, constitui a política cósmica que abrange o mundo dos seres invisíveis, num transporte de perspectivas, e se dá por meios nunca separados dos demais: cantos, gestos, fabricação de imagens, utilização de substâncias... Como poderíamos compreender tal fenômeno, se separamos tão criteriosamente nosso conhecimento, nossa política e nossas experiências sensoriais?

Nossa lei demanda, desde 2008, o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados, *no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras*. (Lei 11.645/08, art. 1º). Mas quantos mestres dessas sociedades são reconhecidos pelo nosso sistema acadêmico tão excludente? Se tão poucos entram na Universidade e constituem todo o sistema de ensino e pesquisa, quão legítima é a própria história oficial brasileira?[139]

Interessamo-nos por essas reflexões pelo fato de que, para grande parte dessas etnias, conforme observamos em etnografias dedicadas a sociedades ameríndias e africanas ou afrodescendentes, todos os aspectos da história e da cultura, bem como da religião e da ciência, são permeados por música. O contato com o mundo se dá, muitas vezes, através de uma dimensão sonora. Portanto, se desejamos de fato incluir uma diversidade de discursos não hegemônicos na nossa formação escolar, devemos partir do princípio de que *música* é algo que pode estar presente nos mais diversos contextos, para tanto devendo ser vista de maneira muito mais ampla do que tem sido. Por isso, não nos atenderá o estudo da Música com uso exclusivo dos métodos e conteúdos dos conservatórios tradicionais europeus, acrescido da prática que consiste em imitar, de maneira precária e mesmo incorreta, manifestações musicais de outras culturas a partir de símbolos ocidentais, realizando-se uma redução simplista de vastos conteúdos e significados ao campo do folclore. Precisarímos educar nossos ouvidos para escutar outras diferenças, buscar novas abordagens nas aulas de música e permitir às músicas outros espaços nas escolas, trabalhar a partir de outros suportes e linguagens, como o cinema ou a dança, e pensar possibilidades de diálogo e inclusão nos currículos das universidades. Em suma, reverter este processo excludente e tão centrado em partituras e publicações num processo que inclua saberes, olhares, histórias, escutas.

[139] Dirigido por Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, o filme TAVA, a Casa de Pedra, investiga a história das reduções jesuíticas a partir dos relatos dos velhos Mbya-Guarani, numa tentativa de reconstrução dessa história oficial.

## Os Maxakali e a Universidade

Durante sua história de contato com a sociedade branca, os índios Tikmũ'ũn, conhecidos como Maxakali, habitantes do nordeste de Minas Gerais, já se viram reduzidos a uma população de 60 indivíduos e hoje, vivendo em territórios devastados, mantém seu idioma, e um complexo mítico-sonoro que descreve detalhadamente uma infinidade de espécies vegetais e animais, e um conhecimento geográfico de extrema erudição. Sua riqueza cultural vai muito além da maneira surpreendente que encontram de manter vivos seus saberes, e nos diz tanto ou mais sobre o mundo do que diz o pensamento ocidental.

A partir dos projetos realizados pela Escola de Música da UFMG com os Maxakali, constituiu-se um grande acervo de vídeos registrando etapas dos processos de transcrição e registro de cantos. São exemplos de diálogo entre a universidade e a comunidade indígena, em que eles saem da posição de *objetos de pesquisa* e passam a determinar os rumos e focos dos trabalhos. Percebe-se nas filmagens o envolvimento de todos nos projetos, das crianças aos pajés, na medida em que se apropriam dos instrumentos de registro: nos primeiros contatos com a câmera descobre-se que o que pode ser produzido através dela difere do que se vê na televisão, e surge o desejo do registro em vídeo e do documentário. As imagens também revelam aspectos da transmissão do conhecimento entre indígenas, processos de escuta, escrita e memória. E, mais que um suporte para guardar um patrimônio imaterial, rituais são feitos e refeitos[140] e histórias são relembradas durante filmagens e edições nas aldeias.

A experiência no projeto *Corpos, Territórios e Trabalho Acústico entre os Maxakali,* entre 2010 e 2011, resultou no vídeo etnográfico POPXOP: os cantos do macaco-espírito. Durante o processo de montagem, partes do vídeo eram assistidas repetidas vezes na Aldeia Verde, e copiadas, a pedido de um professor Maxakali, para servirem de instrumento aliado na instrução das crianças, o que demonstra o quanto se desdobra um trabalho como esse, que, antes de terminado, já produz seus efeitos. A partir do vídeo, discutiram-se questões sobre materialidade e propriedade, saúde e políticas públicas, território e recursos naturais, noções de tempo e escuta indígenas. A realização de outros filmes, desta vez com um Maxakali realizando as edições, mostrou-se fundamental para produzirem-se mais instrumentos como esse, e para uma apropriação maior dos meios e técnicas por parte deles, para que possam prosseguir elaborando novos projetos e pensando novos usos e possibilidades para o documentário.

## Elaborando uma escrita audiovisual Maxakali

A partir do projeto de formação de videastas Elaborando uma escrita audiovisual Maxakali, realizado entre 2011 e 2012 pelo Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCT) de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, adquiriu-se um material que ficasse na aldeia, permitindo aos Maxakali dar continuidade à produção audiovisual. Foram realizadas oficinas de edição, legendagem e autoração de DVDs para um bolsista da aldeia Maxakali Vila Nova, que reuniu aprendizes e outros interessados em diferentes etapas do processo de construção cinematográfica: filmagem, fotografia, edição, legenda de histórias e cantos.

[140] A exemplo do que nos é mostrado no filme Mulheres xavante sem nome, de Divino Tserewahú, e nas experiências entre os Maxakali, indicando que esses trabalhos, mais que registros de cultura indígena, são eles próprios produções culturais.



FIGURA 1- Maxakalis na ilha de edição montada na aldeia Vila Nova. Janeiro de 2012

A partir da chegada da filmadora na aldeia, produziu-se uma miríade de eventos, muitos dos quais dirigidos pelo cacique Guigui *Maxakali*. Sempre propondo estratégias de experimentação do mundo dos brancos (reuniões, instituições, calendários...), Guigui revela-se habilidoso em dirigir eventos produzidos para serem filmados, e, sobretudo, em dirigir os próprios filmes. Sua experiência no filme Tatakox[141] mostra-nos um cacique-diretor conduzindo o ritual e o filme do princípio ao fim, num gesto de apropriação do cinema com liberdade, numa forma de *tornar-se outro* (termo utilizado por Aparecida Vilaça para pensar na constante experiência xamânica dos povos ameríndios) e ao mesmo tempo inscrever-se no mundo como Tikmũ'ũn, numa atitude política e estética consoante com a forma como esse povo tem experimentado esse *devir-branco.*

Numa ocasião, Guigui solicitou que interrompêssemos as atividades da oficina durante um dia, e acompanhássemos um encontro, realizado atrás da *Kuxex*, - casa dos cantos -, em que a comunidade se pintou e cantou, os mais velhos narram histórias relacionadas a um mito de origem da mulher, o *Kokexkata*[142] , e muito foi dito sobre a formação corporal de crianças. Posteriormente, quando foi filmada a "*Putõyhex*", uma personagem mítica que faz parte da história do *Kokexkata*, Guigui Maxakali foi até a escola acompanhado dos filmadores, interrompeu as atividades das aulas regulares, contou histórias para as crianças e depois conduziu-as até a beira do rio. Lá foram contadas mais histórias, com a participação de adultos, e artefatos, cidades, bichos e principalmente mulheres de barro foram produzidos.

Durante o período de realização do projeto, muitos Maxakali da Aldeia Vila Nova, e mesmo alguns da Maravilha, costumavam frequentar as ilhas de edição durante alguns dias, assistindo repetidas vezes aos vídeos, em sessões-rituais que podiam se estender até bem tarde da noite. Todos solicitavam constantemente cópias em DVD deste ou daquele outro vídeo, que faziam-se escutar por mais alguns dias seguidos, em uma ou duas casas vizinhas. Curiosamente, a despeito da limitação de DVDs que conseguíamos gravar a tempo e da fila de espera que às vezes se formava para que cada um recebesse os vídeos que mais lhe interessassem, algumas vezes vi um DVD esquecido na areia, transformado em brinquedo de crianças, na boca de um cachorro. Sem entender o que para eles é o cinema, e de que

[141] Tatakox são o povo-espírito-lagarta. Conforme explica Tugny, eles organizam passagens: no ritual mostrado no filme, eles retiram os espíritos das crianças mortas da terra para que as mães as vejam e chorem sua falta uma última vez, mandam-nas para o mundo dos *yãmĩyxop*, e levam meninos para a iniciação na casa de religião. As taquaras com as quais constróem seus instrumentos possuem uma larva que é considerada um poderoso instrumento de passagem: a *Kutakut*. Sua ingestão pode propiciar o transe que permite "abrir a memória" ao conhecimento xamânico, ao aprendizado dos cantos. Além disso, esse povo-espírito-lagarta é quem impede que os cadáveres se tornem Inmõxa, o ser violento de pele grossa incapaz de trocas. (Tugny, 107-113). Cineastas Tikmũ'ũn já documentaram Tatakox diversas vezes. A escolha insistente por esse tema não seria uma tentativa de trazer ao nosso mundo esse ser capaz de induzir trocas, proporcionar passagens, e controlar a voracidade e a impermeabilidade de Inmõxa, que os Tikmũ'ũn tanto percebem nos Brancos?

[142] *Kokexkata*, ou lobo-guará, é o esposo da filha da mulher-de-barro (*Putõyhex*). *Putõyhex*, segundo a narrativa mítica, foi a primeira mulher, feita do barro por um ancestral (ou *mõnãyxop*). Guigui Maxakali me apelidou de *Putõyhex*, possivelmente por minha presença solitária na aldeia, já que eu era apenas uma "antropóloga", sem equipe e sem marido.

modo assistir a um vídeo de um ritual torna-se também um ritual, os DVD dispensados lembravam-me os *mĩmãnãm* – ou *pau-de-religião* -, que são a parte escrita do ritual, os cantos que os espíritos trazem pintados num tronco de madeira ao centro da aldeia para marcar sua presença, e que, acabado o ritual, simplesmente são retirados e partidos em tocos para virar lenha ou serem esquecidos pelos cantos.

## Conclusões

*"Diante de milhares de telas de televisão ligadas noite e dia ao redor do planeta, como falar, dizer, escutar, ver, enfim, o que nos acontece e como representa-lo sem acrescentar, em vão, mais um ruído ao ruído das vaidades?"* (COMOLLI, 2008, p. 09.) Essa pergunta frequentemente me vem à tona, levando em conta a enorme quantidade de imagens que os Maxakali começaram a produzir quase diariamente durante o projeto: o que faremos, afinal, quando os HDs não mais suportarem o acúmulo de horas e horas de rituais-filmes, reuniões-filmes, mitos-filmes? Nosso modo de produção e a forma como usamos a imagem para estabelecer nossas relações sociais nos torna uma sociedade onde o poder de subversão de tanta imagem poderia ficar enfraquecido. Mas como se dá a apropriação pelos Maxakali deste instrumento, e por que essa repetição tão obstinada, quase diária, se aproxima tanto de suas realizações rituais? Jean-Louis Comolli diz que o documentário, designando um mundo invisível como a condição e o sentido do mundo que dá a ver, mostra-nos um limite - que a televisão esconde – entre o poder de ver e um mundo que escapa ao espetáculo, permitindo testemunhos dessas escapadas, mostrando processos lentos, invisíveis, transformações e temporalidades que escapam ao divertimento, ao simples consumo.

Filmar pode ser "*designar um lugar para o outro e aí enclausura-lo*", mas também pode ser "*dar início à obra em lugar do outro, lugar a ser construído com ele, lugar que coloca em jogo o nosso, e talvez o ameace, e talvez também lhe dê sentido*" (COMOLLI, 2008, p.12), e isso aproxima a experiência cinematográfica de uma experiência xamânica, o que inclusive parece se confirmar pela figura de Guigui Maxakali, diretor de filmes e diretor de acontecimentos religiosos, políticos, mitológicos e educativos na Aldeia Vila Nova. Ainda para Comolli, o documentário - *abertura, impressão, duração, passagem* - ,"*nada faz além de abrir o diafragma de uma lente, a sensibilidade de uma emulsão, a duração de uma exposição, o tempo de uma passagem, à presença luminosa do outro*, [na medida em que esse outro] *vem à câmera tanto quanto ela vem a ele*". E, diante disso, pergunta: "*O que fazer dessa alteridade que, se filmada, é aquela que se oferece, e não mais aquela que se recusa? Outro que me reconhece, espectador, como 'seu' outro.*" Se o xamanismo pode ser considerado a diplomacia, a política cosmológica ameríndia, para Comolli, o que coloca o cinema num lugar político é justamente o destino que se dá a esses corpos filmados, o sistema de projeções que nos transforma em corpos e destinos. Ser aprendiz de xamã numa sociedade indígena é "abrir" os ouvidos, e é possível que os ouvidos da sociedade branca se abram para os saberes indígenas através de sua produção cinematográfica, que traz seus pajés para nossas telas e salas, uma vez que nosso sistema acadêmico ainda mal permite essa inclusão.

O filme funcionaria, nesse sentido, como ferramenta de inclusão do olhar e do pensamento indígena na educação e cultura brasileiras, por essa característica do cinema de não ser encenação ou representação de uma realidade, mas sim experiência xamânica, política, diplomática, de experimentação de corpos, lugares, de construção do real, de produção cultural, forma de inscrever-se no mundo e ao mesmo tempo viver. Numa perspectiva etnomusicológica, talvez seja uma possibilidade de entendimento, de escuta, uma vez que cantos e planos, sons e enquadramentos, *mĩmãnãns* e DVDs, espíritos e imagens, embora tão diferentes, proporcionem experiências tão semelhantes e despertem tanto interesse. Além de promover com urgência a inclusão desses mestres em nossa escola, é preciso experimentar esse diálogo, permitir essa apropriação, e quem sabe que escrita nascerá dessas experiências, ou o quanto essas vozes e sons poderão de fato soar entre nós.

## Referências

BRASIL. Lei no 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil,** Poder Executivo, Brasília, DF, 11 mar. 2008..

CLASTRES, Pierre.1978. **A Sociedade Contra o Estado**. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

COMOLLI, Jean-Lous. 2008. **Ver e Poder**. a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG.

KOPENAWA, David. 2004. In.: Viveiros de Castro, Eduardo. A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In.: **Cadernos de Campo**. N. 14-15.

LAGROU, Elsje Maria. 2007. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks.

MULHERES Xavante Sem Nome. Direção: Divino Tserewahú, Tiago Campos Torres. Prod. Vídeo nas Aldeias, 2009. DVD.

POPXOP: Os Cantos do Macaco-Espírito. Direção: Ana Carolina Estrela da Costa e Aldeia Verde Maxakali. Prod. CNPq e UFMG. 2011. DVD.

TAVA: A Casa de Pedra. Direção: Ariel Ortega e Patrícia Ferreira. Prod. Vídeo nas Aldeias, 2012. DVD.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Escuta e Poder na Estética Maxakali**. Museu do Índio. Rio de Janeiro, 2011.

VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. **Rev. bras. Ci. Soc.**, Out 2000, vol.15, no.44, p.56-72.

# O Corpo na Performance Musical

*Fábio Henrique Ribeiro*
*fabiomusica_fe@yahoo.com.br*
*UFPB*

**Resumo:** Este texto apresenta o recorte de uma pesquisa de mestrado que visou compreender os principais elementos caracterizadores da performance musical de dois grupos de Catopês da cidade de Bocaiuva-MG, realizada entre os anos de 2009 e 2011. De forma mais específica, pretende-se discutir aqui sobre o corpo enquanto elemento que congrega e materializa as características performáticas dos grupos, revelando seus aspectos técnicos, simbólicos e estéticos. Para isso, foi feita uma análise da expressividade coletiva da dança, articulando as informações com outros elementos obtidos durante a pesquisa etnográfica e com a literatura mais próxima da realidade trabalhada. A partir das reflexões realizadas, pôde-se concluir que as distintas formas de se expressar através da dança revelam como cada grupo constrói as representações de seu corpo na prática performática. Assim, o corpo e sua produção de sentido revelam e nos faz compreender algumas micro-estruturas que constituem a performance musical dos grupos.

**Palavras-chave:** Corpo, Performance Musical, Catopês

**Abstract:** This paper presents the part of a research that aimed at understanding the main elements characterizing the musical performance of two musical groups of Catopês in the Bocaiuva City, state of Minas Gerais, carried between the years 2009 e 2011. More specifically in this text, we intend to discuss the body as an element which embraces and embodies the characteristics of the performing groups, revealing its technical, symbolic and aesthetic aspects. For this, an analysis of collective expressiveness of dance, combining the information with other evidence collected during ethnographic research and literature closer to reality worked. From the considerations made, it was concluded that the different ways to express themselves through dance reveal how each group builds the representations of his body in performance. Thus, the body and its production of meaning reveal us some micro-structures that constitute the musical performance groups and enables us to understand them.

**Keywords:** Body, Musical Performance, Catopês

## Introdução

"Antes de qualquer coisa a existência é corporal" (LE BRETON, 2009). A frase do sociólogo francês David Le Breton revela a importância do corpo para as concepções contemporâneas a respeito das diversas relações sociais. A afirmação da existência por meio do corpo vai de encontro à famosa frase do filósofo francês René Descartes: "Penso, logo existo!" Assim, a separação entre corpo e mente não é mais aceita como no dualismo cartesiano, instituindo uma relação que segue o princípio da incorporação (embodiment) (CSORDAS, 1990; MERLEAU-PONTY, 1971, 1984; LAKOFF; JOHNSON, 1999; GOFFMAN, 2010). Nesse princípio, o corpo, antes relegado ao status secundário, passa a ser elemento essencial para a compreensão das atividades humanas.

É nesse direcionamento que segue este trabalho, no intuito de compreender mais uma face da

atividade cultural humana por meio da sua expressividade corporal. Este texto apresenta o recorte de uma pesquisa que visou compreender os principais elementos caracterizadores da performance musical de dois grupos de Congado, a saber, dos Ternos de Catopês *Nossa Senhora do Rosário* (NSR) e *Divino Espírito Santo* (DES) da cidade de Bocaiuva, Minas Gerais, realizada entre os anos de 2009 e 2011. O Congado é uma expressão musical que congrega elementos cênicos, plásticos e musicais ao exercício devocional voltado para santos católicos. Assim, dentro desse complexo cultural, pretende-se discutir, de forma mais específica, sobre o corpo enquanto elemento que congrega e materializa as características performáticas dos grupos.

Tanto os Catopês, que se denominam dançantes, quanto sua audiência apresentam a dança como elemento característico da manifestação, revelando um conceito de performance mais amplo que engloba toda a sua conjuntura estética, religiosa e social. Assim, "sons e pulsos são percebidos juntamente com gestos, formas, movimentos e palavras. Tempos e espaços, e seus significados, são observados na simultaneidade de sua manifestação" (LUCAS, 2002, p. 41). Diante dessa realidade, busquei compreender a corporeidade dos Catopês por meio das suas principais formas de expressão, em três dimensões básicas, não excludentes e estabelecidas para fins analíticos, a saber: estética, técnica e simbólica.

Seguindo os princípios conceituais de Vasquez (1999), a dimensão estética refere-se aqui ao conjunto de características através das quais se percebe e se constrói a corporeidade dentro da realidade dos Catopês. Assim, tanto os movimentos quanto as vestes e adereços que cobrem o corpo são elementos caracterizadores da sua corporeidade e sua articulação na performance promove as características distintivas dos grupos.

As dimensões técnicas dizem respeito às formas pelas quais os integrantes desenvolvem suas articulações corporais em um determinado espaço. Assim, compreendendo como são executados seus principais movimentos físico-espaciais, podem-se estabelecer algumas conexões com sua prática instrumental, bem como as influências no canto, no andamento das músicas etc.

No que diz respeito às dimensões simbólicas, trato a dança por uma perspectiva interpretativa que busca encontrar quais são as principais normas de conduta por trás dos movimentos, ou seja, pretendo identificar se há algum padrão de comportamento corporal, instituído socialmente, subjacente na performance dos grupos.

Tais dimensões não foram analisadas separadamente, uma vez que serviram apenas como princípios de abordagem para uma melhor compreensão desse fenômeno tão complexo e repleto de nuances. Assim, buscando lançar luz sobre alguns pontos relevantes, em minha perspectiva delineada pela experiência etnográfica em campo, optei por apresentar as reflexões sobre a expressividade coletiva da dança, omitindo suas características individuais neste texto.

## A coletividade na dança

Os passos coreográficos dos Catopês representam muito mais do que movimentos ensaiados em conjunto. Sua composição de significados justapostos no decorrer dos tempos proporciona aos corpos dos dançantes uma característica expressiva da sua tradição, revelando posturas e gestos que relembram seus ancestrais e suas experiências. As mudanças coreográficas, situadas em determinado contexto, diante de certa audiência representam muito mais do que o girar e saltar de corpos. Assim, distinguem-se os movimentos dos gestos, sendo os primeiros ligados apenas ao componente visual, enquanto os segundos revelam o movimento portador de significado, com intenção comunicativa (HAGA, 2008).

Os gestos musicais coletivos dos Catopês podem ser identificados nas suas formações de *dança padrão* no acompanhamento dos guias (dançantes que levam as bandeiras, guiando o grupo), na formação de *meias-lua* e no *dançar e caminhar de costas*, de acordo com os ritmos da marcha (com andamento lento e menor densidade sonora) e do dobrado (com andamento mais rápido e maior densidade sonora).

O gesto padrão de dança funciona como ponto base de desenvolvimento do corpo. Os movimentos realizados favorecem a performance no instrumento bem como no canto, pois as articulações corporais são majoritariamente coincidentes com aquelas ligadas aos ritmos e às melodias. Assim, o padrão de dança na marcha e no dobrado revelam-se como suporte da performance em geral, influenciando também as características perceptivas de elementos musicais.

A partir da perspectiva de que a integração entre som e imagem pode influenciar a percepção de parâmetros como o tempo e intensidade entre outros (HAGA, 2008), pude perceber que no contexto performático dos Catopês há uma relação entre o ver e o ouvir que proporciona à sua audiência uma experiência que funde os sentidos. Desse modo, a constituição visual do corpo – com as vestes, fitas, capacetes etc. –, os movimentos expressos na coletividade, a sonoridade dos tambores e a devoção expressa e sentida promovem uma performance que estimula os ouvidos a influenciarem os olhos, assim como o contrário.

Em um direcionamento semelhante, Mendes (2004) aponta uma das formas de utilização do corpo no contexto dos Catopês de Montes Claros:

> Durante a execução musical é comum ver alguém se deslocando levemente à esquerda ou à direita da fila para ver o movimento dos caixeiros ou do tocador de chama. Isso acontece porque na busca de um entendimento para tantas sonoridades, além de ouvir, é importante ver o movimento das mãos e o balançar do corpo. O jogo de imagens e sonoridades, associadas às estratégias, formulam, no ato do acontecimento musical, a performance do congadeiro (MENDES, 2004, p. 121).

O gesto padrão de dança no ritmo do dobrado e na marcha distinguem-se em função do andamento diferenciado e dos contextos de execução. Assim, no dobrado o tronco se curva para frente e os passos são mais frontais, enquanto na marcha o tronco se mantém mais ereto e os passos ocupam um espaço mais lateral.

Gomes e Pereira (2000) apontam que o corpo em movimento pode ser entendido como uma "presentificação" do passado, como forma de preservação da consciência da existência dentro de um contexto cultural. Do mesmo modo, recordo-me do mestre Jocil (DES), em conversas informais, revelando-me perspectivas semelhantes a respeito da dança nos Catopês. Ele afirma que o ato de jogar o corpo para frente expressa a reação do negro ao receber as chibatadas dos senhores. Assim, o corpo do dançante é ao mesmo tempo a base performática dos elementos estruturais da música e a base expressiva e sensitiva dos elementos simbólicos que sustentam a tradição.

Mesmo diante de elementos comuns nas formas de dançar entre os dois grupos, ambos se distinguem nos modos de sua utilização. Pude perceber que a principal forma de distinção entre eles está na utilização do espaço. Acredito, assim, que essas características revelam perspectivas diferenciadas no que diz respeito ao trato com o sagrado, à celebração aos santos e ancestrais, bem como das suas relações com audiência.

Os membros do Terno DES tendem a utilizar gestos mais amplos e, consequentemente ocupar maior espaço. Seus movimentos de pernas e braços são abertos, ocupando muito espaço lateral, direcionando

seus passos sempre para a diagonal. Os pés são elevados e jogados para frente, depois retrocedem parte do movimento e chegam ao chão em um espaço anterior. Os dançantes do NSR não estendem muito os seus movimentos para a lateral, restringindo-os ao elevar frontal das pernas. Seus gestos são mais contidos, ocupando um espaço mais reduzido, com um direcionamento mais linear. Assim, a dimensão dos movimentos realizados pelos dançantes dos dois grupos revela suas formas distintas de utilização do espaço.

As diferentes dimensões espaciais utilizadas pelos Ternos podem revelar algumas das suas perspectivas distintivas a respeito do cumprimento de sua devoção. O Terno DES, ao utilizar movimentos mais amplos, revela uma compreensão de dança voltada para a expressão da alegria e da constante relação social impressa no encantamento da audiência. O Terno NSR, mantendo-se mais linear e restrito, expressa uma perspectiva do gesto corporal mais focado na eficácia ritual, restringindo sua interação social mais ampla a momentos mais específicos.

As articulações mais amplas do DES, quando associadas à execução instrumental, ainda promovem maior pressão sonora. Assim, a maior distância entre a mão que direciona a baqueta ao tambor implica maior intensidade que, em conjunto com as características organológicas do instrumento (tambores industrializados com pele sintética), promovem uma sonoridade mais explosiva, buscando destaque no contexto ritual. No caso do NSR, a intensidade sonora mais baixa, inerente à estrutura organológica de seus instrumentos (tambores manufaturados em madeira e couro), é mantida com a regulação de movimentos por parte dos dançantes. Essas peculiaridades sonoras inerentes às relações entre a dança e a prática no instrumento revelam-se em situações mais esporádicas da performance, uma vez que as evidências apresentadas são encontradas majoritariamente naqueles integrantes que apenas dançam ou que tocam instrumentos de menores dimensões.

Outra forma coletiva de dançar apresentada nos grupos é a formação da *meia-lua*, ou caracol. Essa coreografia acontece normalmente quando os grupos estão em saída da casa dos mestres, quando passam diante de alguma casa com um santo na janela, ou na casa de alguém que tenha pertencido ao Rosário de Maria, segundo a Mestra Lucélia (NSR) (LUCÉLIA PEREIRA, 2010). O caracol é feito em um trecho da rua e depois de alguns metros é novamente realizado para dar continuidade ao caminho.

A FIG. 1 ilustra como se configuram duas possibilidades de se realizar a coreografia da meia lua ou caracol. Na primeira, um dos membros, normalmente o mestre, se posiciona entre as duas filas paralelas. Posteriormente, uma das filas vira para a esquerda em torno integrante central e, ao mesmo tempo, a outra se volta para a direita em torno da primeira. Logo após, o mesmo padrão pode ser repetido para o retorno ao caminho inicial. Na segunda configuração, as filas fazem apenas uma volta à sua direita ou esquerda para a mudança de direção.

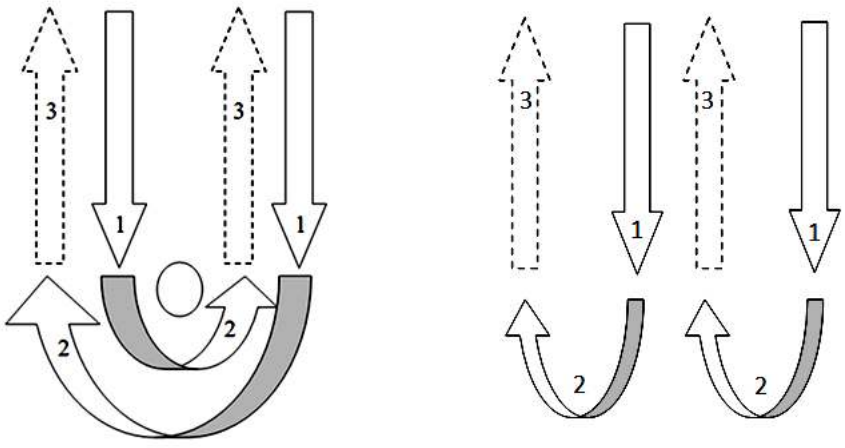



FIGURA 1 – Desenvolvimentos coreográficos da meia lua, ou caracol.

Esses passos coreográficos possibilitam a evolução organizada do grupo, principalmente na saída da casa dos mestres, de onde iniciam os cortejos. Ainda, enquanto gestos, tais passos proporcionam um momento de destaque no desenvolvimento estético da dança dos Catopês. Eles deixam seu comportamento corporal padrão para demonstrar um gesto coletivo de respeito por um lugar, pessoa ou santidade pelos quais passam. Ao realizarem esses movimentos, os grupos expressam, portanto, que há algo que merece maior destaque naquele momento.

Há, portanto, elementos simbólicos que nem sempre podem ser percebidos por um olhar pouco habituado. Assim, o desenvolver dessas coreografias revelam a saudação aos locais de existência dos seus ancestrais, o agradecimento a pessoas importantes para a manifestação dos Catopês ou até mesmo àquelas que expressam comungar da mesma devoção.

A presença de um dançante entre as filas, além de representar um ponto de referência para a execução da coreografia, enuncia a presença destacada de algum integrante. Não se destacaria alguém que não tivesse ao menos a habilidade para guiar os membros desviantes da fila e, desse modo, já pode considerar-se alguém diferenciado naquele momento. Quem tem tal habilidade mínima pode ocupar o lugar por outros diversos motivos, seja pela experiência, pela desenvoltura, pela responsabilidade, pela idade etc. Desse modo, a coletividade mescla-se à individualidade de seus dançantes, dando relevo a alguma característica importante para o grupo.

Mais uma forma coletiva de dançar refere-se a uma variação do movimento padrão: o *dançar com passos para trás*. A dança cujo movimento de direcionamento é realizado de costas também se revela como expressão de respeito, entretanto, em maior grau, pois se volta essencialmente às coisas sagradas. A dança é realizada nessa direção para que não se virem às costas para os santos ou locais sagrados. Sua realização acontece na saída das casas, em respeito à bandeira e coroa nelas instaladas, e na saída da igreja, em respeito à presença divina e ao seu templo.

Nessa variação, o corpo passa a valorizar ainda mais os movimentos lateralizados, em vistas da melhor praticidade no caminhar. O Terno DES, seguindo o mesmo padrão do movimento frontal, amplia ainda mais a lateralização do corpo, ao contrário do NSR, que ainda busca manter uma linearidade em seu direcionamento. Assim, reforçam-se as mesmas perspectivas distintivas dos grupos em relação ao tratamento do ritual e ao foco na audiência nos santos ou nos próprios integrantes.

Enfim, essas três configurações básicas da dança coletiva dos Catopês não representam a totalidade da complexidade performática do corpo. Há ainda outras formas de dançar e outras possibilidades de interpretação diante das informações obtidas. Entretanto, o que apresentei até aqui é resultado das minhas experiências e do olhar que pude construir ao longo da convivência com os Catopês. Assim, acredito que essas três formas de dançar representam as faces da sua performance musical que atingiram meus sentidos, caracterizando-se como elementos mais relevantes para sua caracterização.

Além das formas coletivas de expressão na dança dos Catopês, pude verificar ainda alguns destaques individuais representativos para os grupos, respondendo por parte de sua caracterização performática. Entretanto, essas reflexões serão deixadas para outros espaços e momentos. Ainda assim, diante dessas impressões sobre a corporeidade individual e da sua expressão coletiva que foi aqui exposta, tenho como eixo reflexivo final a perspectiva de que os gestos coreográficos promovem uma diferenciação performática, que também compõe sua caracterização.

## Os gestos coreográficos como diferenciação performática

Diante da complexidade inerente ao contexto dos movimentos e gestos corporais que envolvem

a performance ritual dos Catopês, decidi reduzi-los apenas a alguns pontos relevantes ligados à performance musical. Dessa forma, não foram citados e analisados outros gestos como aqueles exercidos nos momentos de oração, de levantamento do mastro, de participação nas celebrações das missas e de reverência às bandeiras e coroas entre outros.

Entretanto, o recorte realizado possibilitou a compreensão de aspectos significativos para a caracterização da performance musical dos grupos. Dessa forma, os resultados obtidos puderam servir de base para justificar outras análises, bem como criar um corpo maior de argumentos na diferenciação performática existente entre os Ternos.

As distintas formas de se expressar através da dança revelam como cada grupo constrói as representações de seu corpo. Creio que as distinções expressas revelam parte das concepções de cada Terno a respeito do exercício devocional. Assim, ao ampliarem ou reduzirem a dimensão dos passos, a utilização diferenciada do espaço, o contato particular com a audiência e as formas de destacar seus indivíduos apontam para as micro-estruturas da performance musical dos Catopês.

Essas micro-estruturas, constituídas pela relação entre o corpo e produção de sentido na performance são, portanto, elementos caracterizadores do fazer musical dos Ternos, evidenciando particularidades reforçadas por processos históricos atualizados a cada ano. Enfim, as múltiplas diferenças que envolvem a performance dos Catopês são expressadas, reforçadas e legitimadas através das suas representações do corpo do congadeiro no contexto específico da cidade de Bocaiuva.

## Referências

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. **Ethos** – Revista da American Anthropological Association. v. 18, n. 1, p. 5-47, 1990. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0091-2131%28199003%2918%3A1%3C5%3AEAAPFA%3E2.0.CO%3B2-M>. Acesso em: 20 jul. 2012.

GOFFMAN, Erving. **Comportamentos em lugares públicos**: notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Petrópolis: Vozes, 2010.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Negras raízes mineiras**: os Arturos. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

HAGA, Egil. **Correspondences between Music and Body Movement**. Tese (Ph.D. thesis Derpartment of Musicology) – Faculty of Humanities, University of Oslo, Oslo, 2008.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh**: The embodied mind and its challenge to Western thought. Basic Books. New York, 1999.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Trad. Sonia M. S. Fuhrmann. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LUCAS, Glaura. **Os sons do rosário**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

LUCÉLIA PEREIRA. Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Reginaldo di Pietro. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MENDES, Jean Joubert Freitas. **Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros – MG**. 2004. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Um convite à estética**. Trad. Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

# O Reggae em Sergipe: um estudo de quatro bandas

*Magno de Jesus Pereira*
*magnogangae@oi.com.br*
*UFS*

*Mackely Ribeiro Borges*
*mackelyrb@gmail.com*
*UFS*

**Resumo:** A proposta desta pesquisa, em andamento, tem como objetivo analisar quatro bandas de Reggae sergipanas (Reação, Guerreiros Revolucionários, Oganjah e Leões de Jah), mostrando alguns aspectos relacionados as suas origens, suas peculiaridades estruturais musicais e suas atuações nas respectivas comunidades nas quais pertencem. Para isso inicialmente foi desenvolvido um breve histórico do Reggae na Jamaica e sua chegada ao Brasil, seguido de uma análise da estrutura musical em estudo e alguns elementos característicos regionais para que o leitor possa identificar a música num contexto geral e comparar com o Reggae produzido em Sergipe.

**Palavras-chave:** Música; Reggae; Sergipe.

**Abstract:** The purpose of this research in progress, aims to analyze four bands Reggae Sergipe (Reação, Guerreiros Revolucionários, Oganjah e Leões de Jah), showing some aspects of its origins, their musical structural peculiarities and its presence in their respective communities in which they belong. It was initially developed for a brief history of Reggae in Jamaica and his arrival in Brazil, followed by an analysis of musical structure and some regional characteristic elements so that the reader can identify the music in a general context and compare with the Reggae produced in Sergipe.

**Keywords:** Music; Reggae; Sergipe.

## Da Gênese ao Translado

O Reggae é um gênero musical que surgiu na Jamaica entre o final da década de 1960 e o início dos anos 70. Na literatura existente há um consenso de que o Reggae é o resultado de modificações de diferentes estilos musicais partindo do *Mento* antes da década de 1950. Na definição de Friedland (1998, p. 7) o *Mento* seria "Basicamente música folclórica misturando tradições de muitas culturas, [especialmente a] instrumentação usada pelos escravos africanos trazidos para a Jamaica com a estrutura harmônica européia".

Compartilhando essa linha de raciocínio, White (2009, p. 142) afirma que é justamente a partir de uma amálgama do *Mento* com o *Rhythm and blues* (R&B) que surge na década de 1960 o *Ska*, caracterizado como:

> Um ritmo com a tônica no segundo e quarto tempos, geralmente numa progressão de doze compassos. O contratempo, acentuado por uma guitarra rítmica ou pelo piano. [...] Nenhum instrumento predomina. Trompetes e saxofones enfatizam a batida da guitarra, o baixo às vezes realiza fraseados semelhantes ao estilo Walking Bass, dos

> músicos americanos, a bateria toca a estrutura básica do 4/4 e o trompete, trombone e saxofone executa os solos instrumentais (CARDOSO, 1997, p. 27).

Com a diminuição do andamento do *Ska* atrelado a nova linha de contrabaixo com a utilização de baixo elétrico, substituindo o baixo acústico, e com novos temas permeando as letras das músicas, onde a questão da violência urbana estava evidenciada com os *Rudes Boys*[143]*,* formou-se então mais um elemento estrutural do Reggae: o *Rock Stead*[144].

Sobre a origem do termo Reggae, uma das versões afirma que surgiu em 1968 com a banda *Toots and the Maytals* a partir da gravação da música *Do the Reggay* (CARDOSO, 1997, p. 43). Existem ainda duas outras versões: a primeira defende que o Reggae é um derivado da palavra *regga*, que seria o nome de uma tribo de dialeto banto do lago Tanganica[145], e a segunda versão, atribuída à Bob Marley, a define como um termo de origem espanhola que significa "a música do rei" (WHITE, 2009, p. 34). O ritmo se propagou por todo o mundo e muito disso se deve ao *Robert Nesta Marley,* mais conhecido como Bob Marley, que "ao lado de Che Guevara [...] é o personagem histórico que mais tem a sua figura estampada em camisetas, pôsteres, chaveiros etc pelo mundo afora" (RABELO, 2006, p. 281).

No Brasil as primeiras experiências com o Reggae foram, primeiramente, em 1968 com a apresentação de Jimmy Cliff[146] no Rio de Janeiro no Festival Internacional da Canção e, em 1972 com Caetano Veloso que apresentou a música *Nine Out of Tem,* uma das faixas do disco *Transa* gravado em Londres durante seu exílio (ALBUQUERQUE, 1997, p. 147).

Apesar dessas experiências, a popularização do Reggae no Brasil só iria ser efetivada com Gilberto Gil e sua versão de *Woman No Cry* (Não Chores Mais) na virada da década de 1970 e com uma turnê realizada com Jimmy Cliff pelo Brasil onde teve como ponto culminante o show em 1980 realizado em Salvador, no Estádio da Fonte Nova, com a presença de aproximadamente 50 mil pessoas (ALBUQUERQUE, 1997, p. 149). Ainda de acordo com o mesmo autor, o ritmo só iria incendiar mesmo com o disco *Reggae Resistência* de Edson Gomes e com os Blocos Afros de Salvador com o advento do Samba Reggae[147]: (Olodum, Ara ketu, Muzenza dentre outros).

## A Estrutura Básica do Reggae

[143] O termo *Rude Boys* pode ser traduzido como rapazes rudes. Era a nomenclatura indicada para a população jovem marginalizada, sem educação escolar que, portanto, não tinham perspectivas de ascensão social e acabavam se envolvendo com a criminalidade (RABELO, 2006, p. 284).

[144] Nas palavras de Cardoso (1997, p. 42): "A música se tornou mais ameaçadora e cheia de medo do que o ska. A diminuição do tempo e o ritmo quebrado na metade causava um efeito um pouco sinistro. A linha de contrabaixo assumiu a música. O baterista e o contrabaixista eram sólidos como Rocha".
Nos materiais analisados o *Rock Stead* é o intermédio que se estabelece entre o *Ska* e o surgimento do Reggae, no entanto, suas características musicais são bastante semelhantes a do Reggae, por isso "Enquanto o ska e o reggae são encarados atualmente, como ritmos ou estilos musicais distintos, as canções do rock-stead são muitas vezes reunidas em coletâneas sob o rótulo de reggae" (RABELO, 2006, p. 290).

[145] O Tanganica é o segundo maior lago da África. Suas águas são partilhadas pelos seguintes países: Tanzânia, República Democrática do Congo, Burundi e Zâmbia.

[146] Segundo Albuquerque (1997, p. 147), a música apresentada por Cliff intitulada *Waterfall* não era um Reggae propriamente dito, mas sim sua forma embrionária: o *Rock Stead*.

[147] O Samba Reggae é um estilo percussivo que se caracteriza, em termos conceituais, pela apologia do negro e, em termos musicais, pela recriação de sonoridades afro americanas. A nova rítmica foi elaborada a partir do diálogo entre instrumentos de percussão e dos vocais. Diferentemente do Reggae, cuja estrutura básica se constitui a partir de instrumentos harmônicos como a guitarra e um baixo, o Samba Reggae se encontra em tambores como surdos, taróis e repiques. Nos blocos afro, o samba-reggae foi concebido tendo como elementos de base: uma banda (ou bateria) formada por vários tipos de tambores, onde cada executante realça seu instrumento; a coreografia dos percussionistas; os temas das canções que mergulham no universo da comunidade; e as danças permanentemente inventadas, que desenham sua corporalidade (GUERREIRO, 2006. p. 2).

Os instrumentos utilizados pelo Reggae podem ser os mais variados possíveis, no entanto, é fácil perceber a existência de uma estrutura característica, desenvolvida principalmente pela levada da bateria, a linha do baixo e a marcação da guitarra e/ou piano.

A bateria utiliza duas levadas principais: a *One Drop Beat* e a *Four Drop Beat*. Os elementos característicos da *One Drop Beat* é o bumbo tocado uma única vez no compasso e sempre em cima do terceiro tempo, o chimbal com divisões em tercinas ou com outras variações e o aro da caixa executado junto com o bumbo. Para exemplificar o *One Drop Beat* abaixo apresentamos uma transcrição desenvolvida a partir da audição de várias músicas de Reggae:




FIGURA 1 – Transcrição da Levada de Bateria *(One Drop Beat)*.
Fonte: Magno de Jesus Pereira.

Na levada *Four Drop Beat* o bumbo é executado quatro vezes por compasso sempre em cima dos tempos, fornecendo um efeito mais andante ao ritmo, conforme podemos verificar na transcrição a seguir:

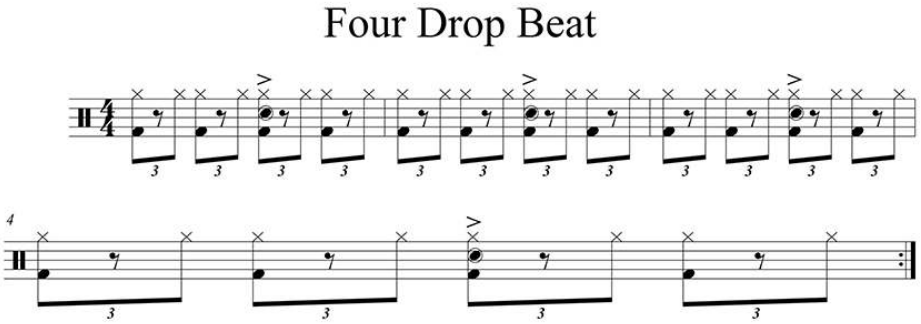



FIGURA 2 – Transcrição da Levada de Bateria *(Four Drop Beat)*.
Fonte: Magno de Jesus Pereira.

O baixo pode ser considerado o instrumento que dá a característica fundamental ao Reggae, desta forma, é nele que praticamente todo o instrumental se apóia. Segundo Friedland (1998, p.19) a rítmica da bateria implantada no Reggae proporcionou uma imensa liberdade de experimentação de linhas de baixo, assim, nesse contexto foram desenvolvidas inúmeras linhas com características diversas[148]. A configuração abaixo é considerada por Friedland (1998, p. 19) como um clássico:

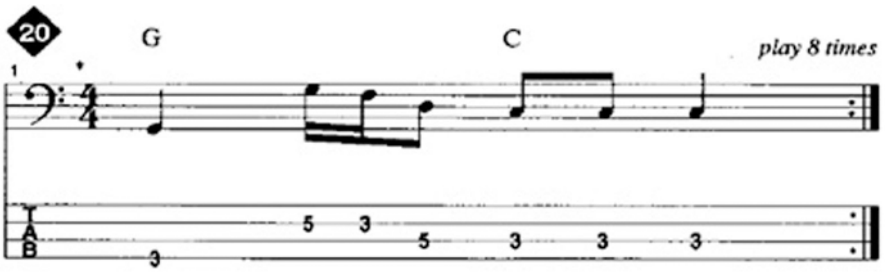



FIGURA 3 – Transcrição da Linha de Baixo apresentado por Friedland (1998, p.19).

[148] Para conhecer e analisar mais detalhadamente as outras possibilidades de linha de baixo, indicamos a consulta ao material de Friedland citado nas referências deste artigo.

A base do piano[149] na estrutura da música é a marcação em staccato nos segundo e quarto tempos. Peart (1999, p.17) nos fornece o seguinte exemplo para uma base padrão:

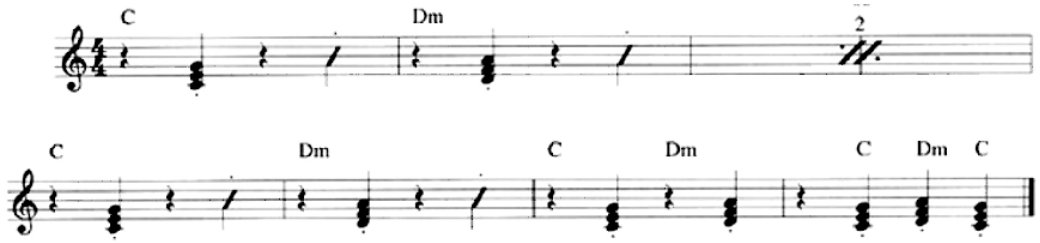



FIGURA 4 – Transcrição da base do piano no Reggae, fornecido por Peart (1999, p.17).

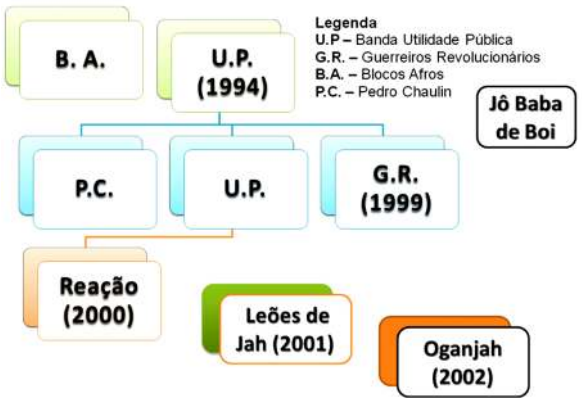
Este estudo não pretende ser um trabalho conclusivo sobre a estrutura do Reggae, tendo em vista que muito ainda precisa ser analisado e que os elementos expostos acima constituem um dos pontos de compartilhamento musical existentes entre o gênero jamaicano e o movimento sergipano que será discutido a seguir.

## O Caso de Sergipe

Baseado em dados levantados por conversas informais e entrevistas com representantes de quatro bandas de Reggae de Sergipe (Reação, Guerreiros Revolucionários, Oganjah e Leões de Jah) e auxiliado por alguns documentos como folders, cartazes e panfletos, desenvolvemos um breve histórico seguido de uma análise musical sobre o surgimento desse movimento em Sergipe, mais especificamente na região metropolitana da capital Aracaju.

Para esses grupos a pedra fundamental da gênese do movimento Reggae em Sergipe foram os blocos afros que, influenciados pelos movimentos de Salvador, mais especificamente o Samba-Reggae do Olodum, começaram a eclodir em vários bairros de Aracaju. Três blocos foram citados pelos músicos entrevistados: Bloco Afro Quilombo no bairro Cirurgia; Axé Kizomba no bairro Santos Dumont e Filhos de Nagô no Bugio. Todos começaram suas atividades durante os últimos cinco anos da década de 1980.

O esquema a seguir demonstra como foram cronologicamente se desencadeando os grupos de Reggae em Sergipe[150]:




[149] A guitarra base segue esse mesmo padrão rítmico, no entanto existem técnicas de execução. Para uma melhor compreensão ver o livro HITCHINS, Ray. *How To Play Reggae Guitar*. Hal Leonard, 1994.

[150] É importante salientar que, mesmo com a citação no esquema, para esse estudo não adicionamos dois artistas: o Pedro Chaulim que participou da Utilidade Pública e mantinha um trabalho solo paralelo, inclusive chegando a gravar um dos primeiros materiais de Reggae de Sergipe, e o Jô Baba de Boi que também atuou e tem trabalho gravado. O fato deles não entrarem no estudo se justifica por dois motivos: o primeiro por não constituírem grupo e sim artistas solo e o segundo pelo fato de não estarem inseridos nos movimentos sociais.

Primeiro nós temos os Blocos-afros, onde percebemos que alguns componentes desses blocos estavam presentes mais tarde na criação das bandas de Reggae que começaram a eclodir durante o final da primeira metade da década de 1990 e início da década de 2000. Como exemplo nós temos os músicos Plebeu Jaó e Dilton Ghraúna (Guerreiros Revolucionários) que participaram do Bloco Afro Filhos de Nagô; o músico J. Mosiah (Reação) que participou do Quilombo e o músico Ras Dória (Leões de Jah) participou do Axé Kizomba.

De acordo com as informações coletadas nas entrevistas realizadas, as primeiras experiências com banda de Reggae com trabalho autoral[151] só serão experimentadas no bairro Bugio em 1994, com a fundação da Banda Utilidade Pública.

Devido algumas brigas internas houve um racha em 1998 e, no início de 1999, alguns dos integrantes que saíram da Utilidade Pública fundaram a Banda Guerreiros Revolucionários e Pedro Chaulin passa a fazer um trabalho solo. No ano seguinte a Utilidade Pública se desfaz e forma-se a Banda Reação. Em seguida, em 2001, surge a banda Leões de Jah[152] em Nossa Senhora do Socorro e em 2002 surge a banda Oganjah. A seguir podemos observar as logomarcas das bandas em estudo:




FIGURA 5 – Logo das Bandas estudadas.

Todos os grupos surgiram em bairros periféricos da grande Aracaju: Guerreiros Revolucionários no Bugio, Reação no Santos Dumont, Leões de Jah no Conjunto João Alves e Oganjah no Pantanal. Estes bairros têm histórico marcado pelo alto índice de violência e criminalidade como, por exemplo, podemos citar a Edição 1215 de 24 a 30 de julho de 2006 do Jornal Cinform, onde foi publicada uma matéria sobre o Conjunto Bugio intitulada "Bugio, onde 16 mil pessoas vivem com o medo e o crime".

Os ensaios das bandas acontecem na maioria das vezes na casa de algum integrante em um ambiente sem tratamento acústico e com equipamentos, tanto musicais quanto de som, muitas vezes precários. A maioria dos integrantes não vive exclusivamente de música e por esta razão tem que desenvolver outras atividades para sustentar tanto suas residências quanto as próprias bandas.

Quanto à estrutura musical das bandas em estudo podemos perceber que na maioria das músicas existe uma semelhança entre a estrutura desenvolvida na Jamaica, principalmente as levadas de bateria em *One Drop Beat* e *Four Drop Beat* e a linha de baixo com as bases de piano, órgão e guitarra. No entanto, em algumas músicas encontramos elementos diferenciados, por exemplo a canção *Vítimas da Opressão* da banda Guerreiros Revolucionários em que percebemos claramente a influência rítmica nordestina com uma levada de bateria lembrando o xote. Em outra canção desse mesmo grupo intitulada *Caixeiro do Nordeste* fica nítido esta influência, pois além do ritmo da bateria

[151] Bandas que realmente se auto intitulavam de Reggae e produziam trabalhos autorais, pois vários grupos musicais, principalmente os "de baile", executavam músicas de artistas com Jimmy Clif, Bob Marley e Edson Gomes.

[152] A banda nasceu com o nome Leões de Judá, no entanto, segundo um dos representantes entrevistados, após uma pesquisa na internet seus integrantes encontraram outro grupo com esse mesmo nome e então modificaram a nomenclatura para Leões de Jah. Em 2011 o grupo encerrou suas atividades, porém uma parte dos ex-integrantes formou a banda Essência Root's e outra parte formou a banda Missionários. Neste sentido, por mais que a banda Leões de Jah tenha encerrado suas atividades, as pessoas que faziam parte do grupo ainda continuam inseridos e produzindo no cenário do Reggae sergipano. Acreditamos que a metodologia deste trabalho, que se utiliza das entrevistas com integrantes, não deverá ser prejudicada, pois os músicos que faziam parte do grupo estão atuando.

são utilizados instrumentos como a zabumba e o triângulo. Na banda Reação, segundo afirma um de seus componentes, a música intitulada Xamã teria uma levada de bateria que lembra a rítmica encontrada no *Toré* dos índios *Xocós*.

Outro fato importante é a influência muito evidenciada da cultura afro-brasileira e o envolvimento destes grupos em atividades sociais. O nome da banda Oganjah é, por exemplo, segundo representante do grupo, a fusão das palavras *Ogan* (denominação utilizada no Candomblé para indicar a pessoa responsável pela música nos rituais) e *Jah* (termo utilizado pelos *Rastafaris* para indicar Deus). A ligação com a questão étnica está no envolvimento dos grupos com o Movimento Negro. Esta ligação ocorre inicialmente com os blocos-afros, depois o envolvimento entre a Sociedade Afrosergipana de Estudos e Cidadania (SACI) e as bandas Utilidade Pública e Guerreiros Revolucionários e a ligação entre a Coordenação Nacional de Entidades Negras (CONEN) com as bandas Reação, Guerreiros Revolucionários e Leões de Jah. O envolvimento de três grupos em atividades sociais em suas comunidades acontece por meio de aulas de música, artes e reforço escolar para as crianças e adolescentes. Assim, a banda Guerreiros Revolucionários com o Instituto de Cultura e Arte João Mulungu (ICAJM), a banda Reação com o Projeto Reação no Morro e a Banda Oganjah com o Centro Cultural Pablo Ruas Lisboa.

## Considerações finais

Apesar de encontrarmos uma imensa quantidade de fontes acadêmicas sobre o Reggae, percebemos que o tema sempre esteve relacionado à Jamaica ou ao Brasil, mais precisamente nos Estados da Bahia e do Maranhão. Neste sentido, constatamos que este é um tema inédito na literatura em se tratando de sua prática no Estado de Sergipe. Portanto, é importante mencionar que este estudo se encontra em andamento e, por esta razão, ainda não podemos avaliar a extensão ou a dimensão que esta pesquisa alcançará. Até o presente momento alguns aspectos gerais e relevantes das bandas de Reggae sergipanas são conhecidos como suas origens onde, contrariamente ao caso da Bahia, os blocos afros por aqui funcionaram como maternidades, enquanto que os baianos passaram pelo processo inverso. Em se tratando da prática musical até o momento é possível verificar que as bandas sergipanas apresentam elementos musicais consonantes com o Reggae Jamaicano ao mesmo tempo peculiaridades regionais como, por exemplo, a utilização de instrumentos como triângulo e zabumba e a inclusão de outros ritmos como o Xote e o Toré dos índios Xocós.

## Referências

ALBUQUERQUE, Carlos. **O Eterno verão do Reggae**. São Paulo: Editora 4, 1997.

BUGIO, ONDE 16 MIL PESSOAS VIVEM COM O MEDO E O CRIME. Cinform, Aracaju, ano 24, 24 a 30 jul. 2006. Caderno 1 / Segurança e Publicidade.

CARDOSO, Marco A. **A Magia do Reggae**. São Paulo: Editora Martin Claret, 1997.

FRIEDLAND, Ed. **Bass Builders**: Reggae Bass. Hal – Leonard corporation. 1998.

GUERREIRO, Goli. Samba-Reggae, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador. In: Anais eletrônicos do VII Congresso da IASPM-AL, La Habana - Cuba, 2006. Disponível em http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/GoliGuerreiro.pdf acesso em 22/07/2012

PEART, Jimmy. **How to Play Reggae Keyboard**. Hal – Leonard corporation. 1999.

RABELO, Danilo. **Rastafári**: Identidade e Hibridismo Cultural na Jamaica, 1930-1981. 2006. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília. 2006.

WHITE, Timothy. **Queimando tudo**: a biografia definitiva de Bob Marley. 7 ed. Tradução de Ricardo Silveira. São Paulo: Editora Record, 2009.

# O Renascimento do Choro na Década de 70: a semente da transformação

*Paula Veneziano Valente*
*paulavalente@uol.com.br*
*USP*

**Resumo**: A presente comunicação faz parte da nossa tese em andamento, que tem como ponto central o choro contemporâneo, analisando seus principais elementos de transformação, especialmente o procedimento da improvisação na performance dos grupos atuais. Esta apresentação reflete sobre a década de 70 e o chamado "renascimento do choro", identificando-o como um período significativo para as modificações do gênero no século XXI.

**Palavras chave:** Música Brasileira, Choro, Década de 70.

**Abstract**: This communication is part of our thesis in progress, which has as its central point the contemporary *choro*, analyzing their elements of transformation, especially the procedure of improvisation in performance of the current groups. This presentation reflects on the decade of 70 and the so-called "Renaissance of the *choro*", identifying it as a significant period for the modifications of the genre in the 21st century.

**Keywords**: Brasilian Music, *Choro*, Decade of 70.

Este artigo é parte de um capítulo de nossa tese que será dedicado às ideias que transformaram o gênero choro. Nele trataremos da improvisação no decorrer do século XX, dos principais nomes ligados às inovações do choro, e também sobre um importante movimento, que abordaremos a seguir.

Na década de 70 o choro passou por acontecimentos notadamente importantes, em um período também conhecido como "renascimento" ou "revitalização" do gênero. Apesar do termo nunca ter sido um consenso, estas expressões procuraram explicar o que ocorreu nesta ocasião, que para alguns foram anos promissores e benéficos, enquanto para outros, não significou exatamente um período muito favorável.

Este período durou poucos anos, aproximadamente de 1974 a 1979. Nesta época, havia uma preocupação dos jornalistas, críticos e músicos em relação à crescente influência da música norte-americana e de uma aparente falta de interesse pela música brasileira. As principais questões discutidas giravam em torno do resgate de um gênero musical que se acreditava estar desaparecendo, restrito ao passado, à preservação da tradição e à autenticidade. As gravações de choro consolidadas nas décadas anteriores, e consagradas até meados dos anos 50, eram consideradas como representantes desta tradição. A corrente tradicionalista acreditava que o choro era o gênero genuinamente brasileiro, e que deveria ser preservado como expressão da identidade musical brasileira, em contraposição, principalmente, às influências do jazz, do pop e do rock.

O acontecimento que inaugurou esta revitalização foi o show realizado em 1974, denominado *Sarau*, apresentado por Paulinho da Viola e o conjunto Época de Ouro[153]. O principal objetivo deste encontro era apresentar o choro carioca aos jovens, teve como produtor e idealizador o jornalista e crítico musical Sergio Cabral, figura ligada à questão da preservação e divulgação da música popular brasileira.

[153] Época de Ouro é um conjunto regional de choro fundado por Jacob do Bandolim em 1964, que teve grande importância no movimento de resistência do choro na década de 1960. Após a morte de Jacob, em1969, o grupo se dissolveu, reunindo-se novamente para este evento, agora com Déo Rian como bandolinista.

Neste momento inicial, a TV Cultura criou um programa chamado "*O Choro das Sextas-Feiras*", no qual diferentes intérpretes se apresentavam semanalmente para tocar choro[154]. Estes programas fizeram com que o gênero ganhasse espaço na mídia mais importante para o público da época, a televisão, conquistando maior espaço para o choro que andava um pouco esquecido.

Havia no final dos anos 70, vários grupos de choro formados especialmente por jovens. Podemos citar alguns deles: Os Carioquinhas, Galo preto, Choro Roxo, Cinco Companheiros, Levanta Poeira, Anjos da Madrugada, Éramos Felizes e Fina Flor do Samba. Esta geração de jovens músicos interessados pelo choro foi uma das marcas deste período, considerados impulsionadores deste movimento, porém, dos grupos novos que surgiram, somente Os Carioquinhas e o Galo Preto gravaram discos. Segundo Cazes[155], os outros grupos demoraram a amadurecer e quando viram a onda já tinha passado.

O espaço natural de socialização do choro sempre foi a "roda", tanto entre os músicos que atuavam, quanto com o público. Esta foi, e ainda é, um elemento de identificação do gênero, um ambiente propício para observarmos o contexto da prática musical e as relações sociais entre os membros que fazem parte dela.

Observando esta questão, vemos que na década de 70 várias rodas se estabeleceram e atraíram ouvintes e músicos, em especial a roda de um bar no Rio de Janeiro, no bairro da Penha, o *Sovaco de Cobra*. Neste lugar se reuniam grandes talentos do choro, da velha à nova guarda. Suas reuniões contavam com nomes importantes como: Paulo Moura, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, músicos do Época de Ouro. Também participavam os instrumentistas que estavam começando suas carreiras, e faziam parte dos novos grupos.

A abertura de clubes do choro também foram acontecimentos relevantes da época. Estes clubes tinham como função ser mais um instrumento de divulgação e de defesa da música popular brasileira, especificamente do choro, contra a invasão das músicas estrangeiras de modo geral. Os clubes promoviam shows, festivais, reuniões, rodas de choro, e até aulas. O primeiro a ser fundado foi o *Clube do Choro* do Rio de Janeiro, em 1975, estimulado pelo sucesso do show *Sarau* no ano anterior. Seus fundadores foram Sérgio Cabral, Mozart de Araújo, os músicos Paulinho da Viola, Albino Pinheiro, Juarez Barroso Copinha, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, César Faria, entre outros. O clube promovia espetáculos, tanto com chorões tradicionais, como com os grupos recém-formados. Em 1976, foi criado o *Clube do Choro* de Brasília cujo principal nome foi o de Waldir de Azevedo. Em Recife, Canhoto da Paraíba foi um dos fundadores. Em 1977 criam-se os de São Paulo e Salvador.

Outros dois eventos marcantes desse momento aconteceram em 1976 e 1977[156]. Um no Rio de Janeiro, na sala Cecília Meirelles, onde um grande público se aglomerou para ouvir Abel Ferreira, Luperce Miranda, Joel Nascimento, Déo Rian, Os Carioquinhas, Paulo Moura e o conjunto de Radamés Gnatalli. Em São Paulo, no coreto do Jardim da Luz, "quase três mil pessoas cantaram e dançaram ao som da flauta de Altamiro Carrilho e da voz de Ademilde Fonseca, a rainha do Chorinho" (Autran 2005, p.79). Estes concertos são considerados exemplos do vigor do choro na época, e de um crescente interesse da indústria cultural pelo gênero.

Tendo em vista todos os fatos ocorridos nestes anos, a indústria dos discos não poderia ficar alheia ante aos possíveis sucessos comerciais. Além das gravadoras particulares, as gravações de choro deste período foram produzidas muitas vezes por investimentos governamentais. A indústria fonográfica se valeu deste momento de efervescência, em que o mercado carecia de produtos e que

[154] Estes programas foram ao ar de outubro de 1974 a janeiro de 1976, em rede nacional. Souza (2009, p.32-33).
[155] http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/chorinho-passado--presente-e-futuro.
[156] Comemoração do centenário de nascimento do choro.

o consumo, e o público, eram crescentes. Aliado a uma forte queda na vendagem das gravações de samba, em 1977, as gravadoras começaram a regravar os discos de choro, como também gravar os shows e festivais ao vivo - o que para elas se tornava um produto barato e lucrativo, porém de qualidade questionável.

Em artigo publicado no jornal Estado do Paraná em 1977 (p.26), Aramis Millarch revela sua preocupação:

> E o interesse, por enquanto, é crescente. Um dos maiores perigos que alguns vêm na massificação do choro seria a repetição daquilo que acabou prejudicando o samba em seu boom comercial há 4 anos: a queda da qualidade, aparecendo o "sambão-jóia". O argumento tranquilizador é que o choro requer muito mais sensibilidade e técnica, tanto de quem toca como de quem ouve. Ou seja, é difícil aparecer um Benito Di Paula no choro. Em compensação, as gravadoras estão esvaziando seus baús, relançando velhas matrizes, muitas vezes sem maiores critérios.

Ainda em relação ao mercado fonográfico, é importante destacar o nome de Marcus Pereira, publicitário com intensa participação no mercado de discos da época. Sua gravadora foi a primeira a entender este processo, abrindo caminho para a série de discos produzidos posteriormente. Já em 1974, reeditou comercialmente o disco *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão,* que tinha sido gravado em 1968 como brinde de uma agência de publicidade. Entre 1974 e 1981, produziu e editou mais de 140 discos, a maior parte dedicada aos estilos musicais genuinamente brasileiros (Peters, 2005, p.33). Entre os discos que lançou, podemos destacar: *Altamiro revive Patápio*, a obra de Ernesto Nazareth com o pianista Arthur Moreira Lima[157], os discos dos festivais da Bandeirantes, e ainda, Abel Ferreira, Raul de Barros, Canhoto da Paraíba, Carlos Poyares, entre outros. Apesar de muito sucesso, não sobreviveu ao mercado das multinacionais, passando a ser um produtor independente.

Não podemos deixar de mencionar que o chorinho também fez parte intensa das programações das rádios, como tema de telenovela e jingles comerciais, com intensa divulgação nos meios de comunicação.

O ano de 1977 parece ter sido o mais importante da fase que estamos analisando, pois aconteceram diversos eventos que revelam a efetiva mobilização por parte da mídia e do público da época.

O *1º Encontro Nacional do Choro* ocorreu neste mesmo ano, em São Paulo[158], no Anhembi, com a participação de nomes como: Waldir de Azevedo, Pernambuco do Pandeiro, Abel Ferreira, Eudóxia de Barros, Carlos Poyares, Zimbo Trio e Raul de Barros, importantes figuras ligadas à divulgação e preocupadas com os rumos da música brasileira.

No Rio de Janeiro ocorreu um festival patrocinado pelo MEC, com prêmios para composições inéditas e para melhor performance, com um júri formado por críticos, musicólogos e músicos, alcançando grande sucesso e obtendo outras duas edições nos anos seguintes.

Em São Paulo, os eventos mais importantes foram os dois festivais de choro da TV Bandeirantes. O primeiro chamado *Brasileirinho*, de 1977, teve 1.200 músicas inscritas de todo país, das quais foram 36 selecionadas, todas originais[159].

Em nossas pesquisas sobre este festival descobrimos que, logo na primeira eliminatória, uma

[157] Disco lançado na abertura do clube do choro do Rio de Janeiro em 1975

[158] Foi encontrado artigo que indica a realização de um *1º Encontro nacional do Choro* em Londrina, de 29 de novembro a 4 de dezembro de 1977 (Millarch, *idem*); porém não conseguimos documentos que confirmem esse fato.

[159] Um disco foi lançado posteriormente com as 12 finalistas vendendo 7.000 cópias em 2 meses

composição provocou muita polêmica; chamada *Espírito Infantil,* de Mú de Carvalho[160]. Segundo o próprio compositor, no site oficial do grupo: "era um choro meio jazz, uma harmonia louca, um fraseado dissonante, divisões quebradas."

Em seguida, já na segunda eliminatória, o *Choro Cromático* de Benjamin S. Araújo, um dos fundadores do Clube do Choro de São Paulo, defendido pelo piano de Amilton Godói. Além do inusitado piano solista, participou com inovações na estrutura melódica e harmonia complexa para os padrões da época. Ambas as composições não levaram o prêmio, provando que a corrente tradicionalista prevaleceu, já que o ganhador foi *Ansiedade,* de Rossini Ferreira, uma composição com características notadamente conservadoras.

O segundo festival, chamado *Carinhoso*, aconteceu no ano seguinte, em 1978, mas já com menor repercussão. Também foi lançado um disco com as 12 finalistas, todas elas composições nos moldes tradicionais do gênero, sem transformações relevantes. Desta vez, quem recebeu o prêmio de primeiro lugar foi K- Ximbinho, com o choro *Manda Brasa*. Um músico que sempre se mostrou influenciado pelo jazz, e conhecido por ser um instrumentista improvisador, compôs aqui um choro típico.

Observamos nestes festivais que a maioria dos choros tinha uma abordagem tradicionalista, foram poucos os exemplos que alteravam os paradigmas da época. Entendemos, porém, que a ideia de inovação estava, de certo modo, latente, inaugurando um discurso transformador que ressurgiu no século XXI, com mais representatividade e claramente mais amadurecido.

O contexto socioeconômico brasileiro da época se relacionou diretamente com o renascimento analisado. Estávamos em plena ditadura militar e no campo cultural havia uma forte influência norte-americana, tanto nas rádios, como na televisão. Este, possivelmente, foi um dos motivos que levou parte da sociedade, principalmente os intelectuais, a procurar uma "saída" para o que era muitas vezes considerada uma invasão estrangeira, apoiando a música nacional. Por outro lado, a própria indústria cultural apropriou-se deste projeto, com pretensões de alçar o choro à música típica brasileira. Como o choro era um gênero basicamente instrumental, não sofria a pressão da censura da época, e provavelmente foi um fator que contribuiu para ampliar seu espaço na cultura musical brasileira.

Segundo Roberto Moura (O Dia, novembro de 1977 *apud* Autran, p.81), o choro poderia ser definido como "a antimúsica de protesto", e que num momento de tensão para todas as artes brasileiras, não parecia coincidência que a MPB ressurgisse por meio de um gênero estritamente instrumental, onde não é preciso dizer nada.

Por um lado, a retomada foi vista por alguns com bons olhos, por acreditar que se estava finalmente fazendo justiça à música popular, dando o valor que ela sempre mereceu. Por outro, havia pessoas que consideravam esta revalorização, ou renascimento, como descaracterizante para o gênero.

O choro nunca teve pretensões de ser um produto para as massas, ou seja, seu público sempre foi modesto; as apresentações, na maioria das vezes, eram feitas em casas particulares, pequenos ambientes, nas rodas de choro, sendo esta característica intimista intrínseca ao gênero. Esta era a grande contradição: o sucesso e o aumento de público, para alguns, distorcia a verdadeira função que o choro trazia de suas origens.

Outros autores também viram o movimento com ressalvas, como Tinhorão: "O choro só vai ficar em evidência, enquanto as multinacionais do disco não tiverem outro iê-iê-iê para nos massificar". (1977, *apud* Millarch). Este mesmo crítico, falando sobre o *II Festival de Choro* de 1978, do qual participou como juri, assume uma postura tradicional e conservadora contra os que queriam modernizar o choro:

[160] Integrante do grupo *A Cor do Som*, formado em 1977 por Armandinho (guitarra, guitarra baiana e cavaquinho), Dadi (baixo), Mú de Carvalho (piano, teclado) e Ary Dias (bateria).

> Quem quiser algo diferente que crie o Festival de Choro de vanguarda para gênios de alta classe média. Ou mate o povo que o incomoda com sua pobreza, sua rotina, sua falta de cultura, seu apego à tradição da orelhada, seu instrumental 'ultrapassado' e sua vocação para ser autêntico.[161]

A questão tradição *versus* inovação sempre foi a grande problemática enfrentada pelo gênero, não só naquela época como até hoje. A pergunta que sempre se apresenta é: até que ponto pode-se inovar permanecendo dentro do gênero? Quantas transformações um gênero pode suportar sem perder sua identidade?

Tárik de Souza registra, em artigo de 1980, poucos anos após o início deste "*revival*":

> Mas estaria de fato perdido o esforço de ressurreição iniciado em 74, no sucesso nacional do show Sarau, com Paulinho da Viola e o Época de Ouro? Teriam sido tragados pelo liquidificador da discothèque todas as dezenas de conjuntos de nomes geralmente pitoresco, como o Choro Roxo, Éramos Felizes, Galo Preto, Anjos da Madrugada, Chapéu de Palha, Os Coroas, Rio Antigo, Noites Cariocas, Amapá, Chorões da Paulicéia, Bach Chorando, Os Boêmios, Amigos do Choro, Cinco Companheiros?

O autor não parece otimista quando observa que, entre 76 e 78, o choro chegou a acumular nas lojas quase meia centena de novos títulos e, em 1980, voltou ao pequeno número de meia dúzia de discos anuais.

Pode-se afirmar que este período foi marcado por uma grande produção do gênero, seja por meio de discos, festivais, concursos, encontros e uma forte exposição na mídia. Analisando a discografia desta década, inclusive a relativa aos festivais, não encontramos características relevantes inovadoras para o gênero. Apesar da grande quantidade de gravações, em sua maioria eram discos de choro tradicional. Esta fase, de modo geral, beneficiou principalmente a divulgação do repertório tradicional (Jacob do bandolim, Pixinguinha, Nazareth etc.) e, praticamente, não favoreceu o surgimento de novos compositores.

Examinando este movimento de renascimento percebemos que, inicialmente, era uma iniciativa de um grupo de intelectuais e de músicos, preocupados com a memória musical brasileira, e com a expansão do choro como um gênero popular autêntico e representativo. Com o tempo, reuniu também o interesse da indústria fonográfica, e o envolvimento da política cultural do governo, com expressivo apoio de organismos oficiais.

Segundo os mais tradicionalistas, o movimento transformou uma das principais características do choro, sua informalidade, presente nas apresentações das rodas de choro e a improvisação que acontecia nas performances. Por outro lado, uma corrente mais progressista também esteve presente, vislumbrando novas possibilidades de criação dentro do gênero, como transformações na forma, na harmonia, na instrumentação e na improvisação.

Dada a grande diversidade cultural das regiões brasileiras, devemos esclarecer que esta pequena análise do choro dos anos 70 possivelmente não reflete uma realidade nacional; este movimento aconteceu principalmente na cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Concluímos que o modo como o choro contemporâneo é tratado têm neste importante movimento uma espécie de impulso, que culminou nas transformações dos grupos atuais. Vários músicos que iniciaram suas carreiras nesta época permanecem enriquecendo o gênero, modificando-o e ousando novos caminhos.

A razão pela qual resolvemos nos deter neste tema, foi para ampliarmos, de certa maneira, nossos estudos sobre o movimento atual do choro, que é a parte essencial da nossa tese. Entendemos que este representa um processo dinâmico, que vem se desenvolvendo desde esse período.

[161] *Elites musicais começam a implicar com o choro*, Jornal do Brasil, (21/10/1978) *apud* Autran, 2005.

## Referências

AUTRAN, Margarida. "Renascimento e descaracterização do choro". In Novaes, Adauto (organização). **Anos 70, ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

MILLARCH, Aramis. **Choro, 1977**. Artigo publicado originalmente no Jornal Estado do Paraná, Caderno: Almanaque. Seção: Jornal da Música p.1, Dez.1977. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/choro-ii>. Acesso em Fev. 2012.

PETERS, Ana Paula. **De ouvido no rádio**. Os programas de auditório e o choro em Curitiba. Curitiba, Dissertação de mestrado, UFP, 2005.

SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. **O clube do choro de São Paulo**: arquivo e memória da música popular na década de 1970. São Paulo, Dissertação de Mestrado, UNESP, 2009.

SOUZA, Tárik de. **Viva o choro novo!** ag. 1980. Disponível em: <http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Columns&Action=Read&IDWriter=44&ID=187>. Acesso em: dez. 2011.

# O Zabumba: a importância da observação nos processos de transmissão de saberes musicais em contextos de oralidade

*Gledson Meira Dantas*
*meiradantas@gmail.com*
*UFPB*

**Resumo:** O presente trabalho, trás um diálogo acerca dos processos de transmissão de saberes musicais, alicerçado em uma pesquisa de mestrado que tratou da performance musical do zabumbeiro Quartinha. Busco trazer para esta discussão, um levantamento do que seria a praxe nos processos de ensino nesses contextos onde se produz música. No Brasil, o ensino de música se dá basicamente em três contextos: formais, não formais e informais. Em termos de legitimação social, são os contextos formais, em especial as instituições de ensino formal, que possuem um maior reconhecimento e aceitação enquanto instâncias de qualidade e com condições maiores de capacitação e formação de pretensos músicos. No entanto, este modo de pensar nem sempre condiz com a realidade. Os instrumentos vinculados às manifestações culturais populares, a exemplo do zabumba, encontram um espaço muito exíguo nestas instituições. A aprendizagem desse instrumento, assim como outros da cultura popular, ocorre, quase que na sua totalidade, no ambiente sociocultural em que estão inseridos e por meio da observação, memorização, imitação e experimentação.

**Palavras-chave:** transmissão, zabumba, música

**Abstract:** This work was behind a dialogue about the processes of transmission of musical knowledge, supported by a research masters degree that dealt with that dealt with the musical performance of Quartinha zabumbeiro (percussionist). Seeking to bring this discussion, a survey of what would be the practice in the teaching in those contexts where it produces music. In Brazil, the teaching of music is basically in three contexts: formal, non formal and informal. In terms of social legitimation, are formal, in particular the institutions of formal education, which have a greater recognition and acceptance as instances of higher quality and conditions of qualification and training of would-be musicians. However, this way of thinking does not always match with reality. The instruments linked to popular cultural events, like the bass drum, are a very exiguous in these institutions. Learning this instrument, as well as other popular culture, occurs almost entirely in the sociocultural environment in which they live and through observation, memorization, imitation and experimentation.

**Keywords:** transmission, zabumba, music

## O processo de aprendizagem do zabumba

No Brasil, o ensino de música se dá basicamente em três contextos: formais, não formais e informais. Em nível de contextualização, conceituo os contextos formais como aqueles próprios de instituições legitimadas junto a órgãos regulamentadores da educação, sejam em instâncias municipais, estaduais ou federais, a exemplo das universidades, conservatórios – que na sua grande maioria, possuem currículos oficializados – e escolas especializadas públicas ou particulares. Os contextos não formais são aqueles onde o ensino de música não possui, necessariamente, vínculos diretos com

órgãos regulamentadores e, nem sempre, existe um currículo específico, como acontece na maioria das escolas particulares de música. Muitas vezes o currículo obedece às necessidades dos estudantes.

Para Gohn,

> [...] no sistema não-formal, [...], há uma intencionalidade na ação do aprender, os indivíduos se colocam premeditadamente na posição de aprendizes e escolhem os meios pelos quais irão receber os conteúdos que desejam estudar. Organizam seus próprios 'currículos', e usualmente preenchem suas necessidades – ou seja, adquirem seus materiais – baseados na observação e na recomendação de outros, nas propagandas e em pesquisas nas lojas especializadas (GOHN, 2003, p. 24).

Por ensino informal corroboro com o pensamento de Gohn, quando entende que esse ensino seja "aquele que ocorre na socialização cotidiana, nas famílias, nas igrejas, nos clubes, academias e outros espaços de convivência" (GOHN, 2003, p. 24).

Em termos de legitimação social, são os contextos formais, em especial as instituições de ensino formal, que possuem um maior reconhecimento e aceitação enquanto instâncias de qualidade e com condições maiores de capacitação e formação de pretensos músicos. No entanto, este modo de pensar nem sempre condiz com a realidade. O discurso social e oficialmente consolidado que sustenta e atribui o status de "melhor" às instituições formais de ensino, está profundamente vinculado à prevalência da música erudita nos seus currículos, e em sua grande maioria, envolve o ensino do piano, violino, saxofone, violão erudito, percussão erudita, dentre outros instrumentos orquestrais. Numa discussão acerca de fatores que corroboram para a manutenção e aceitação do status social das instituições formais de ensino da música, Bruno Nettl, referindo-se ao modelo americano afirma que,

> A complexa, e talvez bizantina, organização social e sócio-musical das escolas de música resulta duma combinação de fatores: a transferência do modelo industrial das corporações e mercados ao ambiente educacional; o papel da música na sociedade ocidental, e na norte-americana em particular, mais uma vez se transferindo ao arcabouço acadêmico; os papéis simbólicos de vários instrumentos, do canto e da regência, e suas correlações com as funções de vários grupos na sociedade; a hegemonia de grandes conjuntos musicais como metáforas musicais de grandes organizações, de sucesso, nas quais cada integrante cumpre com uma função especial [...] evocam processos políticos e sociais que não seriam aceitos de imediato em outras áreas da real cultura norte americana moderna[162] (NETTL, 1995, p. 80-81, tradução minha).

O modelo das escolas formais brasileiras se assemelha, em sua maioria, ao modelo americano, cuja origem é também europeu e compreende uma complexa rede de discursos socialmente legitimados sobre a música e seu ensino.

Por essa perspectiva, os instrumentos que transitam no universo da música popular, em geral não encontram o mesmo espaço na maioria dessas instituições. O que faz com que os estudos da guitarra, bateria, baixo elétrico, teclado, violão, percussão popular e demais instrumentos desse âmbito, ganhem espaços prioritários nas instituições cujo ensino acontece dentro do sistema não formal e, às vezes informal.

[162] The complex, and perhaps Byzantine, social and sociomusical organization of music school results from a combination of factors: the transfer of the industrial model corporations and markets to educational environment; the role of music in Western and particularly American society, again transferred to the academy framework; the symbolic roles of various instruments, singing and conducting and their relationship to the roles of various groups in society; the hegemony of large instrument ensembles as musical metaphors of large, successful organizations in which each member plays a specialized part; [...] reminiscent of political and social process that might not be readily accepted in other domains of the culture of modern real-life America.

Os instrumentos vinculados às manifestações culturais populares, a exemplo das rabecas, pífanos, caixas, caxixis, tambores (alfaia nos maracatus, atabaques nas expressões afro-brasileiras, zabumbas) encontram uma situação ainda de maior desvantagem nas instituições de ensino formal. A aprendizagem desses instrumentos ocorre, quase que na sua totalidade, no ambiente sociocultural em que estão inseridos e por meio da observação, memorização, imitação e experimentação. Nas palavras de Quartinha, *"queria eu ter o prazer de dizer assim: eu tive um professor. [Mas] eu não tive um professor; foi só na* ***observação****"* (QUARTINHA, 2010, grifo meu).

Mesmo não tendo vivenciado a experiência de ter um professor ou não ter tido a oportunidade de frequentar uma instituição de ensino formal, o conhecimento e a prática musical de Quartinha reforçam o que estudiosos afirmam acerca dos processos de aprendizagem nos contextos não formais. De acordo com Merriam,

> [...] enquanto em algumas sociedades não letradas faltam instituições de educação formal, isto de modo algum significa que elas não tenham nenhum sistema educacional. Obviamente a cultura persiste, e já que cultura é um comportamento aprendido, a aprendizagem acontece. A confusão para muitos ocidentais reside na distinção entre educação e escolaridade, a falta de instituições formais em nada sugere que a educação, em seu amplo sentido, esteja ausente[163] (MERRIAM, 1964, p. 146, **tradução minha**).

O zabumba, por se tratar de um instrumento que se desenvolveu em um contexto de oralidade, fazendo parte dos instrumentos vinculados às manifestações da chamada tradição oral e, não sendo um instrumento que normalmente transita pelos conservatórios e salas de concertos[164], não possui em sua prática de aprendizagem um método formalmente sistematizado. De maneira geral, a aprendizagem desse instrumento se dá, entre outros processos, pelo que Quartinha descreve muito bem quando diz: *"o músico aprende muito vendo os outros músicos tocarem; é a melhor escola essa ai"* (QUARTINHA, 2010).

Nesse sentido, quando Quartinha afirma que "*não teve um professor*", na verdade ele não participou de processos de ensino e aprendizagem e/ou transmissão de saberes musicais em instituições formais por assim dizer. O que não significa que ele não aprendeu com alguém (professor). O fato de não se ter um "professor" nos moldes formais, não significa dizer que o indivíduo não aprendeu com professores. Como ele mesmo fala, o simples fato de observar alguém, esse alguém, de certa forma, está sendo um professor, e essa é uma prática comum (observar para aprender) nesses contextos musicais, quando se refere aos processos de transmissão desses saberes.

Segundo Queiroz, nas culturas de tradição oral,

> A repetição, a imitação, a experimentação e a prática coletiva são os principais processos de aprendizagem nessa cultura, sendo fatores importantes na transmissão musical [...] tendo em vista que, nesse contexto é preciso muito mais do que saber música e ter competências musicais, os diálogos e as correções que enfocam comportamentos e atividades sociais necessárias para os integrantes, [...] estabelecem processos expositivo-orais importantes para a transmissão e a, conseqüente, assimilação de aspectos extramusicais, fundamentais para a prática da música nesse universo (QUEIROZ, 2005, p. 345).

---

[163] "[..] while some nonliterate societies lack formal educational institutions, this in no sense means they have no educational system. Obviously culture persists, and since culture is learned behavior, learning must take place. The confusion for most westerners lies in the distinction between education and schooling; the lack of formal institutions in no way suggests that education, in its broadest sense, is absent."

[164] Com exceção para as situações de execução de obras cuja orquestração inclui o zabumba.

Em um determinado momento da entrevista, quando falávamos acerca de como ele construía sua maneira de tocar, eu o questionei acerca do processo que o leva a construir suas "pegadas[165]". Na ocasião, fiz a seguinte pergunta: *e essa pegada, como você disse ai, você foi ouvindo e, às vezes você pega uma levada de um, de outro...?,* e ele respondeu:

> Pego! Pego! Eu gosto de escutar muito zabumbeiro... muito, muito mesmo... quando eu vejo assim um disco que... que eu vejo que o zabumbeiro, [intenção de dizer que o zabumbeiro era bom] eu digo, opa; ai eu pego alguma coisa dele... aproveito né? (QUARTINHA, 2010).

Um aspecto relevante que se apresenta nas palavras de Quartinha é a atribuição da sua habilidade musical ao divino. Sempre que questionado sobre a aprendizagem do zabumba, Quartinha faz questão de mencionar o nome de Deus, e atribuir a ele seu sucesso, além de agradecer pela sua condição de ser um instrumentista. De acordo com Ramalho (2003), a idéia de inspiração divina, relacionada ao fazer musical, está presente entre os vários grupos sociais.

> A concepção de inspiração divina está muito espalhada entre as sociedades humanas, desde as mais simples às mais complexas. NOHL[166] menciona Haydn que compunha em horas regulares e costumava rezar quando lhe faltava inspiração divina. Também os índios americanos das Planícies, afirma Nettl[167], concebem suas músicas como uma "visão", a partir de preces. Os próprios cantadores nordestinos atribuem seu talento a uma dádiva divina (RAMALHO, 2003, p.25).

Em suma, nas palavras de Quartinha, sua aprendizagem musical e em especial seu sucesso como zabumbeiro, se deve a três fatores principais: a herança do pai que era músico, a sua capacidade de observar (escutar, imitar, experimentar) e interagir com o contexto sócio-musical a sua volta e a dádiva divina. Este último, segundo ele, proveu não só a musicalidade, mas os bens materiais, a família e o ambiente musical onde é reconhecido.

## Aprendizagem como comportamento simbólico

De acordo com os fundamentos da etnomusicologia, as práticas da observação, repetição e imitação, bem como a transmissão de conteúdo por parte de um professor, enquanto fatores fundamentais para a aprendizagem de um instrumento e de outros elementos de um sistema musical, não constituem por si só condições que garantam o domínio dos significados em um fazer musical.

Seguindo a lógica do modelo tripartite, proposto por Merriam (1964), o estudo da música com base no som, no conceito e no comportamento, pode-se entender claramente que o processo de aprendizagem musical está diretamente vinculado às relações simbólicas e aos processos sociais e culturais envolvidos neste fazer. Música, segundo Merriam, constitui comportamento simbólico.

Sendo assim, é possível que pessoas que não façam parte de uma determinada cultura musical, mas que possuam uma predisposição ou conhecimento musical para aprender música, alcancem o domínio de técnicas e da teoria daquela música. No entanto, tal assimilação estará prioritariamente relacionada à dimensão estrutural do som enquanto fenômeno acústico.

Blacking, referindo-se à cultura Venda, expõe dois pilares necessários para o aprendizado musical. Em suas palavras,

[165] O termo pegada usado nesse momento por Quartinha, designa suas construções rítmicas; suas linhas rítmicas, ou seja, seu estilo.
[166] NOHL, L. *Life of Haydn*. Chicago: Jansen, 1883, p. 173.
[167] NETTL, Bruno. The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

> [existem] estruturas da música Venda que podem ser ouvidas e aprendidas por qualquer ser humano que possa perceber e reproduzir padrões sonoros. [...] Mas existem outros aspectos da tradição musical que [...] não podem ser aprendidos exceto por uma total participação na sociedade Venda e pela assimilação inconsciente de processos sociais e cognitivos sobre os quais a cultura se fundamenta[168] (BLACKING, 1995, p. 58, tradução minha).

Em acordo com o pensamento de Blacking (1995), acredito que existem elementos e situações musicais que só serão adquiridas com a vivência no contexto cultural. São situações que acontecem de forma intrínseca na cultura, muitas vezes, relacionadas às experiências não sonoras, que dão sentido ao fazer musical em sua condição holística.

Trazendo para discussão a utilização do zabumba no gênero forró, compreendo que há situações de execução no grupo musical, que o zabumbeiro precisa estar profundamente inserido no contexto, para compreender e realizar o que se pede no momento da performance. Refiro-me à realização das variações do zabumba, durante uma performance musical. Essa condição é adquirida através de comportamentos não sonoros e cognitivos, aprendidos com a experiência e convivência neste ambiente musical.

Portanto, existem músicos que desenvolvem seus estudos apenas com base no fenômeno acústico, o que também é legítimo, logo, acredito que aqueles que buscam uma profundidade além do fenômeno puramente sonoro, terão que buscar essa lógica de participação e vivência.

## A transformação na ordem dos fatores: de aprendiz a mestre

Assim como aprendeu observando outros músicos, Quartinha serve de inspiração e de "professor" para os novos zabumbeiros. Ele não ensina zabumba sistematicamente, contudo, da mesma forma que aprendeu observando e ouvindo, outros músicos o fazem, observando sua performance, ouvindo e vendo gravações em discos ou CDs e DVD's nos quais ele – Quartinha – participou. Essa prática de "ouvir e copiar" é bastante utilizada pelos músicos no contexto popular (GREEN, 2002).

Quartinha tem consciência que é ídolo e que possui seguidores de seu estilo e maneira de tocar; em algumas situações ele se coloca favorável a essa posição, e em outras, se mostra inibido, mas deixa sempre claro que tem consciência acerca do seu papel e de sua posição de reconhecimento perante os músicos. Na sua fala, fica nítida essa consciência.

Segundo ele,

> [...] o seguinte... eu criei uma pegada assim de baião, de forró, que, modéstia a parte eu não tô querendo aqui aparecer, que eu não gosto disso, mas eu... eu criei meu estilo de tocar, você ta me entendendo? ... eu, eu 'capito' algumas coisas duns amigos ai... pego aquele desenho que ele faz, boto outro desenho ai, e ai pronto, vou caminhando. [...] mas eu tenho meu estilo, graças a Deus (QUARTINHA, 2010).

Ainda tratando do fato dele ter um estilo próprio e, de certa forma, possuir seguidores do seu estilo, ele conta que existem pessoas que quando ouvem uma gravação já reconhecem que é ele quem está tocando, isso por conta do seu estilo particular de tocar.

[168] [...] structures of Venda music which can be heard and learned by any human being who can perceive and reproduce patterns of sound. [...] But there are other aspects of the Venda musical tradition which [...] cannot be learned except by total participation in Venda society and by unconscious assimilation of the social and cognitive processes on which the culture is founded.

Em suas palavras,

> [...] tem vez que o cara telefona pra mim de São Paulo, Salvador: "Quartinha, tu fizesse o disco de fulano?" Eu digo, fiz... [o interlocutor] – "rapaz to te escutando aqui rapaz; já te conheço... tua pegada (risos)" (QUARTINHA, 2010).

As palavras de Santanna servem para fortalecer o pensamento acerca da condição de mestre que Quartinha possui tanto perante aos pretensos ou já zabumbeiros, quanto perante a classe musical em si.

Santanna afirma que Quartinha seria,

> [...] esse maestro do zabumba, considerado hoje o maior zabumbeiro do planeta [...] Quartinha mudou, ele mudou a batida do xote, ele deu uma nova cara a questão percussiva no forró. Ele além de criar um estilo próprio; ele tem um estilo próprio! O seu jeito de tocar; o seu solo, tocado de zabumba, ta uma coisa realmente reconhecida em toda parte e ele ta fazendo escola, inclusive [...] o zabumba Quartiniano, todo mundo quer porque ele faz uma afinação do jeito dele e ta dando [...] uma sonoridade imensa ao instrumento e cada dia que passa ele se torna maior (SANTANNA, 2010).

No capítulo VII do livro, *The Anthropology of Music,* intitulado "comportamento social: o músico", Alan Merriam (1964) trata da relação do músico com demais músicos e com a sociedade em geral, trazendo apontamentos sobre a legitimação e valoração do músico perante a sociedade, e de como esse reconhecimento é feito pelo senso comum e não apenas pela autodenominação do músico. No caso de Quartinha, este reconhecimento é notório, não só no meio musical nordestino como em nível nacional. Ele também tem a consciência do seu papel, bem como do seu reconhecimento perante a sociedade e os músicos.

## Considerações finais

O que pude verificar ao termino desse estudo acerca da transmissão dos saberes musicais é que, não obstante a escassez de livros e ou métodos especializados para o ensino deste e de outros instrumentos, em especial os que transitam na música dita popular e nos contextos da cultura popular, tal carência não interfere no avanço dos conhecimentos no que tange estes processos – ensino e aprendizagem e ou transmissão de saberes musicais em seus contextos. Ao contrário, acredito que essa lógica de aprendizagem através da observação, imitação, repetição, que é – com o perdão da pretensão da expressão – inerente nesses contextos e práticas, principalmente da música tida como popular, deveriam ser observadas com mais atenção pelos professores de música com vistas a utilização desse processo de transmissão nos contextos de ensino formais.

## Referências

BLACKING, John. **Music, culture, and experience**: selected papers of John Blacking. Reginald Byron (org.) Chicago: University of Chicago Press,1995.

GOHN, Daniel **Marcondes. Auto-aprendizagem musical**: alternativas tecnológicas. São Paulo: Annablumme, 2003.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn**: a way ahead for music education. London: London University, Institute of Education, 2002.

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

NETTL, Bruno. **Heartland Excursions**: ethnomusicological reflections on schools of music. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

QUARTINHA. João Pessoa – PB, 16 de Setembro de 2010. Gravação em vídeo (33'15'' min). Entrevista concedida a Gledson Meira Dantas, 2010.

QUEIRÓZ, Luis Ricardo. A música dos catopés em suas dimensões performáticas e socioculturais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15. **Anais...** 2005, Rio de Janeiro.

RAMALHO, Elba Braga. Música, uma aventura entre o oral e o escrito. **O público e o privado**. n.2, Jul/Dez., 2003. Disponível em:<http://www.politicasuece.com/v6/admin/publicacao/mapps_Elba_31.pdf>. Acesso em: 12 de abril de 2011.

SANTANNA. São José de Mipibú – RN, 20 de Novembro de 2010. Gravação em vídeo (3'34''min). Entrevista concedida a Gledson Meira Dantas, 2010.

# Ô, Povaria! A música dos jongueiros e as transcrições de seus folcloristas

*Vítor Queiroz*
*queiroz.vitor@gmail.com*
*UNICAMP*

**Resumo:** Os textos dos folcloristas que trataram especificamente do jongo são, até hoje, as fontes principais de informação sobre o assunto para o período anterior às décadas de 1970 e 1980, período em que esta música/dança do Sudeste Brasileiro passou a ser divulgada amplamente, tanto em registros fonográficos quanto em trabalhos acadêmicos. As partituras que acompanham os artigos de alguns desses autores, entretanto, não parecem com o jongo que pode ser ouvido atualmente nas rodas, vinis e CDs, fato que pode colocar em questão a percepção musical daqueles intelectuais e, em última instância, limitar a utilização de seus textos como fonte de pesquisa. O presente artigo é, finalmente, um dos resultados de uma pesquisa concluída, uma investigação bibliográfica efetuada em paralelo a um trabalho de campo que tentou unir os referenciais teórico-metodológicos da História Social, da Etnomusicologia e da Antropologia Social, entre 2005 e 2011.

**Palavras-chave:** Jongo; Partituras e Transcrições Musicais; Folcloristas Brasileiros.

**Abstract:** Before the 70s and 80s, when jongo music became spread out in academic research and popular recordings, Brazilian folklorists´ texts was the principal source of information about it. The musical transcriptions which are found at some of these writings, actually, are largely different of contemporary jongo music. These fact let us in doubt about the accuracy, the use of them as a musical source and even the perceptions of those old scholars. This article is one of the results of a concluded field research among the contemporary jongueiros of São Paulo state, Brazil, and a bibliographical inquiry that aimed to establish or reinforce the dialogs between Social History, Ethnomusicology and Anthropology.

**Keywords:** Jongo Music; Musical Transcriptions; Brazilian Folklorists

Os artigos, verbetes e partituras de jongo dos folcloristas brasileiros do século passado têm, de modo geral, uma característica insistente e em comum: são, ao que tudo indica, um acúmulo das leituras, preconceitos e referenciais anteriores dos seus autores e, quando aparecem transcrições sonoras, de convenções de percepção e de grafia herdadas de uma educação musical tradicional e europeizante (QUEIROZ, 2011).

Não se pode, evidentemente, dizer que o trabalho destes estudiosos resume-se a uma colagem desordenada de citações e que não existe nada a ser estudado em suas páginas. Algumas informações explícitas e/ou detalhes quase imperceptíveis que demonstram a observação direta das rodas, entrevistas com jongueiros e a investigação bibliográfica estão presentes em todos estes textos.

Por outro lado, as melhores publicações de historiadores, notas e artigos de folclore anteriores aos anos de 1970 e 1980 ou, se preferirmos, os que mais se aproximam dos métodos de pesquisa contemporâneos, também estão cheios imprecisões ou transcrições musicais pouco hábeis.

O famoso estudo de Edison Carneiro, o "Samba de Umbigada" (CARNEIRO, 1982), por exemplo, depois de apontar algumas das suas fontes bibliográficas, nos dá uma visão tão genérica

do jongo que o seu leitor tem a impressão de que este pode ser trocado por qualquer outro "samba" mencionado sem grandes perdas de ambas as partes. O caráter panorâmico que o texto de Carneiro possui é proposital e esta impressão, aliás, acaba fortalecendo o argumento do autor.

Os poucos parágrafos que o historiador Stanley Stein dedica ao tema em "Vassouras: a Brazilian coffee county" (STEIN, 1985; LARA; PACHECO, 2008) também corroboram habilmente as afirmações de seu autor. Os cantos de trabalho que o admirador de Melville e Frances Herskovits ouviu dos descendentes dos escravos que frequentavam suas fontes processuais e administrativas aparecem nas descrições da resistência dos trabalhadores do eito, nas comemorações da Abolição e numa roda de jongo.

Além de projetar no Vale do Paraíba oitocentista a fala de informantes do final dos anos de 1940 em todas estas passagens, o historiador, na descrição desta apresentação da povaria[169], repete com poucas alterações algumas frases de folcloristas como Alceu Maynard de Araújo e Rossini Tavares de Lima (ARAÚJO, 1952; LIMA, 1954) que estão devidamente citados numa nota de rodapé.

O jongo que Stein viu e que talvez tenha sido especialmente organizado para tal é percebido e transposto através de dois referenciais bastante explícitos, o século XIX das suas pesquisas em velhas fazendas e arquivos e a leitura de Gilberto Freyre, de antropólogos estadunidenses e, especialmente, dos folcloristas brasileiros.

Não pretendo, com estas observações, desqualificar o trabalho magistral de Stanley Stein nem tirar os seus muitos méritos. O historiador ampliou, de forma impressionante, as fontes que então se consideravam suficientes para um estudo monográfico sobre uma região específica. A obra tem páginas de tocante e profunda sensibilidade na sua tentativa de recuperar os pensamentos e sentimentos dos seus personagens de um modo geral e dos escravos, em particular.

Os jongos de "Vassouras", aliás, são mais complexos e multifacetados do que o mero divertimento que os folcloristas de então enxergavam nesta música/dança. O seu autor ainda teve, finalmente, o mérito de ser o pioneiro no registro fonográfico do tema, por ter se preocupado em gravar alguns pontos de um de seus entrevistados (LARA; PACHECO, 2008).

"O Jongo" (RIBEIRO, 1984) de Maria de Lourdes Borges Ribeiro, por último, apesar de ampliar bastante a discussão sobre o meu tema e de trazer muitos enfoques e observações valiosas, é acompanhado de algumas partituras em compasso binário simples que não são parecidas com nada do que escutei nas rodas de jongo atuais.

A ausência de harmonia, ou seja, da percepção e da escrita de sons simultâneos é uma constante em toda esta literatura. As partituras de Rossini Tavares de Lima e Alceu Maynard de Araújo (ARAÚJO, 1973,1959; LIMA, 1954, 1968), a macumba de Mário de Andrade (ANDRADE, 1997) e a roda de jongo de Stanley Stein referem-se apenas à melodia cantada pelos negros e ao ritmo de suas palmas, adufes, atabaques ou tambús. A única exceção é a menção isolada à quinta justa que o informante Antoniozinho supostamente fazia ao acompanhar um verso entoado por Luciano Gallet (GALLET, 1934).

A referência encontra-se no final de um artigo estranhamente influenciado pelo estilo, qualificações preconceituosas e descrições da literatura naturalista brasileira do final do século XIX e que, inclusive, copia textualmente, os trechos referentes ao "samba" do então popularíssimo romance de Júlio Ribeiro (QUEIROZ, 2011; RIBEIRO, VAUGHAN, s/d).

[169] Termo autorreferente utilizado pelos jongueiros contemporâneos e, de acordo com alguns dos registros folclóricos citados – a exemplo do próprio verso transcrito por Alceu Maynard de Araújo (ARAÚJO, 1973) que deu origem ao título do presente artigo –, pelo menos por alguns de seus antepassados.
O termo "povaria" pode reunir todos os participantes de uma roda de jongo, dos solistas aos tocadores, mas costuma designar, especialmente, os antigos "côros" ou "asssistências" dos folcloristas.

Não é necessário, todavia, ter lido as considerações de Robert Farris Thompson sobre os efeitos polifônicos de *overlapping* (THOMPSON; SUBLETTE, s/d), os tropos polissêmicos de chamada e resposta entre o solista e o coro identificados por Samuel Floyd Junior (FLOYD JUNIOR, 1991) e por dezenas de outros etnomusicólogos (AROM, 1991; BAARZ, 2004; KUBIK, 1990) ou as paisagens sonoras de Murray Schafer (SCHAFFER, 1991, 2001), para perceber uma enorme variedade de vozes sobrepostas numa roda de jongo atual[170].

Na verdade ouvir uma única emissão é algo muito raro, mesmo quando um jongueiro está puxando o início do seu ponto. A povaria reage imediatamente ao que o solista propõe de diversas maneiras e em alturas bem definidas.

Os intelectuais brasileiros, folcloristas, escritores e outros estudiosos, sem exceção alguma e até as últimas décadas do século XX não puderam, curiosamente, escutar a simultaneidade de sons do jongo. A tríplice divisão musical da teoria tradicional europeia do fim dos oitocentos – melodia, harmonia e ritmo – não pôde ser atingida pelos jongos desses literatos e pesquisadores heterogêneos.

As sonoridades da *engoma*[171] nas obras produzidas por todos estes eruditos parecem e são, por vezes, textualmente qualificadas como algo simples, rude, truncado ou incompleto, tão mancas quanto a batida de um candongueiro[172].

A maioria das transcrições musicais e as referências literárias que o jongo mereceu nos estudos de folclore do século passado além deste presumível ranço pejorativo e de ignorar, em grande medida, as categorias dos próprios jongueiros, os toques, batidas e cantorias, são, aparentemente, menos importantes do que os textos verbais publicados nos seus artigos e verbetes.

Os pontos de jongo, solos e côros recolhidos por estes pesquisadores parecem provas, apêndices ou ilustrações dispensáveis às suas palavras e argumentos. As partituras em questão dependem, consequentemente, de uma audição peculiar, orientada pelas referências, educação, objetivo, atuação sociopolítica e preconceitos do folclorista ou do literato, da adequação ao que será dito nos textos verbais, da identificação daqueles sons à linguagem expressiva da música de origem europeia e, finalmente, do próprio momento de sua escrita, que pode ser encarada como um subproduto ou resultado final, de todos os elementos elencadas neste período.

As transcrições dos folcloristas, cheias de uma pretensa autenticidade auto-atribuída, que foram feitas até os anos de 1970 e 1980, em resumo, não parecem capazes de reproduzir ou sugerir os jongos atuais quando executadas.

Pode-se pensar que há quarenta ou oitenta anos as sonoridades jongueiras fossem possível e absolutamente diferentes, que as partituras foram mal-escritas talvez por que aqueles negros estavam, para estes intelectuais, nos seus últimos dias e registrar apressadamente toda a riqueza do seu folclore era uma urgência ou que as partituras tenham a carga de idiossincrasias, referências e ideias pré-concebidas mencionada no parágrafo anterior.

[170] É importante notar que estalos produzidos com a língua, sons guturais ou próximos à fala e gritos anasalados contínuos ou esporádicos passaram a ser considerados partes integrantes de uma melodia por boa parte bibliografia citada neste parágrafo e a sua sobreposição – ao longo destes trabalhos ou numa roda de jongo –é capaz de acrescentar diversas texturas e efeitos harmônico-polifônicos ao encadeamento de sons com altura definida.

[171] Termo de origem centro-africana que qualifica a própria a roda de jongo em seus aspectos simultaneamente musicais, coreográficos e espirituais (SLENES, 2006, 2008).

[172] Membranofone utilizado nas rodas de jongo ao lado do tambú e ocasionalmente da puíta. A sua batida fixa e ininterrupta pode caracterizá-lo como um marcador metronômico. Para os tocadores pesquisados é sempre a mais importante, a mais "velha" e misteriosa, embora menos audível, das vozes percussivas da *engoma*.
O seu toque inalterável, formado pela alternação de uma batida uma forte e de outra fraca com aproximadamente metade da duração da primeira, é comparada pelos jongueiros ao andar de uma pessoa manca, uma metáfora também de origem centro-africana (SLENES, 2006, 2008) que denota a aproximação, a longa viagem, de indivíduos, objetos sagrados ou entidades antigos e poderosos.

Para que a minha argumentação, que tende à terceira hipótese, não pareça anacrônica existem, felizmente, outros registros de jongo ou de músicas/danças muito próximas ao que hoje soa como jongo. Os trabalhos de compositores como Antônio de Carlos Gomes (LOPES, 1979), Lorenzo Fernandez (PROENÇA, 2005) ou César Guerra-Peixe provam, por exemplo, que seria possível exigir dos folcloristas uma escrita musical mais sensível e mais habilidosa em recuperar e reproduzir aquilo que foi ouvido entre as povarias do século XIX e XX.

Os jongos, quadrilhas e tambús destes músicos foram feitos, ao que tudo indica, a partir da escuta atenta de sonoridades facilmente reconhecíveis na cantoria e nos toques das rodas contemporâneas.

Os compositores citados tiveram, entretanto, aproximações diferentes com estas sonoridades mais próximas do jongo atual embora todas escrevessem, curiosamente, peças para piano solo.

O primeiro deles escreveu na segunda metade do século XIX, quando já havia se tornado um operista de algum sucesso em Milão e aproveitava as poucas visitas à sua cidade natal para escrever peças ligeiras e ofertá-las a poderosos cidadãos campineiros mantendo provável e cuidadosamente amizades proveitosas e influentes na micropolítica local e na macropolítica das últimas décadas do Império do Brasil.

As suas *danças de negros* e especialmente as suas *quadriglias* dedicadas a um dos maiores proprietários de terras e escravos de Campinas e homônimas de suas fazendas de café são, aparentemente, o resultado de uma escuta da música dos negros campineiros das décadas de 1870 e 1880, talvez misturada com suas memórias sonoras de infância e adolescência.

A qualidade polirrítmica de alguns trechos ou os efeitos de chamada e resposta alternando-se entre as mãos do pianista, entre outros efeitos expressivos, atestam a qualidade dessa escuta e/ou dessas lembranças.

Lorenzo Fernandez e Guerra-Peixe também escolheram, em meados do século XX, apresentar danças em seqüência, chamando-as de suíte de temas negros, ou simplesmente suítes brasileiras, embora fossem, todas elas, originárias do Estado de São Paulo ou do Vale do Paraíba Fluminense, ao invés da quadrilha oitocentista.

É provável, mais uma vez, que estes compositores tenham ouvido *in loco*, as velhas rodas de engoma, uma vez que não existiam, então, gravações comerciais de tais danças como jongo e tambú[173] e, até agora, não se conhecem registros fonográficos de pesquisadores e folcloristas do período.

Nos dois casos, e especialmente na "dança  negra" de Fernandez, os efeitos percussivos do piano, os registros mais graves do instrumento e as dissonâncias, são postos em evidência.

As partituras desses dois autores indicam uma continuidade impressionante entre as práticas sonoras dos jongueiros de hoje e às de seus antepassados ao preservar a pulsação binário-ternária, a rítmica complexa, as melodias altamente ornamentadas que transitam entre determinados centros tonais e características do modalismo e a presença de diversas formas de harmonia e de simultaneidades que são características da música do jongo que eu encontrei durante as pesquisas de campo efetuadas.

Parece que pelo menos algumas das antigas povarias não faziam uma música tão diferente quanto as transcrições dos folcloristas poderiam levar a crer e é ainda mais difícil acreditar que um músico bem treinado como Luciano Gallet, um dos compositores mais importantes de sua época, tenha anexado uma partitura apressada ou mal-feita aos seus Estudos de Folclore.

[173] Excetuando-se a produção de samba-jongo e de música para teatro de revista que, pelas partituras e registros fonográficos que restaram não se pareciam em nada com as características musicais registradas, sendo tributárias do maxixe e do samba carioca dos anos de 1930 (QUEIROZ, 2011).

Além destas partituras, as gravações de jongos das últimas décadas, desde os primeiros registros sonoros de Clementina de Jesus nos anos de 1960 e dos espetáculos de Mestre Darcy do Jongo, da Serrinha, no início dos anos de 1980 – em que a rítmica, os efeitos expressivos e as harmonias que encontrei na *engoma* são amplamente confirmadas ou adaptadas através de arranjos para formações tão diversas quanto o piano solo, o trio de jazz (BRAGA; SILVEIRA; GUELLO, 2001) com alguns instrumentos de sopro solistas (BELLINATI; STROETTER; CARDOSO; AYRES;MOSCA, 2005), as batidas eletrônicas (DUTILLEUX, 1997) e a voz humana acompanhada por tambores (JESUS, 1966) ou por um quatro contrabaixos (LADEIRA, 2009) – além de demonstrarem o interesse crescente pelo jongo que também verifica-se na academia, na criação de Rede da Memória do Jongo e Caxambu pelas comunidades jongueiras e por pesquisadores da UFF, no recente tombamento do jongo pelo IPHAN ou na freqüência de um público majoritariamente jovem em festas e apresentações, podem ajudar fazer algumas ligações proveitosas, ainda que limitadas pela quantidade exígua de peças jongueiras eruditas e pelo caráter recente das gravações citadas, entre os toques do passado e as sonoridades que pude flagrar diretamente ouvindo os toques e os pontos no Jardim Roseira e nos arraiás Afro-Julinos de Campinas, nos Encontros de Jongueiros e num terreno humilde debaixo de um pontilhão da via Dutra, em Guaratinguetá (QUEIROZ, 2007, 2011).

## Referências

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. ALVARENGA, Oneyda e TONI, Flávia Camargo (coord.). São Paulo: EDUSP, 1989.

_____. **Macunaíma o Herói sem Nenhum Caráter**. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1997 (1928).

_____. O Samba Rural Paulista. In: CARNEIRO, Édison. **Antologia do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. Brasília: Melhoramentos, 1973.

_____. **Documentário Folclórico Paulista**. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, Departamento de Cultura, 1952.

_____. **Folclore Nacional: danças, recreação, música**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

_____. Jongo. **Revista do Arquivo Municipal**, Ano 16, Vol. 128, 1959.

AROM, Simha. **African Polyphony and Polyrthym**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BAARZ, Gregory. **Music in East Africa**: experiencing music, expressing culture. Nova York: Oxford University Press, 2004.

BELLINATI, Paulo; STROETER, Rodolfo; CARDOSO, Teço; AYRES, Nelson; MOSCA, Ricardo. **Pau Brasil** ("Jongo" de Paulo Bellinati, faixa 1). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005.

BRAGA, Paulo, SILVEIRA, Mané e GUELLO, Luiz (Trio Bonsai). **Desdobraduras**. ("Jongo" de Paulo Bellinati, faixa 8). São Paulo: Maritaca Produções Artísticas, 2001.

CARNEIRO, Édison. "Samba de Umbigada" (1961) In: CARNEIRO, Édison. **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

DUTILLEUX, Maria Waldelurdes; Costa de Santana (Daúde). **Daúde #2**. ("As Baratas" de Darcy da Serrinha, faixa 11). Rio de Janeiro: Natasha Records, 1997.

GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore.** Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934.

JESUS, Clementina de. **Clementina de Jesus** ( "Cangoma me Chamou", domínio público, faixa 2). Rio de Janeiro: Odeon, 1966.

LADEIRA, Carol. **Quitanda** ("Cangoma", domínio público, adaptado e arranjado por Ricardo Zohyo faixa 6). Campinas: Fundo de Investimento de Campinas (FIC), 2009.

LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo ( orgs. ). **Memória do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

FLOYD JUNIOR, Samuel. "Ring Shout!: literary studies, historical studies and black music inquiry**"**. **Black Music Research Journal**, Vol.11, N.2, 1991.

KUBIK, Gerard. **"**Drum Patterns in the "Batuque" of Benedito Caxias." In: **Latin American Music Review**, Vol.11, N.2, 1990.

LIMA, Rossini Tavares de. **Abecê do Folclore.** São Paulo: Ricordi, 1968.

_____. **Folclore de São Paulo**: melodia e ritmo. São Paulo: Ricordi, 1954.

LOPES, Fernando. **O Piano Brazileiro de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Acervo Funarte da Música Brasileira, 1979.

PROENÇA, Miguel. **Piano Brasileiro**. ("Jongo: dança negra", terceiro movimento da Terceira Suíte Brasileira (1938) de Oscar Lorenzo Fernandez, faixa dez, CD cinco). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005.

QUEIROZ, Vítor. **Saravá Tambú, Saravo Candongueiro**: um estudo histórico e antropológico da música do jongo de Campinas e de Guaratinguetá – SP. Monografia de Graduação. Campinas, IFCH/ UNICAMP, 2007.

_____. "Alegretto Barbaro" in QUEIROZ, Vítor. **Olha Só, ô meu Tambú, como Chora o Candongueiro**: as estrelas e os toques da tradição no jongo de Guaratinguetá e Campinas – SP. Dissertação de Mestrado. Campinas, IFCH/UNICAMP, 2011.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984 (1960).

_____. "A Hora da Saudade de um Jongueiro**."** Artigo in **Correio Paulistano**. São Paulo, 03/06/1951.

SCHAFER, Raymond Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

_____. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SLENES, Robert Wayne Andrew. "**This Armadillo´s Old, but It Just Keeps Diggin"**: slave challenge songs and their master performers on the road from Central Africa to Brazil. Artigo inédito, março 2006.

_____. ""Eu Venho de Muito Longe, Eu Venho Cavando": jongueiros cumba na senzala centro-africana." In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Campinas: Edições Folha Seca CECULT, 2008.

STEIN, Stanley Julian. **Vassouras, a Brazilian Coffee County, 1850-1900.** Princeton: Princeton University Press, 1985.

THOMPSON, Robert Farris e SUBLETTE, Ned. **A Tango with Robert Farris Thompson**. Entrevista. Disponível em: <http://www.afropop.org/multi/interview/ID/86/ Robert+Farris+Thompson-2005>. Acesso em: 02 ago. 2011.

VAUGHAN, Júlio César Ribeiro. **A Carne**. Disponível em: <http://www. colegiosaofrancisco.com.br/alfa/julio-ribeiro/carne-3.php>. Acesso em: 02 ago. 2011.

# Olhar Antropológico, Simbolismo e Emoção na Mitologia das Flautas Sagradas

*Gláucia Buratto Rodrigues de Mello*
*glauciamello@terra.com.br*
*PPGArtes/ICA/UFPA*

**Resumo:** Esta comunicação é parte de uma pesquisa maior que está sendo desenvolvida pelo GPMIA/ ICA/UFPA, coordenado pela etnomusicóloga Líliam Barros, que desenvolve estudos sobre a relação entre mito e música dos povos do Rio Negro no Amazonas. Buscando aportar contribuição antropológica para estes estudos, empreendemos pesquisa exploratória sobre o complexo cultural das flautas sagradas, com ênfase no mito de Yurupari, o dono das flautas sagradas. Nossa pesquisa conta com o apoio do PPGArtes/ UFPA e da Bolsa do PNPD da CAPES. Para o seu desenvolvimento, foram feitos trabalhos de campo nas cidades de S. Gabriel da Cachoeira e no distrito de Iauaretê, no Amazonas, cuidadosa leitura sobre a literatura e etnografias relativas ao assunto, apoiadas por teorias das ciências sociais, da etnomusicologia e do imaginário antropológico de G. Durand. O produto desta pesquisa deverá contribuir para o conjunto dos estudos em etnomusicologia, trazendo aporte antropológico, iluminado pelo universo simbólico. A pesquisa está em andamento e esta nossa comunicação apresenta uma parte das nossas análises, parte esta que conta com o apoio multidisciplinar do imaginário antropológico e da sociologia das emoções aplicados à análise da mitologia relativa ao complexo cultural das flautas sagradas.

**Palavras-chave**: flautas sagradas, simbolismo, social emotions

**Abstract:** This communication is part of a larger research project being developed by GPMIA / ICA / UFPA coordinated by ethnomusicologist Liliam Barros, who conducted studies on the relationship between myth and music of the people of Rio Negro in Amazonas. Seeking contribute anthropological contribution to these studies, we undertook exploratory research on the cultural complex of sacred flutes, with emphasis on myth Yurupari, the owner of the sacred flutes. Our research is supported by the PPGArtes / UFPA and handbag PNPD CAPES. For its development, were done fieldwork in the city of S. Gabriel and in the District of Iauaretê, Amazonas, careful reading of the literature and ethnography on the subject, supported by theories of social sciences, ethnomusicology and by anthropology of the imaginary of the G. Durand. The product of this research will contribute to the set of studies in ethnomusicology, bring anthropological contribution, lit by the symbolic universe. The research is ongoing and this our communication presents a part of our analyzes, this part that has the support of multidisciplinary anthropological imagination and the sociology of emotions applied to the analysis of mythology concerning the cultural complex of sacred flutes.

**Keywords:** sacred flutes, symbolism, emotions

## Apresentação

Esta comunicação é parte de uma pesquisa maior que está sendo desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA, no Instituto de Ciências da Arte – ICA da Universidade Federal do Pará – UFPA, pesquisa esta que é coordenada pela etnomusicóloga Líliam Barros, que desenvolve estudos sobre a relação entre mito e música dos povos do Rio Negro no Amazonas.

Buscando aportar contribuição antropológica para o conjunto das pesquisas desenvolvidas no GPMIA, empreendemos pesquisa exploratória sobre o complexo cultural das flautas sagradas, com ênfase no mito de Yurupari, o dono das flautas sagradas. Nossa pesquisa conta com o apoio do PPGArtes/UFPA e da Bolsa do PNPD da CAPES e as supervisões da coordenadora do GPMIA e do antropólogo Robin Wright da Universidade da Flórida – EUA. Para o desenvolvimento da nossa pesquisa, foram feitos trabalhos de campo, buscando uma maior e mais concreta aproximação com aquele campo, ocasião em que foram feitas entrevistas informais e observação sobre o comportamento cultural dos povos em foco nas cidades de S. Gabriel da Cachoeira e no distrito de Iauaretê, além de uma cuidadosa leitura sobre a literatura e etnografias relativas ao assunto, apoiadas por teorias das ciências sociais, da etnomusicologia e do imaginário antropológico de G. Durand. O produto desta pesquisa deverá contribuir para o conjunto dos estudos em etnomusicologia, iluminado pelo universo simbólico e, desta forma, agregando significados socioculturais que deverão melhor contextualizar as especificidades das práticas culturais daqueles povos no seu universo musical. A pesquisa está em andamento e a nossa comunicação apresenta uma parte das nossas análises que contam com apoio multidisciplinar do imaginário antropológico e da sociologia das emoções, aplicados à mitologia sobre Yurupari.

## Aporte antropológico: algumas noções fundamentais

Para a Antropologia, a música se apresenta de forma universal e tão diversificada quanto são as culturas humanas. Enquanto linguagem, a música transpõe o tempo e o espaço, agregando pessoas e sociedades. Expressão do corpo e do espírito, a música tem valor transcendente, passível de interpretações contextuais, revelando identidades culturais. Identidades culturais, por sua vez, são uma categoria de análise antropológica assim como alteridade. Semelhança e diferença são melhor definidas e percebidas com o distanciamento, daí que os contatos interétnicos possam ser culturalmente enriquecedores ou, inversamente, determinadores de preconceitos, discriminações, racismos e intolerância, quando orientados por prática de outra categoria cara aos antropólogos: o etnocentrismo, herança ideológica do evolucionismo, que colocou a sociedade moderna como modelo de civilização. O conhecimento sobre as diferenças ampliam o nosso conhecimento sobre as identidades e sobre outras possibilidades de ver o mundo e de viver bem, revelando a criatividade e a potencialidade humanas no atendimento às nossas necessidades e desejos, veiculados pelas mitologias, pelos sistemas simbólicos e também pelas expressões de sentimentos sociais.

As técnicas de pesquisa antropológica capacitam o pesquisador para o trabalho de campo e contribuem para a ampliação do conhecimento humano. Neste caso, relativo a estudo sobre sociedades indígenas, os métodos antropológicos estimulam o contato e a vivência do pesquisador em campo, visando uma melhor compreensão do grupo na sua especificidade e no contexto em que as práticas ocorrem e têm significado. Além de autorizações necessárias e pressupostos teóricos adequados, o trabalho de campo requer do pesquisador uma grande capacidade de observação e escuta, disponibilidade, paciência, criatividade, capacidade de adaptação a situações adversas, sensibilidade e empatia para as práticas de observação, aplicação de entrevistas, exploração de documentos, registros e de locais importantes para o grupo, enfim, para a coleta de todas as informações necessárias para a redação de uma boa etnografia e uma etnologia. Tudo isso requer, antes de tudo, aceitação do grupo e inserção do pesquisador, o que decorre com uma boa disposição do pesquisador para a construção de laços de ética e confiança, fundamentais para a qualidade das informações obtidas em campo.

Mitologias e simbolismos constituem áreas importantes de estudo antropológico. Na relação entre mito e música orientada para o complexo das flautas sagradas dos povos do Rio Negro, com foco no mito de Yurupari, buscamos avaliar a vigência do mito nas práticas sociais. Para esta

comunicação, no entanto, vamos apresentar uma parte da pesquisa que vale-se do estudo que já realizamos sobre a mitologia publicada na 'Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro', que está no seu oitavo volume, os quais trazem narrativas míticas, entendidas como versões e variantes do mesmo complexo cultural, diferenciadas por clãs desana, tukano, tariano e baniwa, todos da região do Rio Negro. Elas são realizadas por narradores indígenas, conforme o título da coleção indica, e organizadas por antropólogos, pesquisadores daqueles povos. Precede esta comunicação igualmente um estudo comparativo sobre as várias versões e ainda o destaque e análise de símbolos culturais recorrentes e arquétipos universais presentes nas narrativas, que não puderam estar aqui.

## Emoções como motores de cultura: inveja, ciúme e vingança

Inveja, ciúme e vingança são sentimentos humanos que podem gerar regras sociais e comportamentos culturais específicos, justificar interdições e alimentar festas e guerras; são sentimentos sociais e podem ser estudados por uma sociologia das emoções, que leva em conta conflitos entre as culturas objetiva e subjetiva, elementos de intersubjetividade e interações ambientais e sociais. Estes sentimentos aparecem bem marcados tanto nas mitologias das grandes civilizações quanto das culturas simples, sendo fortemente presentes na mitologia dos povos do Rio Negro. Sentimentos de inveja, ciúme e, sobretudo, o de vingança podem ser aqui entendidos como 'motores de cultura', à maneira de como entreviram Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro (1986), no estudo que fizeram sobre os Tupinambás. As mitologias dos povos do Rio Negro apresentam-se fortemente motivadas por esses sentimentos e alavancam iniciativas políticas e práticas culturais e sociais importantes, como o canibalismo, a criação do rito de puberdade e disputa pelo poder, todos presentes na narrativa mítica sobre Yurupari, o dono das flautas sagradas, um mestre de cerimônias, um benzedor e um pajé, dono do xamanismo e das doenças.

Na primeira metade deste o ano de 2012, foi lançado no circuito comercial de cinema um filme/documentário dirigido por Cao Hamburguer, intitulado 'Xingu'. Trata-se de uma adaptação livre sobre a saga dos irmãos Villas Boas nos anos 1940-50, quando a expedição Roncador-Xingu adentrou o Brasil central e determinou, em grande medida, a criação do Parque Indígena do Xingu no norte do estado do Mato Grosso. O filme tenta colocar em foco a integridade moral e o heroísmo sertanista dos irmãos Orlando, Cláudio e Leonardo Villas Boas, na conduta dos primeiros contatos e na conquista da confiança das populações indígenas, destacando desafios e problemas de naturezas ética, política, fundiária e sanitária. Além disso, o filme deixa apenas suspeito o caso de Leonardo Villas Boas, precocemente abortado da missão. Menezes Bastos (2006) explora no seu artigo os motivos do afastamento do sertanista Leonardo e eles nos interessam aqui, por estarem diretamente relacionados com o nosso tema.

No filme, o episódio sugere que Leonardo tenha se envolvido amorosamente com uma moça kamayurá, extrapolando desta forma os objetivos da missão. A expulsão de Leonardo é feita por Orlando, investido por um moral de irmão mais velho. Na verdade, Leonardo provocou um conflito eticocultural que Menezes Bastos ilumina no seu artigo, revelando implicações e consequências de sentimentos sociais, despertadas pelas relações amorosas entre o sertanista e uma mulher indígena, esposa do cacique e pajé Kutamapù, pai do cacique e pajé Takumã Kamayurá, interlocutor de Menezes Bastos. Conforme Menezes Bastos soube em campo, Kutamapù tinha três esposas. No entender de Takumã, Leonardo errou porque namorou a esposa do seu pai e tinha ciúmes dela, sentimento que vai contra as regras sociais. Takumã contou a Menezes Bastos que, por ordem de Kutamapù, os índios colocaram na casa de Leonardo um trio de flautas sagradas. Quando a moça veio se encontrar com Leonardo, ela teria visto as flautas e a regra social que proíbe às mulheres verem as flautas incumbiu-

se de realizar a punição para os dois. A moça sofreu estupro coletivo e ele foi afastado do convívio dos povos indígenas do Xingu. Fizeram isso para punir os dois. Foram ambos banidos. Ele voltou para a cidade e ela foi para a Ilha do Bananal e tornou-se esposa de importante cacique karajá.

Inveja, ciúme e vingança não parecem sentimentos necessariamente excludentes. O sentimento de vingança, sobretudo, aparece na mitologia dos povos do Rio Negro como motor de cultura, na medida que alavanca as ações de Yurupari. Tendo o seu corpo mutilado por prática antropofágica cometida por seus parentes, Yurupari guarda a sua vingança para a humanidade, determinando os ritos de puberdade e deixando as doenças, além de ser o dono das flautas e do xamanismo. Yurupari é um ser poderoso e ambíguo por natureza – meio humano, posto que foi o primeiro filho gerado e parido por uma mulher, com a concorrência do sobrenatural e sem a participação sexual masculina; meio animal, posto que tinha o corpo peludo como a preguiça preta; meio instrumento musical, posto que, à maneira de uma flauta, seu corpo era coberto por furos através dos quais ele emitia os sons do mundo; a meio caminho entre a humanidade e a divindade.

Porque era um primogênito, já vinha dotado, teria recebido ou seria o filho indicado para guardar e transmitir o legado cultural, situação social que faz dele, ao mesmo tempo, o responsável (dono) pelo conhecimento e o transmissor desse mesmo conhecimento às futuras gerações. Ser híbrido, não teve esposa e tampouco filhos para os quais pudesse passá-lo. A estratégia de transformação de seres invisíveis e destituídos de uma ética social em humanos surge como uma necessidade dos seus irmãos em relação aos descendentes deles. Yurupari seria o tio materno da humanidade[174] e não poderia negar-se a passar o seu legado. Junto com este conhecimento, havia, no entanto, lá, no fundo do seu coração, o desejo de vingança pelo que seus irmãos fizeram a ele. Daí que Yurupari tenha hesitado num primeiro momento sobre a sua responsabilidade de transmitir o conhecimento tradicional, mas acaba cedendo sob condições: ele impõe sofrimentos (vingança), restrições, que ele exige para a iniciação da humanidade: reclusão, dieta alimentar e açoite, práticas que marcam a festa de iniciação ou o rito de passagem da puberdade dos meninos.

Aceitas as suas condições, Yurupari dá início ao seu ofício de mestre de cerimônias, benzedor e pajé, transmitindo assim a cultura que faz a identidade do povo do Rio Negro. O seu conhecimento transmitido é uma forma dele permanecer no mundo, na memória e nas cerimônias de iniciação. Tudo ia bem, até que 'a humanidade desobediente por natureza', conforme atestam as mitologias em geral, comete um agravo, que é a quebra de uma regra social importante, no caso, a ingestão de frutas assadas durante o período do jejum. Este fato desperta a ira de Yurupari, acende e desperta-lhe o desejo de sangue. Yurupari come os meninos por vingança e foge para o céu. Quando ele é convidado para uma festa de caxiri, ele sabe que era uma festa de vingança, para 'acabarem' com ele. Ele conhece as regras sociais e aceita o seu destino, mas, devido à sua natureza, ele não deveria se acabar no estômago do inimigo. Então, ele mesmo ensina como poderia ser destruído pelo fogo de certas lenhas. Ora, fogo aparece ali como um forte símbolo de purificação e transcendência, permitiria que ele subisse como fumaça e se mantivesse em essência. A 'alma' de Yurupari sobe embalada por seu canto de vingança. Na terra, ficam suas cinzas e seu veneno e eles vão alimentar o 'estouro" de uma paxiúba que rompe do chão e sobe até o céu, permitindo uma intermediação, ao mesmo tempo em que torna-se a matéria-prima para a fabricação de flautas sagradas para serem usadas na iniciação dos meninos. Assim seria, não fosse a astúcia das mulheres. Movidas por sentimentos controversos de inveja, ciúme e vingança, elas furtam as flautas que representam o conhecimento tradicional e, consequentemente, o poder. As flautas tornam-se um objeto de disputa entre os homens e as mulheres. As mulheres resistem e os homens empreendem uma verdadeira guerra e elas perdem. As mulheres

[174] A importância do primogênito e do tio materno nas sociedades indígenas de um modo geral é bem conhecido pelos antropólogos e não há aqui lugar para explorá-la.

são mortas, banidas, excluídas (pelo menos teoricamente) da transmissão do conhecimento tradicional e, consequentemente, do poder político e cerimonial.

Ratificando a importância da vingança na mitologia dos povos do rio Negro, além da 'saga' de Yurupari, apresentam-se numerosas narrativas movidas por esse sentimento na referida coleção. Entre outras, os narradores explicitam que os dabucuris – tradicionais festas de ofertas e oportunidade de trocas e convívio social - eram, na origem, festas de vingança que começavam com alegria e acabavam com morte. Os narradores elencam várias passagens nas histórias dos antigos, nas quais os dabucuri aparecem como festas objetivamente realizadas para as ofertas de pesca, caça, frutas do mato, artesanatos e caxiri e, subjetivamente realizadas com fins de vingança contra cunhados. Daí que os participantes protegiam-se da violência com benzimentos que antecediam as suas chegadas às festas. Inveja, ciúme e vingança são sentimentos veiculados em toda a mitologia do complexo das flautas sagradas, culminando na vingança dos homens, banindo e privando as mulheres do conhecimento que lhes dá poder. A garantia para a manutenção desse poder parece ser o segredo: as mulheres são proibidas de ver as flautas ou participar das cerimônias nas quais as flautas são usadas. A perda das mulheres na disputa pelas flautas legitima ainda hoje a exclusão delas na transmissão da cultura tradicional, ao mesmo tempo em que preteriu-as a um papel secundário nas práticas sociais, entendidas como expressão de alteridade dentro do seu próprio grupo; alteridade esta determinada pela instituição das regras de exogamia lingüística e descendência patrilinear que organizam socialmente os povos do rio Negro. Esta forma de organização social tem portanto as suas raízes no mito com a derrota das mulheres mortas ou banidas, dispersadas para o mundo.

## Considerações finais

A contribuição multidisciplinar enriquece as pesquisas, extrapolando fronteiras teóricas e assimilando outros olhares com o benefício de um conhecimento mais integrado, sobretudo quando se trata de estudo sobre mitologias. A relação entre mito e música abre um campo privilegiado de pesquisa posto que são ambos linguagens simbólicas que transmitem e requerem significados e interpretações, além de abrirem espaços para intersubjetividades que se traduzem em versões e variantes dos mesmos sentidos e tudo isso pode ser objeto de apreensão e análise, da mesma forma como a expressão de sentimentos sociais, revelando interações objetivas e subjetivas, iluminando conflitos coletivos que, de outra forma pareceriam atos isolados. A análise do complexo das flautas sagradas se beneficia assim de um olhar antropológico mais abrangente e integrador que leva em conta todas essas faces, descortinando os seus bastidores e revelando toda a sua complexidade.

## Referências

CARNEIRO DA CUNHA, M.; VIVEIROS DE CASTRO, E. Vingança e temporalidade: os Tupinambás. **Anuário Antropológico/85**, Rio de Janeiro, p. 57-78, 1986.

MENEZES BASTOS, R. J. Leonardo, a flauta: uns sentimentos selvagens. **Revista de Antropologia**, S. Paulo, v. 49, n. 2, jul./dez, 2006.

# Os Espaços de Capoeira Angola Mediando Sujeitos, Grupos Sociais e Comunidades

*Flávia Diniz*
*flacdiniz@hotmail.com*
*Universidade Federal da Bahia*

**Resumo:** A localização dos espaços dos grupos de capoeira angola vem mostrando-se como fator de suma importância para entender seus processos históricos e socioculturais. Partindo da categoria "espaço", procuramos entender como ela está articulada à nacionalidade, região, classe social, raça, gênero e geração, para situar a capoeira de forma socioespacial e politica. Numa construção interdisciplinar, lançamos mão de autores das áreas da geografia, educação, planejamento urbano, antropologia e etnomusicologia que discutem globalização, políticas culturais, urbanização, questões raciais, de classe e gênero. O artigo foca o trabalho do Grupo Zimba na comunidade do Bate Facho, em Salvador, desde o final de 2009. Para isso, localiza brevemente os espaços da capoeira em sua trajetória histórica desde o início do século XX até os projetos sociais recentes com crianças e adolescentes. Nosso esforço é no sentido de compreender como a formação cultural, a situação socioeconômica, racial e de gênero e o posicionamento político dos sujeitos são discutidos nestes espaços de mediação de uma comunidade de capoeira angola ampla, hoje tão cosmopolita, como tradicional. A localização dos espaços onde se pratica a capoeira pode influenciar no empoderamento dos sujeitos das comunidades negras para discussões sobre pertencimento, propriedade intelectual, reparação histórica, desigualdade socioeconômica e solidariedade social.

**Palavras-chave:** espaço, capoeira angola, comunidades negras.

**Abstract:** The places where are located the capoeira groups are showing up as an important factor to understand the historical and sociocultural processes of capoeira angola as a musical practice. From the category "space", we try to understand how it is linked to nationality, region, social class, race, gender and generation, to situate capoeira angola social, spatial and politically. In an interdisciplinary construction, we rely on Geography, Education, Urban Planning, Anthropology and Ethnomusicology authors, discussing globalization, cultural policies, urban planning, racial, class and gender issues. Focusing on the work of Grupo Zimba in the community of Bate Facho in Salvador, the article briefly locates places and spaces of capoeira in its historical trajectory from the early twentieth century to the recent social projects with children and teenagers. We aim to understand how the cultural formation, socioeconomic status and political position of the subjects are discussed in these places of mediation of a wide capoeira angola community, both cosmopolitan and traditional. The location of places where people practice capoeira influences the empowerment of black communities to debate belonging, intellectual property, historical redress, socioeconomic inequality and social solidarity.

**Keywords:** space, capoeira angola, black communities.

## Capoeira angola na comunidade do Bate Facho

Investigando a capoeira angola como prática musical em Salvador, desde 2009, a localização dos espaços físicos dos grupos vem mostrando-se fator importante para entender processos históricos e socioculturais. Esta pesquisa em andamento procura situar a capoeira de forma socioespacial e política, partindo da categoria "espaço", articulada às categorias nacionalidade, região, classe social, raça, gênero e geração.

O Bate Facho é uma comunidade negra em Salvador onde o Grupo Zimba desenvolve um de seus trabalhos, há três anos. Ela é parte das ocupações que ocorreram no entorno do Parque Metropolitano do Pituaçu, maior reserva ecológica desta capital, nas últimas décadas. O bairro no entorno da reserva é dividido em duas realidades marcadas por brutal diferença socioeconômica. A ocupação do lado direito reúne uma população de classe média, mansões, condomínios, escolas particulares e restaurantes na orla; a do lado esquerdo traz marcas típicas das comunidades das grandes capitais brasileiras: exclusão e violência (policial e do tráfico). Para detalhes socioeconômicos e geográficos sobre as ocupações do Parque do Pituaçu consultar o trabalho de Fabíola Borges Gomes (2008).

Em 2009, o contraste entre o Bate Facho e seu bairro vizinho de classe média, o Imbuí, aumentou muito. Numa obra eleitoreira e paradigmática de racismo ambiental, o canal ao longo da Avenida Jorge Amado foi coberto, quadras e praças foram construídas, mas a revitalização não contemplou a comunidade, que continua sofrendo com alagamentos e carece de espaços culturais e de lazer.

Foi nesta comunidade que Paulo Sérgio, morador e membro do grupo, construiu o espaço para dar aulas de capoeira. Pedreiro e marceneiro de profissão, contou com sua própria competência e recursos materiais e com ajuda de familiares e pessoas do Zimba. A capoeira tornou-se ali oportunidade de acesso a bens culturais, atividade de contraturno, complemento à educação oficial e forma de posicionamento político para crianças, adolescentes e adultos.

Paulo tem expectativa de que a capoeira, associada ao aprendizado de uma profissão como a marcenaria, sendo implantada no espaço, contribua para a mudança da realidade da comunidade. Outros membros do grupo também promovem atividades gratuitas: banca escolar, aulas de espanhol e percussão, elaboração de projetos para editais públicos e iniciativa privada. Em conversa com os meninos de onze a quatorze anos no espaço (julho de 2012), eles afirmaram que a capoeira mudou seu "jeito de viver", melhorando a relação em casa e na escola, por encarnar valores como "humildade e respeito". De fato, percebemos que a capoeira tem tido um papel central em seus cotidianos.

Os meninos e adolescentes acompanham os adultos em visitas a outras rodas e eventos culturais, passando a conhecer vários bairros da cidade nunca antes visitados por eles. Em 2010, participaram dos eventos dos grupos Angoleiros da Serra e Angoleiros do Mar, no Vale do Capão e na Ilha de Itaparica. Um dos adolescentes, que também dá aulas no espaço, viajou em 2011 com o grupo para apresentações e oficinas na Nicarágua e Guatemala.

Com este trabalho, o Grupo Zimba procura concretizar um ideal político-ideológico vigente na comunidade mais ampla da capoeira angola: democratização do acesso a esta arte e resistência das comunidades negras à expropriação, cooptação e elitização de suas práticas culturais.

## Um enfoque espaço-temporal da capoeira

Para Milton Santos (1982), o espaço humano deve ser visto como fato histórico que articula sociedades locais à sociedade mundial. O autor explica que é no espaço geográfico, no qual é distribuída

a população, que se concretiza o modo de produção em uma formação socioeconômica particular, em uma estrutura de classes. O modo de produção (capitalista) inscreve a História no tempo, enquanto as formas sociais específicas inscrevem-na nos espaços. Estes espaços tornam-se representativos de cada um dos diferentes momentos deste modo de produção. Na perspectiva espaço-temporal:

> Nenhum dos objetos sociais tem uma tamanha imposição sobre o homem, nenhum está tão presente no cotidiano dos indivíduos. A casa, o lugar de trabalho, os pontos de encontro, os caminhos que unem a atividade dos homens e comandam a prática social. A praxis, ingrediente fundamental da transformação da natureza humana, é um dado sócio-econômico, mas é também tributária dos imperativos espaciais (SANTOS, 1982, p. 6).

A anterioridade espaço-temporal das principais características da capoeira nas culturas banto da África Central já foi demonstrada. A oralidade atribui suas primeiras manifestações ao meio rural colonial brasileiro, aos engenhos e quilombos, como forma de resistência à escravidão. Mas os documentos escritos e iconográficos no meio urbano só aparecem na primeira metade do século XIX, quando a capoeira ocupava ruas e praças das cidades das Capitanias do Rio de Janeiro e Bahia. Ricardo Panfilio de Sousa (1997) faz abrangente estudo de documentos e história oral sobre a capoeira colonial e pós-colonial e sua música.

A partir de 1930 diminuiu a perseguição aos capoeiristas e foi autorizada oficialmente a abertura de academias como parte das medidas tomadas na formação do Estado Novo, nos âmbitos da cultura, saúde, educação, esporte e construção da identidade nacional. Mestre Bimba, criador da capoeira regional, foi o primeiro a ter autorização para abrir um espaço oficial destinado ao ensino-aprendizagem da capoeira (Ibid., p. 23-24).

A "regional" se espalhou mais rapidamente pelo Brasil através da organização em federações esportivas e de lutas marciais. A partir da década de 1960, através da participação em shows folclóricos, começou a se internacionalizar. A "angola" permaneceu relativamente à margem destes processos e espaços. Ambas figuraram no interesse de artistas, intelectuais e universitárias(os). Foi apenas a partir da década de 1980 que a angola começou a se internacionalizar, tornando-se mais cosmopolita, porém num ritmo expansivo muito mais modesto. Simone Pondé Vassalo (2009) faz reflexões importantes sobre estes temas.

Muitos grupos hoje incluem número significativo de pessoas "de fora", de outras cidades ou países: migrantes, moradoras(es) temporárias(os) e turistas. Com o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), fundado no Rio de Janeiro e em Salvador, na década de 1980, houve maior divulgação da capoeira angola e estabelecimento de grupos em outras localidades brasileiras e no exterior. Muitos deles foram fundados em parceria com capoeiristas brasileiras(os) oriundos dos grupos considerados mais tradicionais da Bahia e do Rio de Janeiro. Muitos grupos, atualmente, articulam-se em redes de contatos e trocas, tornando-se numa comunidade de formação cultural simultaneamente cosmopolita e tradicional, na qual circulam pessoas, símbolos e ideias.

O Grupo Zimba, fundado em meados da década de 1990 em Salvador, é também cosmopolita. Além de ter núcleos em Curitiba e Porto Alegre, sempre foi constituído por estrangeiras(os) e pessoas de vários estados brasileiros. Atualmente, o núcleo no Bate Facho agrega migrantes uruguaias e do sudeste e sul do Brasil. O grupo também recebe, às vezes, visitas de capoeiristas estrangeiras(os). O próprio mestre reside temporariamente na Espanha. Para aprofundamento sobre comunidades cosmopolitas, diaspóricas e migrantes, fenômenos transnacionais e práticas musicais participativas tradicionais, ver Thomas Turino (2003), que questiona a parcialidade do discurso globalista. Arjun

Appadurai (1999) aprofunda-se na disjunção entre economia, cultura e política no processo de globalização tão pronunciado pelo discurso hegemônico.

Este processo contemporâneo da capoeira angola foi acompanhado pela ocupação de espaços em universidades brasileiras, como ressalta Rosângela Costa Araújo (2004, p. 51, 67, 78), como consequência da valorização a partir dos movimentos artísticos e estudantis e da falta de acesso a espaços próprios, alugados, ou em academias de ginástica. Se houve uma inserção da angola e alguns mestres no meio universitário e em um determinado circuito artístico, isso também restringiu o acesso das comunidades negras, excluídas destes meios. Sobre a mudança no perfil sociocultural dos capoeiristas do início do século XX para o início do XXI e sua articulação com espaços ocupados pela capoeira no desenrolar histórico, ver os trabalhos de Araújo (2004, p. 69) e Adriana Albert Dias (2006, p. 45, 52).

Esta "elitização" da angola tem seus meandros e nuances, já que o perfil das(os) angoleiras(os) "universitárias(os) de classe média" não costuma ser o hegemônico - em termos ideológicos, socioeconômicos e culturais -, retratando, muitas vezes, uma minoria também marginalizada na sociedade capitalista. Incluem-se neste perfil muitas mulheres brancas brasileiras que, embora não sofram preconceito racial, sofrem o de gênero, na sociedade mais ampla e na própria capoeira. Graças ao engajamento de muitas(os) angoleiras(os) nos movimentos sociais, este processo de "elitização" não acontece sem reflexão política. Mestras(es) e discípulos de capoeira, negras(os) e brancas(os), ocupam espaços dentro das universidades como estudantes, pesquisadoras(es) e professoras(es) e, simultaneamente, realizam um retorno às comunidades, com projetos sociais desenvolvidos junto a crianças e adolescentes.

Alguns exemplos, entre muitos, desta reinserção da capoeira angola nas comunidades negras são os trabalhos dos grupos: Ypiranga de Pastinha - Centro de Artes e Cultura Popular da Maré, Rio de Janeiro, desde o começo deste século; Academia de João Pequeno de Pastinha - projeto Pequenos de João, Salvador; GCAP - Projeto Axé, década de 1990, Salvador; Nzinga - projeto Ginga Muleeke, desde a década de 1990, em São Paulo, e início deste século no quilombo urbano Alto da Sereia, Salvador; Fundação Pierre Verger - bairro do Engenho Velho de Brotas, Salvador; Fundação Internacional de Capoeira Angola da Bahia - comunidade da Massaranduba, Salvador; Zimba - projetos em escolas públicas de periferia em Curitiba e Porto Alegre.

Milton Santos (2008) destacou o potencial dos movimentos sociais na construção do presente e do futuro, na mudança da sociedade que, para ele, acontecerá cada vez mais de baixo para cima, a partir dos países subdesenvolvidos, dos pobres e dos pensadores livres. Em sua análise sobre a "globalização como perversão", tirania do dinheiro e da informação, ideologia e "fábula" impostas, o autor ressalta que o território é a realidade que ainda pode impor limites a este processo. Neste sentido, acreditamos que a capoeira angola torna-se prática política paradigmática, procurando participar de uma "outra globalização". Ou seja, beneficia-se da democratização das possibilidades abertas pelo avanço das técnicas e da ciência, espalhando-se pelo mundo, presencial e virtualmente, sem deixar que o "alargamento de todos os contextos" seja consagrado como "discurso único" - sem se deixar elitizar, estereotipar, ou transformar somente em mercadoria.

Os editais de fomento à cultura e os espaços organizados por ONGS e pelo poder público não contemplam nem a demanda nem a oferta de atividades culturais e educativas, deixando também a desejar em termos de continuidade e respeito à integridade das atividades apoiadas, que sofrem risco de cooptação pelos objetivos institucionais. Estes problemas não são exclusivos das políticas culturais brasileiras, como bem demonstra Ana Ochoa (2003) ao analisar as políticas culturais recentes na Colômbia.

A demanda por "espaços físicos" para se praticar capoeira angola dificilmente é contemplada por tais editais num país onde o próprio direito à moradia não se concretiza. Os editais são alvos de expectativas exageradas quanto à capacidade de resolver problemas de outras esferas da vida, que não a dita cultural (OCHOA, 2003). Ainda, frente às atuais formas de repasse de recursos públicos, a responsabilidade por não ser contemplado nos editais acaba sendo transferida aos próprios grupos culturais como sinal de incapacidade, inadequação ou irrelevância dos trabalhos que desenvolvem.

Frente a estes fatos, conseguir um espaço para a capoeira angola torna-se preocupação básica e generalizada entre os grupos, permeando a história desta arte. Sua existência em ruas e praças foi perseguida até a primeira metade do século XX e sua existência em espaços fechados, depois de autorizada, permanece bastante inacessível.

Icônica é a história de Mestre Pastinha, pensador e organizador da capoeira angola no século passado: foi despejado sem indenização, em 1973, do casarão no Largo do Pelourinho, onde funcionou desde 1941 o seu Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), para dar lugar ao restaurante do Senac, fato que desestruturou o trabalho de uma vida. Nas últimas três décadas, tivemos a ocupação do Forte Santo Antônio além do Carmo em Salvador (ARAÚJO, 2004, p. 42, 98-99), oficializada num projeto de revitalização do local, hoje conhecido como Forte da Capoeira. Esta conquista, no entanto, atende a poucos grupos, embora representativos da arte.

Assim, ficam os grupos à mercê de caros aluguéis ou aquisição e construção de espaços próprios, raramente realizáveis. Destaco o Grupo Meninos de Arembepe, de Mestre Lua de Bobó, com espaço próprio em Arembepe; o espaço do Grupo de Capoeira Angola Mãe, em Olinda, construído com recursos que Mestre Sapo economizou vivendo na Europa; e o espaço do Grupo Zimba, construído na comunidade do Bate Facho, ainda em processo de ocupação urbana.

Antonia dos Santos Garcia (2010) traz dados estatísticos sobre desigualdades histórico-geográficas no Brasil e em Salvador, que demonstram a imbricação entre os fatores região, classe, raça e gênero. A divisão do espaço brasileiro é racializada entre regiões e no interior das cidades: em Salvador a segregação residencial não se explica apenas pela lógica das classes, pelos critérios econômicos e culturais. A autora defende o empoderamento de negros e mulheres através do ativismo nos movimentos sociais e na academia. Ela destaca a necessidade de governos comprometidos com demandas populares e de uma revolução nas formas de gestão e organização do espaço urbano, através de políticas públicas de promoção ao direito à cidade e de estratégias de sustentabilidade urbana.

## Capoeira angola como espaço de mediação

A capoeira angola é hoje espaço de mediação entre brasileiras(os) e estrangeiras(os) ligadas(os), sobretudo, aos meios universitário e artístico e moradores das comunidades negras urbanas das grandes cidades. A formação cultural dos sujeitos destas comunidades, por sua vez, acontece no diálogo com comunidades diaspóricas, migrantes e tradicionais - "quilombos urbanos", "comunidades de terreiro" e de migrantes de cidades menores e meio rural.

Capoeiristas da comunidade vêm recuperando voz dentro do universo da capoeira angola ao sediarem as atividades dos grupos. Muitos se tornam lideranças pelo rápido desenvolvimento das competências necessárias à prática e pela responsabilidade que assumem sobre sua continuidade, lançando mão de todos os seus recursos. A identificação sociocultural e espacial com a capoeira e seus mestres(as) de ontem e hoje exerce papel fundamental neste processo.

Nestes espaços emergem discussões, conflitos e negociações tácitos ou explícitos sobre: acesso

à cidade e bens culturais; identidade, pertencimento e propriedade intelectual; ação direta na reparação histórica aos negros(as); democratização de recursos públicos para cultura e educação; localização ideal dos espaços de capoeira - se "nos bairros de bacana", "pra burguês", "pra gringo(a)", ou "no gueto", "pra galera da comunidade"; possiblidades e limites de envolvimento e solidariedade entre classes sociais; machismo e desigualdade socioeconômica que dificulta a participação das mulheres, sobretudo das negras.

Constatamos, ainda, convergências e descontinuidades entre discursos diferentes, discursos e práticas, e práticas diferentes. Sujeitos compartilhando mesma situação racial, de classe e/ou de gênero, ou sendo conterrâneos, vizinhos próximos, da mesma faixa etária e/ou parte de um mesmo grupo, podem ter ideais diferentes quanto à disciplina, hierarquia e limites de agressividade nos jogos, por exemplo, e posicionamentos políticos diferentes. Podem, ainda, compartilhar um marcador social de gênero, mas não um racial ou uma situação de classe, e assim por diante. As relações entre sujeitos, grupos e sociedade mais ampla e entre discursos e práticas são complexas, tornando problemáticas as reduções e generalizações.

Consideramos o estabelecimento de espaços de capoeira nas comunidades importante para romper o isolamento entre diferentes grupos sociais, colocando-os face-a-face no universo da capoeira, no qual é possível inverter, abolir ou reorganizar as hierarquias sociais, ampliando horizontes e fomentando a solidariedade e a mudança na sociedade.

## Referências

ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê, viva meu mestre**: a capoeira angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa. 2004. 236 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: DURING, Simon (Ed.). **The cultural studies reader**. 2 ed. London; New York: Routdlege, 1999. Pp. 220-232.

DIAS, Adriana Albert. **Mandinga, manha & malícia**: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925). Salvador: EDUFBA, 2006.

GARCIA, Antonia dos Santos. Relações de gênero, raça e classe e desigualdades socioeconômicas em Salvador. In: PLURIS 2010 - 4º CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO PARA O PLANEAMENTO URBANO, REGIONAL, INTEGRADO, SUSTENTÁVEL, 2010, Faro. **The challenges of planning in a web wide world**. Faro: Universidade do Algarve, 2010. Disponível em: <http://pluris2010.civil.uminho.pt/Actas/pluris_pub.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2012.

GOMES, Fabíola Borges Gomes. **Encantos e desencantos do Parque Metropolitano do Pituaçu**: da preservação aos problemas ambientais. 2008. 109 f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <http://www.posgeo.ufba.br/disserta%C3%A7oes/DissertacaoFabiola.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2011.

OCHOA, Ana Maria. **Entre los deseos y los derechos**: um ensayo crítico sobre políticas culturales. Bogotá: Insituto Colombiano de Antropologia e História, 2003.

SANTOS, Milton. Sociedade e Espaço: Formação Espacial como Teoria e como Método. In: SANTOS, Milton. **Espaço e sociedade**: ensaios. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1982. Pp. 1-16.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. Pp. 8-10.

SOUSA, Ricado Pamfílio de. **A música na capoeira**: um estudo de caso. 1997. 256 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.

TURINO, Thomas. Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music. **British Journal of Ethnomusicology**, Cambridge. 2003. V. 12, n. 2, pp. 51-79. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/30036849>. Acesso em: 26 dez. 2011.

VASSALLO, Simone Ponde. A memória na Internet: os sites de Capoeira e as representações do passado do negro no Brasil. XIV CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA. **Anais...** 2009, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/15_6_2009_19_57_8.pdf>. Acesso em: 9 nov 2009.

# Paisagens Sonoras do Blues em Salvador: representações e considerações

*Eric Hora Fontes Pereira*
*ericassmar@gmail.com*
*PPGMUS-UFBA*

**Resumo:** A partir de discussões sobre conceitos de paisagens sonoras, o texto a seguir propõe uma abordagem sobre estes aspectos através de canções de artistas de *blues* na cidade de Salvador, tema de pesquisa em andamento de Mestrado em Etnomusicologia (UFBA). Serão estabelecidas interfaces com elementos concernentes ao contexto de prática das canções, dialogando com epistemologias inerentes a processos de globalização, raça, classe, etnia, gênero e com as mediações que viabilizaram a apropriação e a ressignificação desta identidade musical, já em prática desde o fim dos anos 80 na cidade de Salvador. A abordagem pretende, desta forma, estimular novos olhares sobre outros aspectos dentro do universo do *blues* soteropolitano.

**Palavras-chave:** Blues, Salvador, paisagens sonoras.

**Abstract:** From discussions about concepts of soundscapes, the following text proposes an approach to these issues through songs of blues artists in the city of Salvador – the subject of ongoing research Masters in Ethnomusicology (UFBA). Interfaces will be established with elements concerning the practice context of the songs, dealing with epistemologies inherent in processes of globalization, race, class, ethnicity, gender and mediations that enabled the appropriation and reinterpretation of musical identity, already in place since the late '80s in Salvador. The approach is intended, thus, stimulating new perspectives on other aspects within the realm of blues in Salvador.

**Keywords:** Blues, Salvador, soundscapes.

Os sons que nos cercam sempre foram motivo de frequentes indagações entre os seres humanos, em diversas esferas. Reflexões e postulados sobre paisagens sonoras são recorrentes em estudos de áreas como a antropologia, a educação musical, a etnomusicologia, psicologia da música, comunicação, cultura, semiologia, etc.

Contudo, Simone Pereira de Sá reflete sobre a negligência das pesquisas acadêmicas com relação ao som como objeto de estudo e define os Estudos de Som baseados em sua perspectiva interdisciplinar, que estabelece diálogos com campos da comunicação, da sociologia e antropologia, dos estudos culturais, da geografia urbana, da musicologia, da filosófica [sic] e da história cultural (SÁ, 2010, p. 91). Paisagem sonora, segundo a autora, diz respeito à dimensão acústica do meio ambiente, configurando-se como unidade de escala variável, podendo compreender desde uma composição musical até o espaço polifônico de uma metrópole.

Nesse âmbito, Murray Schafer propõe uma categorização dos temas da paisagem sonora baseada em *sons fundamentais* (inerentes aos sons "básicos" de uma paisagem), *sinais* (sons destacados, ouvidos conscientemente) e *marcas sonoras* (sons únicos, significativos para determinado povo e seu lugar) (SCHAFER, 2001, p. 26).

Simone Pereira de Sá traz considerações concernentes ao trabalho de Schafer explicitadas junto a questões inerentes aos ruídos e relações de poder, autoridade e classes envolvidas. Nesse ínterim, a autora fala, ainda, de aspectos de desenvolvimento tecnológico como resultados da mudança no entendimento da relação do som com o corpo, não como causas, tornando-se materializações das formas de escuta da modernidade (SÁ, 2010, p. 102). Desta forma, é notório que a tecnologia ressignificou a escuta musical, ampliando o âmbito das discussões com novas abordagens e, consequentemente, novos paradigmas.

No que diz respeito a esta influência e às relações de poder sobre as paisagens sonoras, José Jorge de Carvalho apresenta reflexões sobre as transformações na experiência da escuta musical contemporânea, envolvendo inovações tecnológicas, execução, recepção e as subculturas. Nesse contexto, o autor problematiza o artifício das gravações e dos meios hegemônicos de veiculação e difusão de músicas, situando-os como fatores que tornam a experiência da escuta homogênea em diversos âmbitos, baseada em padrões pré-concebidos por determinadas matrizes (CARVALHO, 1999).

A partir destes conceitos e considerações, pretendo estabelecer reflexões sobre paisagens sonoras referentes ao universo do *blues* na cidade de Salvador – tema de minha pesquisa de Mestrado em Etnomusicologia (UFBA), ainda em estágio inicial – trazendo à tona aspectos contextuais e exemplos musicais inerentes a este segmento. A perspectiva interdisciplinar destacada e ponderações sobre a escuta musical nos dias atuais se fazem imprescindíveis neste processo.

## Entrando no blues de Salvador

No que concerne ao *blues* no contexto de seu surgimento, em "Blues da lama à fama" Roberto Muggiati descreve:

> O negro era uma ferramenta de trabalho. Até nos raros momentos de lazer, quase tudo lhe era interditado. Não podia tocar instrumentos de percussão ou de sopro. Os brancos receavam que pudessem ser usados como um código, incitando à rebelião. Assim, a voz ficou sendo o principal – senão o único – instrumento musical do negro. Era usada nas *work-songs*, canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos, a batida dos martelos ou machados, o levantamento de cargas, etc. (MUGGIATI, 1995, p. 9).

As *work songs*, entoadas pelos negros africanos escravizados nos algodoais do sul dos Estados Unidos, bem como o diálogo com a música dos *spirituals* (canções gospel norteamericanas) exerceram influência fundamental para o surgimento do *blues*. Não há intenção de aqui abordarmos este universo com a profundidade necessária à compreensão sobre seus diversos aspectos, o que significa que apenas trarei relatos pontuais destes marcos como forma de situar epistemologicamente as reflexões sobre paisagens sonoras no *blues* de Salvador.

Neste sentido, é válido destacar a influência do *blues* sobre o jazz e o rock como fatores cruciais para sua expansão e reconhecimento mundo afora. Com os processos de globalização e os avanços nos meios de comunicação, o *blues* chega ao Brasil com intensidade na década de 60, porém ainda diluído no *rock* dos grupos da Jovem Guarda, que se tratava de um reflexo da apropriação do movimento iê-iê-iê – protagonizado pelos Beatles na Inglaterra – que atingiu em maior parte a juventude branca de classe média no país.

Nos últimos anos da década de 80, então, emergem os primeiros artistas efetivamente do estilo, como André Christovam e Blues Etílicos (São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente). A respeito da apropriação desta prática no Brasil, Roberto Muggiati destaca as primeiras bandas de *blues* como sendo formadas por jovens brancos de classe média saturados do rock e que não conseguiam encontrar na MPB uma identificação para seus anseios e seu estilo de vida (MUGGIATI, 1995, p. 191).

Em Salvador, Bahia, em 1989 surge o grupo Blues Anônimo como pioneiro do *blues* no estado e, a partir daí, outras iniciativas, como o surgimento do bar Atelier[175], no início dos anos 90, ponto de partida para o interesse de diversos artistas e entusiastas pelo *blues*. O Atelier possibilitou a formação de diversos grupos que passaram a desenvolver sua música em outros espaços na cidade, escrevendo sua trajetória com releituras de clássicos do *blues* e do rock, trabalhos autorais, gravações, encontros de artistas, festivais, shows em geral, até os dias atuais.

[175] BALCÃO do Músico. *Breve História do Atelier: Templo do Blues na Bahia nos anos 90.* Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=30dXuofywto>. Acesso em 03 jul. 2012.

Para estabelecermos reflexões sobre paisagens sonoras nesse contexto, são fundamentais algumas considerações sobre seu processo de apropriação. De maneira distinta em relação às suas origens nos Estados Unidos, o *blues* em Salvador, desde o princípio, foi representado, em maioria, por brancos de classe média.

A partir dos anos 60, ocorreu a forte disseminação do rock pelo mundo através da influência desigual dos processos de globalização e dos meios de comunicação. Estes últimos, de difícil acesso para as classes menos favorecidas, consequentemente eram privilégio da classe média, representada por uma minoria branca na cidade de Salvador. A juventude correspondente a essa minoria, conforme já explicitado, encontrou no rock da época – calcado em uma maciça influência do *blues* – a resposta para seus anseios, imbuídos pelo desejo por inovação, identificação com modelos de origem estrangeira veiculados pelos mecanismos das mídias, dentre outros fatores. Portanto, os músicos de *blues* de Salvador são, em maioria, brancos de classe média que se apropriaram do estilo tendo o rock como "porta de entrada".

Como meio de tornar as considerações e reflexões neste sentido mais palpáveis, cito a canção "Noites no Atelier", de Oyama Bittencourt e Cláudio Lacerda – ambos integrantes do Talkin' Blues, grupo muito atuante na cena *blues* local nos anos 90 – que somente veio a ser gravada e lançada em 2005 por Álvaro Assmar em seu álbum "Blues A La Carte".

"Noites no Atelier"[176] é um tema instrumental batizado de tal maneira porque tratava-se de uma canção sem nome, concebida pelos autores no período em que tocavam semanalmente no bar homônimo. A forma da harmonia – que consiste em determinado ritmo harmônico disposto em um pequeno número de compassos – se repete em ciclos ao longo de toda a música, o que a torna propícia para improvisações diversas, sem duração delimitada, como em uma típica canção de *blues*.

Apesar de não tratar-se de uma canção que obedece fielmente às formas tradicionais do *blues*, a sonoridade e o "sotaque" empregados no fraseado dos instrumentistas conferem o caráter *bluesy* à música. Desta forma, Álvaro Assmar sugeriu o nome da canção inspirado pela nostalgia das lembranças das *jam sessions*[177] que embalavam as noites de *blues* no Atelier.

A partir do modelo de classificação dos elementos da paisagem sonora proposto por Schafer, é viável a associação dos aspectos acima citados às *marcas sonoras*, especialmente significativas e notadas dentro do contexto dos referidos encontros no Atelier (SCHAFER, 2001). A melodia em andamento lento executada pela guitarra sobre a harmonia sem muitas tensões em seus acordes favorece um possível diálogo com o caráter nostálgico supracitado.

Válido aqui destacar – a fim de evitar essencialismos nesta e nas demais análises que seguem nesta leitura – que, por excelência, estas estão invariavelmente sujeitas a processos interpretativos de escuta. Neste sentido, Robert Walser pontua que

> nós devemos trabalhar a todo o tempo com interpretações – nosso senso do que as coisas significam e por que elas são do jeito que são. Interpretações musicais estão sempre abertas a refinamento e contestação, mas nunca são arbitrárias, e não há maneira de evitar cometer interpretação (WALSER, 2003, p. 23).[178]

Do mesmo álbum, destaco também a canção "Fio da Navalha"[179], de Álvaro Assmar. Esta – de sonoridade mais "roqueira", escrita em português, e fiel à estrutura típica de doze compassos recorrente no *blues* – trata em seu texto sobre a persistência não obstante as dificuldades enfrentadas

[176] BITTENCOURT, Oyama; LACERDA, Cláudio. Intérprete: ASSMAR, Álvaro. In: ASSMAR, Álvaro. *Blues à la Carte*. Salvador: Independente, 2005, 1 CD (ca. 56 min). Faixa 6.
[177] Grupo de músicos improvisando, sem arranjos, sobre temas propostos. (HOBSBAWM, 1989, p. 368)
[178] "we must work all the time with interpretations – our sense of what things mean and why they are the way they are. Musical interpretations are always open to refinement and contestation, but they are never arbitrary, and there is no way to avoid committing interpretation."
[179] ASSMAR, Álvaro. *Blues à la Carte*. Salvador: Independente, 2005, 1 CD (ca. 56 min). Faixa 3.

na carreira de um músico que exerce seu ofício em um segmento minoritário, fora do *mainstream* – nesse caso, o *blues* – em uma cidade como Salvador, carente de espaços receptivos à sua prática musical e patrocinadores que viabilizem a realização de eventos.

Sobre este último aspecto destacado, é pertinente contextualizar a prática do *blues* dentro da cidade de Salvador, que tem a *axé music* como um dos segmentos que figuram no *mainstream.* O livro "As donas do canto", de Marilda Santanna – que aborda a trajetória das estrelas/intérpretes deste gênero musical em Salvador em diversas representações – pontua que

> o Carnaval se constitui num dos espaços de maior disputa de patrocinadores que antes se limitavam a patrocinar – particularmente as cervejarias – camarotes institucionais, como os da Prefeitura. Atualmente, vêem-se cada vez mais outros anunciantes, a exemplo de empresas de telefonia celular, shopping centers e empresas de eletrodomésticos, dentre outros. (SANTANNA, 2009, p. 221)

A indústria do Carnaval, que já há alguns anos assume proporções que vão muito além do período restrito da festa – a exemplo dos 40 Carnavais extemporâneos contabilizados pela autora na época do artigo – é alvo preferencial dos grandes patrocinadores e goza de grande espaço nos principais veículos de mídia, em diversas esferas.

O *blues* – provavelmente por transitar em um segmento hegemônico em termos sociais e raciais, basicamente, dado o contexto de Salvador – é frequentemente estigmatizado como "música das elites", supostamente dotadas de maior erudição para a apreciação do gênero musical, de origem estrangeira, sendo este um dos fatores que o restringe a pequenos nichos de público e, consequentemente, não o torna correspondente às expectativas de retorno econômico dos patrocinadores em suas iniciativas.

É válido ressaltar que a breve menção sobre estas questões dentro do Carnaval de Salvador se dá, aqui, no sentido de ilustrar um aspecto concernente à realidade da indústria cultural na cidade de Salvador, ainda que haja uma série de outros fatores imbricados neste processo que colocam o *blues* e diversos outros gêneros musicais minoritários em condições limitadas de produção e veiculação.

A canção "Fio da Navalha" dialoga com esta realidade, no ato protagonizada por Álvaro Assmar e vivida de forma semelhante pela maior parte dos artistas soteropolitanos que decidem viver de *blues* e enfrentam dificuldades neste processo.

Principal expoente do *blues* na Bahia, Álvaro também atua como produtor cultural de suas iniciativas, tendo por cinco anos coordenado o projeto Wednesday Blues[180] na capital baiana. A realização deste só foi possível com a ação de patrocinadores que, durante o período, viabilizaram a vinda de artistas de *blues* de outros estados do país, apresentações em teatro, publicidade, transmissão dos eventos para rádio e televisão, dentre outros fatores. Com a perda do apoio da iniciativa privada, o Wednesday Blues encerrou suas atividades em 2003.

Como último exemplo referente ao contexto do *blues* em Salvador, trago a canção "Crazy For So Long"[181], do gaitista Luiz Rocha, que integra seu CD "Pise Fundo", lançado em 2008. A canção também obedece a uma estrutura formal recorrente no *blues*, é cantada em inglês e seu texto trata de uma temática que diz respeito a relações de gênero sobre padrões heteronormativos, muito comuns no universo *bluesy* – frequentemente em tom de lamento por parte do eu-lírico masculino e, neste caso, relativa ao desejo do perdão mesmo após a desilusão amorosa.

Como guitarrista, tive a oportunidade de participar da gravação desta faixa, realizada em estúdio,

[180] ASSMAR, Álvaro. *Projeto Wednesday Blues 2003 – Melhores momentos*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6hoMt37SPtk>. Acesso em 03 jul. 2012.
[181] ROCHA, Luiz. *Pise Fundo.* Salvador: Independente, 2008, 1 CD (ca. 55 min). Faixa 6.

porém com todos os músicos tocando juntos, em uma performance ao vivo. Em um gênero musical como o *blues*, caracterizado pelas frequentes improvisações, a interação e a comunicação entre os músicos no momento da performance são fatores importantes no sentido de nortear o direcionamento dos improvisos e variações de dinâmica na música.

Contudo, por tratar-se de uma gravação em estúdio, embora executada ao vivo, a influência da tecnologia envolvida no processo faz com quem a experiência desta escuta no resultado final se dê de forma diferenciada. Essa relação do som com o corpo está ligada à questão dos aparatos tecnológicos enquanto materializações desta escuta nos dias atuais (SÁ, 2010).

## Reflexões finais

Retomando a discussão sobre conceituações de paisagens sonoras, Denilson Lopes traz uma abordagem sobre as mesmas que as considera articuladoras de imagens e conceitos, inicialmente entendidas como objeto de conhecimento e contemplação estética, depois como objeto de consumo, domínio da intervenção e atividade humanas (LOPES, 2006). Nesse ínterim, os processos de apropriação do *blues* em Salvador estão relacionados às formas de interação de seus protagonistas com as correspondentes paisagens sonoras.

Novamente no que diz respeito à influência exercida pela tecnologia, a exemplo das reflexões de CARVALHO (1999) e SÁ (2010) citadas na seção inicial deste artigo, Pereira, Castanheira e Sarpa pontuam que

> não descartando a importância do aspecto cultural na construção de corpos e modelos de escuta, aspectos materiais dos objetos (em nosso caso [sic], de determinados sons e tecnologias) contribuem para a constituição de um modo específico de se relacionar com o mundo (PEREIRA; CASTANHEIRA; SARPA, 2010).

Os autores propõem o termo "simbiotecnoises", cunhado com o propósito de englobar uma suposta simbiose entre aspectos biológicos e tecnológicos dentro do universo dos ruídos e destas novas vivências, ressignificando os modos de relação com as escutas. Parece-me viável enxergar o contexto das paisagens sonoras do *blues* em Salvador sob essa abordagem.

Além disso, as sugestões de análise das canções expostas na seção anterior devem levar em consideração a experiência da escuta de gravações em CD (em estúdio, sob bases e proporções "ideais"), rigidamente distinta da de contextos que envolvam performances ao vivo, permeadas por outros tipos de representações e diálogos.

Por fim, ao abordar a dimensão desses estudos sobre paisagens sonoras aplicadas ao universo das canções do *blues* em Salvador, busco trazer uma perspectiva que trate das vivências no contexto de prática desses artistas e seu diálogo com essas composições, de modo a ampliar o âmbito das reflexões sobre a apropriação do *blues* na cidade. Neste sentido, a abordagem é também uma possível contribuição às pesquisas sobre paisagens sonoras na esfera acadêmica – ainda incipientes – conforme pontua Simone Pereira de Sá em trecho já citado (SÁ, 2010).

É interessante refletir sobre a dimensão cultural, afetiva e compartilhada coletivamente da escuta, indo além no sentido de explorar a dimensão acústica dos ambientes e as paisagens sonoras que nos cercam (SÁ, 2010). Espero ter alcançado êxito nesse sentido no que foi aqui proposto e desejo que esta abordagem traga novos olhares e preocupações sobre o *blues* de Salvador.

## Referências

ASSMAR, Álvaro. **Projeto Wednesday Blues 2003** – Melhores momentos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6hoMt37SPtk>. Acesso em 03 jul. 2012.

_____. **Blues à la Carte**. Salvador: Independente, 2005, 1 CD (ca. 56 min). Faixa 3.

BALCÃO do Músico. **Breve História do Atelier**: Templo do Blues na Bahia nos anos 90. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=30dXuofywto>. Acesso em 03 jul. 2012.

BITTENCOURT, Oyama; LACERDA, Cláudio. Intérprete: ASSMAR, Álvaro. In: ASSMAR, Álvaro. **Blues à la Carte**. Salvador: Independente, 2005, 1 CD (ca. 56 min). Faixa 6.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: ano 5, n. 11 (outubro), p. 53-91, 1999.

HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. Tradução de Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

LOPES, Denilson. **Paisagens da cultura, paisagens sonoras**. In: JANOTTI Jr, Jeder; FREIRE FILHO, João (orgs.). Comunicação & Música Popular Massiva. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 131-144.

MUGGIATI, Roberto. **Blues da lama à fama**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

PEREIRA, Vinícius Andrade; CASTANHEIRA, José Cláudio; SARPA, Rafael. **Simbiotecnoises**: ruídos extremos na cultura do entretenimento. In: SÁ, Simone Pereira de (org.). Rumos a cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 189-208.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, vol. 44, n.1, 2001.

ROCHA, Luiz. **Pise Fundo**. Salvador: Independente, 2008, 1 CD (ca. 55 min). Faixa 6.

SÁ, Simone Pereira de. A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos estudos de som. In: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos a cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 91-110.

SANTANNA, Marilda. **As donas do canto**: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2009.

SCHAFER, Murray R. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo, Editora UNESP, 2001.

WALSER, Robert. **Popular music analysis**: ten apothegms and four instances. In: Moore, Allan F. (ed.). Analyzing Popular Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 16-38.

# Paroano Sai Milhó: História e Novos Horizontes Musicais

*José Álvaro Lemos de Queiroz*
*ja.lemos@uol.com.br*
*UFBA*

**Resumo:** Este artigo enfoca aspectos da trajetória do grupo Paroano Sai Milhó no que diz respeito ao seu desenvolvimento musical ao longo dos seus 48 anos de existência. Tentaremos elucidar as mudanças sofridas pelo grupo bem como as razões destas transformações aos olhos da etnomusicologia e também a partir da sua própria história. Para tanto nos apoiaremos num precioso trabalho de Thomas Turino em seu *Music as Social Life*, em particular os capítulos 3 e 4, que abordam quatro diferentes campos do fazer musical e da prática artística. Ao final, uma breve reflexão é sugerida, numa tentativa de junção das quatro categorias pensadas por Turino.

**Palavras-chave:** Carnaval, História, Transformação.

**Abstract:** This article focuses on aspects of the trajectory of the group Paroano Sai Milhó in respect to his musical development over its 48 years of existence. We will try to elucidate the changes undergone by the group as well as the reasons for these changes in the eyes of ethnomusicology and also from its own history. To that end, we will support a precious work of Thomas Turino in your Music as Social Life, in particular chapters 3 and 4, which address four different areas of music making and artistic practice. Finally, a brief reflection is suggested in an attempt to merge four categories of thought by Turino.

**Keywords:** Carnival, History, Transformation.

## Introdução

O grupo musical Paroano Sai Milhó foi fundado em fevereiro de 1964 por nove músicos diletantes. O objetivo inicial era apenas sair cantando no Carnaval daquele ano por pura diversão. O repertório procurava resgatar os carnavais antigos que implicava em tocar basicamente marchinhas e sambas carnavalescos. O grupo surgiu da junção de três trios vocais, o que resultou no hábito de cantar arranjos a três vozes. O instrumental era composto por violões, reco-reco, prato, timbau e cabaça. Obrigatoriamente todos deveriam cantar e tocar. Era difícil imaginar um grupo totalmente acústico e itinerante se destacando no já ruidoso Carnaval Soteropolitano, mas, segundo relatos de integrantes e da própria mídia, a apresentação foi um sucesso. O êxito inicial fez com que o grupo repetisse o feito nos anos seguintes, ampliando o número de integrantes e a variedade instrumental.[182] Em 2013, o grupo completará 50 carnavais ininterruptos em Salvador. Como seria natural, ao longo desse período o grupo experimentou mudanças sob vários aspectos. Merriam (1964), em sua Antropologia da Música enfatizou no capítulo sobre música e dinâmica cultural que a mudança é uma constante na experiência humana, embora níveis de mudança são diferentes de uma cultura para outra e de um aspecto para outro dentro de uma determinada cultura. Neste trabalho nos deteremos em um dos aspectos em que o Paroano sofreu mudanças: o do fazer musical. Tomaremos como referência, para tanto, quatro categorias elaboradas por Thomas Turino.

[182] Ao longo dos anos o instrumental do grupo se modificou. Atualmente o grupo conta também com a presença de cavaquinho, banjo, charango, surdo, afoxé, caixa, agogô, meia-lua e tamborim.

## As categorias de Turino

Segundo Turino (2008), o fazer musical pode se dar em quatro campos distintos, sendo que dois compreendem apresentações ao vivo e dois, registros fonográficos. No primeiro grupo se distinguem as apresentações com participação efetiva da audiência, que interfere diretamente no resultado sonoro e as apresentações em que não há interferência direta da plateia. As apresentações em palco e amplificação sonora é um exemplo típico desta prática. Turino denomina esses procedimentos respectivamente de *Participatory Performance e Presentational Music* . No segundo grupo, dois tipos de registros fonográficos se distinguem. O primeiro procura retratar da forma mais fidedigna possível o fazer musical de um artista ou grupo, sem a interferência de recursos de estúdios de gravação. Esse procedimento Turino denominou como *High Fidelity*. O outro tipo de registro fonográfico implica numa interferência externa ao artista ou grupo, com a participação direta de produtores musicais que se valem de recursos tecnológicos para manipular os sons. Turino denomina essa prática como *Studio Audio Art.*

## Música e participação popular

A trajetória do Paroano[183] nesses 48 anos existência possibilitou ao grupo experimentar, em dosagens e períodos distintos, os quatro campos do fazer musical aos quais Turino se refere. Razões históricas foram determinantes para que isso acontecesse. Parte dessa história ficou registra num livro publicado pelo grupo contando a sua trajetória (Barreto Filho, 2011). Escrito por um dos integrantes mais antigos do grupo, o livro relata o caminho percorrido desde a sua fundação em 1964 até o Carnaval de 2008.

Até 1993 o grupo só realizava a primeira das práticas relacionadas por Turino, *Participatory Performance,* quando grupo e audiência se confundem, e o foco principal era o Carnaval. Nessas apresentações acústicas predominavam um repertório conhecido do público o que facilitava imensamente a interferência do mesmo cantando, ou mesmo, batucando. Essa prática mantém-se viva até hoje e é a mais recorrente. As vozes do público se fundem às dos cantores do grupo, na maioria das vezes cantando a melodia principal. Foliões assíduos arriscam alguns contracantos ou vozes secundárias. Essa interação é extremamente benéfica ao grupo já que não existe neste caso nenhum tipo de amplificação o que ajuda a poupar as vozes dos paroaneiros[184]. Às vezes um folião portando algum instrumento percussivo se arrisca a acompanhar o grupo, geralmente sob olhares de censura dos seus integrantes. Em alguns casos são convidados a pararem de tocar, embora nem sempre isso seja possível, principalmente quando as apresentações se dão em logradouros públicos. Um dos casos de interação mais curiosos que presenciei foi com a canção João e Maria de Chico Buarque e Sivuca. Originalmente em compasso ternário, a canção foi rearranjada por mim em compasso quaternário para que se encaixasse no ritmo de marchinha. Para tanto, as frases musicais eram prolongadas por um tempo a mais por compasso. O público desavisado e conhecedor da canção tentava cantar da forma original e acabava atravessando o arranjo do grupo. Aos poucos iam compreendendo a sua lógica e se adequavam naturalmente à maneira "paroanizada" de cantar. Para Turino, esse tipo de performance implica em não haver uma distinção sonora entre os artistas e audiência. Esta última, através da dança, do canto e mesmo de palmas, acrescenta uma sonoridade, não diria que nova, que reforça a sonoridade do próprio grupo. Uma pessoa da audiência que esteja fora do ritmo ou fora do seu padrão de afinação interfere no resultado sonoro, mas apenas para quem esteja próximo a ela e a escute. Em alguns casos, um ou outro integrante do grupo, no calor da emoção, pode também cometer deslizes. Portanto, "erros" e "acertos" podem partir dos dois lados. A não distinção entre banda e

[183] Ingressei no Paroano em abril de 2007 como diretor musical.
[184] Os integrantes do grupo são denominados "paroaneiros".

audiência se dá também no campo espacial. O paroano sempre se apresenta nas ruas em roda, que frequentemente é invadida pelos foliões, muitos destes trajando camisetas do grupo, podendo ser facilmente confundidos com integrantes. Vale ressaltar que boa parte dos integrantes do Paroano Sai Milhó iniciou-se no grupo como expectador.

## O Paroano sobe ao palco

Em 1993, morre Antônio Carlos Mascarenhas, o Janjão, líder do grupo desde a sua fundação e responsável pela direção musical e disciplina do Paroano. A enfermidade de Janjão provocou uma mudança no foco das apresentações pela necessidade de se arrecadar fundos para uma cirurgia que ele necessitava fazer fora do país. Neste ano o Paroano, a contragosto do próprio Janjão, passou a se apresentar no palco de um bar de Salvador. Inicialmente, três ou quatro microfones eram distribuídos entre os três naipes vocais e dois violões eram plugados. Pela primeira vez o grupo se distanciava da plateia, embora a mesma continuasse a cantar e interagir com o grupo, mas num nível bem diferente do habitual. A partir daí o grupo passou a se apresentar esporadicamente em palcos e amplificado. Essa mudança de postura que coloca o grupo num nível diferente da audiência o transporta de uma atitude antes denominada por Turino de *Participatory Performance* para o que ele convencionou chamar de *Presentational Music.* A música deixa de ser interativa a partir do momento em que há uma clara distinção entre a audiência e os artistas. A distinção se dá não só ao nível espacial, mas principalmente pela disparidade sonora entre o som amplificado do grupo e o volume natural dos sons da plateia.

Nos últimos cinco anos, tive a oportunidade de me apresentar com o grupo em grandes palcos, com microfones individuais para cada integrante, além de toda percussão e instrumental de cordas amplificados. Essa condição possibilita o acesso do som, antes limitado das vozes e instrumentos acústicos, a uma plateia muito maior. Por outro lado, a nitidez do som amplificado possibilita a percepção de eventuais erros que possam acontecer o que requer uma concentração muito maior do grupo e limita o repertório a ser executado às canções mais orgânicas. Geralmente essas apresentações são precedidas de ensaios extras. Vale ressaltar que nas apresentações acústicas o som das cordas serve muito mais para guiar as vozes que propriamente para harmonizar as canções. Por esta razão as harmonias do grupo sempre foram simplificadas e essa simplicidade também se reflete nas apresentações plugadas, evidenciando essa característica do grupo. O poder de cantar no palco é bem diferente do prazer de cantar no meio da multidão.

## Entrando no estúdio

A morte de Janjão foi responsável também pela gravação do primeiro de quatro CDs do Paroano Sai Milhó, Palhaços da Avenida. A perda do seu líder maior despertou a necessidade de se fazer um registro imediato de parte do repertório do grupo. Uma nova postura foi imposta ao grupo e pela primeira vez o olhar externo de um diretor musical foi necessário. A inexperiência em gravações é refletida no resultado sonoro deste primeiro álbum, entretanto é este o que mais se aproxima da sonoridade real do Paroano. É importante enfatizar novamente que seus integrantes eram músicos diletantes, embora o trabalho realizado fosse o de um grupo profissional dentro da lógica do que é o Paroano. Nenhum outro grupo em Salvador, talvez até no Brasil, se aproxima da sua sonoridade peculiar. Se tivermos que encaixar este CD numa das duas categorias de gravação definidas por Turino, apesar de ter sido feita por partes, naipe por naipe, tenderia a classificá-la como *High Fidelity.* O exemplo mais contundente de um registro do grupo em *High Fidelity*, entretanto, foi a gravação de um especial para TV feito pela TVE Bahia em 2006. Porém, tendo sido ela realizada em palco e

amplificada, é inevitável observar que a fidelidade aqui discutida não se aplica àquelas apresentações frequentes no meio da multidão que lhe empresta também as sua vozes e interferências. Trata-se de uma fidelidade das apresentações em palco, as quais o Paroano já se habituara a fazer. Ao contrário das duas categorias anteriores, a relação artista versus público se dá através do objeto CD/DVD ou, como Turino se refere, é mediada por uma gravação.

## Aprimorando a sonoridade

A sonoridade dos três últimos CDs do Paroano Sai Milhó difere bastante do álbum de estreia. Percebe-se uma interferência muito grande dos recursos de estúdio. Nos dois últimos, instrumentos que não fazem parte da rotina do grupo como acordeom e metais, enriquecem os arranjos e caracterizam claramente o que Turino chama de *Studio Audio Art*, que busca a melhor qualidade sonora possível. A interferência do diretor/produtor musical se reflete tanto nos arranjos quanto nos processos de estúdio, principalmente a mixagem que produz um equilíbrio vocal e instrumental que não acontece nas apresentações ao vivo. Nas apresentações acústicas, por exemplo, o som das cordas é, por uma questão física, relegado a um segundo plano sonoro. Funciona, basicamente, para assegurar a manutenção do tom da música. Nas gravações em CD é possível observar detalhes como pequenos solos de violão ou banjo que passam despercebidas nas apresentações de rua. Um aspecto comum aos quatro CDs do Paroano, incluindo-se aí o primeiro, que difere das apresentações ao vivo é uma tendência a um andamento mais lento das canções. Talvez possamos atribuir isso ao fato de que a euforia das apresentações ao vivo acelere os andamentos. A emoção da presença do público, e isso se aplica a qualquer grupo ou artista, pode aqui colocar em xeque a possibilidade da "fidelidade" de alguma gravação sem a presença deste.

## Concluindo

Os limites das quatro categorias do fazer musical propostas por Turino me parecem não ser tão estáticos. O especial da TVE, enquanto estava sendo gravado era ao vivo e, apesar da distância entre palco e plateia, houve interação entre eles. A fita editada, provavelmente sofreu mixagem e cortes, mas não descaracterizou a essência musical do grupo. Atualmente os grandes artistas nacionais e internacionais produzem DVDs com shows ao vivo. Boa parte do material sonoro é refeito em estúdio para corrigir deficiências técnicas dos artistas ou eventuais problemas técnicos. Um dos recursos mais utilizados é o *auto-tune*, que corrige a afinação de vozes e instrumentos. Muitos cantores se utilizam desses recursos ao vivo em suas apresentações. Como classificaríamos uma apresentação desse tipo que tivesse como finalidade a produção de um DVD? Teríamos um mix de *Presentational Music,* no tempo real da apresentação, *High Fidelity*, quando a proposta é um registro de um show ao vivo que se transforma num DVD e *Studio Audio Art,* tanto na manipulação enquanto o show acontece para plateia, quanto nas posteriores interferências de estúdio que tornam esses produtos impecavelmente perfeitos. Muitas vezes essas manipulações podem ser notadas por olhares mais atentos quando assistimos a esses DVDs. Certa vez, num DVD de um grande artista nacional percebi, claramente, em alguns momentos uma falta de sincronia da boca do cantor com o som que era reproduzido. Obviamente houve uma regravação de partes da voz do artista, talvez para corrigir uma desafinação ou uma falha durante a gravação. A validade do que Turino nos apresenta é incontestável e pode sim ser aplicada de forma isolada, como nos inúmeros exemplos que ele apresenta em seu texto. Esse olhar sobre o fazer musical em diferentes contextos revela um desequilíbrio social e cultural, onde artistas privilegiados tornam-se cada vez mais "perfeitos" por disporem de recursos mais avançados. Por outro lado, esses artistas jamais terão a autenticidade e a veracidade em suas artes que os artistas de rua, músicos reais, nos transmitem.

## Referências

BARRETO FILHO, Archibaldo Daltro. **Paroano Sai Milhó**: Histórias de amor à música, à alegria, às cores e à vida. Salvador: Presscolor, 2011.

MERRIAM, Alan P. **The Antropology of Music**. Illinois: Northwestern University Press, 1964.

TURINO, Thomas. **Music As Social Life**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2008.

# Quem Foi que Falou em Frevo? Em Pernambuco se samba, e muito!

*Ivaldo Marciano de França Lima*
*UNEB*

**Resumo:** Durante toda a metade do século XX, e mesmo nos dias atuais, grande parte da mídia e dos poderes públicos pernambucanos divulga a idéia de que Pernambuco é a terra do frevo, e Recife a sua capital. Os carnavais organizados pela Prefeitura do Recife, em geral, homenageiam ou uma personalidade ligada a este ritmo, ou aos demais existentes em Pernambuco. No geral, o trade turístico se apóia nos símbolos deste ritmo, a exemplo da sombrinha, do passista, ou das imagens de foliões frevando. Neste sentido, Recife e o frevo possuem uma relação visceral, como se ambos fossem sinônimos. Entretanto, se compulsarmos os jornais do período carnavalesco entre os anos 1950 a 1990 veremos que as escolas de samba e o ritmo propriamente dito gozavam de grande prestígio, a ponto de suscitarem manifestos de intelectuais e movimentos de toda a ordem exigindo a extinção da sua prática em Pernambuco. As escolas de samba levavam inúmeras pessoas às ruas, e existiam em número maior do que as agremiações do frevo, sobretudo entre os anos 1960 e 1990. Em contrapartida, quase não existem artigos, livros ou textos que discorram a respeito desta manifestação cultural. Este trabalho, nesse sentido, objetiva discutir as questões em torno deste estranho silêncio, bem como parte das estratégias que os sambistas construíram para manter suas escolas de samba em pleno funcionamento. Foram utilizados como fontes os jornais dos anos 1960 a 1990, bem como entrevistas com alguns sambistas e integrantes dos órgãos públicos responsáveis pela organização do carnaval.

**Palavras chave:** Escolas de samba, frevo, samba, carnaval recifense.

**Abstract:** Throughout the mid-twentieth century, and even today, much of the mass media and the government disseminates the idea that Pernambuco is the land of the frevo, and his capital is Recife. The carnival organized by the city of Recife, in general, honor or a personality attached to this rhythm, or others existing in Pernambuco. Overall, the tourism relies on the symbols of this rhythm, like the umbrella, the dancer, or images of carnival revelers frevando. In this sense, Recife and frevo have a vital relationship, as if they were synonyms. However, if the newspapers that we look it up in the period between the years 1950 to 1990, we see that the samba schools and the rhythm itself enjoyed great prestige and many intellectual supported this cultural practice The samba schools led many people to the streets, and there were greater in number than the associations of the frevo, especially between 1960 and 1990. In the other hand, there are no articles or books that discuss about this cultural event. This paper, in this way , aims to discuss the problems and questions around this strange silence, as well as part of the strategies that built samba dancers to keep their samba schools in full operation. We used in this research, as sources, the newspapers of the years 1960 to 1990, as well as interviews with some samba dancers and members of the government administration responsible for organizing the carnival.

**Keywords:** schools of samba, samba, frevo, carnival in Recife.

Durante muitos anos houve grandes contendas entre os defensores do "carnaval pernambucano", livre das "influências externas", e os sambistas, que faziam (e ainda fazem nos dias atuais) o samba nas ruas da capital pernambucana em plena folia de Momo. Este debate teve como questão central a idéia

de origem das práticas e costumes culturais. Para Mário Melo, importante personalidade pernambucana dos anos 1940 e 1950, o samba era carioca, portanto, indigno de existir por estas terras. [185] Até mesmo Gilberto Freyre, no manifesto intitulado "*Recifense sim, sub-carioca* não!", classificou os admiradores e amantes do samba pernambucano como adeptos do calabarismo, aludindo à suposta traição de Calabar às tropas pernambucanas que lutavam contra os holandeses, durante a ocupação batava no nordeste brasileiro na primeira metade do século XVII. Nesse sentido, os sambistas pernambucanos eram traidores das práticas e costumes culturais da terra. O manifesto de Freyre foi publicado nos dois maiores jornais da cidade, e repercutiu com grande força nos meios intelectuais da cidade. [186] A idéia de origem para práticas e costumes culturais teve grande significado tanto no senso comum, como nos meios acadêmicos. Tal questão pode ser percebida em alguns trabalhos sobre o samba e as escolas cariocas. A polêmica envolvendo diferentes estudiosos teve como ponto central a questão da origem, ou seja, se o samba nasceu na Bahia, ou no Rio de Janeiro (MUSSA; SIMAS, 2010; COUTINHO, 2006; COSTA, 2001; CABRAL, 1996; DINIZ, 2008). Ressalte-se que também existiram estudiosos em outra perspectiva, ora negando, ora tangenciando o debate sobre as origens em torno das escolas de samba (CUNHA, 2001; FERREIRA, 2005; MOURA, 2004; SANDRONI, 2001).

Esta polêmica, nesse aspecto, foi acompanhada de perto por jornalistas e estudiosos pernambucanos, mesmo que de forma indireta, através da ação de folcloristas e agentes dos órgãos públicos responsáveis pela organização do carnaval e festas em geral. As páginas dos jornais esboçam diversas campanhas (ou mesmo críticas) contra a presença das escolas de samba em Pernambuco, movidas por diferentes estudiosos, jornalistas e mesmo músicos famosos, como o maestro Nelson Ferreira. [187] Nos anos 1960 e 1970 é possível perceber a existência de uma forte disputa entre os defensores do carnaval "pernambucano", consubstanciado no frevo, contra as escolas de samba, uma vez que estas eram consideradas uma manifestação "estrangeira" que "contaminava" o carnaval pernambucano. [188] A matéria abaixo nos permite perceber a forma como as questões envolvendo o samba e o frevo eram vistas nos jornais. Parte significativa dos jornalistas expressava estas opiniões:

---

[185] Mário Melo nasceu no Recife, em 05/02/1884, no antigo Engenho Barbalho, atual bairro da Iputinga. Formado em Direito, exerceu também as funções de jornalista (trabalhou nos jornais Folha do Povo, Correio do Recife, Jornal Pequeno, A Província, Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio, dentre outros. Foi deputado estadual, eleito pelo PSD em 1947, membro do IAGHPE, presidente da Federação Carnavalesca, dentre outras entidades públicas. Morreu em 24/05/1959.

[186] Gilberto Freyre foi um dos mais influentes intelectuais pernambucanos. Nasceu no Recife em 15/03/1900, e faleceu nesta mesma cidade, em 18/07/1987. É autor de várias obras, das quais Casa Grande e Senzala, sem dúvida a mais conhecida deste autor. O manifesto foi publicado nos dois maiores jornais de Pernambuco: Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio, ambos no dia 27//02/1966.

[187] Nelson Heráclito Alves Ferreira, ou simplesmente Nelson Ferreira, nasceu em Bonito em 09/12/1902. Pode ser considerado como um dos mais populares compositores de frevo pernambucanos, ao lado de Capiba. Compôs diversos frevos famosos, a exemplo das sete evocações (cada uma contando histórias sobre personalidades pernambucanas já mortas), Foi diretor artístico da Rádio Clube de Pernambuco, diretor da Gravadora Rozenblit e regente de várias orquestras de frevo. Entre os anos de 1950 até o seu falecimento, ocorrido no dia 21 de dezembro de 1976, Nelson Ferreira era um dos mais influentes homens no cenário da política local. Venceu diversos concursos de músicas carnavalescas e ocupou por muitos anos o lugar da de representante da sociedade civil na COC – Comissão Organizadora do Carnaval.

[188] O samba venceu nos Guararapes, *Diário da Noite,* 28/02/1962, p. 01; Um show de samba na terra do frevo, *Diário da Noite,* 07/03/1962, p. 08; Nelson Ferreira defende o frevo, *Diário da Noite,* 09/03/1962, p. 06; Em ritmo de samba, *Última Hora*, 11/03/1964, p. 09; Levino não é contra o samba, mas quer um carnaval bem quente, *Diário da Noite,* 25/01/1967, p. 07; Carnaval do Recife está nas ruas, não esqueçam que o frevo é nosso, *Diário da Noite,* 26/01/1967, p. 07; Músicas cariocas abafaram no carnaval pernambucano, *Diário da Noite,* 08/02/1967, p. 02, 2ª edição; Compositor vê decadência no frevo, *Diário da Noite,* 13/02/1968, p. 10; Carnaval de rua perdeu de novo, *Diário da Noite,* 28/02/1968, p. 12, 1º edição; Samba ganhou mais pontos, *Diário da Noite,* 28/02/1968, p. 16, 1º edição; Escolas de samba mais fortes que clubes de frevo, *Diário da Noite,* 19/02/1969, p. 08 - 2º caderno, 1ª edição; Escolas de samba fizeram o sucesso da passarela, *Diário da Noite,* 12/02/1975, p. 06; O desfile das escolas de samba o foi o auge do carnaval, *Diário da Noite,* 12/02/1975, p. 01; Frevo cede terreno para samba, *Diário de Pernambuco*, 06/12/1975, 1º caderno, p. 03; Frevo morre: amorfina-se o povo pernambucano? *Diário de Pernambuco*, 26/02/1976, 2º caderno, p. 05; Estado atual do frevo, *Diário de Pernambuco*, 29/02/1976, 2º caderno, p. 12; Defesa do frevo, Paulo Fernando Craveiro, *Diário de Pernambuco*, 05/02/1981, p. a6; Um carnaval em declínio, *Jornal da Cidade*, 09 a 15/02/1975, p. 04; Nascimento não quer a morte do frevo, *Jornal da Cidade*, 07/12 a 13/12/1975, p. 14; Capital do frevo? *Jornal da Cidade*, 07/12 a 13/12/1976, p. 07; Escolas de samba dão um show na terra do frevo, *Folha de Pernambuco*, 09/02/1989, p. 05; Disputa do frevo com o samba, *Folha de Pernambuco*, 05/02/1989, p. 01.

> (...) O carnaval pernambucano não comporta uma guerra aberta contra o samba carioca. Simplesmente por que não existe guerra, e sim, a defesa daquilo que nos pertence por tradição rítmica e folclórica. **A preservação do frevo e do maracatu é a preservação do próprio carnaval pernambucano**, que tem nos seus ritmos próprios e na sua coreografia as características tradicionais da mais pura tradição pernambucana. (...) Não há propriamente uma guerra aberta contra o samba carioca ou paulista. Quando Nelson Ferreira, eu e outros músicos defendemos o frevo com tanta veemência estamos a defender o nosso carnaval, a preservação rítmica e folclórica. **Ninguém vem a Pernambuco para ver ou ouvir samba, mas o frevo, o maracatu, que tem aqui o seu habitat, para ver os passistas e a incrível coreografia desses ritmos; do mesmo modo que o turista vai ao Rio observar as escolas de samba com os seus préstitos fabulosos e suas orquestras e baterias gigantescas** (...). [189]

A idéia de que uma prática ou costume cultural possui origem em determinado território não pode ser desprezada nos estudos e trabalhos acadêmicos contemporâneos. Em outros trabalhos discuti esta questão, mostrando que a origem das práticas está irremediavelmente perdida no tempo e no espaço (LIMA, 2005; 2008). Nesse aspecto, não é possível afirmar que o samba tenha nascido na Bahia, Rio de Janeiro, ou mesmo no sertão pernambucano, como afirmou Bernardo Alves (2002). Assim como o maracatu e a capoeira, o samba foi fruto de diferentes contribuições, nos mais diversos territórios, e com inúmeros protagonistas. Os poucos estudos sobre o samba pernambucano o definem ora como fruto de uma transposição do Rio de Janeiro, ora como um caso de difusão cultural (REAL, 1965; BENJAMIN, 1991). Neste sentido, o samba foi apontado como de origem carioca, logo, "estrangeiro". Ressalte-se que os poucos trabalhos existentes sobre o samba em Pernambuco estão pautados nessa questão, excetuando-se, evidentemente, os mais recentes (SILVA, 2011; LIMA, 2010).

Uma prática ou costume cultural não pode ser vista como originária de um único ponto ou lugar. A origem de uma prática cultural é impossível de ser encontrada ou demarcada no tempo e no espaço, posto que estas são permeadas de várias outras contribuições que à prática vão sendo somadas (FOUCALT, 1984). Além do que, encontrar a origem de algo não é garantia de explicações ou entendimento da "coisa". A origem perdeu-se no tempo e no espaço, foi morta pelas aventuras do quotidiano. E por mais que tivéssemos como encontrar o ponto primordial de uma manifestação cultural, isso não bastaria para explicar a complexidade que uma invenção feita por homens e mulheres carrega consigo ao longo do tempo, como afirmou Rocha (1985), "A origem de uma coisa não garante a explicação do seu estado atual". As escolas de samba podem até ser vistas como fenômeno dotado de grande força no Rio de Janeiro, mas isso não autoriza ninguém a dizer que o ritmo e a música constituem produto exclusivo deste lugar. As práticas culturais resultam de diálogos e trocas diversas, podendo surgir de diferentes pontos ao mesmo tempo. Para além desta questão, independente de ser o samba carioca ou não, importa dizer que desde os fins do século XIX desfilavam nas ruas do Recife agremiações denominadas sambas. Que ritmo executavam e que instrumentos usavam é parte de um enigma ainda sem resposta, mas o certo é que as influências que foram trazidas do Rio de Janeiro e de outros lugares foram mesclados aos modos, costumes e práticas pré-existentes na capital pernambucana. Os grupos de carnaval que foram denominados por "sambas", ainda no final do século XIX, merecem ser mais estudadas. Para esta questão importa afirmar que ouvi de Mestre Lavanca, antigo sambista pernambucano, que ensinou aos integrantes de um grupo denominado "Flor do Dia" a forma correta de se dançar o samba. Flor do Dia foi um destes grupos de samba do final do século XIX e que existiu até meados dos anos 1940. Para Lavanca faziam samba de forma errada. Como seria esse samba errado?

[189] Declínio do Carnaval de rua ameaça frevo. Ginga do samba faz guerra e quer liderança. *Diário da Noite*. 24/01/1967, p. 07. O texto é de José Gonçalves de Oliveira. Os negritos são de minha autoria.

## Samba em Pernambuco: uma transposição de práticas cariocas?

Para Katarina Real as escolas de samba pernambucanas constituem uma presença bastante antiga no carnaval recifense, localizando na década de 1940 o aparecimento destas agremiações, conforme escreveu em sua obra *O folclore no carnaval do Recife* (1965). Além da informação de que constitui uma presença "antiga", a autora nos diz que estas escolas de samba também representam uma fonte de preocupação para os integrantes das agremiações mais "tradicionais". Mas, de onde vinham estas agremiações carnavalescas? Para a autora, as escolas de samba, e o samba propriamente dito, não eram, de fato, práticas pernambucanas, mas "um grande caso de difusão cultural do Rio de Janeiro para Pernambuco" (REAL, 1947, p. 47). Uma transposição carioca para os pernambucanos tomarem para si. Algo que talvez não representasse tantos problemas entre seres humanos acostumados com as trocas culturais desde os primórdios da pré-história, mas não em se tratando do contexto a que me refiro: se o samba e as suas escolas não eram pernambucanos, não possuíam legitimidade e não deveriam existir nestas terras. Eis os motivos que explicam a perseguição movida por setores significativos da intelectualidade pernambucana contra as escolas de samba. Contudo, os populares sambaram e sambam mesmo assim!

As práticas existentes entre os integrantes das escolas de samba pernambucanas constituem algo de grande complexidade. O samba, ao que me parece, foi se constituindo em um processo de influências do frevo e de outras práticas culturais, em meio às imitações das escolas de samba cariocas. Nenhuma invenção ou construção surge do nada, mas sempre em composição e diálogo com o quotidiano. Além do que, segundo Aristóteles (1996), mesmo que se reivindique uma cópia ou imitação, esta será sempre uma criação.

Estes "pernambucanos" que integravam (e integram!) as escolas de samba não estavam fazendo uma cópia "ipsis literis" das suas congêneres cariocas, que por sinal também estavam em processo de mudanças. O samba existente no Recife pode ser apontado como uma composição de práticas trazidas do Rio de Janeiro com outras aqui existentes. A adoção de instrumentos de sopro pela grande maioria das escolas aqui presentes nos anos de 1960 mostra uma tensa negociação entre o que era trazido do Rio de Janeiro com o que era feito localmente. Atualmente nenhuma escola de samba adota instrumentos de sopro em suas baterias, mas as "charangas" existentes nos estádios de futebol ainda continuam firmes e fortes. Mas e o que vem a ser mesmo este samba praticado no Recife? De onde veio? E o que representava em um contexto tão marcado pelos discursos da pernambucanidade?

Uma boa hipótese é pensar no fato de que o samba já existia no Recife, deixando de lado a idéia da origem carioca. Isto se apóia também na existência dos grupos de sambas no final do século XIX. Pouco se sabe a respeito dos mesmos, mas é possível que este samba já existente em Pernambuco tenha recebido novas contribuições do Rio de Janeiro, resultando no formato do samba feito pelo GRES Estudantes de São José, ou em outros anteriores ao que era praticado largamente pela maioria das escolas locais.

## Escolas de samba em Pernambuco: entre a ilegitimidade junto aos estudiosos e o sucesso popular

Samba em Pernambuco? Passarela na terra do frevo? Escolas de samba amadas pelos populares? Sim senhor, sim senhora. No Recife, durante os anos 1950, 1960, 1970, 1980 e início dos anos 1990 quem dava as cartas da folia carnavalesca eram o samba e o frevo. Mesmo nos dias atuais, as escolas de samba ainda mobilizam um número significativo de pessoas, apesar de não mais reunirem a mesma força de outrora. Estes dois ritmos, o samba e o frevo, por sinal, eram presença certa nos mais diversos

carnavais organizados pelos clubes da classe média recifense. Diversas notícias dos clubes como Umuarama, Santa Cruz, Náutico, Português, Internacional e outros apontam que o samba, juntamente com o frevo, representava os sinônimos do que era verdadeiramente brincar o carnaval na época. [190] Esta combinação gerou um samba orquestrado, que ainda hoje é executado pelas "charangas" nas arquibancadas dos clubes de futebol pernambucanos. [191] E os desfiles na passarela eram o termômetro de quem efetivamente dominava o cenário. Os números divulgados pelos jornais, enfatizando a presença do samba na avenida, mostravam que o mais esperado era mesmo o resultado do concurso das escolas de samba, pois estas aglutinavam uma enorme popularidade tanto entre as pessoas de classe média, como também entre os populares.

Eram as escolas de samba que lotavam as arquibancadas das passarelas. Ainda hoje levam grande público para o desfile, mas não se constituem no ponto alto do carnaval, como nas décadas anteriores. As escolas existiam em grande número. Chegaram a estar presentes e organizadas em três diferentes entidades: FESAPE, AESP E FCP. [192] Este era o carnaval recifense. Extremamente disputado por diferentes expressões culturais. Nas ruas da cidade desfilavam (e ainda desfilam), ursos, bois, agremiações de frevo (clubes, troças e blocos), caboclinhos, maracatus de orquestra e maracatus nação. Mas eram as escolas de samba as mais numerosas em termos de figurantes. Constituíam o luxo e o glamour dos desfiles. Era o ponto alto do espetáculo de carnaval da "terra do frevo". E despertavam pesados debates entre "defensores dos ritmos da terra" e aqueles que não viam problemas em ver e admirar os desfiles das escolas de samba. Uma destas polêmicas estampou as páginas do Diário da Noite, em 09/03/1962. Nelson Ferreira, afamado compositor e maestro de bandas e orquestras carnavalescas, tomou as dores contra Aramis Trindade, quando este escreveu a matéria "Um show de samba", em 07/03/1962. Aramis mostrou que Estudantes de São José, a escola campeã deste ano, promoveu um espetáculo inigualável, superior ao que foi mostrado pelas demais agremiações carnavalescas. Nelson Ferreira, em resposta a Aramis, na matéria intitulada "Nelson Ferreira defende o frevo", publicada no Diário da Noite, em 09/03/1962, p. 06, argumentou que o samba executado em Pernambuco não chegava aos pés das agremiações congêneres do carnaval carioca.

## Sucesso e invisibilidade: razões sobre a quase inexistência de textos sobre as escolas de samba pernambucanas

Há um intrigante silêncio em relação a esta expressão cultural que praticamente dominou as páginas dos jornais pernambucanos durante os carnavais dos anos 1950, 1960, 1970, 1980 e início dos anos 1990. Se os corações e mentes dos pernambucanos se dividiam entre o frevo e o samba, esta contenda não foi, até hoje, devidamente discutida e debatida nas páginas de livros e artigos acadêmicos sobre o carnaval pernambucano. Aliás, até hoje pouco se escreveu sobre este fenômeno carnavalesco pernambucano. Se o leitor ou a leitora forem atrás de obras que tenham como foco o samba em Pernambuco, não conseguirão encontrar mais do que uma dezena de obras, incluindo os mais recentes trabalhos acadêmicos. O que explica este silêncio? Certamente, uma boa pista pode

[190] Carnaval com frevo e samba é melhor. Ziguezague, *Última hora*. 23/02/1964, p. 04, 2° caderno; Frevo e samba na aleluia da Rosa Amarela. *Diário da Noite*, 19/04/1965, p. 07; Samba está crescendo na capital quente do frevo. *Diário da Noite*, 03/03/1965, p. 11; Samba e frevo. *Diário da Noite*, 05/01/1966, p. 02; Folião não dá bola para guerra samba – frevo e brinca a vontade. *Diário da Noite*, 20/01/1966, p. 02; Samba e carnaval novo remédio para os nervos. *Diário da Noite*, 17/09/1966, p. 06; Frevo e samba no carnaval, Recife em foco. *Diário da Noite*, 27/12/1966, p. 04; São falsas as razões da "guerra fria" contra o samba. *Diário da Noite*, 19/01/1967, p. 06; Samba e frevo no réveillon do Wolff. *Diário da Noite,* 28/12/1967, p. 08; Cortejo e samba. *Diário da Noite*, 01/12/1969, p. 08, 1º caderno.

[191] **Charangas**: em geral são constituídas de músicos que executam instrumentos de percussão aliados a instrumentos de sopro. Podem executar frevos de rua, bem como sambas populares, todos na base da combinação entre o sopro e a percussão. Seguramente as charangas que ainda hoje animam os jogos do Santa Cruz FC, no estádio do Arruda, constituem uma aproximação de como eram as baterias da maior parte das escolas de samba pernambucanas dos anos 1950 e 1960.

[192] Federação das Escolas de Samba de Pernambuco, Associação das Escolas de Samba de Pernambuco e Federação Carnavalesca de Pernambuco.

ser obtida a partir de uma publicação de 1988, da Prefeitura do Recife sobre os tipos de agremiações existentes no carnaval recifense. Todos os textos sobre as "manifestações culturais da terra" foram escritas pelo jornalista e folclorista Leonardo Dantas Silva, ex-presidente da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, ex-diretor da Editora Massangana e influente protagonista do carnaval nos anos das décadas acima citadas. Quase todos os textos alusivos às agremiações de frevo, maracatu, bois, ursos e caboclinhos foram escritos por este jornalista. Adivinhem qual a única modalidade que não teve o seu texto escrito por ele?

É preciso, porém, pensar nas razões que explicam a quase invisibilidade que o samba enfrenta entre os intelectuais pernambucanos. Trata-se da manifestação cultural de maior força entre os recifenses nos anos 1960, 1970, 1980 e 1990, mas isso não se traduziu em teses, dissertações, monografias e estudos mais aprofundados sobre o tema. Quais as razões que explicam esta quase ausência de trabalhos sobre o samba e as suas agremiações? Exceto pelos artigos publicados e já citados ao longo destas linhas, além das matérias dos jornais locais (a imensa maioria ofensivos ao samba enquanto prática "estrangeira") quase nada há sobre o samba pernambucano. Isso não significou, entretanto, passividade e inércia dos sambistas que, ao seu modo, souberam buscar espaços em uma sociedade hostil ao samba e as suas escolas. Os sambistas cresceram em número e organização. E souberam buscar atividades legitimadoras. E tiveram ao seu lado o curso dos acontecimentos, que privilegiava o chamado "carnaval espetáculo", promovendo modificações extremas no formato das diversas manifestações culturais existentes em Pernambuco, a exemplo dos maracatus, troças e clubes de frevo.

As escolas de samba levavam vantagem em relação às demais agremiações, sobretudo por estarem plenamente adaptadas à idéia e ao formato de um carnaval que dispensava a participação do público na forma ativa. Bastava que as arquibancadas fossem armadas para que as escolas desfilassem, exibindo toda a sua riqueza, brilho e glamour. Mesmo tendo grande parte dos intelectuais e jornalistas contrários a sua existência, as escolas de samba recebiam aplausos do público, e ainda hoje disputam espaços no carnaval recifense. Ainda há muito por saber. As pesquisas apenas estão começando. O que importa agora é afirmar que no carnaval do Recife não existe apenas o frevo. Há samba de excelente qualidade, que o diga Belo Xis, Boneco de Mola, Roberto Ceguinho e outros ilustres sambistas pernambucanos. Em Recife se samba também!

## Referências

ALVES, Bernardo. **A pré-história do samba**. Petrolina: Edição do autor, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 31-60. Col. Os pensadores.

BENJAMIN, Roberto Câmara. Samba de carnaval. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas. **Antologia do carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1991, p. 335 – 336.

CABRAL, Sergio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996, 2ª edição.

COSTA, Haroldo. **100 anos do carnaval do Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de momo**. Imprensa e carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. **Ecos da Folia**. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval**. A história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais**. O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus-nação**: ressignificando velhas histórias. Recife: Bagaço, 2005.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus e maracatuzeiros**: desconstruindo certezas, batendo afayas e fazendo histórias. Recife, 1930-1945. Recife: Edições Bagaço, 2008.

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda**. Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**. História e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco - Ed. Massangana, 1990, 2ª ed. [1967.]

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora da UFRJ, 2001.

SILVA, Augusto Neves. **Quem gosta de samba, bom pernambucano não é?** (1955 – 1972). Recife, UFPE, Dissertação de mestrado em História, 2011.

# Reflexão Inicial Sobre a Interdisciplinaridade entre a Geografia Cultural e a Etnomusicologia: um relato de experiência educacional

*Eduardo Oliveira Miranda*
*eduardomiranda48@gmail.com*
*Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS*
*Hellen Mabel Santana Silva*
*hellenmabelss@gmail.com*
*Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS*

**Resumo:** A musicalidade brasileira desperta interesse de cientistas de várias áreas do conhecimento, com destaque para a antropologia e a etnomusicologia. Áreas que analisam os aspectos culturais envolvidos na produção musical, principalmente, por valorizar as diversidades regionais do país. Nessa perspectiva, o presente trabalho visualiza a música como fator determinante e determinado pela cultura na qual ela é elaborada. Partindo desse entendimento, apresento o relato de experiência ocorrido em uma escola da rede estadual no município de Feira de Santana, Bahia. Os presentes autores desenvolveram atividades no componente curricular de Geografia com uma turma do 9° ano. Decidimos oferecer uma oficina com temática interdisciplinar entre a geografia e a etnomusicologia. A proposta teve como enfoque os problemas sócio-ambientais encontrados nos centros urbanos, a partir da análise de algumas músicas, sobretudo, as composições que ressaltasse a estrutura da localidade onde os educandos desenvolvem suas atividades sociais. A valorização da realidade dos discentes proporciona investigar de que forma os elementos culturais são evidenciados na música. Portanto, esse relato de experiência está fundamentado em uma metodologia que prioriza a narrativa (auto)biográfica. Com base nas discussões apresentadas nessa narrativa, pudemos concluir que o estudo sobre cultura é de imensa valia para duas áreas da ciência, Geografia e Etnomusicologia, as quais aparentemente são totalmente distantes, mas que na análise detalhada se percebe que a produção musical tem a capacidade de influenciar e agregar sentimento de pertencimento com determinadas condições sócio-espaciais.

**Palavras-chave:** Geografia Cultural; Etnomusicologia; Mundo-vivido.

**Abstract:** The musicality brazilian arouses interest of scientists in various knowledge areas, with emphasis on anthropology and ethnomusicology. Areas that examine the cultural aspects involved in music production, mainly, by enhancing the regional diversity of the country. In that perspective, this work displays the music as the determinant factor is determined by the culture in which it is drawn up. Based on this understanding, I offer the experience report occurred in a school of the state network in the city of Feira de Santana, Bahia. The present authors have developed activities in curricular component of geography with a class of 9 year. We have decided to offer a workshop with thematic interdisciplinary between geography and ethnomusicology. The proposal was to focus the social-environmental problems found in urban centers, from the analysis of some songs, above all, the compositions that emphasizing the structure of the locality where the students develop their social activities. The recovery of the reality of the learners provides investigating how cultural elements are evidenced in music and, in addition, as the music can be understood as culture. Therefore, this experience report is based on a methodology that prioritizes the narrative (auto)biographical. On the basis of the discussions presented in this report experience, we can conclude that the study of culture and of immense value to two areas of science, Geography, and ethnomusicology, which apparently are totally distant, but that in a more detailed analysis we see that the musical production has the capacity to influence and aggregate sense of belonging with certain conditions socio-spatial.

**Keywords:** Cultural Geography; ethnomusicology; World-lived.

## Introdução

A musicalidade brasileira desperta interesse de cientistas de várias áreas do conhecimento, com destaque para a antropologia e a etnomusicologia. Áreas que analisam os aspectos culturais envolvidos na produção musical, principalmente, por valorizar as diversidades regionais do país.

Os estudos sobre a etnomusicologia teve o seu início em 1950 com a abordagem de Jaap Kunst[193]. Com o passar dos anos, outros autores se debruçaram sobre esse campo. No entanto, a construção de um conceito universal não foi concretizada. Nesse trabalho, adotaremos a definição proposta Merriam (1964), quem afirma inicialmente que etnomusicologia é uma área que estuda a música na cultura e posteriormente se ampliou para a música como cultura.

Nessa perspectiva, o presente trabalho visualiza a música como fator determinante e determinado pela cultura na qual ela é elaborada. Partindo desse entendimento, apresento o relato de experiência ocorrido no ano de 2011, em uma escola da rede estadual no município de Feira de Santana, Bahia. Os presentes autores desenvolveram atividades no componente curricular de Geografia com uma turma do 9° ano.

Na escola relatada, o plano de curso anual estava estruturado em quatro unidades, sendo que a terceira discutia Urbanização. Procuramos a instituição e decidimos oferecer uma oficina com temática interdisciplinar entre a geografia e a etnomusicologia. A proposta teve como enfoque os problemas sócio-ambientais encontrados nos centros urbanos, a partir da análise de algumas músicas, sobretudo, as composições que ressaltasse a estrutura da localidade onde os educandos desenvolvem suas atividades sociais ou, como define Almeida (2008, p. 35), o mundo-vivido:

> O mundo-vivido seria, portanto, tudo aquilo que se desenvolve no espaço geográfico formado pelas pessoas, pelos objetos, pelas relações intersubjetivas e com as coisas, as instituições, os fluxos que levam mercadorias, idéias, pessoas, informações.

A valorização da realidade dos discentes proporciona investigar de que forma os elementos culturais são evidenciados na música e, além disso, como a música pode ser entendida como cultura. Portanto, esse relato de experiência está fundamentado em uma metodologia que prioriza a narrativa (auto)biográfica que permite aos presentes autores rememorar a sua experiência profissional. O propósito do relato é apresentar o desenvolvimento e os resultados alcançados com a oficina.

## Interdisciplinaridade entre a Geografia Cultural e a Etnomusicologia

A Geografia Cultural e a Etnomusicologia exploram o estudo da cultura humana e as suas implicações no desenvolvimento das ações sociais. Antes de analisarmos a interdisciplinaridade entre essas duas áreas do conhecimento é imperativo falar sobre cultura[194].

O conceito de cultura deriva do conceito de natureza. Historicamente o conceito é oriundo do rural e provoca a dialética entre o artificial e o natural. A ideia de cultura está ligada a de liberdade, bem como a de faculdades superiores e inferiores do ser. Enquanto indíviduos detentores de capacidade auto-reflexiva nos diferimos da natureza por ser possível a auto-reinvenção[195].

A palavra "cultura" possui uma gama de significados, provenientes dos interesses de ciências distintas, o que impossibilita uma definição única acerca do conceito. Tomando por base o senso

[193] Histórico apresentado por Queiroz (2004) em seu texto "Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música".
[194] Indicamos a obra "Cultura: um conceito antropológico" do autor/pesquisador Laraia (1997) como um excelente material referente ao estudo do conceito de cultura.
[195] Inferência representada por Kroeber (1949) presente na obra de Laraia (1997).

comum, cultura compreende as manifestações de hábitos e valores de um povo que são perpetuados historicamente. Tal concepção segue o pensamento de Kupper (2002, p.288) que aborda cultura como:

> Uma questão de idéias e valores, uma atitude mental coletiva. As idéias, os valores, a cosmologia, a estética e os princípios morais são expressados por meio de símbolos e, portanto -se o meio é a mensagem- cultura podia ser descrita como um sistema simbólico. Os antropólogos americanos também salientam que esses símbolos, essas idéias e esses valores aparecem numa gama de formas quase infinitamente variável.

A Geografia Cultural, em semelhança ao entendimento de Kupper, investiga os costumes de um povo, bem como as simbologias e a materialização cultural, tendo como base pressupostos teóricos como "espaço e religião; espaço e cultura popular; espaço e simbolismo; paisagem e cultura; percepção ambiental e cultural; espaço e simbolismo." (CORRÊA, 1995:03-11)

Em consonância com as abordagens anteriores, a etnomusicologia se embasa no conceito de cultura interpretado por Geertz (1989, p.15) em que o "homem é um animal amarrado a uma teia de significados que ele mesmo teceu". Por sua vez, essa teia representa os significados estabelecidos pelos homens ao longo dos anos e que vai nortear as regras e condutas dos sujeitos inseridos no processo.

Destarte, a Geografia Cultural bem como a Etnomusicologia se apropriam da cultura para estabelecer as suas análises. A idéia mais difundida no senso comum, acerca da geografia se configura em produção de mapas, porém, é negligenciada a importância da cultura na confecção e interpretação dos mapas. O mesmo acontece com a música: a sociedade, em sua maioria, não identifica que a musicalidade representa a cultura do grupo que a produz e consome. Entendo que essa dificuldade está atrelada ao processo de comunicação, no qual a música está enquadrada em um processo monodimensional[196], o que estorva a interpretação semiótica presente na composição.

## Narrativas (auto) biográficas: A rememoração como suporte ao Relato de Experiência

Voltar ao passado e rememorar vivências, pessoas, sentimentos e uma série de experiências pode ser extremamente prazeroso, a depender das lembranças e dos significados. Um momento de perceber o processo de desenvolvimento do sujeito social assim como, as ações que constituíram as presentes identidades e subjetividades.

O ato de evocar lembranças do passado mais recente ou não é reptador, já que as recordações evidenciam as nossas subjetividades. Isso do ponto de vista de um trabalho que aborda as narrativas autobiográficas, no qual as memórias revelam a nossa forma de agir, sentir, visualizar e perceber o mundo, nossa ação profissional e pessoal. Santos (2001), destaca que "[...] lembranças registradas, histórias revisitadas, partes de memórias ganham vida não apenas em nossa cabeça, mas em todo o nosso ser." (p. 59).

As narrativas têm o poder de expressar a cultura dos sujeitos envolvidos na investigação em educação musical e geográfica. Outra característica das narrativas é de permitir que grupos subalternizados historicamente tenham direito de se expressar e ter a sua existência reconhecida. Nesse trabalho nos apropriamos da definição de narrativas apresentada por Domingos (2011, p.127):

> As narrativas são formas mais ou menos organizadas, escritas ou orais, de expressão do pensamento humano; de algum modo, elas dão sentido e significado a acontecimentos (experiências) que se viveram, que se vivem ou que se esperam vir a viver. Neste sentido, pode dizer-se que as narrativas são de natureza eminentemente pessoal e subjetiva.

[196] Esse processo é descrito por Edson Ferreira (2005) no seu texto "Desenho e Antropologia: influências da cultura na produção autoral".

Dessa forma, apresentamos nosso relato profissional que serve de temática no desenvolvimento desse trabalho. Antes de apresentar a narrativa, faz-se necessário diferenciar *vivência* e *experiência.* Esses dois termos são quase que interdependentes, porque toda experiência é considerada como vivência, porém, nem toda vivência transforma-se em experiência. Para Josso (2004) uma vivência se converte em experiência "a partir do momento que fazemos certo trabalho reflexivo sobre o que se passou e sobre o que foi observado, percebido e sentido" (p.48). Por esse prisma, a experiência é memória, pela capacidade de recordar e evocar, que constituem um enriquecimento de saberes, assim como, pela presença do passado em nossas ações.

A diferenciação apresentada possibilitou enquadrar o relato de formação profissional como uma experiência. A interdisciplinaridade em ter a Geografia e a Etnomusicologia possui um caráter ambicioso, justamente, pela condição de ser algo inovador, mas que na visão de ambos os autores é algo possível.

A oficina teve a sua estrutura dividida em três procedimentos: Apresentar os problemas urbanos de Feira de Santana; Identificar músicas que retratem os problemas urbanos; Construir um painel com políticas de intervenção urbana. Dos pontos listados, o item dois foi o mais inusitado. Isso pelo fato dos 38 alunos ter escolhido a mesma canção, nesse caso, "Firme e forte"[197] do compositor e interprete Marcio Vitor, cantor da banda Psirico:

> Na encosta da favela "tá" difícil de viver, e além de ter o drama de não ter o que comer. Com a força da natureza a gente não pode brigar o que resta pra esse povo é somente ajoelhar, e na volta do trabalho a gente pode assistir. Em minutos fracionados a nossa casa sumir, tantos anos de batalha junto com o barro descendo e ali quase morrer é continuar vivendo. Êee chuá chuá, ê chuá chuá, Temporal que leva tudo, mas minha fé não vai levar. Êee chuá chuá, ê chuá chuá, O, meu Deus, dai-me força pra outra casa levantar. Eu "tô" firme e forte nessa batalha.

De início, nos questionamos o porquê daquela música ter sido escolhida por todos. Por mais que ela evidenciasse a realidades de muitas cidades brasileiras, não poderia ser empregada no município, já que a geografia de Feira de Santana é desprovida de morros, o que impede que as favelas tenham a mesma característica visual encontrada em Salvador ou no Rio de Janeiro, cujas localidades possuem um relevo mais modelado.

Então, decidimos questionar aos educandos o motivo que os impulsionou a escolher aquela música. A resposta foi simples: "Professor, aqui não tem morro, mas toda vez que chove o nosso bairro alaga, as casas são invadidas pela água e perdemos tudo que tinha dentro de casa"[198]. Entendemos que essa fala associada à música "Firme e Forte" justifica muito mais do que diversas produções textuais acerca da interdisciplinaridade existente entre a Geografia Cultural e a Etnomusicologia. Acessar a trajetória do aluno é extremamente relevante para essas duas áreas do conhecimento, visto que conhecer o educando permite um planejamento pedagógico que propicie uma modificação na estrutura social. "Partir da realidade cultural dos alunos não significa ficar nela". (QUEIROZ, 2004, p. 105)

A relação do sujeito com o seu lugar de vivência[199] influencia na sua produção cultural, bem como na música como cultura ou na cultura presente na música. A composição de Marcio Vitor representa um estilo musical desprestigiado socialmente e que é predominante nos bairros marginalizados de Feira de Santana, onde o pagode[200] expressa o cotidiano daqueles indivíduos.

[197] Letra e áudio da música disponível em: < http://letras.mus.br/psirico/1568164/ > Acesso em 13 de julho de 2012.
[198] Fala extraída durante a oficina, a qual teve o seu desenvolvimento gravado com o auxílio de um aparelho digital.
[199] Equivalente a expressão "mundo-vivido".
[200] Nascimento (2008, p.2) afirma que: "O termo genérico "pagode" remete a uma rede de significados histórico-culturais originário do samba e dos batuques de herança africana no Brasil. Enquanto estilo musical refere-se às suas várias facetas, tendo em vista que esse gênero sofreu modificações ao longo do tempo na música popular brasileira e caracteriza-se como um produto cultural hibridizado situado entre o local e o global".

Mais uma vez, ao relacionar a Geografia Cultural e a Etnomusicologia nos damos conta de que é possível trabalhar com essas duas linhas. Ambas reforçam o interesse de conhecer a realidade cultural dos sujeitos envolvidos no processo educativo e a partir dele propor modificações sociais significativas.

## Considerações Finais

Com base nas discussões apresentadas nesse relato de experiência, pudemos concluir que o estudo sobre cultura é de imensa valia para duas áreas da ciência, Geografia e Etnomusicologia, as quais aparentemente estão totalmente distantes, mas que na análise mais detalhada se percebe que a produção musical tem a capacidade de influenciar e agregar sentimento de pertencimento com determinadas condições sócio-espaciais.

Entendemos que na construção de um relato de experiência se faz necessário o processo de ir e voltar ao passado e rememorar algumas vivências e experiências, o que justificou a aplicação do método narrativo (auto) biográfico. Esse processo foi indispensável na elaboração dessa produção textual, visto que as lembranças foram afloradas e consequentemente a aplicação da oficina.

A música cria um ambiente lúdico e ao mesmo tempo crítico acerca da realidade analisada. Foi muito interessante perceber que apesar de todas as dificuldades enfrentadas pelos educandos a oficina representou um momento de expressar e expor a história de vida de cada um. Histórias que se entrecruzam, perfazem os mesmos caminhos e anseios.

Por fim, constatamos que os educadores precisam conhecer e se aproximar do mundo-vivido dos educandos. Paulo Freire (1982) já afirmava que a valorização do vivido é a chave principal para a libertação dos indivíduos. Essa afirmativa se relaciona com os estudos de Queiroz (2004), um etnomusicólogo, bem como, as análises da geógrafa Almeida (2008). Para eles, a vivência dos discentes provoca os temas geradores das aulas, as quais devem enfatizar a transformação social.

## Referências

ALMEIDA, Maria Geralda. Algumas reflexões sobre cultura, território, e mundo-vivido na abordagem da geografia cultural. **Revista Geonordeste**. São Cristovão. Universidade Federal de Sergipe, 2008, n° 2, p. 125-142. Disponível em: < http://www.google.com/url?sa=D&q=http://200.17.141.110/pos/geografia/geonordeste/index.php/GeoNordeste/article/download/71/7&usg=AFQjCNEi1k82FDzQ04gy-xHrRwHiRgTOCQ > Acesso em: 25 jun. 2012.

CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny. **Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro: ed.uerj/NEPEC, 1995.

DOMINGOS, Fernandes. Narrativas biográficas na formação inicial de professores de matemática: reflexões a partir de um olhar retrospectivo. In: SOUZA, Elizeu Clementino de (Organizador). **Memória, (auto) biografia e diversidade:** questões de método e trabalho docente. Salvador, Ba: EDUFBA, 2011. P. 115-159.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Jorge Zarah, 1978.

KUPPER, A. **Cultura**: a visão dos antropólogos. Bauru: EDUSC, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 11. ed Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

FERREIRA, Edson Dias. **Desenho e Antropologia**: influências da cultura na produção autoral. In: Anais do VI INTERNATIONAL CONFERENCE ON GRAPHICS ENGINEERRING FOR ARTS AND DESINGN. Recife, 2005.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo, SP: Cortez, 2004.

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

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes. **"'Piriguetes e putões'**: representações de gênero nas letras do pagode baiano". In: Anais do FAZENDO GÊNERO 8 – CORPO, VIOLÊNCIA E PODER. Florianópolis, 25 a 28 de agosto de 2008. Disponível em: < http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST55/Clebemilton_Gomes_do_Nascimento_55.pdf> Acesso em: 13 jul. 2012.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Educação musical e cultura**: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 99-107, mar. 2004.

SANTOS, Selma Ferro dos. Memórias, histórias de vida, imagens. In: **A leitura de imagens na pesquisa social**: história, comunicação e educação**.** São Paulo, SP: Cortez, 2004. P. 59-71.

# Rezas cantadas em louvor a Maria: música e tradição no culto mariano em uma comunidade rural da zona da mata norte (PE)

*lucia helena cysneiros matos gomes*
*lucysmatos@gmail.com*

**Resumo:** O presente artigo resulta da pesquisa de mestrado realizada em 2010 e 2011 sobre o cenário musical-religioso da devoção mariana em uma comunidade rural denominada Cai-cai, localizada no município de Lagoa de Itaenga (PE). Percebendo a música como narrativa da história, a temática aqui apresentada configura-se numa prática musical que, inserida na reza do terço, mostra-se portadora de elementos simbólicos que, em constante processo de ressignificação, vêm construindo a feição desse culto nos diversos contextos de sua história naquele espaço rural. Seu suporte metodológico teve como base estudo bibliográfico de cunho etnomusicológico, antropológico, teológico, e do acervo ainda restrito em torno da música religiosa estudada sob a lente da Etnomusicologia. As pesquisas de campo realizaram-se através de observação participante, entrevistas, registros em áudio, em vídeo e fotográfico. Na composição deste estudo apresentamos um cântico que se define nessa comunidade como referência na tradição ao culto mariano local, e três Ladainhas de Nossa Senhora as quais nos sugerem a música como veículo e como mediadora dessa tradição que se reconstrói continuamente, a manter a história daquela devoção. Conclui-se que o repertório musical que compõe a cena do culto passa a exibir uma espécie de "imagem sonora" que a cada exposição favorece uma atualização permanente de valores do sagrado, cuja expressão torna-se peculiar, sendo caracterizada pelos devotos como "o jeito da gente".

**Palavras-chave**: música e tradição; rezas cantadas; culto mariano.

**Abstract**: This paper results from a masters research conducted in 2010 and 2011 on the religious-music scene of Marian devotion in a rural community called Cai-cai, in the city of Lagoa de Itaenga (PE-Brazil). Seeing music as the narrative of history, the issue presented here sets up a musical practice that inserted in the praying of the rosary proves to be the bearer of symbolic elements in constant process of redefinition, which have been building the feature of this cult in various contexts of its history in that rural area. The methodological support of this research was based on bibliographical study of ethnomusicological, anthropological and theological nature, and on the restricted collection around the religious music studied under the lens of Ethnomusicology. Fieldwork was accomplished through participant observation, interviews, photos, video and audio records. In the composition of this study we present a song defined by this community as a reference in the tradition of local Marian devotion and three Litany of Our Lady, which suggest music as a vehicle and a mediator of this tradition that rebuilds itself continuously to keep the history of this devotion. We conclude that the musical repertoire that makes up the worship scene shows a kind of "sound portrait" that favors a permanent update of values of the sacred at each exhibit, and whose expression becomes peculiar, being characterized by devotees as "our people's way".

**Keywords**: music and tradition; sung prayer; Marian devotion.

## Introdução

A devoção a Maria, mãe de Deus, remonta às primeiras comunidades cristãs. Segundo Justino (2004, p.21) delas, surgiu a ideia das primeiras festas marianas. Ao longo dos séculos diversas expressões desse culto passaram a ser registradas, constatando-se nesse conjunto vasta obra musical. Orações tradicionais como a Ladainha de Nossa Senhora, a Salve Rainha e a Ave Maria, outrora recitadas ou entoadas em latim, foram traduzidas e passaram a atender a novos contextos culturais onde se insere a reza do terço, ponto central dessa devoção.

Os temas marianos continuam instigando a criatividade de compositores não só nos chamados domínios eruditos da música, como no espaço da religião popular - com todas as implicações alusivas à definição desse termo. Para Justino (*Ibid.* p. 168) "o canto é uma forma particularmente poderosa como forma de transmissão comunicativa, pelo ritmo, recitação, sonoridade, repetitividade de fórmulas, ritmos e também pelo encantamento e aura sagrada envolvente". Associando este pensamento à perspectiva de Travassos (2007, p. 134) de se perceber a música "como um modo diverso de se conceber o tempo e narrar o passado", propusemos tomar o repertório mariano do Cai-cai – área rural na cidade de Lagoa de Itaenga, mata norte (PE) - como narrativa da construção da memória do culto a Maria naquela comunidade. O tema "música e tradição no culto mariano" aqui proposto resulta da dissertação de mestrado que realizamos em 2010 e 2011.

Iniciamos, pois, apresentando o terço enquanto objeto material, e a seguir como motivo de congregação dos fiéis na composição de um espaço temporal e simbólico o qual designam como "mês mariano". Um olhar sobre o cântico "Deus vos salve clara estrela" nos remeterá a uma tradição histórica na manutenção desse culto. As três Ladainhas de Nossa Senhora que se seguem revelam a música atuando como veículo e como mediadora de valores e significados, refazendo continuamente o cenário da devoção.

## O terço

O terço é simbolizado materialmente por um objeto semelhante a um colar – ornato usado ao redor do pescoço. Possui contas em dois tamanhos: as maiores simbolizando a oração Pai-nosso, e as menores, a Ave-Maria. O Credo é a oração de abertura, e a finalização se dá com a Salve Rainha e a Ladainha de Nossa Senhora. Observemos na FIG. 1 como se configura.

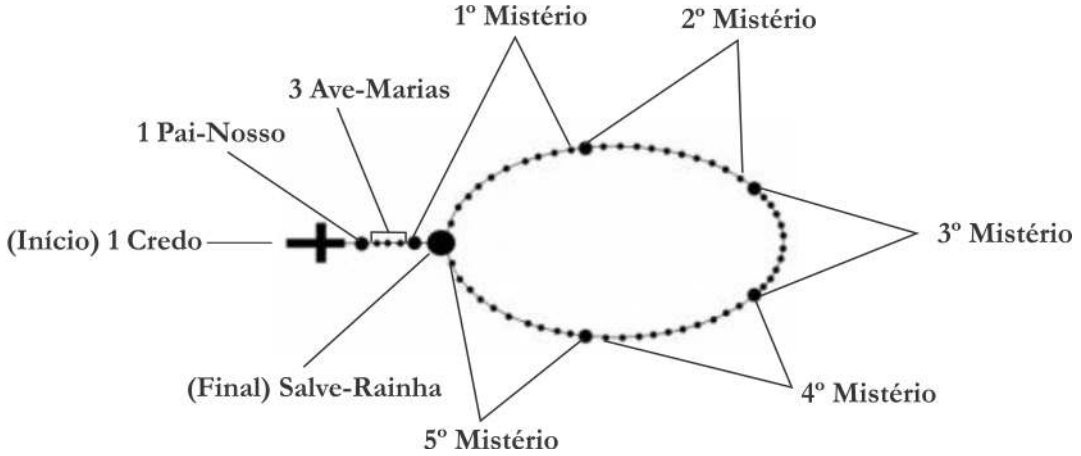



FIGURA 1 – Estrutura do terço.

Rezar o terço significa rezar a terça parte do Rosário. O Rosário da Virgem Maria - como é denominado pelo papa João Paulo II em sua Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae* (2002, p. 7), era composto de 15 grupos sequenciais de um Pai-nosso e dez Ave-Marias passando, a partir de 2002, para 20 grupos. Cada um recebe o nome de "Mistério" por agregar um texto reflexivo sobre a vida humana de Cristo. A cada

terço corresponde um grupo de cinco Mistérios: Gozosos, alusivos ao seu nascimento; Dolorosos, à sua crucifixão, Gloriosos, à sua ressurreição e Luminosos, fatos da sua vida pública. Esta quarta parte inserida por este pontífice não alterou a denominação "terço" já consagrada entre os devotos.

## Louvando a Maria: música e oração

No calendário católico, o mês de maio é voltado para o louvor a Nossa Senhora. Nas narrativas dos colaboradores deste estudo, as primeiras lembranças das suas celebrações na comunidade vêm da década de 1960. O terço era rezado nas casas dos devotos, na área rural: "q*uando eu vim pra aqui em 1958 o mês mariano era rezado na casa de Zé Ângelo e Inácia Ângelo, e na casa de Zé Pequeno"* - contou-nos seu Manoel. Em complemento dona Maria, sua esposa, lembra que "d*epois que seu Zé Ângelo e Inácia Ângelo morreram, (...) o terço era lá, na casa de dona Zefinha Marco".*

Dona Lia, uma das pessoas que coordenava essas orações quando, em 1992, entrei em contato pela primeira vez com esta comunidade, contou-nos da importância desta senhora na propagação do terço. Foi com ela que aprendeu a conduzir as orações e os inúmeros cânticos a entrecortar seus Mistérios, estes naquela época nominados de "pontos". Rezava em sua casa durante os 31 dias do mês de maio. Com o aumento da frequência dos fieis, o grupo que então se formara passou a ser itinerante chegando a rezar cada noite em uma residência diferente. Em busca de um espaço físico maior, passaram a ocupar uma sala de aula do pequeno Grupo Escolar da comunidade. Em 2003 inauguraram a Capela do Sagrado Coração de Maria. O mês de maio para lá foi deslocado, e com ele a atuação da Igreja em seu calendário litúrgico.

Dentre os cânticos que suscitaram estas narrativas, gostaria de destacar o que nos pareceu estabelecer uma ponte da devoção mariana que vem desde o início da humanidade cristã, chegando ao Cai-cai:

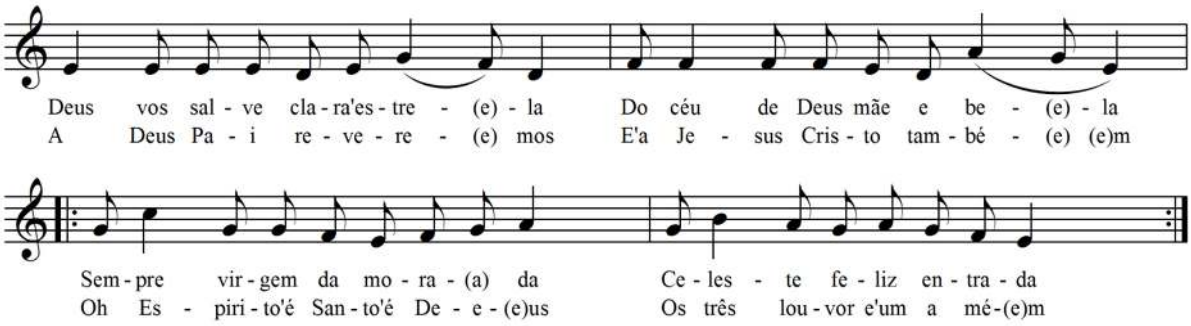



FIGURA 2 - Sugestão de notação para o cântico "Deus vos salve clara estrela".

A partir de uma literatura diversificada foi-nos possível percebê-lo como uma tradução, do latim para o português, das estrofes 1 e 7 do clássico hino gregoriano "*Ave maris stella*":

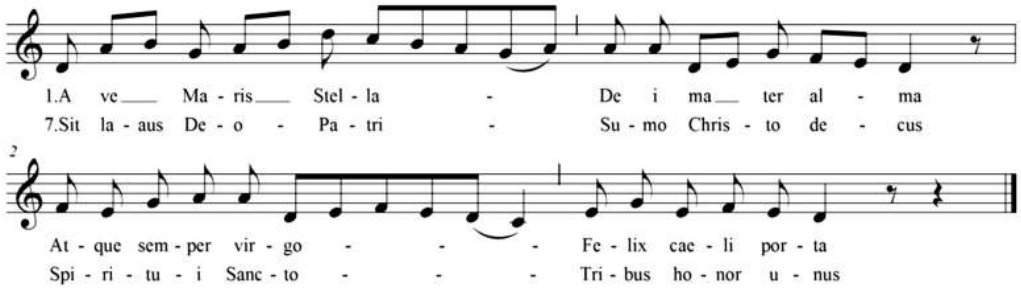



FIGURA 3 – Versos 1 e 7 do hino "*Ave maris stella"* em notação ocidental moderna. Fonte *Cantus ad processiones et benedictiones sancti sacramenti*, 1914.

Das fontes *Manual de Canto Orfeônico* (RÊGO, 1957), *Loas a Maria* (JUSTINO, 2004) e *sites* de conteúdo religioso, pudemos estabelecer um quadro comparativo, aqui destacando o texto que se mostra mais semelhante ao recolhido no Cai-cai.

**QUADRO 1**

**Estrofes 1 e 7 de traduções do hino *Ave maris stella***

| Referência | Estrofe 1 | Estrofe 7 |
|---|---|---|
| Texto recolhido Cai-cai - 2011 | Deus vos salve clara estrela<br>do céu, de Deus mãe e bela<br>sempre virgem da morada<br>celeste feliz entrada | A Deus Pai reveremos<br>e a Jesus Cristo também<br>ó Espírito'é Santo é Deus<br>os três louvor'e um amém |
| Texto encontrado no site da Associação Monfort. | Ave, do mar estrela<br>de Deus mãe bela,<br>sempre virgem, da morada<br>celeste feliz entrada. | A Deus Pai veneremos:<br>a Jesus Cristo também:<br>e ao Espírito Santo; demos<br>aos três um louvor:Amém. |

Podemos vislumbrar um pouco da trajetória deste hino ao considerar, como nos cita Justino (2004, p. 123), que sua criação foi atribuída a São Bernardo antes mesmo de ser introduzido na liturgia católica. É tido como responsável por tornar conhecido o termo "*Ave"* que alude à histórica saudação do Anjo Gabriel à Virgem Maria. (Lc 1, 26-35). Inúmeras e anônimas ações o conduziram ao Cai-cai. Lá ele é tido como "antigo" e tradicional. Inserido no seu repertório mariano compõe "o jeito da gente", como disse um dos devotos. Santos (1998, p. 47), ressalta que "dentro de um vasto repertório como é o do Catolicismo, cantado por uma grande quantidade de pessoas, torna-se rotineiro um processo de seleção natural, realizado por grupos que escolhem suas músicas e seus estilos em conformidade com a sua identidade musical." Há, pois, todo um significado agregado a uma prática musical que fomenta sua constante atualização.

> Pode-se arriscar uma hipótese possivelmente válida pelo menos em alguns casos de nossa cultura popular. Quando um ritual guarda apenas uma linguagem *geral* e sobre o *antigo*, ele pode estar deslocado de seu campo cerimonial de origem e, quem sabe decadente. Quando o ritual fala de uma linguagem concreta e *atual*, ele é possivelmente antigo no lugar e está vivo entre os seus praticantes e os seus assistentes. (BRANDÃO (1981, p. 50)

Desta forma, ser antigo no lugar e estar vivo entre os seus praticantes é ter uma imagem simbolicamente construída, e por isso em constante ressignificação. Este processo, por sua vez, sendo visto sob a lente da tradição ecoa em alguns estudos conceituados sobre o tema. Voltemos um pouco nessas considerações.

## Cantando a história da devoção: música e tradição

Para Hobsbawm (1997, p. 9), em algum momento as tradições são inventadas, sejam elas construídas e formalmente institucionalizadas conhecendo-se o momento em que surgiram, ou podendo, ao contrário, não ser identificado o tempo de sua permanência ou período de seu reconhecimento como tal. Para ele, trata-se de

> um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

Para Shils (1981, p. 12), "tradição" em seu mais elementar sentido significa uma coisa que é transmitida ou herdada do passado para o presente. Não importa se seus autores são conhecidos ou não. "O critério decisivo é que, tendo sido criada através de uma ação humana, através do pensamento e imaginação, é transmitida de uma geração para outra" (original em inglês).

Nas duas colocações podemos pontuar dois aspectos: a ligação com o passado e, mais claramente em Shils, a presença da ação humana nessa transmissão. Para ele não há uma concretude nessa transmissão, mas sim a presença de um conteúdo simbólico que a ela é agregado. Handler e Linnekin (1984, p. 287), no entanto não concordam com essa herança do passado como algo naturalmente recebido. Veem a tradição como um processo simbólico que pressupõe simbolismos passados criativamente reinterpretados. É, pois, possível pensar a tradição como sendo um processo que envolve a repetição de ações humanas simbolicamente transmitidas do passado para o presente, cujos elementos a elas associados estão continuamente sendo reavaliados e reinventados na sua proposição de manutenção de um núcleo identitário. Tento, a seguir, um exemplo.

Em um dado momento o hino "*Ave maris stella"* foi composto e levado ao Cai-cai em uma versão traduzida. Ou seja, tal obra musical insere-se na história do culto mariano e a ele se agregou atuando como elemento construtor de sua memória. Mas não podemos esquecer que essa tradução representou uma quebra na tradição da Igreja Católica de se cantar em latim, fato oficializado no Concílio Vaticano II, na década de 1960. Como e por quem chegou naquele espaço rural não se sabe. Percebe-se, no entanto, que ao ser entoado suscita simbolismos e os expõe de forma tácita. Sua prática naquela comunidade evoca os tempos em que, sob um teto de orações, estabeleciam-se relações de vizinhança e autonomia nas práticas da devoção – a Igreja não era diretamente presente naquela área rural. Ao chegar à Capela cortou o vínculo doméstico daquele espaço físico, o qual, no seu percurso até lá, passou por modificações, ressignificações e consequentes adaptações pela revisão e seleção dos conteúdos que o circundava. Manteve-se a tradição do culto, mas alguns cânticos e com eles algumas práticas não mais têm lugar durante as celebrações marianas.

## Rezas cantadas: música e mediação de conteúdos.

Uma vez que passados de pessoa para pessoa, muitos cânticos ficaram na memória dos que vivenciaram a devoção mariana desde seus primórdios naquela comunidade rural. Retidos também pela guarda de livrinhos ou anotados em cadernos, alguns ainda são entoados, e outros ficando como lembrança do que não se canta mais, como a oração "Ladainha de Nossa Senhora" em latim: "*a ladainha que a gente tirava não é essa que a gente tira agora* – disse dona Lia em uma de nossas entrevistas. *É uma ladainha antiga. (...)*". E esboça um trechinho:

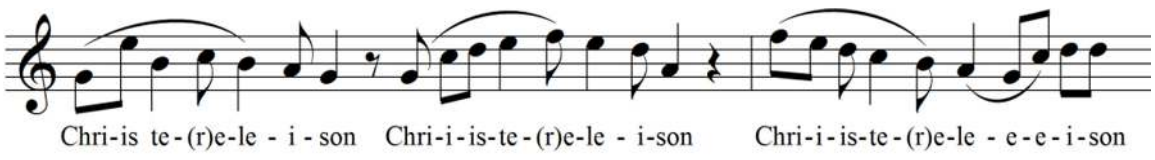



FIGURA 4. Excerto de uma Ladainha em latim recolhida em 01.05.2011.

Mas este não é o caso do "ABC de Nossa Senhora" entoado como Ladainha em 13.05.2011: "*veio do Juazeiro"* – conta Ivonete, "f*oi a mãe de Fátima que comprou lá* [o livrinho]".

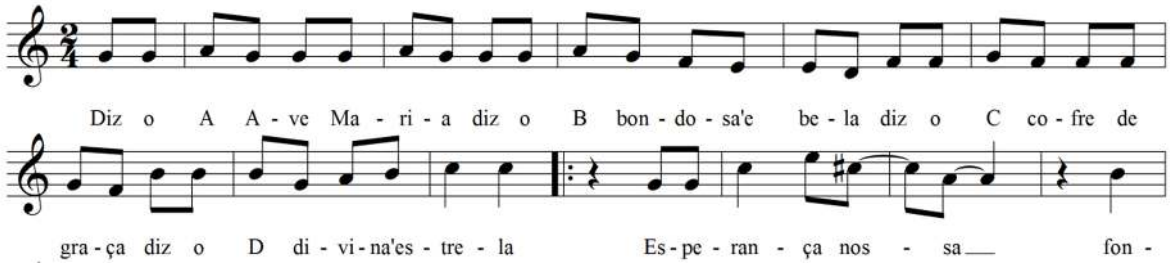



FIGURA 6– Excerto do "ABC de Nossa Senhora" recolhido em 13.05.2011 no Cai-cai.

E finalmente, a "Litania dos empobrecidos" de autoria do Pe. José de Freitas Campos foi ensinada por uma senhora da cidade de João Pessoa (PB) em 01.05.2001, por ocasião da primeira procissão à Capela, passando a fazer parte do repertório atual de ladainhas:

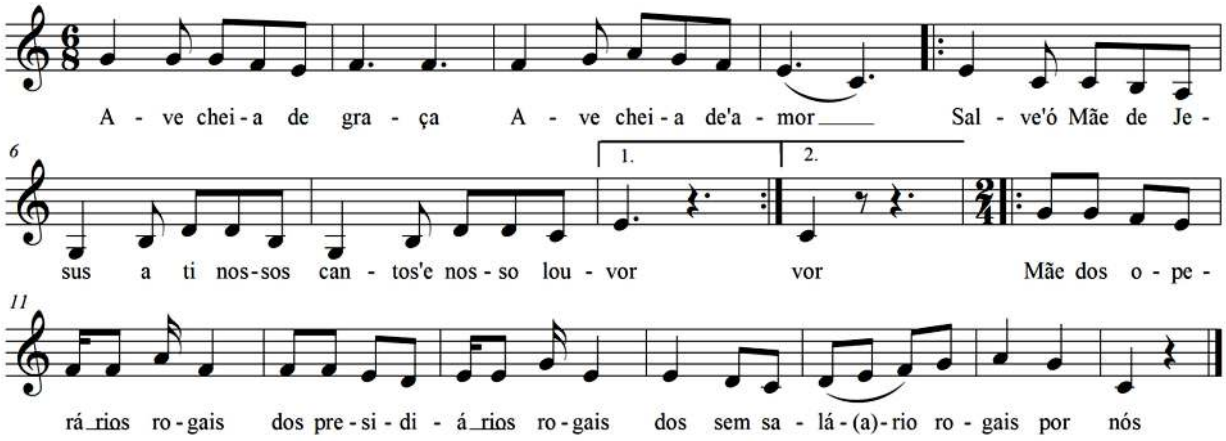



FIGURA 7 – Excerto da "Litania dos empobrecidos" recolhida em 01.05.2011 no Cai-cai.

Este trecho mostra invocações a Nossa Senhora que revelam uma linguagem de nosso cotidiano ao manifestarem algumas condições sociais e políticas do homem na terra – mãe dos operários, dos presidiários e dos sem-salário (rogai por nós).

Diante destes três exemplos podemos lançar a pergunta: que hierarquia de valores pode ser considerada para a manutenção ou exclusão de qualquer desses cânticos em épocas diversas? Se foi um gesto saudoso de dona Lia cantar a Ladainha em latim, isto se deu fora do cenário do culto, e este por sua vez hoje, não mais correspondendo àquele suscitado por tal sonoridade. Ao "ABC de Nossa Senhora" caberia gesto semelhante. Com ele vem o simbolismo de uma forte presença "romeira", mas no Cai-cai a ele são agregados novos valores que poderão perpetuar, ou não, determinadas tradições que ele certamente carrega. Mas se neste domínio consagrado como "catolicismo popular" a Igreja se mostrava opositora a determinadas práticas devocionais, o mesmo não nos sugere a "Litania do empobrecidos". Entoá-la é percorrer um caminho de ressignificações de elementos simbólicos da devoção: da tradução do latim como "mãe consoladora dos aflitos, auxílio dos cristãos", passando pelas designações "bondosa e bela, corte de graça e divina estrela" no "ABC", e chegando às suas invocações como "mãe dos abandonados, dos sem-salário, dos boias-frias, do menor carente". Canta-se ainda a tradição do culto, mas sempre reconfigurada através da sonoridade musical e sagrada da devoção.

## Conclusão

Nesse percurso é possível se apontar tradições que foram desaparecendo, outras ainda presentes, ou novas criações. Se tomarmos, a seu tempo, diversos repertórios musicais praticados, é provável se dar conta de um "entra e sai" de cânticos que tinham suas razões de ser entoados. Não são eles em si mesmos os componentes tradicionais: a tradição está na carga de simbolismo com que ações humanas os transmitem. A música tem muito a ver com experiências humanas em sociedade, nos diz Blacking (1973, p. 19), e nenhum estilo musical apresenta seus próprios termos: estes "serão os de sua sociedade e cultura, e dos corpos dos seres humanos que o escutam, que o criam e realizam" (original em inglês). Sugerimos, pois, a existência de uma "imagem sonora" dinâmica que se configura no que os devotos chamam de "jeito da gente". Os cânticos que a compõem vão sendo selecionados a cada noite de reza do terço. Mas o que se seleciona, acreditamos, não é um cântico em si mesmo, e sim os significados que ele guarda mantendo o cenário da devoção em constante atualização. Hoje com a Capela, a presença da Igreja é sistemática e oficial na condução da sua liturgia, e não corresponde ao que se via outrora quando da realização do terço nas casas dos devotos. Embora ainda ausente fisicamente das celebrações marianas, percebe-se uma interação Igreja/fieis numa (quase) parceria na sua condução. Novos cânticos vão sendo introduzidos no repertório local. Renovam-se as relações com o sagrado, e com isto a ressignificação das tradições que o circundam.

## Referências

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Cavalhadas de Pirenópolis**: um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás. Goiana: Oriente, 1974.

Ave maris stella. Disponível em: <http://www.montfort.org.br/index.php?secao=oracoes&subsecao=oracoes&artigo=ave_maris_stella&lang=bra>. acesso em 10.01.2011.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ed Ave Maria, 1999.

BLACKING, John. **How musical is man?** 5. ed. London: University of Washington Press, 1973.

CANTUS ad processiones et benedictiones sancti sacramenti. Saint Laurent sur Sèvre: L. J. Biton Editeur, 1914.

GREGORIANO: partituras e vídeos. Disponível em <http://www.gregoriano.org.br/gregoriano/partituras17.htm> , acesso em 10.01.2011.

HANDLER, Richard; LINNEKIN, Jocelyn. Tradition, Genuine or Spurious. In: **The journal of American Folklore**. University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society, 1984. Disponível em< http://www.jstor.org/stable/540610>. Acesso em 13/08/2008

HOBSBAWN, Eric. Introdução. In: **A invenção das tradições**. Org. Eric Hosbsbawn e Terence Ranger. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JOÃO PAULO II. **Carta Apostólica Rosarium Virginis Mariae**. São Paulo: Paulus, 2002.

JUSTINO, Lucília José. **Loas a Maria**: religiosidade popular em Portugal. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

OLIVEIRA, Paola Lins. Circulação, usos sociais e sentidos sagrados dos terços católicos. In. **Religião e sociedade**. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Religião, 2009, v. 29. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-85872009000200005&script=sci_arttext. Acesso em 10.09.2011.

RÊGO, Luis do. **Manual de canto orfeônico**: 2ª série do curso ginasial. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1957.

SANTOS, Eurides de Souza. **A música de canudos**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado, EGBA, 1998

SHILS, Edward Albert. Introduction: Tradition in disrepute. In. **Tradition**. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição oral e história. In: **Revista de História**. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007. n.157, p. 129-152. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n157/a07n157.pdf. Acesso em 10.09.2010**.**

# Vissungueiros de ontem e de hoje. As performances e os deslocamentos dos cantos vissungos

*Rosenilha Fajardo Rocha*
*rosenilhafajardo@gmail.com*
*UFPB*

*Oswaldo Giovannini Junior*
*oswaldo.giovanninijr@gmail.com*
*UFRJ*

*Ana Lúcia Babinsk*
*anababinski@hotmail.com*
*Cem "Lia Salgado"*

**Resumo:** A partir dos estudos sobre a voz, de Zumthor, Travasssos, Finegan e Camp procuramos analisar interpretações de um mesmo canto vissungo. A análise pretende identificar as diferenças das interpretações buscando reconhecer nas vozes idiossincrasias performáticas e sociais que representam. Partimos da coleta de Aires da Mata, iniciada em 1928 e comparamos com o registro fonográfico de Correia de Azevedo de 1944, com a interpretação de Geraldo Filme de 1982, com a de Mônica Salmaso de 1998, da cantora lírica Ana Babinski e com duas gravações de Ivo Silvério, um dos últimos cantadores de vissungos ainda vivo. Percebemos o quanto cada gravação traz uma voz cantada que expressa uma situação social e revela tipos sociais específicos.

**Palavras-chave:** vissungos, voz, performance

**Abstract:** From studies of the voice, Zumthor, Travasssos, Finegan and Camp analyze interpretations of the same corner vissungo. The analysis aims to identify the differences in interpretation seeking to recognize the voices performing and social idiosyncrasies they represent. We start with the collection of the Forest Aires, begun in 1928 and compared with the phonograph record of Correia de Azevedo in 1944, the interpretation of the 1982 movie Geraldo, of the Mônica Salmaso in 1998, of the lyric singer Ana Babinsky and two recordings Ivo Silverio, one of the last caller of Vissungos still alive. Realize how each recording brings a singing voice that expresses a social situation and reveals specific social types.

**Keywords:** vissungos, voice, performance

## Introdução

Os cantos vissungos, realizados originalmente em uma área específica de Minas Gerais, ganharam nos anos mais recentes grande assédio de pesquisadores e artistas em busca de algo raro que se encontra em processo de extinção (NASCIMENTO, 2003). Tais cantos possuem uma história longa que tem a ver com a história da música popular no Brasil. Entre registros de pesquisa e interpretações de artistas, os cantos ganharam formas, contornos e significados diferentes, revelando mais do que uma essência musical, características de grupos sociais aos quais pertencem aqueles que desses cantos fizeram uso.

O primeiro pesquisador a falar nos vissungos foi Aires da Mata Machado Filho em seu livro O Negro e o Garimpo em Minas Gerais, publicado em 1943. Assim o pesquisador inicia sua obra:

> Em 1928, indo em gôzo de férias a São João da Chapada, município de Diamantina, chamaram-se a atenção umas cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração[...] Entendi, posteriormente, de realizar, de vez, o velho plano de recolher os vissungos... (MACHADO FILHO, 1943, p.7)

Os vissungos seriam cantos responsoriais divididos entre boiado, canto solo retirado pelo mestre, e dobrado, a resposta dos outros em coro. Geralmente não eram acompanhados por instrumentos musicais, salvo em algumas situações de trabalho com as próprias ferramentas do garimpo, enxadas e carumbés, ou quando cantados em rituais religiosos festivos, no caso do Levantamento do Mastro, sendo acompanhados por tambores de couro. Os cantos vissungos registrados por Aires são cantos de trabalho que ocorriam no garimpo, cantos de multa, fúnebres, usados para carregar defunto até o cemitério, alguns usados em cerimônias religiosas e de situações cotidianas diversas.

Entre 1942 e 1944 o pesquisador Luiz Heitor Correia de Azevedo foi ao Ceará e a Minas Gerais em busca de músicas folclóricas registrando-as fonograficamente. Em Diamantina e Serro gravou alguns cantos vissungos.

Em 1982 Aloísio Falcão desenvolveu o projeto "O Canto dos Escravos", um LP com 14 gravações de vissungos, tendo como base a pesquisa do registro de Aires. Convidou Clementina de Jesus, Doca da Portela e Geraldo Filme. Na década de 80 o movimento negro também ganhava corpo no Brasil e a voz de Clementina, Geraldo Filme e os cantos vissungos tornar-se-iam referências estéticas e ideológicas.

Em 1998 Paulo Dias e Marcelo Manzati percorreram cidades mineiras registrando cantos ligados às festas de Nossa Senhora do Rosário. Gravaram pela voz de seo Ivo Silvério, liderança do grupo de Catopê de Milho Verde, distrito do Serro, próximo à Diamantina, três cantos vissungos fúnebres.

Outros artistas ainda gravaram outros cantos, é comum encontrar interpretações baseadas naquelas contidas no álbum "O Canto dos Escravos". Entre esses artistas destacamos aqui o trabalho de Mônica Salmaso e Naná Vasconcelas gravados para o cd Trampolim lançado em 1998.

Os últimos cantadores ainda vivos, Seo Pedro de Alexina e seo Ivo Silvério deixaram de entoar os vissungos, cujo ritual é considerado em processo de extinção. Recentemente voltaram a cantar em momentos bem raros. Seo Pedro gravou o filme "Terra Deu Terra Come" - 2010, dirigido por Rodrigo Siqueira e seo Ivo o CD "Cantos e Contos Vissungos" - 2011, sob produção do Instituto Milho Verde. Seo Ivo ainda canta alguns vissungos nos rituais dos Catopês.

## O Problema

Um dos cantos aparece recorrentemente nesses registros descritos acima, o canto chamado por Machado Filho de "Padre-Nosso". Coloca-se diante de nós material comparável de registros de pesquisa, interpretações de artistas e atualizações dos cantos que percorrem parte da história da música brasileira, desde 1928 a 2012. As reflexões em torno desse material, sobre os timbres vocais presentes nas diversas performances, considerando as variações rítmicas e melódicas, sobre as várias leituras do texto literário e musical, sejam das partituras, dos poemas, por transmissão oral, aural ou escrita e sobre os vínculos entre as qualidades vocais

e os grupos sociais a que artistas e pesquisadores pertencem, podem contribuir para ampliar a compreensão dos processos sociais, históricos e estéticos da música no Brasil, especialmente aquela ligada às tradições populares. Debruçamos então sobre o problema da variação das vozes e da sonoridade nas diversas gravações de um mesmo vissungo, procurando conectá-las a processos e grupos sócio-culturais de pertencimento.

Nosso problema está inserido no debate a respeito da realização da voz humana, seja em sua performance, seja na relação que estabelece com os textos, escritos ou da tradição oral e aural, seja na revelação de um homem social e culturalmente inserido em um grupo e em um tempo.

A voz constitui em toda cultura um fenômeno central, aquilo que as anima, ocupa um ponto privilegiado. Busca compreender o fenômeno da voz e sua poética própria. Volta-se para seu suporte vocal, a voz, fisiologicamente entendida como realizadora da linguagem e como fato psicofísico próprio, ultrapassando a função lingüística. Preocupamo-nos com as "formas não estritamente informativas da palavra e da ação vocal", mas com a voz poética, "seus usos possuindo uma finalidade interna (ZUMTHOR, 2007, p. 11).

Procuramos nos perguntar: como eles cantam? Porque se valem de tal ou qual entonação, timbre, respiração ou ritmo? O que essa *performance* vocal pode nos dizer a respeito desse cantador em sua existência social mais concreta?

A *performance* é o principal elemento constitutivo da voz, é a "instância de realização plena". O momento da execução de um canto é único e não reiterável. Embora estejamos analisando *performances* registradas textual e ou fonograficamente, compreendemos que pensar nos cantos como *performances* é buscar as interações sociais e corporais ocorridas no "aqui e agora" de sua execução, possibilitando uma reflexão sobre os fatores sociais, culturais e estéticos em jogo.

Mas é preciso pensar "para além da *performance*", não é somente no seu momento fugidio que essa voz se realiza, pois se ali todos os seus elementos são realizados de forma integrada, em um momento fluido, ela não surgiu do nada e nem se esgota nesse presente temporal passageiro:

> A *performance* não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento, vivendo apenas no presente[...] está também enraizada em, ou reverbera, algo mais abstrato, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações para seus participantes que vão além do movimento imediato. (FINNEGAN, 2008: p. 36)

Travassos busca interpretar as vozes de cantadores relacionando-as com os tipos sociais que elas mesmas, seus timbres, ritmos, respirações, indicam.

> Em El âmbito de La etnomusicología y de los estúdios de música popular, varios autores están desarrollando instrumentos para analizar las propiedades de La voz cantada que indican gêneros, grupos de gusto, etnicidad, clases sociales. (TRAVASSOS, Ritos Orales, 2009)

É necessário buscar descrições de estilos vocais que indicam os acontecimentos sociais dos quais eles provém. Do que esse estilo de voz está falando, a que grupo pertence, a que gênero de manifestação está ligado, a quais grupos historicamente constituídos? Devem-se integrar à análise da voz os estilos vocais próprios de cada cantar, estabelecendo vínculos entre qualidades vocais e grupos sociais, aquilo que Marcel Maus (2003 [1905], p. 404) chamou de "idiossincrasias sociais".

## O caso dos Padre-Nossos

O Padre-nosso registrado por Aires que é tema deste trabalho apresentamos abaixo:

PADRE-NOSSOS

I

Solo:

*Otê! Pade nosso cum Ave-Maria, securo câmera que t'Angananzambê, aiô...*

Côro:

*Aiô!... T'Anganazambê, aio!...*

*Aiô!... T'Anganazambê, aio!...*

*Ê calunga qui tom' ossemá,*

*Ê calunga qui tom' Azambi, aio!...*(MACHADO FILHO, 1943, p. 69)

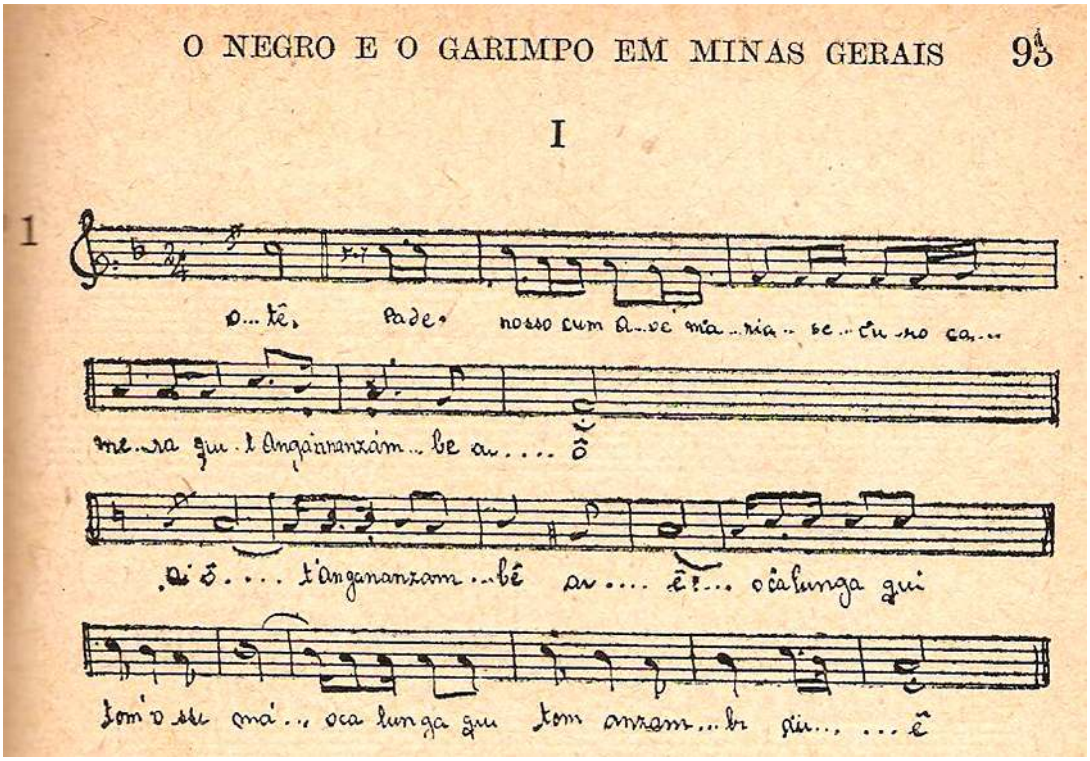



FIGURA 1 – PARTITURA - CANTO VISSUNGO PADRE-NOSSO

Na análise comparativa abordaremos três aspectos: 1- o timbre vocal; 2- a leitura do texto musical e literário; 3- relações entre qualidades vocais e pertencimento social.

## Timbre vocal

José Paulino, gravado por Azevedo em 1944, apresentou voz aguda próxima de um canto caipira sertanejo e sussurrada, exclusiva de uma situação intimista da relação com o pesquisador, diferente de uma situação ritual quando o canto tende a maiores intensidades diante de uma audiência ampla, ou como voz de comando diante de um grupo de respondedores, como acontece no registro de campo feito no ritual de Retirada da Bandeira pelo grupo de Catopês, cantado por Ivo Silvério.

Em ambos (assim como na gravação feita em 1998 por Paulo Dias de Ivo Silvério) há presença de vocalizações iniciando e encerrando as frases musicais, organizando sintaticamente a canção. Sua forma de cantar e sua entonação remete o ouvinte a uma espacialidade de um canto de evocação. A análise comparativa realizada por Marc-Antoine Camp, baseadas em algumas das gravações também utilizadas em nossas análises, revelou que

> os vissungos não são caracterizados por uma sequência de cantos tonais, mas pelo uso de pequenas ornamentações melismáticas.[...] Tais aspectos rítmicos e melódicos do estilo de canto são difíceis de representar no pentagrama(CAMP, 2012, p.:556).

Desta forma, comparando as gravações direta dos cantadores com a interpretação da partitura feita pela cantora lírica Ana Babinski, notamos que o registro de Aires deixa lacunas quanto ao estilo vocal do cantador. O registro fonográfico de Luiz Heitor complementa o de Aires, pois evidencia detalhes que a partitura não revela.

Geraldo Filme, na gravação do LP "O Canto dos Escravos" de 1982, apresentou uma voz encorpada. Essa voz foi trabalhada não só na masterização e mixagem, mas também pelo próprio cantor, até chegar ao resultado que seria satisfatório também para a gravadora e para uma audiência imaginada, longe da sua função ritualística original. Apresenta uma entonação melancólica, num registro mais grave dando dramaticidade à canção, levando o ouvinte a ambiência sonora de um canto de lamento.

Mônica Salmaso, no cd Trampolim de 1998, parece interpretar a música a partir de uma leitura com base na interpretação de Geraldo Filme e não de uma pesquisa direta ou de uma leitura da partitura de Aires da Mata. Apresenta uma voz empostada, também encorpada com um registro mezo-soprano. Sua entonação lembra as cantoras negras americanas do *negro spiritual*. Parece revelar uma intenção parecida com a de canto de lamento apresentada por Geraldo Filme. Embora se valha de um registro médio e não grave garante semelhante carga dramática e melancólica. A gravação também foi realizada em estúdio, implicando interesses da gravadora e de um público imaginado. O que destacamos nessa interpretação é sua reatualização dos cantos em meio a uma geração mais nova de músicos e ouvintes.

## Leitura do texto musical e literário

A fonte do texto de José Paulino é oral e aural, originada da tradição local à qual pertence. A rítmica é semelhante à transcrição da partitura demonstrando aproximação entre as duas formas de registro dos cantos, escrito e fonográfico. Apresenta semelhanças com as gravações recentes de Ivo Silvério, reforçando a idéia de que há uma continuidade no estilo vocal dos cantadores antigos aos contemporâneos provenientes do mesmo local social de origem. Entretanto o texto literário varia, o que

> mostra o aparente paradoxo de tradições: de um lado, a transmissão é uma permanente modificação de elementos musicais; de outro, essas transformações asseguram uma continuidade estável da tradição musical. (CAMP, 2012, p. vii).

Geraldo Filme demonstrou fidelidade de leitura ao texto transcrito por Aires da Mata. Não apresentou as vocalizações iniciais e finais que garantiram a organização sintática das frases, sendo essa organização garantida pela métrica da partitura, o cantor simplifica os finais de frase, não cantando os intervalos sugeridos na transcrição. A dramaticidade é garantida apenas por seu timbre grave, diferentemente da cantora lírica que busca essa dramaticidade pelas sutilezas cromáticas sugeridas na

partitura. Destaca-se a presença de percussão acompanhando o canto, numa levada rítmica semelhante à do jongo paulista.

Seo Ivo demonstra que a fonte do seu texto é oral e aural, originada da tradição local da qual o cantador pertence. Reza o Pai Nosso, ou canta o "Padi Nosso", como diz, com o prolongamento da voz, como uma ladainha, uma oração cantada. A rítmica apresenta certa métrica nas frases, não entre elas, sendo mais lenta que a apresentada na partitura. Essa métrica, como não segue uma partitura, supõe um pulso interno satisfatório para o cantador expressar a mensagem e a intenção do cantar. Talvez a falta de métrica no intervalo entre as frases seja a falta do respondedor, portanto sem referência do outro para o cantador.

## Vínculo entre qualidades vocais e grupos sociais

José Paulino era descendente de escravos, participante da cultura do garimpo e membro do Catopês, o que lhe garantia um registro vocal específico de uma pessoa ligada ao meio rural. Trata-se de um momento não ritualístico para o qual os cantos foram criados, mas de uma situação de depoimento para uma pesquisa, perfazendo uma *performance* ligada à rememoração de algo passado, próximo ou distante. O sussurrar e o timbre mais agudo parecem trazer essa sensação de estar relembrando algo ocorrido em outro tempo ou herdado de antepassados.

Geraldo Filme era sambista, paulista e ligado ao samba de raiz. Negro, capoeirista, ligado às tradições afrobrasileiras da cidade de São Paulo. Sua qualidade vocal corresponde ao seu meio social e sua interpretação pode estar relacionada à intenção de destacar o sofrimento dos negros escravizados no Brasil derivado de tendências do movimento negro da década de 80. Os cantos vissungos podem ser desvinculadas de seu contexto ritual local e incorporar novos significados e valores além daqueles de seu cenário original e que, dessa forma, "as expressões estéticas são em grande parte intercambiáveis" (CAMP,2008, p.81).

Camp sugere que

> no processo de transmissão auditiva e pela mídia a canção perdeu a identidade ligada aos portadores das culturas originais.[...] migrou geograficamente e também em sua dimensão estética e em seu sentido. Sofreu um processo de mutação, passando de uma expressão religiosa rural de um grupo de homens para um emblema regional da história afro-brasileira, e também para um símbolo político urbano (CAMP,2008, p.80).

Seo Ivo possui voz forte que demonstra sua posição de líder e comando na comunidade de Milho Verde. Último cantador de vissungo e mestre de Catopê. Tornou-se referência importante para sua comunidade e guardião da memória local.

## Conclusão

A *performance* do canto, em sua poética oral, é entendida como uma existência, um modo de estar e gritar no mundo, um dizer que implica menos um conteúdo e mais um ato de entrelaçamento entre intérprete e ouvinte. Afirma uma coletividade, uma identificação, uma sociabilidade (ZUMTHOR, 2007, p. 86).

Essa sociabilidade também é uma experiência concreta, em um tempo em um espaço específico, deixando evidente que está entrelaçada às existências sociais e culturais dos cantadores, concordando

com Marcel Maus que o corpo, os gestos, os movimentos de andar e correr, a dança ou a voz não são apenas resultado de fatores individuais, mas estão relacionados a condicionamentos sociais próprios de cada grupo ou de cada época (MAUSS, 2003, p. 404).

Por fim, podemos observar que os cantos populares ao serem absorvidos pelos cantores modernos da música popular brasileira, mudam de lugar, de forma e de significado. Tal deslocamento ocorre devido a interpretações e uso de técnicas próprias de um outro grupo social que os está interpretando. Ocorre um deslocamento social e não apenas uma diferença de interpretação subjetiva ao gosto de cada cantor. Em nosso caso, o canto vissungo foi recriado ao longo de sua história por diversos agentes sociais, pesquisadores e artistas, fazendo dessa manifestação, em seu sentido social, religioso e ideológico ou vocal uma manifestação cultural passível de interpretações e ressignificações das mais diversas (CAVALCANTI, 2006).

## Referências

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Music of Ceará and Minas Gerais**. The Library of Congress – Endangered Music Project. USA: Mickey Hart e Alan Jabbour, 1997. 1 CD.

CAMP, Marc-Antoine. Quem tem autorização para cantar o cântico ritual. Notas sobre o status legal da música tradicional. **Revista USP**, n. 77, p. 76-89, março/maio, São Paulo, 2008.

_____. **Gesunene Busse**: Praxis und valorisierung der afro-brasilinischen vissungo in der region von Diamantina, Minas Gerais. 2006. (Tese de doutorado em Filosofia). Faculdade da Universidade de Zurique, Zurique, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. **Mana**. Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro: v. 12, n. 1, p. 69-104, 2006.

DIAS, Paulo e MANZATI, Marcelo. **Congado Mineiro**. Documentos Sonoros Brasileiros. São Paulo: Acervo Cachuêra, v 1, 2000. 1 CD.

FINNEGAN, Ruth . O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

JESUS, Clementina; FILME, Geraldo; PORTELA, Doca da. **O canto dos escravos**. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1982. 1 LP.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In:_____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. **A África no Serro-Frio**: Vissungos: uma prática social em extinção. 2003. Monografia (Mestrado em Estudos Lingüísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

SILVÉRIO, Ivo. **Cantos e contos Vissungos**. Serro: Instituto Milho Verde, 2011, 1 CD.

SIQUEIRA, Rodrigo.**TERRA deu, terra come**. Direção: Rodrigo Siqueira. São Paulo: 7 Strelo, 2010, 88 min. 1 DVD.

TRAVASSOS, Elizabeth. Ritos orales, cantometrics y otros pasos em dirección a uma antropologia de La voz. ***Acontratiempo. Revista de Música en la Cultura***.Colômbia, n 14, p. 14-69, 2009. Disponível em: http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-14/artculos/ritos-orales-cantometrics-y-otros-pasos-en-direccin-a-una-antropologa-de-la-vozspan-class-hotspot-on.html. Acesso em: 20 de agosto de 2012.

ZUMTHOR, Paul . **Performance, recepção, leitura**. São Paulo, Cosacnaif, 2007.

# "Vou Buscar Música no Mar": breve análise sobre os processos de globalização e a formação do jaze em Salvador, Bahia

*Laurisabel Maria de Ana da Silva*
*silvalaurisabel@gmail.com*
*UFBA*

**Resumo:** O presente artigo expõe uma apresentação de conjuntos de música compostos por instrumentos de sopro muito conhecidos na década de 50 do século XX no Brasil denominados jazes. Focando as discussões e descrições na cidade de Salvador, o texto propõe uma breve reflexão sobre os processos que resultaram na formação desses grupos, tanto em termos de instrumentação como na escolha de seus repertórios. Processos esses ligados às consequências das práticas características da globalização.

**Palavras-chave:** Jaze – etnomusicologia – globalização.

**Abstract:** This paper presents a performance of music ensembles composed of wind instruments known in the decade of the 50th century in Brazil called jazes. Focusing on the discussions and descriptions in the city of Salvador, the text proposes a brief reflection on the processes that resulted in the formation of these groups, both in terms of instrumentation and the choice of their repertoire. Processes related to the consequences of these practices of globalization.

**Keywords:** Jaze - ethnomusicology - globalization.

## Jaze e os processos de globalização

A palavra jaze era popular na cidade de Salvador, Bahia, em meados do século XX. Designava conjuntos musicais que tinham formação instrumental similar a das "jazz-band" dos Estados Unidos, sendo eles o contrabaixo, percussão, instrumentos com teclado e, segundo alguns depoimentos, violão no lugar da guitarra elétrica. Quanto à sua origem, Moura (2009) informa que a palavra jaze é uma aliteração do termo estadunidense "jazz".

Os jazes estavam presentes em outros estados do país. Costa Junior (2008) em livro sobre a história de vida de músicos da cidade de Abaetetuba, estado do Pará, descreve o jaze como sendo um conjunto musical representativo da época onde as danças de salão eram comuns e Almeida (2004) nos conta que as "jazz-bands" eram uma das opções de diversão na cidade de Tatuí.

As opções de lazer típicas da época na cidade de Salvador frequentemente resumiam-se a, além de atividades religiosas e bailes, programações das rádios e às festas em casa das famílias. Eram nessas festas em residências particulares, nos estúdios das rádios e nos bailes realizados em clubes que atuavam os jazes. Segundo D. Maria das Dores de Ana da Silva, minha mãe, as festas aconteciam em ocasiões especiais: casamentos, batizados, primeiras comunhões e aniversários. As famílias que contratavam os jazes para esses eventos tinham um bom poder aquisitivo para arcar com o pagamento do cachê do grupo. Referindo-se a uma dessas ocasiões, minha mãe descreve assim a chegada dos músicos em sua festa de primeira comunhão realizada em sua casa no ano de 1951:

> Me lembro dos músicos chegando. Paletó, gravata... Acho que era Panamá (o chapéu)[201] que usavam na época. Depois de arrumados na sala de visitas começaram a tocar uma música tão boa... (informação verbal)[202]

Outro espaço de atuação dos jazes, os bailes aconteciam em clubes da cidade como o Clube do Comércio, situado na Rua Chile e o Clube Palmeiras da Barra, localizado em bairro homônimo. Em entrevista concedida a mim durante o período de iniciação científica entre os anos de 2009 e 2010, sob orientação da Prof. Dr. Ângela Lühning, D. Agnalda Rocha[203] narrou o baile que acontecia na Sociedade Beneficente Protetora do Engenho Velho de Brotas. Segundo a entrevistada, ele acontecia sempre no último sábado do mês e seu público era composto por sócios que, por sua vez, podiam levar convidados. Já os bailes que aconteciam no Clube do Comércio, localizado na Rua Chile, ainda segundo a mesma senhora, eram realizados nas tardes de domingo. Os clubes Amazonas e Palmeiras, situados no bairro da Barra, se revezavam na realização de seus bailes. Quando a festa acontecia em um, não acontecia no outro, em virtude da localização próxima de suas sedes.

As rádios da época transmitiam programas de auditório com variada frequência. Para esses programas os produtores convidavam os jazes. Auditórios da Rádio Sociedade e Rádio Excelsior estavam sempre cheios em dias de programa ao vivo com plateia. E acabavam se transformando em grandes pistas de dança.

Se os ambientes onde os jazes atuavam favoreciam a dança, seu repertório acompanhava essa tendência. Ele era composto comumente de música caribenha. Durante o período de iniciação científica acima citado, as entrevistadas apontaram como componentes desse repertório boleros, rumbas e salsas. Além deles todos, o fox[204] também foi citado. Segundo Moura (2009) os artistas caribenhos mais lembrados pelos músicos da época eram Perez Prado, Don Pablo de Habana e os Românticos de Cuba. D. Maria das Dores, minha mãe, também relata que os jazes tocavam músicas gravadas por Perez Prado e Glenn Miller.

Esses estilos chegavam aos ouvidos dos músicos da cidade através das projeções cinematográficas, da programação veiculada pelas rádios e pelas mãos dos marinheiros que aportavam em Salvador naquele momento. Em texto de 1947, Adorno e Horkheimer apontam o rádio e o cinema como braços aliados da indústria cultural. Ainda segundo os mesmos, o cinema e o rádio se autoafirmavam como indústria. Pontuam ainda que a técnica utilizada pela indústria cultural levaria "à padronização e à produção em série" (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p.114). Eram esses os meios que difundiam os filmes e musicais produzidos em Hollywood e na Broadway, além de serem responsáveis também pela difusão do jazz. Moura (2009, p. 370) nos traz a informação de que foi "através dos circuitos norte-americanos de produção e divulgação que a música *latina*[205][...] passou a ser divulgada na Bahia.", passando a ser, junto com o jazz, referência musical entre os músicos de sopro em Salvador.

Pensando nessas características, trago aqui uma fala extraída de depoimento dado a mim por D. Maria das Dores. Em dada altura da entrevista, ela disse que o "o jaze daqui tocava igual aos americanos". Arjun Appadurai (1999) nos apresenta a americanização como sendo consequência do movimento de globalização. Segundo os dizeres de Giddens trazido por Kotarba (2009), a velocidade de circulação internacional de informação econômica, política, tecnológica e cultural provocada pelas várias facetas assumidas pelos processos de globalização descentrou o mundo e resultou em difusão de diversidade, um processo de reterritorialização que recriou velhas posições. Fato que pode

[201] Grifo meu.
[202] Informação concedida por D. Maria das Dores em entrevista a mim na cidade de Salvador no ano de 2009.
[203] Nome fictício.
[204] Segundo o Oxford Music Online *foxtrot* é uma dança de salão surgida nos Estados Unidos na primeira década do século XX.
[205] Grifo do autor

ser exemplificado pela maneira como a música caribenha foi levada e ressignificada ao redor do mundo. Moura (2009) diz que a referência mais forte dessa mundialização é a popularização desse estilo na Broadway e no sucesso de conjuntos que executavam salsas, rumbas, entre outros, como os Românticos de Cuba, Don Pablo de Habana, Perez Prado e El Cubanito .

Dentro da perspectiva trazida pelo termo hibridação, expressão definida por Garcia Canclini como "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas." (CANCLINI, 2008, p. xix) busco compreender a formação do repertório que os jazes executavam e seu significado para as representações de identidade de seus integrantes.

Porém, não deixarei de propor discussões em torno do termo, algumas das quais já levantadas por pesquisadores como Zygmunt Bauman (2012). Para esse autor, expressões como hibridismo, multiculturalismo – ambas muito em voga na modernidade – evocam espaços culturais divididos de maneira distinta, cada um deles apresentando características claramente definidas, imagens onde, segundo ele, subjazem discursos políticos que reforçam diferenças.

Ainda nesse quesito, Moura (2010) traça um caminho histórico musical para situar o processo de hibridação na construção das tradições musicais latinoamericanas desde o período colonial até o Carnaval. Análise similar pode ser feita tomando como sujeito o jaze. A construção de seu repertório foi realizada a partir de elementos constitutivos do jazz, valsa vienense, samba e ritmos caribenhos. Ainda utilizando palavras de Giddens (1990) citado por Hall (2006) para nos ajudar a entender melhor esses processos, trago aqui mais uma fala que nos diz que:

> Nas condições da modernidade [...], os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; a "forma visível" do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza. (GIDDENS *in* HALL, 2006, p. 72).

Pode-se pensar sobre essa questão também através do conceito da reterritorialização. Apresentada por Kotarba e Vannini (2009), que se baseiam na perspectiva de Giddens, ela é entendida também como advinda dos vários braços criados pelos processos de globalização, estes já em pleno vapor na década de 50 do século passado. Nela, aspectos culturais estranhos àquele espaço geográfico são ressignificados e utilizados na construção de um novo plano cultural, influenciando comportamentos, formações de identidade e relações culturais.

Dentro do campo de exploração das questões envolvendo repertório, é valido refletir sobre as representações identitárias por ele espelhadas. Sua variedade, que reunia o que na visão de Wade (2000) representava a reprodução de estilos musicais de diferentes nações, expressava a identidade social e resistência política em seus respectivos países de origem. A aliteração do termo "jazz" que nomeia esses conjuntos musicais reflete o cenário político-cultural em ebulição provocada pela Revolução Cubana, a diáspora de músicos latinos em direção aos Estados Unidos e a reterritorialização dos ritmos caribenhos em várias partes do mundo (MOURA, 2009, p. 370). A partir dessas questões, busco em meu projeto compreender o papel que a música caribenha assumiu na constituição sociocultural dessas agremiações musicais, bem como de seus músicos. E também na construção do pensamento estético musical desse contexto.

As questões relativas à influência do espaço geográfico na expansão da música caribenha, sua ressignificação e processos de reelaboração também podem ser ventiladas. Moura (2010) explana a influência que a localização geográfica do arquipélago do Caribe teve para a facilitação da chegada da rumba, bolero e salsa a outros países. Ele reflete que:

> No período em que transporte e a comunicação se davam, sobretudo por via marítima, esta região não pode ser entendida colocando-se em primeiro plano sua extensão territorial, mas em termos da extensão de seus litorais e de sua apropriação às condições de navegação... (MOURA, 2010, p. 334).

Os processos ocorridos em Salvador também podem ser analisados sobre essa mesma óptica. A posição em que está localizada a cidade – litorânea posicionada ao Norte do Brasil – com um porto muito movimentado que recebia, naquela época, muitos marinheiros vindos em sua maioria da Inglaterra e dos Estados Unidos também pode ser vista como facilitadora para a chegada dos ritmos caribenhos – salsa, merengue, mambo, bolero – em seu território. Sob a óptica da afirmação de Santos (1982, p.2) que diz que "cada sociedade veste a roupa de seu tempo" e entendendo as influencias históricas no espaço geográfico e de sua constituição histórica, pode-se analisar também a importância do Centro Histórico da cidade para as atividades exercidas pelos jazes.

Oliven (1985) vê a cidade como uma força capaz de influenciar consequências da vida social e, que, junto com a urbanização, constitui força desorganizadora social e cultural. Já Velho (2009) pensa que a cidade é importante para a compreensão da sociedade moderno-contemporânea. Nessa presente análise, penso a cidade como força reorganizadora sociocultural, cenário para a formação de novas relações culturais que adicionam ao seu ambiente musical e cultural novos elementos.

O Centro Histórico abrigava parte dos clubes onde esses conjuntos musicais se apresentavam e locais que serviam de ponto de partida para a busca de novos elementos para seus repertórios. Moura (2009) descreve assim o ambiente:

> Alguns músicos da Rumba Dance e do Tabaris, [...] travavam contato com os marinheiros para copiar partituras e ouvir – várias vezes, até aprender de cor! - alguns artigos mais recentes que a indústria fonográfica norteamericana fazia divulgar pelo mundo inteiro. Os mais apreciados eram aqueles que traziam os ritmos do Caribe. (MOURA, 2009, p. 373).

O Centro Histórico também abrigava outro meio importante para a chegada da música caribenha aos músicos. Cinemas a exemplo do Cine Excelsior, na Praça da Sé e Guarani, na Praça Castro Alves abrigavam integrantes dos jazes que iam até lá para assistir a filmes e retirar deles músicas para o seu repertório. Além disso, estava localizado próximo ao porto da cidade, de onde os músicos partiam em companhia de marinheiros para, a bordo dos navios, ouvir música cubana e jazz (MOURA, 2009). Sobre isso, ele nos conta:

> Acontecia irem [sic] os músicos à noite até os navios, de catraia, saveiro ou canoa, para ouvir música cubana, jazz à [sic] Glenn Miller nos navios estrangeiros, sobretudo ingleses e norteamericanos. [...] escutavam sem cansar os temas mais *calientes*, de forma a gravá-los de memória. (MOURA, 2009, p. 374).

As relações constituídas a partir dessas visitas foram de suma importância para a formação do repertório e orquestração desses conjuntos musicais que, de posse das informações conseguidas durante esses momentos, moldaram a estrutura musical que se tornou característica da sonoridade produzida pelos jazes.

Concluindo essa pequena análise sobre os jazes, entendendo-os como movimento histórico musical sob a perspectiva de temas amplamente discutidos nos estudos etnomusicológicos na modernidade, chamo atenção para a importância da compreensão dos processos de globalização, seus fatores desencadeadores e suas consequências. Foi através deles que a música caribenha, misturada

ao jazz, chegou à capital da Bahia. Trazida pelas mãos dos marinheiros, pelas ondas do rádio e telas de cinema, ramos da indústria cultural que ajudaram a popularizar ritmos como a rumba, a salsa, merengue, boleros, aqui se juntaram às valsas vienenses e samba, iniciando um movimento de reterritorialização de identidades, forjando novos comportamentos e relações culturais. Todo esse movimento tendo como marco inicial o Centro Histórico, daí se espalhando por vários pontos da cidade, tornando-o assim ponto de partida para os encontros entre marinheiros, músicos e a música que chegava das distantes ilhas do Caribe, trazidas pelas ondas do mar.

## Referências

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 361- 387.

ALMEIDA, José Coelho de. O ensino coletivo de instrumentos musicais: Aspectos históricos, políticos, didáticos, econômicos e sócio-culturais. Um relato. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 01, 2004, Goiânia. **Anais…** Goiânia: UFG, 2004. p. 11-29.

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Diffrense in the Global Cultural Economy. In: DURIN, Simon (ed.). **The Cultural Studies Reader**. 2ª ed. London and New York: Routdlege, 1999. p. 220-232.

AULETE, Caldas. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Delta, 1958. Vol.3. p. 2303.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaios sobre o conceito de cultura**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. **Globalização**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BLACKING, John. **How Music is Man?** 2ª ed. Washington: University of Washington Press, 1974.

COSTA JÚNIOR, Antônio Braga da. **O imaginário Religioso na Musicalidade dos Artistas de Abaetetuba (1930- 1955)**. WGW Gráfica e editora. Coleção Cultura Ribeirinha, 2008. Vol.1.

DE NORA, Tia. **After Adorno**: Rethinking Music Sociology. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entra e sair da modernidade. Tradução de Gênese Andrade, Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOTARBA, Joseph A.; VANNINI, Phillip. **Understanding Society through Popular Music**. London and New York: Routdlege, 2009.

MEIHY, José Carlos Seibe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

MOURA, Milton. Notas sobre a Presença da Música Caribenha em Salvador, Bahia. In: **Revista Brasileira do Caribe**. Brasília: ISSN, 2009. Vol. 09, n. 18. p. 361- 387. Disponível em: < http//www.redalyc.org >. Acesso em: 17 de julho de 2011.

_____. Os ritmos calientes do Caribe num Carnaval Brasileiro. In: **Revista Brasileira do Caribe**. Goiânia: ISSN, 2010. Vol.10, n. 20, págs. 331-362. Disponível em: < http//www.redalyc.org >. Acesso em: 30 de março de 2012.

NORTON, Pauline. Foxtrot. In: **Grove Music Online**. Disponível em: < http//www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/10075 >. Acesso em 29/06/2012.

OLIVEN, Ruben George. **A Antropologia de Grupos Urbanos**. Petrópolis: Vozes, 1985.

SANTOS, Milton. Sociedade e Espaço: Formação Espacial como Teoria e como Método. In: _____. **Espaço e Sociedade: Ensaios**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 1-16.

VELHO, Gilberto. Antropologia Urbana: encontro de tradições e novas perspectivas. In: **Sociologia, Problemas e Prática**. N.º 59, 2009. p.11-18.

WADE, Peter. **Music, Race, Nation**: Música Tropical in Colombia. Chicago: The University of Chicago Press. 2000.

Realização:






Apoio:







