FLORIANÓPOLIS 25-28 MAIO 2015

VII ENABET

encontro nacional da associação brasileira de etnomusicologia



Diretoria da Associação Brasileira de Etnomusicologia - ABET

Deise Lucy de Oliveira Montardo – **Presidente**
Rosângela Pereira de Tugny – **Vice-presidente**
Jorgete Maria Portal lago – **1ª secretária**
Keila Souza F. da Cunha - **2ª secretária**
Líliam Cristina Barros – **1ª tesoureira**
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral – **2º tesoureiro**
Alice Lumi Satomi – **editora da Revista Música e Cultura**
José Alberto Salgado – **editor da Revista Música e Cultura**

Comité Local

Coordenacão: Maria Eugenia Dominguez
Rafael Mondini Bueno, Fernanda Marcon, Fabiana Stringini Severo, Izomar Lacerda, Leticia Grala Dias, Rita de Cácia Oenning da Silva, Jaqueline Cándido Guilherme, Mariana Santos Teófilo, Thiago Santos da Silva, Allan de Paula Oliveira, Luisa Helena Peixoto

Comité Científico

Coordenação: Acácio Tadeu Camargo Piedade

Pareceristas: Alberto Tsuyoshi Ikeda, Alice Lumi Satomi, Allan Oliveira, Angela Lühning, Carlos Sandroni, Deise Lucy Montardo, Edilberto José da Fonseca, Edmundo Pereira, Eduardo Pires Rossi, Edwin Ricardo Pitre Vásquez, Erica Giesbrecht, Glaura Lucas, Flávia Camargo Toni, Gabriel Ferrão Moreira, Heloísa Valente, Hugo Leonardo Ribeiro, José Alberto Salgado e Silva, José Roberto Zan, Katharina Doring, Katia Maheire, Laíze Guazina, Liliam Barros, Luciana Prass, Luís Fernando Hering Coelho, Luis Ricardo Silva Queiroz, Luiz Henrique Fiaminghi, Maria Elizabeth Lucas, Maria Eugenia Dominguez, Marcus Straubel Wolff , Marília Raquel Albornoz Stein , Mario Maia, Martha Tupinambá Ulhoa, Miguel Angel Garcia, Paulo Murilo, Rosangela Tugny, Samuel Araujo, Sonia Lourenço, Spensy Pimentel, Susana Sardo, Suzel Reily, Vicenzo Cambria , Werner Ewald.

Edição dos Anais: Tarcisio Osorio Ferreira

Instituições parceiras, apoios e patrocínios:

Associação Brasileira de Antropologia (ABET)
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)
Programa de pós-graduação em Antropologia Social da UFSC (PPGAS/UFSC)
Programa de pós-graduação em Música da UDESC (PPGMUS/UDESC)
Programa de pós-graduação em Antropologia Social da UFAM (PPGAS/UFAM)
Programa de pós-graduação em Psicologia da UFSC (PPGPSI/UFSC)
Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural (INCT/Cnpq/FAPEAM/FAPESC)
CAPES
FAPESC

Catalogação na fonte pela
Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

E56a Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (7. : 2015 : Florianópolis, SC).
[Anais do] VII ENABET [recurso eletrônico] / VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia ; organizadora, María Eugenia Domínguez. – Florianópolis : PPGAS/UFSC, 2015.
993 p., il., graf., tabs.

Modo de acesso:
<http://abetmusica.org.br/conteudo.php?$sys=downloads>
Inclui bibliografia.
Evento realizado de 25 a 28 de maio de 2015.
ISSN 2236-0980

1. Música e antropologia. 2. Música - Aspectos sociais. 3. Etnologia. I. Domínguez, María Eugenia. II. Título.

CDU: 78

Apresentação

A ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia – foi fundada em 2001 no âmbito do 36º Congresso Mundial do International Council for Traditional Traditional Music (ICTM), associação acadêmica internacional no campo da Etnomusicologia e órgão consultivo da UNESCO. Esse campo científico vem se expandindo mundialmente e também no Brasil, graças à nossa reconhecida diversidade cultural, algo que se reflete na procura e incremento de atividades de formação profissional e de pesquisa em Etnomusicologia na Pós-graduação, Graduação e Extensão. A representatividade da ABET tem apresentado crescimento, também, no plano do debate em relação a questões e paradigmas relacionados ao continente latino-americano.

Pesquisadores, professores universitários, estudantes de Pós-graduação e Graduação constituem as principais categorias de participantes dos Encontros bi-anuais da ABET. Para o VII ENABET os povos originários, tradicionais, representantes das culturas populares e dos movimentos culturais das juventudes suburbanas são convidados a assumir maior protagonismo não apenas como participantes mas como condutores de outras maneiras de pensar, viver e resistir musicalmente.

Tendo em vista o caráter plural das cosmologias e epistemologias musicais na América Latina, o VII Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia tem como objetivo provocar uma virada espistemológica e política na prática de pesquisa, assumindo como parceiros os intelectuais guardiões dos modos de pensar e fazer música de comunidades que historicamente foram excluídas de seus papéis de sujeitos do saber. Além disso, após seus 13 anos de existência, a ABET assume a necessidade de compartilhamento e integração das pesquisas na área de etnomusicologia com os países que compõem o continente. A identificação de perspectivas, paradigmas e problemas latino-americanos estará na base das discussões do encontro e poderá proporcionar novos diálogos com a tradição clássica etnomusicológica. O evento oportunizará a constituição de uma rede de trocas de saberes entre os diversos países.

SUMÁRIO

A REPRESSÃO NA HISTÓRIA DO CARIMBÓ NO PARÁ 1

PRÁTICAS MUSICAIS NOS PONTOS DE CULTURA: CAMINHOS PARA UMA CIDADANIA CULTURAL 12

A MÚSICA DAS CAIXEIRAS DO DIVINO: DIÁLOGOS ENTRE ESTRUTURAS MUSICAIS E SOCIAIS 26

UMA REFLEXÃO SOBRE PONTES, CONEXÕES E CONTÍNUOS ENTRE DOMÍNIOS ONTOLÓGICOS: PORQUE NÃO CANTAR COM OS GRILOS? 42

O SONHO ACABOU? O FESTIVAL PSICODÁLIA: UMA RETOMADA CONTRACULTURAL 53

RODA DE MÚSICA: UM PROCESSO CRIATIVO COLETIVO 66

HERENCIA AFRICANA EN LA MÚSICA EN HAÏTI 77

NUEVOS IMAGINARIOS SONORO MUSICALES: EXPERIENCIAS DE DIALOGO ETNOMUSICOLOGICO CON LOS EBERA CHAMÍ DEL RESGUARDO INDIGENA DE SAN LORENZO. 90

UMA FRANCISCA, MUITAS CHIQUINHAS: INDIVÍDUO, SOCIEDADE E RELAÇÕES DE GÊNERO NO CENÁRIO MUSICAL DA BELLE ÉPOQUE CARIOCA (1889-1925) 102

ESCRITA PERFORMÁTICA EM ETNOMUSICOLOGIA: UMA PROPOSTA PRESUNÇOSA A PARTIR DA MINHA RELAÇÃO COM A MÚSICA. 114

SOBRE GÊNEROS MUSICAIS, FESTAS E ALTERIDADES: UMA REFLEXÃO A PARTIR DA ETNOGRAFIA SOBRE O CHAMAMÉ NA ARGENTINA 124

MÚSICA, IDENTIDADE, HABITUS DE CLASSE E PODER: REFLEXÕES SOBRE UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA DA PRÁXIS SONORA NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO. 134

ALGUMAS INTERSEÇÕES ENTRE ETNOMUSICOLOGIA E FENOMENOLOGIA 146

A HISTORIOGRAFIA CLÁSSICA DA MÚSICA BRASILEIRA E A IVENÇÃO DA MÚSICA NACIONAL 156

LA MULTIMUSICALIDAD DE INTÉRPRETES EM LOS GRUPOS DE SECUENCIAS EN CALI, COLOMBIA 167

MÚSICA NEGRA E CORPORALIDADE NO NEOPENTECOSTALISMO – NOVAS TENDÊNCIAS E CONTRADIÇÕES 178

“FOLIA DE REIS”: ALGUNS PROBLEMAS DE SUA ABORDAGEM ACADÊMICA RECENTE 194

O DESAFIO DA NOTAÇÃO MUSICAL PARA MÚSICAS DE TRADIÇÃO ORAL 206

FUNK NO SUL? UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO COM FUNKEIROS EM PORTO ALEGRE 221

AS BANDAS DE MÚSICA NA CAMPINAS DO SÉCULO XIX, UM ESTUDO DA COMPLEXIDADE 233

MÚSICA E TRABALHO: APORTES AO ESTUDO DOS CANTOS DE TRABALHO NO BRASIL 242

TEMPO PARA COMPOR O TEMPO: POLÍTICA E SUBJETIVAÇÃO NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA MÚSICA. 254

RESSONANCE AND THEORIZING IN ETHNOMUSICOLOGY THINKING, SINGING, AND MURMURING IN PEMÓN SOUND ONTOLOGIES 267

O CORDÃO DE PÁSSARO CORRUPIÃO: UMA PRÁTICA MUSICAL BRAGANTINA 280

A CULTURA AFRO-BRASILEIRA COMO INSPIRAÇÃO PARA A CRIAÇÃO MUSICAL DE WALDEMAR HENRIQUE. 294

COSMOPOLÍTICA, MÚSICA E NARRATIVAS EM CONTEXTO QUILOMBOLA 306

FUNK AUDIOVISUAL: O SURGIMENTO DE UM GÊNERO MUSICAL NO CIBERESPAÇO 323

ASPECTOS DA CLASSIFICAÇÃO ORGANOLÓGICA DE INSTRUMENTOS PRECABRALINOS PERTENCENTES AO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI (PARÁ) E MUSEU NACIONAL DA UFRJ (RIO DE JANEIRO). 336

OS DISTINTOS GRUPOS DE PRÁTICA MÚSICAL GUARANI DO SUDOESTE BRASILEIRO 347

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: PRESSUPOSTOS PARA A CONSTRUÇÃO DA TRAJETÓRIA INDIVIDUAL ARTÍSTICA DE BETO BARBOSA, O “REI DA LAMBADA” 358

TRANSFORMAÇÕES DA MÚSICA ENTRE OS HUNI KUIN: O MAHKU – MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN 369

TRANSTERRITORIALIZAÇÃO MUSICAL: PENSANDO ORIGENS DA PRÁTICA DO KOTO EM BELÉM A PARTIR DA MUDANÇA MUSICAL 391

MÚSICA E PAJELANÇA DOS POVOS TEMBÉ E KA’APOR: UMA APROXIMAÇÃO COMPARATIVA A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA ETNOGRÁFICA 402

TRABALHAR COM MÚSICA NO INTERIOR DO BRASIL: REFLEXÕES INICIAIS SOBRE ENTRADA NO CAMPO E MÉTODO 416

CRIANDO TOADA, ENSAIANDO DANÇA: A FESTIVIDADE DO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS – AM 427

HABILITAÇÃO EM ARTES E MÚSICA PARA A EDUCAÇÃO DO CAMPO: LUTAS, DISPUTAS E DESAFIOS. 438

A MÚSICA POPULAR NA TRAJETÓRIA DE HEITOR VILLA-LOBOS: UMA ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA DA SUÍTE POPULAR BRASILEIRA 449

FÉ E RELIGIOSIDADE NA PERFORMANCE DA BANDA CABAÇAL PADRE CÍCERO ... 461

ESTEREÓTIPOS SONOROS: A ESCALA MENOR HARMÔNICA E A REPRESENTAÇÃO DA MÚSICA ÁRABE. 473

A HISTÓRIA CATÓLICA DO SAMBA NA BAHIA: REFLEXÕES SOBRE A DIÁSPORA AFRICANA 487

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROJETO A MÚSICA DAS CACHOEIRAS – DO ALTO RIO NEGRO AO MONTE RORAIMA: O CASO DA MÚSICA MINHA GERAÇÃO DA BANDA MARUPIARA..... 501

O FENÔMENO DA "MÚSICA DE GAVETA" 514

MÚSICA E RELIGIOSIDADE: FORÇA E LUZ NAS MÚSICAS DE CLARA NUNES 524

PAROANO SAI MILHÓ: RESISTÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO HÁ 51 ANOS..... 543

PRÁTICAS MUSICAIS JUDAICAS EM RECIFE/PE: O SAGRADO E O PROFANO E QUESTÕES DE ETNICIDADE..... 555

"WOTCHIMAUCU": UMA ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA DO CD PRODUZIDO PELOS TIKUNA, CIDADE DE DEUS, MANAUS- AM. 566

"MÚSICA DE BEIRADÃO"? REFLEXÕES A PARTIR DO CAMPO 577

O UNIVERSO MUSICAL-RITUAL DOS POVOS TIMBIRA 591

A ETNOMUSICOLOGIA E AS PEDAGOGIAS MUSICAIS: INTERSEÇÕES E INTERSTÍCIOS..... 602

ALÉM DAS ETNOGRAFIAS: OS MÚLTPLOS DO LOCAL E SEUS SABERES..... 613

A ETNOMUSICOLOGIA NO CONTEXTO ACADÊMICO BRASILEIRO: UMA REVISÃO ATUALIZADA 625

AUTENTICIDADE NA CENA METAL DO DISTRITO FEDERAL 636

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE TRANSMISSÃO MUSICAL 651

AQUARELAS MUSICAIS DAS AMÉRICAS: PROJETOS IDENTITÁRIOS DE NAÇÃO NAS PERFORMANCES RADIOFÔNICAS DE RADAMÉS GNATTALI E ALAN LOMAX (1939–1945) 663

O SUL DA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA: PRELÚDIOS DE UMA ANÁLISE 677

FREVO PERNAMBUCANO: CAMINHOS E DESAFIOS NA ATUALIDADE 689

PESQUISA E REAPROPRIAÇÃO EM ACERVO ATRAVÉS DA PERFORMANCE: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA 699

INVENÇÃO DA TRADIÇÃO NOS NOVOS CONTEXTOS DE PERFORMANCE: O PASTORIL DONA JOAQUINA E O FESTIVAL DO FOLCLORE DE OLÍMPIA 711

MÚSICA E CULTURA: TRANSFORMAÇÕES NO GÊNERO MUSICAL FORRÓ 725

A PERFORMANCE MUSICAL NA BARCA DE CABEDELO-PB 736

MUDANÇA E CONTINUIDADE NA MÚSICA DE RABEQUEIROS 749

CAMINHOS MUSICAIS DO CHORO NO INTERIOR PAULISTA. 761

DE CORPOS E ARTEFATOS SONOROS: EXEMPLOS ETNOGRÁFICOS TIKMŨ'ŨN-MAXAKALI 771

CANTOS TIKMŨ´ŨN COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA PARA A DESCONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS RELACIONADOS AOS POVOS INDÍGENAS 782

FEMINARIA MUSICAL: O QUE (NÃO) SE PRODUZ SOBRE MULHERES E MÚSICA NO BRASIL 797

NOS TRILHOS DA MEMÓRIA: A MÚSICA DA DIÁSPORA AFRICANA NO RIO DE JANEIRO 813

IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NO XIRÊ DE CABOCLO BOIADEIRO: UMA EXPERIÊNCIA ETNOMUSICOLÓGICA A PARTIR DO ILÊ ASÉ IGJIFÁRÔMIM 824

ESCUTA COMPARTILHADA ETNOGRÁFICA: AMPLIANDO AS POSSIBILIDADES DA PESQUISA EM MÚSICA 834

ANARCOFUNK – A ESTÉTICA DO FUNK CARIOCA NA LUTA POR AUTONOMIA E LIBERDADE 847

E FOI ASSIM QUE A DOR SE FEZ CANÇÃO, E A ESPERANÇA, MOVIMENTAÇÃO": NOTAS ACERCA DE EXPERIÊNCIAS FONOGRÁFICAS SEM-TERRA 858

SONORIDADE(S) DOCARNAVAL DE CURITIBA 869

HINOS DO DAIME – REVELAM OU VELAM A DOUTRINA? 882

O SEMBA ANGOLANO PRÉ-INDEPENDÊNCIA (1961-1975): RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E POLÍTICA 893

ETNOMUSICOLOGIA, POLÍTICA E DEBATE SOCIAL: CONTRIBUIÇÕES PARA UM ESTADO DA ARTE DA ETNOMUSICOLOGIA PARTICIPATIVA NO BRASIL 903

"QUINTETO VIOLADO DO SUL": AGENCIAMENTOS E TRÂNSITOS SONORO-MUSICAIS NA TRAJETÓRIA DO GRUPO GAÚCHO OS TÁPES 916

"QUINTETO VIOLADO DO SUL": AGENCIAMENTOS E TRÂNSITOS SONORO-MUSICAIS NA TRAJETÓRIA DO GRUPO GAÚCHO OS TÁPES 927

CANTOS DO RITUAL DA MOÇA NOVA TICUNA 939

A MÚSICA BANIWA NA MALOCA "CASA DE CONHECIMENTO", PESQUISA COLABORATIVA EM SÃO GABRIEL DA CACHOEIRA /AM 955

ATRAVESSANDO FRONTEIRAS: O HEAVY METAL APROXIMANDO NAÇÕES..... 963

A DANÇA DOS MARACÁS DO RIO NEGRO: UMA EXPRESSÃO DA ARTE DE UMA CULTURA RIATUALIZADA 972

OS TAMBOREIROS DA ILHA DAS MONTANHAS: MÚSICA E SOCIABILIDADE NO COLÁ SON JON DE PORTO NOVO. 984

A REPRESSÃO NA HISTÓRIA DO CARIMBÓ NO PARÁ

Bernardo Mesquita
bernardopaivamesquita@gmail.com
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

Resumo

O Carimbó é uma manifestação de música e dança originária do estado do Pará. Em 2014 esteve em evidência nos noticiários nacionais, pois obteve o reconhecimento como patrimônio da cultura nacional. No entanto, a valorização dada pelas instituições públicas não deve esconder a dimensão dramática contida no passado desta expressão popular. A partir de pesquisas de campo e bibliográficas realizadas em 2013-2014, pude contar com um panorama histórico abrangente sobre a história do Carimbó. Observou-se que a repressão esteve fortemente presente no percurso histórico desta prática musical popular até os anos 60 do século XX. Neste trabalho pretendo apresentar os aspectos repressivos que acompanharam uma considerável parte da história do Carimbó. Assentado em uma perspectiva etnomusicológica reflito sobre um processo histórico de longa duração, uma vez que o esboço aqui apresentado parte dos primeiros registros sobre o Carimbó no século XIX. Vamos deste momento inicial, cuja marca é a proibição formal por parte dos poderes públicos, até a metade do século XX, quando mesmo após o fim da escravidão, a discriminação e o estigma ainda persistiram contra tal música. A importância dos processos repressivos ainda não foi devidamente reconhecida pelos pesquisadores e estudiosos da história do Carimbó. Se na história do samba a importância dos processos repressivos já foi reconhecida, debatida e refletida, na trajetória do Carimbó esta faceta ainda não foi devidamente enfatizada.

Palavras-chave: Repressão do Carimbó; Código de Posturas de Belém; Festas e batuques.

Abstract

Carimbó is a manifestation of music and dance that originated in the state of Pará. In 2014 it was in evidence in the national news, because it was recognized as a heritage of national culture. However, the appreciation expressed by public institutions should not hide the dramatic dimension of the past of this popular expression. From bibliographical and field research held in 2013-2014, I could count on a comprehensive historical overview of the history of *Carimbó*. It was observed that repression was strongly present in the historical course of this popular musical practice until the 1960s. In this article I intend to present the repressive aspects that accompanied a considerable part of the history of *Carimbó*. Based on an ethnomusicological perspective, I reflect on a long-term historical process, since the outline presented here comes from the first records of *Carimbó* in the nineteenth century. We start from its initial moment, marked by the formal prohibition from the government, and go until the mid-twentieth century, when even after the end of slavery, discrimination and stigma still persisted against such music. The importance of repressive processes has not been properly recognized by researchers and scholars in the history of *Carimbó*. Although in the history of samba the importance of repressive processes was recognized, discussed and reflected, in the trajectory of *Carimbó* this facet has not yet been properly emphasized.

Keywords: Repression of *Carimbó*; Belém Code of Ordinances; Feast and drumming.

A importância dos processos repressivos ainda não foi devidamente reconhecida pelos pesquisadores e estudiosos da história do Carimbó. Se na história do samba a importância da repressão já foi reconhecida, debatida e refletida, na trajetória do Carimbó a repressão ainda não foi devidamente enfatizada para o desenvolvimento deste gênero.

Antes que o termo *Carimbó* tenha aparecido nos registros públicos, outro termo aparece regularmente nos registros: o batuque. Segundo o historiador Vicente Salles "o batuque foi o embrião de muitos folguedos folclóricos de marcada influência africana e provavelmente, nos primeiros tempos, disfarçava as danças de cunho religioso dos negros" (Salles, 2007, p. 221). Nesse comentário ressaltamos não só a importância do batuque para a formação e desenvolvimento histórico da música negra na Amazônia como também o reforço sobre a validade em estudar tal música sob o prisma da repressão. Tendo em vista que as práticas musicais da população negra aconteciam numa sociedade escravocrata, sua manifestação não poderia deixar de ter um vínculo com medidas de controle e repressão assim como de diversas formas de resistência. As festas e batuques negros eram certamente, ainda que bastante limitadas, formas de resistência e afirmação, algo que se de um lado poderia ser reprimido diretamente, de outro poderia ser manifestar transgressoramente ou por negociação, especialmente em dias de descanso e santificados pela Igreja.

Na segunda metade do século XIX, a música da população negra normalmente identificada pelo termo *batuque* passou a ser reconhecida por termos diversificados que designavam folguedos e danças como *bambiá, carimba, lundum* dos quais pouco se sabe sobre a coreografia.

A repressão às práticas musicais da população negra é atestada pelos registros acumulados e a questão já nos salta aos olhos desde o início, quando constatamos que as fontes históricas documentais mais antigas sobre o Carimbó são justamente as leis proibitivas presentes nos Códigos de posturas da câmara municipal. A primeira foi a Lei n° 1.208, de 5 de maio de 1880, do "Código de Posturas de Belém" (Coleção de Leis da Província do Grão-Pará, Tomo XLII, Parte I), que dispõe no Capítulo XIX, sob o título " das Bulhas e Vozerias" :

> Artigo 107. É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa.
> Parágrafo 1° Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade.
> Parágrafo 2° Fazer batuques ou samba.
> Parágrafo 3° Tocar tambor, corimbo ou qualquer instrumento que pertube o sossego durante a noite. (Salles, 1980 p.163)

Apenas três anos depois o general barão de Maracujá, presidente e comandante das Aras da Província do Pará baixou no "Código de Posturas da Câmara Municipal de Vigia (Lei n° 1.162, de 12 de abril de 1883, C.L.P.G.P., Tomo XLV, Parte I, pp. 148/178),no qual aparecia sob o título 10- "Vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades contra a moral pública" (sic)- no artigo 48, parágrafo 2°, a proibição explícita :

> Tocar tambor, **carimbó**, ou qualquer outro instrumento de percussão que pertube o sossego público durante a noite. A contravenção será punida com a multa de 15$000, ou 5 dias de prisão, em qualquer dos casos (Salles, 1969)

Lamentavelmente, é pelos registros e marcas de sua opressão que muitas vezes seguimos os passos e constatamos a presença da população negra no Brasil. Por outro lado, são estes mesmos registros que permitiram valiosos estudos sobre a história da contribuição cultural da população negra. Em Belém, tal fato não foi diferente e nem poderia, já que a Amazônia também foi inserida no regime de escravidão, ainda que em menor intensidade quando comparado à estados como Bahia e Maranhão. De qualquer forma, no final do século XIX, a população negra estava presente no Estado do Pará, e em sua capital, Belém do Grão-Pará, não deixava de ganhar destaque por sua força cultural. Neste quesito poucos sobressaíram-se como Mestre Martinho. Homem negro, nascido em Óbidos, veio ainda pequeno para Belém, onde tornou-se o mais famoso organizador de festas populares da cidade. A atuação de Mestre Martinho começa a destacar-se em 1848, quando organizou a primeira festa do Divino Espírito Santo, festividade que passaria a acontecer no bairro do Umarizal onde o Mestre fixou residência nos anos seguintes. No Umarizal a festa durava 15 dias e consistia em acontecimento com bastantes atrativos como danças, bailes e outras recreações e divertimentos. Como informa Salles "dali também surgiram famosos cordões de bumbá, pastorinhas e se praticava, durante quase todo ano, uma espécie de samba noturno, vindo este nome certamente da razão de os batuques serem realizados À noite" (Salles, 2005 p. 224). No início do século XX, Tó Teixeira, músico morador do bairro do Umarizal, fez parte de um grupo de carimbo comandado por Vicente Teixeira entre 190 e 1916 (Habib, 2013 p. 167).

Local reconhecido pelo seu dinamismo popular, e pela força cultural das festas, sons, ritmos e danças a que marcou a memória de inúmeros cronistas, o bairro do Umarizal[1], inegavelmente, possui uma grande importância na história da música da população negra em Belém. Anunciando a música e dança dos negros numa barraca na João Balbi, no Bairro do Umarizal, o Jornal Correio Paraense, Belém 29/ 08/1893 dizia "som esbodegante de um carimbó captivo" (Salles, 2007, 78). Em 1900, a imprensa de Belém também se refere ao preto Antônio Morais, vulgo Parafuso, mestre de Carimbó (Fernandes, 1999 p.10).

Segundo Vicente Salles "pode-se afirmar que desse bairro irradiou-se a cultura negra" pela cidade. Mas, se um dia foi um centro de convergência da população negra, ao passar pelo processo de urbanização modernizante durante o republicanismo de Antônio Lemos, os moradores do bairro, dispersaram-se por outras áreas da cidade e "a população negra, foi [...], forçada a se transferir para outros bairros: Pedreira, Guamá, Jurunas, Cremação, Sacramenta, Vila da Barca, etc" (Salles, 2005, 226). Comentando o processo de transformação do bairro do Umarizal[2] o historiador Vicente Salles diz:

> Hoje o bairro já não é o típico aglomerado humano, popular e proletário, de antigamente, onde os indivíduos negros forros habitavam mais ou menos segregados, tal era a abundância de negros os seus descendentes mestiços naquela zona de Belém que se prolongava até o bairro de São João do Bruno, e se canalizava, além, pela estrada da Pedreira acima. Á medida que o bairro se urbanizou e aburguesou, a população negra foi sendo expelida dali e se adensando na Pedreira (Salles, 2005, p. 225).

Essa dispersão tornou o bairro da Pedreira[3] um centro de batuques e sambas e nos demais bairros permaneceram "os terreiros de macumba, o antigo batuque e o babaçuê, modernizado, sincretizado com o tambor-de-mina do Maranhão, o candomblé da Bahia e a umbanda carioca, e ainda, alguns traços da pajelança cabocla" (Salles, 2007, p. 226). Neste

[1] O bairro do Umarizal se implanta como estrutura urbana no processo de expansão dacidade. Data de meados do século XIX sua existência enquanto espaço habitado, José da Gama Malcher, duas vezes Intendente Municipal (1849/1868 e 1876/1882) abriu em 1880 as ruas do bairro do Umarizal, porém foi no ritmo das mudanças que se efetuaram na cidade, que este adquiriu uma identidade como bairro periférico, de paisagem degradada, onde proliferavam as valas, capim, enchentes e aningal, dificultando o ir e vir das pessoas. (Rodrigues, 2013 p. 5).

[2]Em entrevista o músico Tó Teixeira comentava sobre a mudança do Bairro: "Depois que o asfalto e as novas construções vieram chegando o bairro mudou completamente. Deixou de ser o que era: Um bairro de operários. E mais que isso: um viveiro de pássaros. Tudo que era instrumentista, viveiro de pastorinha morava por lá. As barracas eram pobres e alegres. Cheias de sons, risos, festas cantorias". Ver em "Província do Pará". Referindo-se aos seus cabelos brancos. cf : VENTURA, Valério. **Violões em Serenata**: o instrumento proscrito. **A Província do Pará.** Belém, 1978.

[3] O Bairro da Pedreira teve uma grande relevância na história do carnaval em Belém, sendo conhecido como o bairro do *samba e do amor*.

universo de música negra figuravam bons compositores como negro David "considerado o maior pianeiro da época", Antonio Teixeira e Antônio Cirilo Silva, um talentoso compositor, regente e professor de música. Todo dinamismo da prática musical destas populações sobreviveram sob constante discriminação como indica o *Diário de Belém*, edição de 18/09/1884, reclamava e pedia providência à polícia, a fim de proibir esses sambas noturnos, "obrigados a tambores e pandeiros e gritos em agudíssimo, com *slanzio*, que se realizam ali pela Rua da Pedreira, Travessa da Piedade e da Princesa" (Salles, 2005, p. 225).

Importante pensar como essa negação da cultura afro-brasileira, revelada explicitamente nestes registros no final do século XIX, permaneceu presente no decorrer do plano urbanístico de Belém durante o ciclo de expansão da economia da borracha, sob a direção do projeto republicano modernizador, e como esse legado afetou o Carimbó ao longo de toda primeira metade do século XX.

O discurso dominante do progresso baseado na ciência e no saneamento higienista, ocultava interesses econômicos assim como o receio das elites republicanas em relação à massa de trabalhadores que se aglomerava nas cidades e já se organizavam politicamente. Esse medo estimulou, tanto no Rio de Janeiro com Pereira Passos, como em Belém com Antonio Lemos, a aplicação de uma política de combate aos cortiços ou bairros pobres perto dos centros, num processo que levou a expulsão dos setores populares dos centros e da consequente segregação destes em novos bairros periféricos.

A população trabalhadora e pobre que se aglomerava em capitais como o Rio de Janeiro, passou a ser interpretada como "selvagem", bárbara" e "incivilizada". Num período em que os republicanos visavam construir um "novo homem", trabalhador dócil, submisso mas ao mesmo tempo produtivo, a estratégias de disciplinarização, mascarada pelo discurso moralizante, constituía-se de inúmeros mecanismos de controle e vigilância, os quais não situavam-se apenas na esfera institucional mas no cotidiano das práticas sociais.

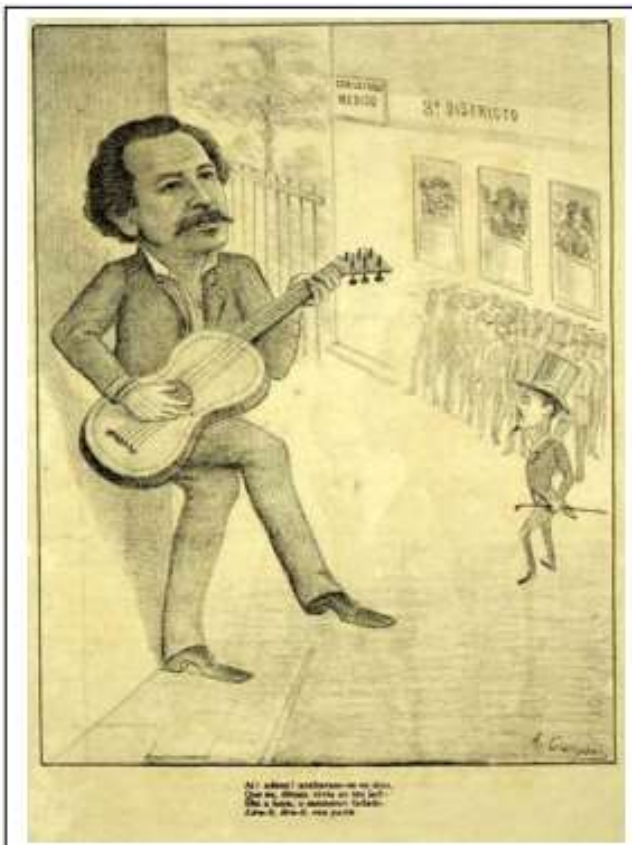
A chamada *Belle Époque* paraense do início do século XX foi marcado pela administração do intendente Antonio Lemos cuja modernização de ímpeto civilizador significava afastar-se dos hábitos "bárbaros" ainda presente em Belém. Como nos informa Maria de Nazaré Sarges, em 1897, ao andar nas ruas de Belém, Antonio Lemos "observou que ainda existiam muitos costumes considerados "bárbaros" para uma capital que se pretendia civilizada" (Sarges, 2002, p. 101). A paisagem repleta de barbárie que incomodava Lemos era formada por diversas práticas do cotidiano popular como a presença de animais

domésticos nas ruas- as carroças eram muito comuns-, fogueiras acesas nas ruas em noites festivas, mercadores ambulantes a quem Lemos acusava de enfeiar a cidade, ou mesmo pelo hábito de quarar roupas nas ruas.

A vida boêmia incomodava alguns moradores que faziam denúncias aos jornais. Em 1904, um leitor do jornal *Folha do Norte* escreveu "pedindo providências à polícia contra os "abusos" cometidos ao longo da noite e que se constituíam em "verdadeiros atentados contra o bem estar" da população belenense"...o leitor indignava-se contra "certos viandantes" que com seus automóveis incomodavam a todos " ao som de fortes buzinas e também "soltando berros estridentes, ou assoviando e cantando canções brejeiras em alta voz"(Lacerda, 2010, p.265).

O gosto musical elitista surgia com ânimo julgador contra os próprios membros das elites que manifestassem afinidade com os gêneros populares. Tal foi o caso de Miguel José de Almeida Pernambuco, presidente da província que foi criticado em 1889 pela Revista "A Semana" por seu gosto pela modinha e pelo violão.

Figura 3 – Caricatura de Miguel José de Almeida Pernambuco.



Fonte: Acervo Vicente Salles/Museu da UFPA.

É dentro deste contexto culturalmente elitista e avesso às práticas culturais populares que o Carimbó estava inserido em Belém. No que tange, ao papel da música neste processo, destacamos as bandas, as festas religiosas, os grupos de Boi-Bumbás, a prática da capoeiragem e da tourada etc.

Num ambiente urbano construído a partir de medidas coercitivas, a população trabalhadora pobre formada por imigrantes, ex-escravos, mestiços, negros, acabou encontrando nas festas religiosas e no Carnaval um espaço para sua expressão cultural. Segundo Maria Sarges "as igrejas, com suas irmandades, associações beneficentes, as confrarias religiosas e os festeiros particulares realizavam festas religiosas que congregavam os moradores de suas comunidades" (Sarges, 2002, p. 148). A tradicional Festa do Divino era normalmente realizada pelo Mestre Martinho, o já mencionado festeiro do bairro do Umarizal. O poder Municipal fornecia licenças para a realização das festas nas ruas, e a partir de 1900 os pedidos tornaram-se ainda mais frequentes. Solicitando os pedidos de licença sempre em palavras elogiosas ao intendente, os festeiros sabiam que "o mais importante nestes festejos era contar com a Banda dos Bombeiros, não somente porque anunciava alegres momentos de lazer, mas também porque dava uma medida do prestígio de que gozavam junto ao intendente" (Sarges, 2002, p.149). Os momentos de festas religiosas e populares atestam um espaço de relativa autonomia e negociação, um momento que possibilitava a solicitação de concessões e permissões. Num ofício de 15 de Junho de 1905, a Sociedade Beneficente Sagrado Coração de Maria, tradicional patrocinadora da festa, solicita a "permissão para manter as mercearias abertas durante a festividade" (Sarges, 2002, p. 150). É importante considerar que a autonomia observada nestas negociações, reforçava-se em função do interesse dominante em incorporar e apropriar-se das manifestações populares como no caso dos festejos republicanos de caráter cívico promovido por Antonio Lemos.

A historiadora Maria de Nazaré Sarges demonstra que as medidas de Antonio Lemos visavam criar um Carnaval "ordeiro e civilizado" supostamente nos moldes do Carnaval de Nice. Apesar do esforço, as medidas lemistas tentando dificultar a participação popular, não lograram êxito em submeter a população à passividade absoluta já que "a folia a cada ano ganhava mais foliões de rua, mesmo que tivessem de enfrentar a severa vigilância da polícia" (Sarges, 2002, p. 154).

A pesquisa documental realizada pela historiadora Maria Sarges não apresenta notícias sobre a presença do Carimbó em Belém neste período. Apesar de toda a diversidade musical presente no bairro do Umarizal no início do século XX, diante da organização do espaço urbano sob a orientação higienista certamente, o Carimbó não tinha espaço na Belém daquela época. As práticas populares tornaram-se símbolo de um passado "bárbaro" e "selvagem" diferente dos ideais civilizacionais almejados pelos republicanos.

Mesmo assim, é importante considerar a complexidade presente na relação entre as práticas de cultura popular e os poderes dominantes. Além da repressão direta, poderia haver negociação, barganha e mesmo colaboração em muitos casos. Neste mesmo momento histórico marcado pelo republicanismo, Luiz Pinheiro Leal, também identifica uma relativa tolerância em relação à capoeira, podendo manifestar-se pela conveniência dos poderes instituídos, que utilizavam os capoeiras como capangas. Quando tornou-se intendente, Antonio Lemos, antigo político monarquista, continuou a reproduzir as práticas de violência política próprias do período monárquico. A violência contra a oposição tinha na capangagem e na prática da capoeira seu braço armado costumeiro. A prática do boi-bumbá nos "currais" levou o folguedo à uma nova modalidade de "boi teatro", alterando seu estilo a partir da introdução de uma série de novos elementos como melodias, instrumentos, figurino, enredo. Neste novo modelo surge a figura do "dono do boi", aquele indivíduo que promovia e organizava a brincadeira. O boi-bumbá era praticado em vários bairros onde também existia o Carimbó como Icoaracia, Pedreira, Jurunas, Umarizal. Ao compartilharem a imersão dentro da classe trabalhadora pobre, negra e mestiça de Belém, ambos tiveram seus caminhos marcados pela experiência da repressão.

Marcelo Gabay divide a história do Carimbó de Soure na Ilha do Marajó em três fases: a *Era dos terreiros*, final do século XIX até 1920; a *Era dos conjuntos*, quando o Carimbó passou a ser tocado nas cidades da Ilha (Soure, Salvaterra) entre 1920 e 1950; a *Era dos grupos,* iniciou em meados da década de 1960, sob influência do repertório das rádios. Embora a cultura oral do Carimbó não tenha deixado registros históricos precisos, Gabay (Gabay, 2012, p.51) ao considerar os relatos de antigos mestres, acredita que as danças e práticas musicais populares encontraram espaço somente após a expulsão dos missionários jesuítas do Marajó em 1755. Segundo o preto Juvêncio, vaqueiro marajoara, o

Carimbó no Marajó teria surgido na fazendo Tapera, propriedade de Dita Acatauassú[4]. Tal lembrança nos remete ao Carimbó dos terreiros um tempo que segundo Gabbay "foi marcado por certo mistério associado ao caráter proibido e imoral desta prática" (Gabbay, 2012, p. 53). Neste sentido, a declaração de Anderson Costa, musicólogo marajoara, esclarece esse aspecto do Carimbó no Marajó.

> Antes não dançavam carimbó os brancos nem as mulheres de família, só mulher da vida. O carimbó que era tocado nos terreiros de Soure, era tocado para os negros se divertirem e para as mulheres da vida, e era cachaça, bebida à vontade; não era para qualquer pessoa. De certa maneira o carimbo saiu daquele espaço, e começaram os fazendeiros, as elites, e o povo a dançar e a praticar o carimbó. O Mestre Abelardo e o Mestre Biri, e os seus conjuntos de carimbó passaram a ganhar mais espaço na sociedade (Costa *apud* Gabbay, 2012, p. 54).

Esta relação com a população negra escrava do Pará também é confirmada, em 1974, quando o cametaense Mário Martins aparece nos jornais de Belém dando declarações sobre as origens do Carimbó. Para Mario o Carimbó foi trazido da África, mas apenas em forma de coro, agregando-se no Brasil os tambores, dentre estes o tambor de onça. Ele diz "Eram canções dolentes, justificadas pelo cativeiro em que viviam os negros".

Além da dimensão lúdica, ligada ao divertimento, a prática do Carimbó também serviu de instrumento de mobilização e resistência diante do poder das autoridades, como ilustra o caso ocorrido em na cidade de Cametá e relatado[5] por Mario Martins.

No final do século XIX, em Cametá, havia um Senhor de escravos chamado Romualdo Gomes, também conhecido como Romualdo "estrela". Segundo Mario Martins, quando os pescadores o avistavam nas margens do rio logo entoavam o seguinte refrão: "Massaranduba é boa madeira, Romualdo estrela não é brincadeira". Neste período, chega em Cametá, sob ordens de Dom Macedo Costa, o padre Franco. Quando soube que Romualdo gozava do respeito dos escravos pela cobertura e proteção que os oferecia, padre Franco ordenou que o delegado Antonio da Silva Vieira da Cunha Faial (avô de Mario

[4] Heronides Acatauassu Nunes, conhecida como dona Dita, nasceu em 12 de novembro de 1909, e foi casada com o engenheiro agrônomo Domingos Acatauassu, sócio-fundador e proprietário, juntamente com a esposa, da Fazenda Santa Cruz da Tapera S/A, localizada no município de Soure, na Ilha do Marajó. A fazenda atuava economicamente na produção de gado de corte, tornando-se o primeiro empreendimento pecuário da Ilha do Marajó a ganhar o selo de qualidade "Fazenda Modelo", outorgado pelo Ministério da Agricultura. Ver em http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=295715&%7CParaenses+dizem+adeus+%C3%A0+#.U9QUNOOSwXs

[5] Este episódio foi relatado à Coely Silva e publicado em o Liberal, Domingo, 23 de Junho de 1974, página 8.

Martins) realizasse sua prisão. Essa prisão injusta causou indignação entre os escravos que se reuniram na frente da cadeia. Através de forte batuque e coro todos alé protestaram a noite inteira, entoando o seguinte canto:

Ciriá, meu bem Ciriá

Onça do estrela é o Nhô Faial

É Nhô Faial

A partir deste episódio, nasceu o Ciriá. A palavra é um acorruptela de 'cereal'. Finalmente, depois de uma madrugada de batuques e agitação, temendo maiores insurgências, o capitão Faial cedeu e soltou Romualdo estrela. Estes episódios pareciam ter ocorrido algumas vezes como deduzimos do comentário de Mario Martins "essas manifestações uniam toda gente da região, desde o negro escravo até o senhor, junto com os estudantes e crianças".

Nesta análise, ao trazer à tona o contexto sócio-cultural de Belém do início do século XX foi possível observar como os poderes públicos aproximaram-se das manifestações de músicas populares. Tal relação implicava uma ação de repressão, que poderia variar desde o controle, a repressão direta até associações, acordos e toda uma gama de contatos negociados. Esta análise também demonstra sua relevância como fundamento para compreender a invisibilidade social a que o Carimbó esteve submetido até a década de 50.

REFERÊNCIAS

DIAS JR, José do Espirito Santo. **Cultura Popular no Guamá: um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um bairro de periferia de Belém**. 2009. (Mestrado) Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Pará. Belém, UFPA, 2009.

FERNANDES, Sérgio Otávio Contente. **Verequete e o Carimbó.** (Monografia de Graduação), Belém - Universidade do Estado do Pará. 1999.

GABBAY, Marcelo. **O Carimbó Marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário.** (Tese) - apresentado à Banca Examinadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como exigência parcial para obtenção do título

de DOUTOR em Comunicação e Cultura, na a linha de pesquisa de Mídia e Mediações Socioculturais, sob a orientação da Prof.a Doutora Raquel Paiva de Araújo Soares, 2012.

HABIB, Salomão. **Tó Teixeira: O poeta do violão**. Belém: violões da Amazônia, 2013.

LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes Cearenses no Pará. Faces da Sobrevivência** (1889/1916). Belém: Ed. Açai/Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (UFPA/Centro de Memória da Amazônia (UFPA), 2010.

RODRIGUES, Venize Nazaré Ramos. Bairro e memória: umarizal das vacarias aos espigões. (Belém, 1950/2000). In: Simpósio Nacional de História: Conhecimento Histórico e diálogo social, Julho de 2013.
SALLES, Vicente. **O Negro no Pará sob o regime de escravidão**. Belém: IAP, 3. ed. rev. amp. 2005.

_____. **Música e Músicos do Pará**. 2° edição corrigida e ampliada. Secult/Seduc/Amu-Pa, 2007.

SALLES, V.; SALLES, M. I. **Carimbó: Trabalho e lazer do Caboclo**. Revista Brasileira de Folclore. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, p. 257-282, 9 (25), set./dez. 1969.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle époque:** 1870-1912. Belém: Paka-Tatu, 2002.

PRÁTICAS MUSICAIS NOS PONTOS DE CULTURA: CAMINHOS PARA UMA CIDADANIA CULTURAL

Mirtes Júlia de Sousa Ferreira
mirtes@gmail.com
Instituto de Artes UNESP

Resumo

Neste artigo a autora apresenta parte da pesquisa de mestrado em andamento que objetiva desvelar as concepções de educação musical existentes nos Pontos de Cultura do Estado de São Paulo propondo uma interface entre educação musical e políticas culturais. A pesquisa, de caráter documental, procurou aprofundar o debate sobre o Programa *Cultura Viva* e sua ação prática, os *Pontos de Cultura,* apoiando-se no discurso oficial do governo; nos estudos sobre políticas culturais; nas ideias de cidadania e diversidade cultural e sobre as práticas musicais no âmbito da educação não-formal. Almeja-se com esta pesquisa, fomentar o debate sobre as politicas culturais no campo da Educação Musical, colocando respostas possíveis a algumas perguntas acerca das concepções de educação musical que vigoram nos projetos sociais desenvolvidos pelos *Pontos de Cultura*, como quem são os atores das práticas musicais, o que se tem ensinado e trabalhado nesses locais e quais as perspectivas das instituições pesquisadas acerca da Educação Musical. Pretende-se também, evidenciar os Pontos de Cultura como um espaço emergente de educação musical (considerando que a meta do MinC é ter 15 mil Pontos de Cultura implantados no Brasil até o ano de 2020). Resultados iniciais apontam para a importância dessas instituições enquanto espaço de aprendizado musical, sendo, em muitos casos, as únicas instituições destinadas ao ensino gratuito de música em seus municípios, além da sua contribuição na formação de profissionais da musica e a participação dessas instituições na formulação das políticas culturais no Brasil.

Palavras-chave: Cultura Viva. Ponto de Cultura. Educação Musical.

Abstract

In this article the author presents part of the masters research in progress, aimed at unveiling the conceptions of musical education in the *Pontos de Cultura* of São Paulo State proposing an interface between music education and cultural policies. The study, constructed from documentary research, sought to deepen the debate on *Cultura Viva Program* and its practical action, *Pontos de Cultura*, relying on official government speech; studies of cultural policies; citizenship and cultural diversity and the musical practices in the context of non-formal education. Aims with this research, fostering the debate on cultural policies in the field of music education, putting possible answers to some questions about the conceptions of musical education that apply in the social projects developed by this institutions such as who are the actors, musical practices what has taught and worked at these sites and what are the perspectives of the institutions surveyed about Musical education. Initial results point to the importance of such institutions as an area of musical learning,

being, in many cases, the only institutions designed to free education of music in their municipalities, in addition to its contribution in the formation of professionals in music.

Keywords: Cultura Viva. Ponto de Cultura. Music Education.

Delimitação da pesquisa e aspectos metodológicos

Neste trabalho, proponho uma discussão acerca das práticas musicais que foram potencializadas pelo Programa *Cultura Viva* com a criação dos *Pontos de Cultura*. Utilizando-se da pesquisa documental como metodologia principal, objetivou-se a investigação das ações de formação musical que aconteceram nos *Pontos de Cultura* do Estado de São Paulo entre os anos de 2010 a 2013, com intuito mapear as práticas musicais desenvolvidas e desvelar as concepções de educação musical existentes nesses espaços.

Os documentos analisados são de ordem primária, ou seja, que até o momento não tinham passado por nenhuma análise de cunho acadêmico. Os dados da pesquisa foram extraídos de processos administrativos compostos por: projeto original elaborado no ano de 2009 pelo proponente do *Ponto de Cultura* (*PC*) contendo o plano de trabalho a ser desenvolvido durante três anos (2010 a 2013) contemplando os objetivos, justificativa, equipe de trabalho, publico alvo e orçamento, bem como os relatórios que comprovavam a realização das atividades, enviados semestralmente à Secretaria de Estado da Cultura[1]. De um total de 301 *Pontos* aprovados no edital estadual, 43 *PCs* foram escolhidos por terem como foco a formação musical e por integrarem a Rede Estadual de *Pontos de Cultura*.

Fundamentação Teórica

O referencial teórico desta pesquisa foi construído após a coleta de dados. O corpus teórico tomou forma após as interrogações despontadas com a análise do material (TRIVIÑOS, 2009, p.131). Porém, por mais que o referencial tenha se fixado *a posteriori*, para a realização deste estudo foi necessário reconhecer a amplitude de alguns conceitos.

[1] No período da coleta de dados desta pesquisa, esses documentos estavam sob a responsabilidade da Unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural (UFDPC) órgão responsável pelos editais dentro da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

O primeiro deles é o conceito de cultura, adotado aqui em sua concepção antropológica. Cultura como toda produção humana, como "o conjunto de traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças" (UNESCO, 2002, p. 02). Esse conceito, compreendido em sua concepção ampla, auxilia na compreensão das inúmeras ações contempladas pelo *Cultura Viva*, (ações que vão desde manifestações artísticas como a música, até a trabalhos envolvendo as tecnologias digitais e a medicina tradicional).

O conceito de Educação Musical também é considerado aqui em sua amplitude, entendido como uma área que envolve todas as situações de ensino e aprendizagem musical dentro ou fora da escola regular (ARROYO, 2002); que deve estar alinhado com as necessidades da sociedade e que possa contribuir para o desenvolvimento integral do ser humano (KOELLREUTTER, 1997); e que também envolve novas formas de conhecimento, trazidos em especial, pelo ambiente dos projetos sociais (KLEBER, 2006).

O direito à cultura também deve ser entendido de forma ampla e, para isso, as contribuições de Marilena Chauí acerca da cidadania cultural e as propostas da UNESCO para uma política em prol da diversidade cultural foram enriquecedoras para este trabalho. Chauí trata da cultura como um direito inalienável do ser humano e indispensável na formação do cidadão. Para a filósofa, a cidadania cultural só é plena quando se efetivam os direitos de produção cultural, de participação nas decisões quanto ao fazer cultural, de acesso e fruição dos bens culturais. Ao Estado, cabe prover condições para que os projetos e manifestações culturais oriundos da sociedade se desenvolvam (CHAUÍ, 1985, 1992, 1995, 1997, 2006, 2008, 2009).

Quanto à diversidade cultural, entende-se atualmente que, com nossa sociedade cada vez mais diversificada, é preciso ter políticas públicas que "favoreçam a inclusão e a participação de todos os cidadãos" buscando garantir "a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz" (UNESCO, 2002, art. 2-3). Em linhas gerais, a UNESCO propõe a diversidade cultural como patrimônio comum da humanidade e como fator de desenvolvimento, pois está diretamente ligada aos direitos humanos, às liberdades fundamentais e amplia as possibilidades de escolha. Orienta também que as politicas

culturais devam ser responsáveis por criar condições propícias para a produção e difusão cultural diversificada e não massificada.

O objeto de estudo: O Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura da Rede Estadual Paulista

Cultura Viva, pois "a cultura é viva e sempre se renova" (TURINO, 2009), foi o nome dado ao maior programa desenvolvido pelo Ministério da Cultura (MinC) na gestão dos ministros Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010). Surgiu para reconhecer as iniciativas culturais que nascem da sociedade, para fortalecer os processos sociais e econômicos existentes, dando autonomia a essas iniciativas, ampliando a produção, fruição e difusão culturais. Em pronunciamento oficial em 2004, Gilberto Gil afirmou que o Programa *Cultura Viva* representava mais do que obras físicas e equipamentos, era "uma política pública de mobilização e encantamento social [...] implica potencialização das energias criadoras do povo brasileiro" (GIL, 2004, p.09).

Para o pesquisador em políticas culturais Antônio Rubim, as ações empreendidas pelo MinC desde então tem demonstrado o "abandono de uma visão elitista e discriminadora de cultura", representando também "[...] um contraponto ao autoritarismo e a busca pela democratização das políticas culturais", principalmente pela descentralização dos recursos e atendimento a um público que antes estava à margem dos programas de fomento à cultura (RUBIM; ROCHA 2012 p. 40).

O *Ponto de Cultura* (*PC*) é a principal ação pela qual o *Cultura Viva* se desenvolve. Por meio do *PC,* intenta-se valorizar, na prática, as manifestações culturais locais, estimulando e fortalecendo ações socioculturais que já aconteciam na comunidade. Para Célio Turino (2009), um dos criadores dessa ação, trata-se de criar "[...] condições para um desenvolvimento alternativo e autônomo, de modo a garantir sustentabilidade na produção da cultura" (p.70).

Consta no Plano Nacional de Cultura a meta de 15 mil *PCs* a serem implantados no Brasil até o ano de 2020. Eles podem acontecer em espaços diversos, seja em uma sala de aula por meio da parceria com alguma escola, em uma casa alugada ou mesmo em praças e centros culturais. Quanto às atividades realizadas, cada *PC* tem autonomia para definir qual

manifestação cultural deve ter prioridade. A realização de ações transversais e integração de linguagens artísticas também são comuns. Segundo pesquisa realizada em 2010 pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), o trabalho com a música estava presente em 68% dos *PCs* do Brasil (IPEA, 2010, p.58).

Discorrendo sobre os dados coletados

Esta pesquisa tem seu término previsto para novembro de 2015. Os dados analisados até o momento serão apresentados resumidamente nesta comunicação.

Quanto aos objetivos gerais dos *Pontos de Cultura (PCs)*, a análise dos documentos revela que a maioria dos *PCs* pesquisados se propõe a contribuir para a formação do ser humano enquanto cidadão. Nos textos escritos pelos proponentes no formulário de inscrição e nos relatórios de atividades, há uma recorrência de expressões como "desenvolvimento humano", "valorização do patrimônio cultural imaterial", "democratização" ou ainda a "falta de cultura", como justificativa para suas ações com formação musical e consequentemente como objetivo geral a ser atingido, porém não há aprofundamento acerca desses termos. Com base nos 43 "processos administrativos" é possível resumir os objetivos gerais mais comuns (figura 1):



Figura 1 – Síntese dos objetivos gerais dos *Pontos de Cultura* descritos nos documentos pesquisados.

Não é critério excludente, porém recomendado no edital, que os projetos enviados sejam oriundos de ações que já aconteciam na comunidade. Sendo assim, grande parte das instituições tinha ligação com atividades de formação musical antes de se tornarem *Pontos de Cultura*. Quatro eram responsáveis pelo que elas mesmas chamam de Escolas de Musica ou Conservatório Musical, mantidos com recursos advindos da prefeitura juntamente com doações e trabalho voluntário. Outras instituições promoviam oficinas de musica em parceria com escolas públicas por meio de projetos beneficiados por leis de incentivo ou pela iniciativa privada.

Cinco instituições atuavam como Corporações Musicais, também conhecidas como Bandas de Musica, que tinham seus integrantes mais antigos como multiplicadores da técnica instrumental para nutrir a formação de novos músicos para a própria Corporação. Situação esta semelhante às quatro Orquestras de Violeiros que também se tornaram *Pontos*

de Cultura pelo mesmo edital. Há também as instituições filantrópicas, as fundações públicas e privadas e outras associações que, apesar de não terem um histórico de trabalho continuado específico em educação musical, atuaram nessa área com ações pontuais no decorrer da sua existência.

Como já mencionado, o *Ponto de Cultura* pode acontecer em diversos espaços, sendo necessário um local fixo, mesmo que seja uma pequena sala para abrigar o *kit multimídia*, obrigatório a todo *PC*. Esse *kit* é composto basicamente por computadores, impressoras, *scanner*, uma pequena ilha de edição de video. Para Turino (2009) essa estrutura serve para conceder aos *PCs* meios para produção e registro da sua própria cultura, "[...] tudo narrado na primeira pessoa, sem intermediação" (p.91).

Além da verba destinada a aquisição desse *kit,* há também a possibilidade de aquisição de materiais permanentes e ou manutenção da estrutura física da instituição. Com essa verba foi possível ampliar a infraestrutura da instituição potencializando as ações e aumentando também o número de beneficiados. A análise dos relatórios nos possibilita a identificação dos bens materiais adquirido com a verba do *Ponto de Cultura*. Alguns *PCs* passaram a contar com instrumentos musicais ditos de 'primeira linha' e de alto custo como tímpanos, marimbas e também em número suficiente para atender a todos os participantes.

Os documentos analisados também trazem as atividades realizadas diariamente pelos *Pontos de Cultura,* sendo possível agrupá-los conforme demonstrado a seguir:

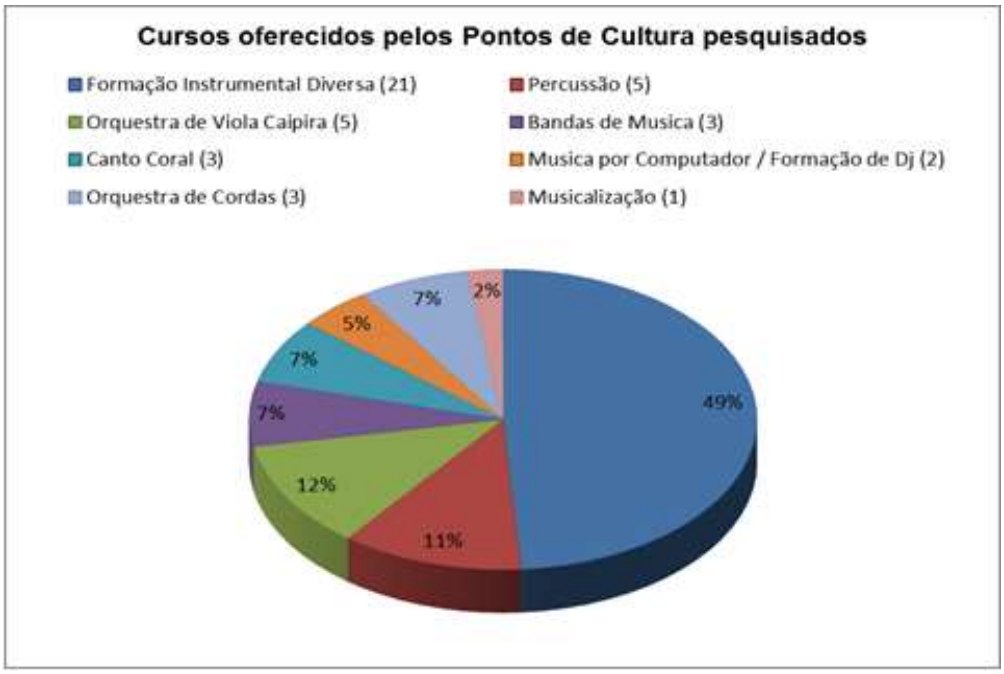


Fig. 02: Atividades principais realizadas pelos 43 *Pontos de Cultura* pesquisados.

Nos documentos, a formação instrumental diversa aparece como atividade principal em 21 dos 43 *PCs* pesquisados. São cursos com duração de 06 meses a 03 anos, em instrumentos como piano, teclado, violão, bateria, percussão, flauta, saxofone, violino, contrabaixo elétrico, guitarra, canto e musicalização para iniciantes; O repertório conta com músicas conhecidas como "popular", ou seja, pelo que é veiculado nas rádios e TVs abertas.

A formação em percussão (ofertada por 05 *PCs)* tem foco no ensino de instrumentos necessários para a execução do repertório de cada grupo. Como no caso do *PC T*[2]. que trabalha com a cultura japonesa ensinando prioritariamente os tambores taikos. Ou ainda o *PC NTO* que objetiva a formação de rodas de samba justificando a ênfase na técnica instrumental de pandeiros, tambor e ganzá. Há também *Pontos de Cultura* que objetivam a formação de fanfarras ou bandas de musica e por isso focam no ensino de instrumentos como xilofones, bumbos, caixa entre outros. E os *PCs* que trabalham com a cultura afro por meio do ensino da técnica e confecção de instrumentos de percussão afro como as alfaias e shekerês.

[2] Por questões de sigilo, os nomes dos *Pontos de Cultura* pesquisados apareceram nesta comunicação representados por siglas.

Cinco *Pontos de Cultura* ofertavam aulas de instrumentos que compõem as orquestras de viola caipira, como a viola, violão, acordeom e canto voltados para o aperfeiçoamento e expansão do próprio grupo. Nesse caso, o ensino da teoria musical foi mencionado nos relatórios como uma formação indispensável para o aperfeiçoamento dos músicos dessas orquestras, conforme relato abaixo:

> *Apesar de contar com um regente capacitado, faltava um atendimento mais específico quanto às áreas propostas no projeto. Com a execução do projeto, deu-se início então a um processo de aprimoramento técnico e estético, que teve como primeira ementa de trabalho a iniciação teórica* (Relatório de Execução do Ponto de Cultura M.A., 2010, p.125)[3].

Os *Pontos de Cultura* enquadrados como "bandas de música", oferecem o ensino de instrumentos como clarinete, sax, flauta, trompete, trompa, trombone, tuba, bombardino e percussão. E semelhante, às orquestras de viola caipira, a opção pelo ensino musical desses instrumentos se deve a necessidade de formação de novos instrumentistas para integrar a banda já existente na cidade.

O Canto coral é foco nas atividades de três *Pontos de Cultura* e são descritos como encontros para a prática do canto coletivo. Observa-se que nos relatórios, esses projetos que se propõem a formação de coral não se caracterizam como aulas, cursos de técnica vocal ou prática coral, mas sim como encontros semanais, não dando maiores detalhes sobre as atividades que compõem esses encontros.

Os *PCs* que oferecem cursos de violino, viola, violoncelo, contrabaixo acústico, musica de câmara e teoria musical foram enquadrados como "Orquestra de Cordas". Por meio dos programas das apresentações (anexo aos relatórios) foi possível identificar que o repertório trabalhado por esses *Pontos de Cultura* contempla obras musicais de Beethoven, Carlos Gomes, Puccini, incluindo também músicas já popularizadas por serem trilha sonora de filmes como "Assim falou Zarathustra" e as obras orquestrais de John Williams e Hans Zimmer.

[3] Idem nota 2.

Faz-se necessário o esclarecimento que essas categorias se distinguem da primeira "formação instrumental diversa", devido o compromisso que esses *PCs* tem com a valorização e disseminação de uma determinada cultura ou estilo musical como no caso das bandas de musica, a musica caipira, a percussão étnica e afro e mesmo as orquestras com foco no repertório dito erudito.

Os dois *Pontos de Cultura* que oferecem cursos de Musica por computador e formação de DJ focam na formação de DJ, no ensino de técnicas de estúdio, de gravação e montagem de ritmos por meio de software livres.

Apenas um dos *Pontos de Cultura* pesquisados oferece exclusivamente aulas de musicalização para crianças da rede municipal de ensino. As oficinas são compostas por atividades lúdicas, canto coral e confecção de pequenos instrumentos de percussão.

Nos documentos pesquisados, a figura do responsável pela condução dos processos de aprendizagem é identificado como professor, oficineiro, monitor ou arte-educador. Não há evidencias claras nos documentos analisados sobre qual a diferença de cada um desses termos. No entanto, independente das definições, a pessoa ocupante desta função deve auxiliar na "marcação de referenciais no ato de aprendizagem" (Gonh, 2010,p. 47). O termo que mais tem se adequado a essa realidade é o de Educador Social, um termo advindo das ideias freireanas e que parte do princípio da reciprocidade e diálogo. Para Gonh (2010) deve haver nessa função a obrigação da sistematização e repasse dos conhecimentos articulados: saberes prévios (sobre o local onde atua) e saberes historicamente acumulados pela humanidade (p. 52).

A partir dos objetivos, justificativas e argumentos descritos nos documentos, foi possível estruturar algumas concepções de educação musical que vigoram nos *Pontos de Cultura* pesquisados (figura 3):



Figura 3 – Esquema para representar as concepções de educação musical identificadas

O primeiro eixo abarca a questão da formação musical como um compromisso social, vinculado a inclusão de crianças e jovens, ocupação do tempo livre e criação de oportunidades de fruição artística. O segundo eixo diz respeito à recorrência da profissionalização como um dos objetivos dos *PCs,* demonstrando a visão que estes têm acerca da música como uma fonte de renda e da necessidade de formar profissionais para o mercado cultural. O terceiro eixo abrange a valorização da diversidade musical como componente indispensável para a formação musical em muitos *Pontos de Cultura*. O quarto eixo refere-se à relação da musica com outras linguagens artísticas (como o teatro e a dança) e as contribuições desse trabalho com artes integradas na formação do musico. O quinto eixo foi criado a partir da ênfase dada nos relatórios às apresentações musicais, evidenciando a importância da estética relacionada ao trabalho ético do projeto social. Por último, o sexto eixo de concepções foi criado a partir do trabalho de formação musical em rede desenvolvido por alguns *PCs*, que descrevem as redes de relações criadas por meio do contato com outros grupos musicais.

Considerações

Os dados analisados até o momento nos permite realizar algumas inferências a respeito do objeto pesquisado. A aprovação da Lei *Cultura Viva* e o investimento nos *Pontos de Cultura* faz desta política cultural, proposta pelo Ministério da Cultura a partir de 2003, uma política que visa à cidadania cultural. Primeiramente porque ampliou as oportunidades para o exercício do direito à cultura no âmbito da produção e fruição cultural, por meio do aumento da acessibilidade a formação musical sendo, em muitas cidades, as únicas instituições destinadas a educação musical gratuita.

O direito a participar das decisões acerca das políticas culturais também foi incentivado. Uma maior abertura por parte do MinC e da Secretaria de Estado da Cultura proporcionou um envolvimento maior dos proponentes na reformulação do Programa e no engajamento com as questões socioculturais dos municípios em que atuam. Como mencionado nos documentos, com a "credibilidade aumentada", foi possível reunir a classe artística da cidade para construir ações junto às prefeituras.

No entanto, as fragilidades do sistema são perceptíveis. Apesar do *Cultura Viva* ter se tornado lei, os entraves políticos-partidários, jurídicos e até mesmo a falta de entendimento e adesão por parte da comunidade artística (que reivindicam, de certa forma, um subsídio vitalício do governo) tem dificultado o desenvolvimento dos *Pontos de Cultura*.

No que diz respeito às práticas musicais, os dados mostram uma diversidade de ações e formas de desenvolvê-las dentro de comunidades que também são diversas. As práticas musicais que já aconteciam nessas instituições, mas que antes estava restrito a sua comunidade, com essa política pública ganharam força e se tornaram visíveis. Na formação musical, chama atenção também a preocupação com o desenvolvimento humano e a inclusão dos jovens. A recorrência de objetivos que remetem à profissionalização dos participantes evidenciam mais uma vez que hoje, a formação de profissionais da música, extrapolam os limites do ensino formal.

A pesquisa documental possui limitações, no caso em questão, os projetos culturais não tiveram acompanhamento diário por parte do poder público, deixando a dúvida sobre as diferenças que poderiam existir entre o que foi relatado pelos proponentes nos relatórios e o que realmente aconteceu. No entanto é perceptível a legitimidade que os *Pontos de Cultura*

ganharam, tanto dentro do Ministério da Cultura, quanto nas comunidades em que estão inseridos. Para Kleber (2012, p.02) os espaços que trazem inerentes a comunidade ou "[...] outros atores sociais, novos e outros valores, conflitos intergeracionais, políticos, socioculturais [...]" implicam "[...] muitos desafios para qualquer educador atuar com competência imerso nessa complexidade".

Conhecer e compreender a visão que os Pontos de Cultura têm acerca da música e como essas instituições abordam a formação musical e entender também o universo social e político em que essas ações acontecem servirão, dentre outros fatores, para fomentar o debate acerca do ensino de música, principalmente por serem espaços emergentes de educação musical e fazem parte da realidade do educador musical por ser parte de uma política pública de cultura.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Margarete. Educação Musical na contemporaneidade. In: **II Seminário Nacional de Pesquisa em Musica da UFRG**, 2, 2002, Goiânia. Anais... Goiânia: UFG, 2002. p. 18-29.

CHAUI, Marilena de Sousa (et al). **Política Cultural**. 2ªed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.

CHAUI, Marilena de Sousa. **Política cultural, cultura política e patrimônio histórico**. In: In: Departamento do Patrimônio Histórico/SMC. (Org.). O direito a memória - patrimônio histórico e cidadania. 1ed.São Paulo: Departamento Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de S. Paulo, 1992, v. , p. 37-46.

_____. **Cultura Política e Política Cultural**. Estudos Avançados vol 9 nº 23. São Paulo jan/abr 1995. P. 71 – 84. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141995000100006>. Acesso em 15 de maio de 2014.

_____. **Cultura e Democracia: O discurso competente e outras falas**. 7ed. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. **Cidadania Cultural - O Direito à Cultura**. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

_____. Cultura e Democracia. In: **Critica e Emancipación**: Revista Latinoamericana de Ciências Sociales. Ano 1, n. 1 (jun 2008). Buenos Aires: CALCSO, 2008. Disponível em<

http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>. Acesso em 05/03/14.

_____. **Cultura e Democracia**. 2ed. Salvador: Secretaria de Cultura / Fundação Pedro Calmon, 2009 (Coleção Cultura o que é? Volume I).

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

GIL, Gilberto. Pronunciamento sobre o Programa Cultura Viva Berlim, Alemanha, 2 de setembro de 2004. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cultura Viva: Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania**. Brasília: 2ª Edição. 79 p. 2004.

GONH, Maria da Glória. **Educação Nao Formal e o Educador Social: atuação no desenvolvimento de projetos sociais**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

IPEA. **Cultura Viva: avaliação do programa arte educação e cidadania**. Frederico A. Barbosa da Silva, Herton Ellery Araújo: organizadores. Brasília: Ipea, 2010. 148p.

KLEBER, Magali Oliveira. Educação musical e ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. In. Em Pauta: **Revista do Curso de Pós-Graduação em Música** – UFRGS, v. 17, n. 29, p. 113-138, jun/dez 2006. Disponível em < http://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/7475> Acesso em 05 set 2011.

_____. **Educação Musical no Brasil: políticas públicas e o compromisso social**. Transcrição de palestra ministrada no Congresso Musical da Guimarães em 2012. Disponível em < http://www.culturaeuniversidade.ufba.br/> Acesso em 04 de maio de 2013.

KOELLREUTTER, H.-J. Educação e cultura em um mundo aberto como contribuição para promover a paz. In: **Educação musical: Cadernos de estudo, nº6**, organização de Carlos Kater. Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, 1997, p.60-68.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (org.). **Políticas Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012.

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 2009.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

UNESCO. **Declaration Universelle de L'UNESCO sur la diversite culturelle**. Paris: UNESCO, 2002. Disponível em Portal da UNESCO < http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162f.pdf>. Acesso em 02/07/2011.

A MÚSICA DAS CAIXEIRAS DO DIVINO: DIÁLOGOS ENTRE ESTRUTURAS MUSICAIS E SOCIAIS

Marise Glória Barbosa
marisegloria.barbosa@gmail.com

Resumo

Este artigo se relaciona ao estudo do fazer musical e do som propiciatório dos cultos festivos para o Divino Espírito Santo no estado do Maranhão. Os dados aqui referidos são resultado de pesquisa etnográfica e proponho observar a relação entre as estruturas sociais e as estruturas musicais.

Os Festejos do Divino são conduzidos por suas Sacerdotisas, as Caixeiras, em um contexto cultural particular no qual mulheres cantando e tocando tambores são protagonistas na condução dos rituais, ocupando espaços de poder simbólico, o que não é frequente no Brasil. Além da grande capacidade de agregação das comunidades que o realizam, esses Festejos constituem-se patrimônio cultural com grande popularidade.

A compreensão da profundidade desse fazer musical exige transversalidade metodológica na construção do seu contexto. Desse modo se incluem aportes de discussões étnico-raciais, de gênero, da História, da diáspora, em diálogo com estruturas musicais em um esforço de compreensão das relações que o fazer musical dessas mulheres e sua música constroem.

Esta música propiciatória estreitamente ligada aos roteiros rituais dos Festejos do Divino, tem sido mantida, recriada, ressignificada por muitas gerações de mulheres e homens, nos universos da oralidade em continuado e pujante dialogo com a contemporaneidade.

O estudo da cultura das Caixeiras agrega documentação e amplia o campo de informações disponíveis sobre o lugar ocupado pelas mulheres na música das culturas de comunidades tradicionais no Brasil.

Palavras chave: Caixeiras do Divino, Música, mulheres.

Abstract

This article relates to the study of music making and the sound of the propitiatory music of devotional festivals for the Holy Spirit in the state of Maranhão. The referred data is the result of ethnographic research conducted on field, from which I propose to observe the relationship between the social structures and the musical structures in this context.

These Festivities are led by their Priestesses, the Caixeiras, in a particular cultural context in which women who are singing and playing drums are protagonists in the orchestration of rituals to the Holy Spirit, thereby, occupying spaces of symbolic power, which is not common in Brazil.

The hosting communities have an overwhelming capacity for attracting great crowds, and beyond that, the festivities are part of the cultural heritage of remarkable popularity. To comprehend the depth of this music making, a transversal methodology is necessary in the

building of its context. In that matter are included contributions from ethnic and racial, gender, history, and diaspora debates, in dialog with music structures in an attempt to comprehend the relationships these women´s music making and your music are builind.

This propitiatory music which is closely related to the ritual script of the Holy Spirit, has been well kept, recreated, and its meaning reinvented by many generations of women and men within the world of orality, in continuous and thriving dialog with contemporaneity.

The Caixeiras culture study adds documentation and extends the available field of information about the place occupied by women within the music culture of traditional communities of Brazil.

Key Words: Caixeiras do Divino, music, women.

Introdução

Paisagens sonoras e visuais que incluem a passagem de Ternos de Congo e Moçambique pelas ruas, com tambores, corpos suados cantando e dançando sob o sol quente, estão presentes nas dobras da sociedade contemporânea. São conhecidas nas zonas rurais, mas também em áreas urbanas, em morros, periferias e mesmo em grandes centros, inclusive em áreas onde predominam as classes médias.

Um exemplo disso, é a Associação Cultural Cachuêra!, que tem como um dos focos de seu trabalho os grupos de culturas tradicionais no Brasil e que naquele espaço oferecem cursos, oficinas, apresentam-se em festas e em cortejos pelo Bairro. A Associação mantem um importante acervo com repertório musical e biblioteca disponíveis para pesquisadores(as) e interessados(as). Está no bairro das Perdizes em São Paulo, um bairro de classes médias altas.

Os grupos que por ali se apresentam são Folias de Reis que em sua prática cantam e visitam casas durante a noite e as Folias do Divino durante o dia. Guardas de Moçambique, Ternos de Congos em cortejos, cultos festivos que rompem com a dinâmica e pragmática capitalistas incluindo refeições coletivas, abertas a quem chegar.

Esses cortejos devocionais têm também a função de marcar o tempo durante o ano, dividindo-o em *tempo* dos Congos, Reis, Divino. A complexidade presente nesse universo é expressa no todo da dança, música plena de significados coletivamente construídos, cantos e percussão. Epistemologias manifestas em textos de cantigas, evocações, histórias contadas

e cantadas em performances pelas ruas e lugares sacralizados pelas cosmogonias cristãs, afro católicas.

Os conhecimentos assim produzidos, são indivisos entre arte e vida, desenvolvendose em "modos de viver onde artistas são intelectuais, desencadeando sensibilidades e percepções em comunidades onde imbricações de letra e corpo marcam presença*"* ensina a historiadora Maria Antonieta Antonacci (Antonacci 2013 p. 257) em consistente defesa de gêneros não verbais de narratividade inerentes a culturas às margens da civilização ocidental cristã.

Porém, destaque-se que tocar os tambores e cantar para conduzir a música propiciatória em rituais, são funções e espaços comumente interditados às mulheres. Uma questão localizada no terreno das múltiplas representações simbólicas de difícil compreensão.

A experiência das Caixeiras do Divino, instala um paradigma, uma referencia. Elas são mulheres e conduzem o culto festivo ao Divino Espírito Santo no Maranhão cantando e tocando tambores: caixas, e vem daí seu nome: Caixeiras.

Sergio Ferretti em estudo sobre a Casa das Minas, em São Luís, refere-se a essa Festa no século XIX, embora considere que sua existência é anterior (Ferretti 1995, pp 168169). As Caixeiras mais velhas, costumam dizer*:*

ô minha filha, quando cheguei já achei.

Cabe dizer que a devoção ao Divino no Maranhão, se amplia em duas grandes formas; o Divino celebrado nos Festejos conduzidos pelas Caixeiras e o Divino como consolador na morte com rituais conduzidos por homens: Foliões da Divindade.

O universo das Festas do Divino se constitui por práticas presentes no catolicismo popular, e no Maranhão, são realizadas por Terreiros de Cultos afro-brasileiros, quilombos ou cidades e povoados como Alcântara, Paço do Lumiar, Periá, Icatu, onde a Festa ocupa os espaços públicos com cortejos.

Um Império é composto de Imperatriz, Imperador, Mordomo Régio e Mordoma Régia, Mordomo e Mordoma Mor, Bandeireiro, Mestre-Sala, os *três mistérios* ou *anjos sem*

asas: Fé, Esperança, Caridade. Esse modelo de Côrte ou Império pode ter representações de outras divindades, católicas, inclusive. A Caixeira-Régia conduz todo o ritual, acompanhada pelo grupo que toca na festa.

Com os rituais de *Abertura e Fechamento* da Tribuna, as Caixeiras abrem e fecham uma *dimensão* no espaço dos Terreiros para a realização do culto festivo para o Divino. Sua música e repertório têm estruturas distintas do ponto de vista performático, cênico, musical e distintos conceitos rítmicos de organização no tempo. Com o término do Festejo do Divino, a Casa volta ao seu cotidiano dos cultos de Tambor de Mina, Candomblé.

A música das Caixeiras permanece durante todo o tempo da festa, em um detalhado e prolongado roteiro ritual por dois fins de semana ou 13 dias, como em Alcântara. Os Toques e cantigas, estabelecem diálogos estreitos com o roteiro ritual. *Compassadamente*, essa música "reafirma a presença da ordem, que se desfaz e se refaz, se desfaz e se refaz..." trazendo com o som das caixas e do canto, uma experiência da calma" como José Miguel Wisnick nos ensina a observar.

E as Caixeiras? Quem são elas?

Caixeiras são sacerdotisas dos cultos festivos para o Divino Espírito Santo no estado do Maranhão, e em outros lugares, para onde a Festa foi levada por maranhenses. São costumeiramente mulheres negras; pretas ou pardas, com idades frequentemente superiores a quarenta anos, como o ressalta Ferretti (Ferretti 1995, p. 173), pertencentes a classe social de baixa renda e frequentemente clientela de Terreiros. Tocam Caixa por devoção e nesse processo, trabalham. Nesse trabalho sedimentam uma identidade respeitada que inclui seu *agrado* ou *ganho*.

Há quem diga que "quem toca caixa é Caixeira*",* mas, D. Alzira Reis Pires, referese à existência de Caixeiras que *ajudam*; tocam caixa mas não cantam, ou cantam mas não improvisam. *"Elas tocam Caixa, mais num é assim, uma pessoa pra enfrentá tudo como manda a lei".*

Seu nome as relaciona estreitamente à sua função de tocar a caixa, mas seu *ser* é inseparável do canto, da potência de sua expressão vocal, da dimensão de seu repertório, dos conhecimentos das sequências rituais.

As responsabilidades com relação ao Festejo estruturam o poder entre a Caixeira Régia, Caixeira Mór e o grupo. No Festejo de Alcântara, considerado o mais antigo, a Caixeira Mór é líder do grupo. Lideranças reconhecidas pelos saberes para condução dos rituais.

A preparação de Caixeiras novas é feita durante as festas, seja em cortejos ou em cerimônias frente o altar do Divino. É no contexto que acontecem os ensinamentos, aprendizados, desenvolvimentos de repertórios e o aprendizado de sua relação com os roteiros rituais.

O conhecimento musical e ritual das Caixeiras e sua forma de transmissão, transcendem a dimensão que os liga ao rito, constroem relações sociais, engendram um *corpus* de Caixeiras. Este é um grupo restrito, com regras próprias para reconhecimento, desafio, inclusão e rejeição de suas participantes. Uma *irmandade* cujo código de conduta, as exigências do conhecimento de suas participantes é claro, difundido e respeitado.

Os conhecimentos que elas têm construído ao longo do tempo no universo da oralidade são complexos e sofisticados. Tocam e cantam em uníssono mantendo firmemente ritmos/Toques complexos e estreitamente relacionados aos diferentes tempos do roteiro ritual da Festa do Divino. Uma diversidade constitui as formas de se relacionarem com as Festas; como parte de grupos de Caixeiras, por anos de convivência, ou como filhas de santo dos Terreiros, como aprendizes, como convidadas. Podem chegar a uma festa onde não é conhecida, aproximar-se do círculo formado pelo grupo, e *botar um verso* pedindo licença para cantar e assim integrar o grupo que está tocando ali.

O *corpus* de Caixeiras nem sempre forma grupos fixos, pois nem todas se conhecem ou se reconhecem, nem todas vivem na mesma cidade, ou na mesma região. Em encontros entre diferentes grupos de distintas regiões, observa-se estranhamentos. E todas as diferenças possíveis não apagam as grandes semelhanças e identidades entre as suas práticas musicais e rituais e o fato de reconhecerem-se como Caixeiras participantes de uma mesma

comunidade, irmandade de mulheres, uma comunidade imaginada como nos estimula a reflexão de Benedict Anderson (Anderson 1991; 6).

Comunidade imaginada é um conceito criado no diálogo com a noção de nação, e se expandiu para a compreensão de outros grupos que, do mesmo modo que uma nação, não se baseiam em relações face a face. São comunidades que pressupõem um laço imaginado. Novamente D. Alzira Reis Pires em entrevista na Casa Fanti Ashanti, falava de seu mal estar quando não estava tocando Caixa em alguma festa junto com outras Caixeiras.

> *"Quando eu chego em casa, parece mentira. É todo o tempo com meu corpo doído, uma coisa e outra, mas minha filha, eu sonho todo dia cantando caixa! Parece mentira, eu disse aqui pra Euclides: - Pra mim parece que eu to despedindo, que eu vou é morrer... porque eu canto, e criança vem e diz; - mamãe, mamãe, mamãe! Parece que to doida... porque eu canto, sabe porque? Por causa da Invocação, a fé e a alegria que eu tenho de tá tocando caixa".*

Os grupos de Caixeiras costumam se definir pelo c*orpus* que toca em uma festa. Os encontros constantes constroem a intimidade e convites para outras festas. A dimensão da amizade, do companheirismo, das disputas e demarcação dos espaços, cujo campo é o universo da festa, engendram sua *irmandade*.

O fazer musical das Caixeiras e seu som

Uma sonoridade que tem referencias em diferentes matrizes. Em artigo sobre música popular tradicional brasileira, Marianna Monteiro e Paulo Dias, citam características da música europeia da idade média que apoiam nossa observação. Essas seriam, a sucessão de peças em forma de suíte, a polifonia modal, os ritmos predominantemente ternários ou com subdivisão ternária (o *perfectum* da rítmica medieval) e *hemíola* assim definida; alternância métrica de ternário simples e binário composto. E acrescentam que na Idade Média, os ritmos em três tempos eram denominados *perfectum* por exprimirem a perfeição da trindade divina; já os ritmos em dois ou quatro tempos eram *imperfectum* (Monteiro e Dias, 2010, P 355). Formulação semelhante têm Grout e Palisca. (Grout e Palisca 1994, p 104).

Stuart Hall entende que resultados culturais híbridos produzidos na fornalha do sistema colonial, não se constituem simulacros das culturas colonizadoras: "através da

transculturação, grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos num processo de *zona de contato*"; E esta se constrói pela "co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam" (Hall 2006 p. 31).

A música dos cultos festivos ao Divino no Maranhão proporciona material para reflexão dos modelos oferecidos por culturas fluidificadas, hibridizadas pelo movimento. Construídas por linguagens, gestos, significados, memórias corporais na alquimia do tempo e das sociedades, questiona os atributos de *natural* e ou *espontânea* frequentemente atribuídos às musicas de comunidades tradicionais.

Uma música que nos remete a um universo de grande densidade sonora e performática que inclui o uso de saias ou vestidos, e raramente calças compridas para tocarem. Tocam em cortejos integrados ao roteiro ritual, e também sentadas, com a caixa no colo, em semicírculo frente ao altar do Divino. Esse é ladeado pelos integrantes do Império: Imperador e Imperatriz, Mordomo e Mordoma Régios e Mores. O conjunto completo forma um circulo fechado e a assistência sentada do lado externo a ele, assiste.

Cada momento do roteiro ritual possui repertório específico com um diálogo construído pelo discurso estruturado em quadras; versos de 7 (sete) sílabas tônicas, com rimas na segunda e quarta linhas. Essa é a referência para a criação, o improviso e o reconhecimento de perfeita métrica poética, e também referência de sua desobediência quando percebem e ou *botam* versos sem rima, chamados *pé quebrado*.

Maria Rosa, Caixeira que, entre outros Festejos, toca há muitos anos na Casa de Nagô, um dos Terreiros antigos em S. Luís, ensina a tocar e cantar um dos Toques representativos do seu repertório ritual, o Espírito Santo Dobrado ou *três pancada* denominação usual entre as Caixeiras. *"Porque três pancada, já tá dizendo, que é pra descansar nas três pancada! Faz o primeiro verso, e toca as três pancada, pra então repetir o segundo. Assim que ele fica bonito*!"

Ela analisa a estrutura da música, desvendando de sua organização no tempo. Três *pancada* - primeiro verso - três *pancada* - repetição do segundo. *Fica bonito!*, descreve, referindo-se à finalização da parte inteira. E ela destaca o *descanso* entre as partes do toque. Acrescento ainda que *pancada* é também o ataque na pele do tambor e daí deriva seu

significado. São três pancadas, notas tocadas com a mão principal, e notas tocadas na borda da caixa, e o tempo de *descanso,* a pausa entre cada conjunto de três *pancada.* Ao final uma variação; o *dobrado.*

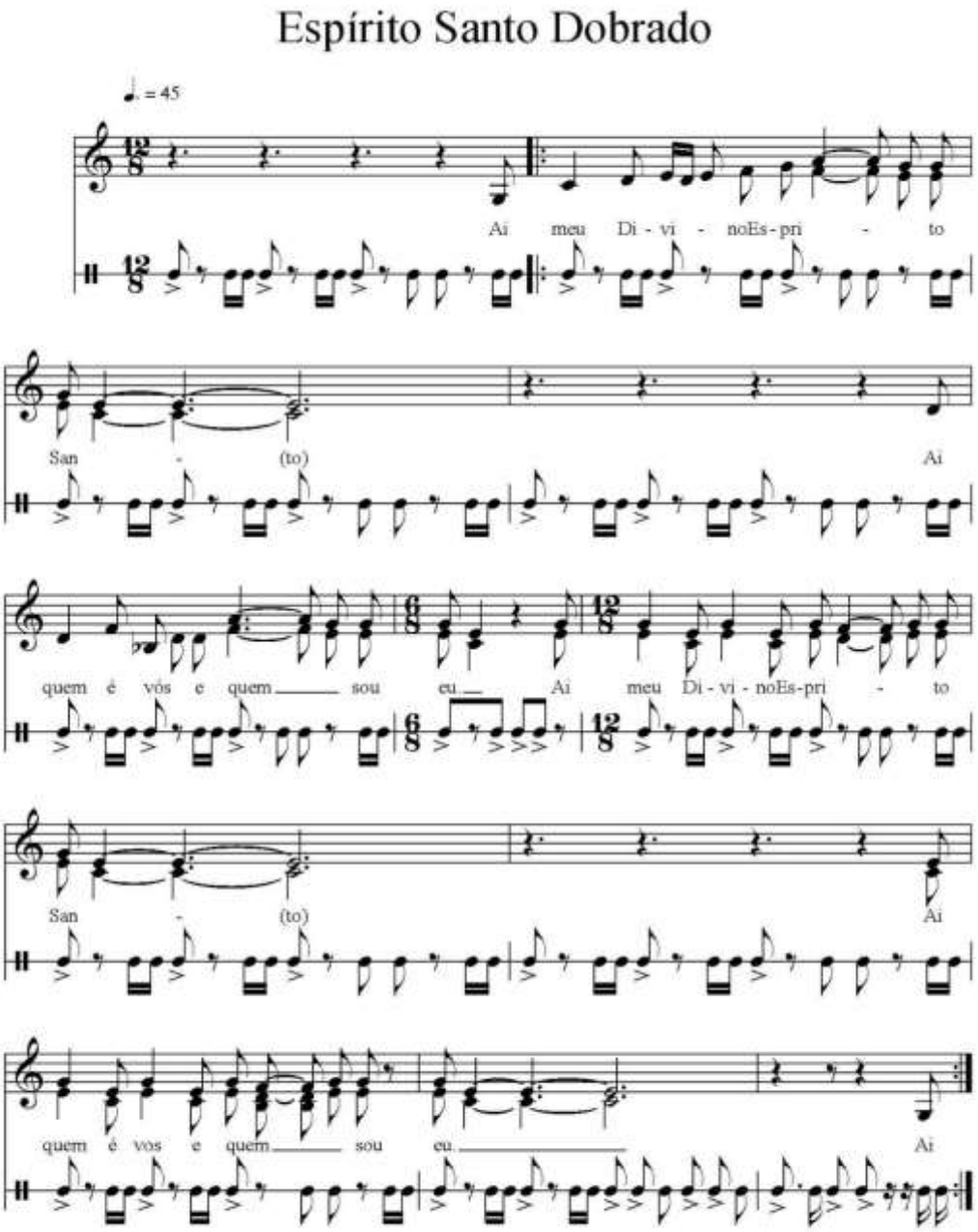
A estrutura da música propiciatória para os cultos festivos para o Divino se organiza por *Toques,* definição que escolho por seu caráter êmico*,* é a denominação usual entre as Caixeiras. Toque é *ciclo rítmico* como definido por Kazadi Wa Mukuna, em seu trabalho sobre a contribuição Bantu na música popular brasileira (Mukuna 2006, p. 45). Ou *período* como Simha Arom identifica*; recorrência de eventos similares a intervalos similares;* um quadro temporal para os eventos rítmicos que têm na pulsação, o ponto de referência. (Arom,1989 p. 91-92).

A audição dos Toques à luz das observações da Caixeira Maria Rosa evidencia o fato que essa música não se estrutura a partir de uma métrica baseada na acentuação de tempos fortes e fracos; essa música se estrutura pelo *Toque*. No interior dessa organização por Toques, as *três pancada* coincidirão com os três primeiros tempos. Nos tambores, o andamento é preciso, não se observam variações agógicas, tempos rubatos ou síncopas.

Quando tocam, a mão principal (direita para as destras, esquerda para as canhotas), toca com a baqueta no centro da caixa, intensificando o som. A mão de apoio toca próximo à borda, um toque mais suave. É transparente uma diferença nos timbres produzidos pelas acentuações e toques em lugares distintos. Essas nuances foram indicadas no exemplo pelo uso de sinais de acentuação. A transcrição em partitura a melodia e o texto poético para evidenciar a relação do canto com a percussão, onde a análise tem seu foco.

Há momentos nos quais a melodia exige que se estendam as vogais, que dançam sobre o pulso, que se "mantém constante em suas variações", como nos induz a observação de Wisnick, acentuando a dramaticidade da ambiência criada. Em momentos de silêncio do canto destaca-se o som majestático das caixas. O autor identifica nesta retomada do ciclo "a reafirmação da presença da ordem, que se desfaz e se refaz, se desfaz e se refaz...".

exemplo 1



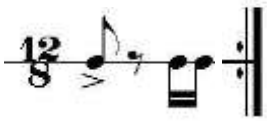
Destaque-se que na transcrição em partitura (exemplo 1), as hastes para cima destacam notas tocadas pela mão principal, e as hastes para baixo distinguem as notas tocadas pela outra mão.

Observe-se a predominância de repetições, o *reaparecimento de material similar em intervalos regulares* tocado ininterruptamente, *obstinadamente,* em uma periodicidade estrita, com raras variações. Estas costumam ser previstas, e falaremos disso adiante, neste mesmo texto.

Os improvisos costumam ser feitos pelas Caixeiras mais experientes, acontecem na forma de breves destaques ou subdivisões da pulsação e não se sobrepõem ao canto.

No exemplo 2, está a transcrição de uma *pancada,*

exemplo 2



a tripla repetição dessa célula pelo exemplo 3,

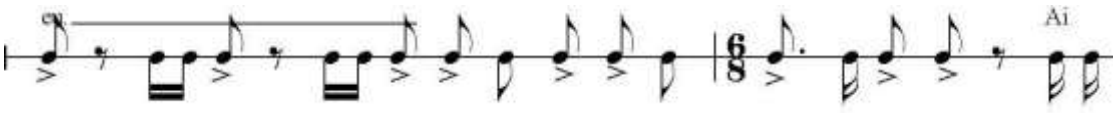
exemplo 3



constroem o Toque denominado *Espírito Santo Singelo* ou *Corrido* que acompanha muitos outros momentos rituais.

Três repetições deste padrão exposto pelo exemplo 3, acrescido do *dobrado* (exemplo 4), abaixo representado, constroem o Toque *Espírito Santo Dobrado* ou, *três Pancada*.

exemplo 4



A Caixeira Régia inicia e pode repetir o Toque se julgar necessário, até começar a cantar em um momento de respiração, proporcionado por um começo em anacruse antes da primeira das *três pancada*. Canta dois versos e o coro os repete.

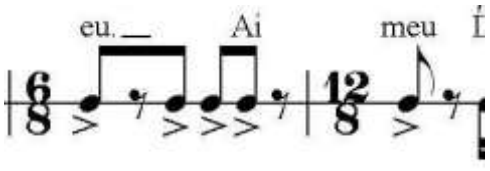
O canto solo do primeiro verso, ganha amplitude quando, no final da frase, outras Caixeiras cantam junto com a solista adensando a linha melódica cantada por ela, com terças paralelas acima e abaixo.

Nesse processo alternam-se a voz solo que canta a linha melódica adensada, e a resposta do grupo em coro, revelando em um movimento contínuo a estrutura de irmandade e cooperação presentes no canto. Essa estrutura é repetida até que todas tenham cantado seu verso, em uma reiterada alternância do lugar de solista. Durante a resposta do coro a solista canta *no Baixão,* destacando a melodia com essa voz.

A resposta do coro é anunciada e impulsionada, por uma convenção na percussão (compasso 6), que se soma ao canto num movimento ascendente, conjunto e preciso, mantendo o dinamismo, criando brilho e um sentimento de expansão em um diálogo que segue *compassadamente*.

O exemplo 5 reproduz a convenção referida, que está na terceira linha da percussão, e compreendida em 6/8, pode-se observar sua relação com o canto.

exemplo 5



Uma representação gráfica dessa estrutura do canto com o exemplo de uma das quadras do repertório. Destaco frases e palavras que, ao final dos versos, são cantadas simultaneamente em terças acima e abaixo da linha melódica pelas outras Caixeiras que apoiam a solista em um processo de adensamento da linha melódica.

Gráfico:

Grupo 1 - Solista canta dois versos com apoios:

(terça acima) prito Santo
(solista) Ai meu Divino Esprito Santo
(terça abaixo) prito Santo

solador
Ai Divino consolador
solador

Coro responde aos dois versos em três vozes

(terça acima) Ai meu Divino Esprito Santo
(solista) Ai meu Divino Esprito Santo
(terça abaixo) Ai meu Divino Esprito Santo

Ai Divino consolador
Ai Divino consolador
Ai Divino consolador

Solista canta os dois versos seguintes com apoios:

minha alma
Ai consolai a minha alma
minha alma
mundo for
Ai quando desse mundo for
mundo for

Coro responde aos dois versos em três vozes

Ai consolai a minha alma
Ai consolai a minha alma
Ai consolai a minha alma

Quando desse mundo for
Quando desse mundo for
Quando desse mundo for

Esta descrita acima, é *uma* entre muitas estruturas do canto que constitui o repertório para o Divino que se amplia em crescimento dinâmico.

A precisão da execução musical cria a ambiência e a beleza do ritual dedicado ao Divino e inclui essa diversificação polifônica. Todos os detalhes e cuidados na realização desse culto festivo, se alinham à preocupação que seja bem recebido pela divindade, que a Casa e a comunidade sejam abençoadas com uma vida harmoniosa e plena de realizações.

A minha caixa não entra pela porta dos fundos! As Considerações Finais

Uma Caixeira Régia chegando durante a tarde para tocar no Festejo à noite, encontrou fechada a porta de entrada, pois preparavam o espaço, e disse: “Abram! A minha caixa não entra pela porta dos fundos!”

Esta música constrói lugares de poder e respeitabilidade e exige transversalidade metodológica para sua compreensão. Interage com a assertiva de Michel de Certeau (Certeau, 2002, p 409) sobre o trabalho alquímico da História; "produzir imagens da sociedade com pedaços de corpos", revelando processos de livre apropriação e recombinação de elementos advindos de seu contexto diaspórico.

Uma sonoridade que pode ser associada a padrões rítmicos medievais, se articula a sonoridades e *atitudes africanas* como definidas por Susan McClary em seus estudos do Blues. Trata-se de um vocabulário de gestos, memórias corporais, palavra, dança, espiritualidades. Essas *atitudes* reúnem Caixeiras, ouvintes, participantes dos Festejos, em uma experiência compartilhada do sagrado onde não há transcendência pra fora do corpo e "nenhuma redenção individual fora do contexto comunitário". (McClary 2000, p38)

D. Margarida, quilombola e antiga Caixeira-Mór em Alcântara, relata em entrevista no documentário "Umas Mulheres que dão no Couro: As Caixeiras do Divino no Maranhão".

> *"Repara que quando a gente canta Alvorada dentro daquele salão, aquilo faz um silêncio! Aquilo é daquelas pretadas velhas, antigas, escravas! Isso é do tempo da escravatura! E nesse tempo, era elas era quem mandava nessa festa. Era elas e os home! Aqueles preto escravo, tudo era quem sabia tocar, era quem tirava esses cântico, esses toque, eles era quem fazia... Por uma dessa, é que hoje em S. Luís não tem um toque igual o nosso e nem o nosso é igual ao deles!*

O pertencimento a essa linhagem de mulheres descrita por ela, modifica a postura de seu corpo enquanto fala, conferindo ainda mais dignidade à sua presença. E parafraseando Paul Gilroy, "valoriza seu parentesco, contextualiza sua história, reescreve seus ídolos" (Gilroy 2001, p 55).

O fazer musical das Caixeiras destaca-se como uma prática da memória, construída, mantida e compartilhada em muitas gerações. Os toques em uníssono, a estrutura do canto, o exercício do poder de forma cooperativa, a alinham com os sentidos produzidos em comunidades. Separam o passado evidenciado pela genealogia da geografia, do ato de criação e pertencimento dinâmico ao presente em todos os tempos.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict, 1991 (1983), Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, New York, Verso.

ANTONNACCI, M. Antonieta. Memórias Ancoradas em Corpos Negros, São Paulo, EDUC, 2013.

AROM, Simha Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm, and Polyrhytmies. In Leonardo, Vol.22. N.1. Art and the new biology: Biological Patterns (1989) pp 91-99. URL http://www.jstor.org/stable/1575146 Acessed 13/08/2010.

BARBOSA, Marise Glória. Umas Mulheres que dão no Couro: As Caixeiras Do Divino no Maranhão. Livro e Documentário realizados com apoio Petrobras Cultural, 2006.

BARBOSA, Marise Glória. No Bater da Minha Caixa estou convidando as Foliôa.

Iphan 2009. Ação de Salvaguarda de Patrimônio Imaterial.

FERRETTI, Sergio Figueiredo. Repensando o Sincretismo. Estudo sobre a Casa das Minas. São Paulo Edusp/Fapema. 1995.

GILROY, Paul. Modernidade e Dupla Consciência. Universidade Cândido Mendes,

Trad. Cid Knipel Moreira SP. Ed. 34. Rio de Janeiro. Instituto de Estudos AfroAsiáticos, 2001

GROUT, Donald j. et PALISCA, Claude. *História da Música ocidental*. Lisboa Editora Gradiva. 1994.

HALL, Stuart, Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais. Org. Liv Solvik;

Trad. Adelaine La Guardia Resende... (et All) Belo Horizonte; Editora UFMG, 2003.

McCLARY, Susan. Conventional Wisdom: The Content of Musical Form. University of California Press. London 2000.

MONTEIRO, Marianna F.M; DIAS, Paulo. Os Fios da Trama: Grandes Temas da Música Popular Tradicional Brasileira. Estudos Avançados 24 (69), 2010.

MUKUNA, Kazadi Wa. Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira:

Perspectivas Etnomusicológicas. Terceira Margem. São Paulo 2006.

WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido. Uma outra história das Músicas, Cia das Letras e Circulo do Livro, São Paulo 1989.

Apoio Audiovisual

Documentário:

Umas Mulheres que dão no Couro: As Caixeiras do Divino no Maranhão. 100min. Roteiro e Direção Marise Glória Barbosa. Apoio Petrobras Cultural. 2006.

UMA REFLEXÃO SOBRE PONTES, CONEXÕES E CONTÍNUOS ENTRE DOMÍNIOS ONTOLÓGICOS: PORQUE NÃO CANTAR COM OS GRILOS?

Domingos Aparecido Bueno da Silva
domingosbueno@yahoo.com
Universidade Federal do Acre (UFAC)

Resumo

Essa comunicação baseia-se em gravações feitas durante um campo etnográfico entre os índios Kulina, do grupo Arawá. Foram feitos vários registros sonoros de rituais com ayahuasca, dos quais pretendo apresentar alguns exemplos. Nestes rituais foi detectada uma interação não-virtual entre os xamãs cantores, o coro feminino e o canto dos grilos, que não foi percebida durante o trabalho de campo. Com as novas ferramentas de análise sonora e possibilidades reflexivas de maior envergadura surgidas nos últimos anos, tornou-se possível uma melhor compreensão desses eventos, que podem contribuir para a discussão sobre as pontes, conexões ou contínuos entre domínios ontológicos.

Palavras chave: etnomusicologia, perspectivismo, xamanismo Kulina

Abstract

This text is based on recordings made during an ethnographic field among Kulina Indians of Arawá group. Several sound recordings were made during their rituals with ayahuasca, from which I intend to present some examples. In those rituals it was known a non-virtual interaction involving the singer shamans, the female chorus and the song of the crickets, which was not perceived during the field work. With the new sound analysis tools and with the reflexive possibilities of greater potential that emerged in recent years, it became possible a better understanding of those events, which can contribute to the discussion about the bridges, connections or continuous among ontological domains.

Keywords: ethnomusicology, perspectivism, Kulina shamanism

Durante o campo de minha tese junto aos Kulina tive oportunidade de conhecer duas aldeias: Santa Júlia, no Rio Purús (Alto Purús) e Cacau, no Município de Envira, sul do Amazonas. O material da Aldeia do Cacau foi usado apenas como referência de contato, mas não analisado prontamente.

Dois anos após a conclusão da tese, durante o processo de digitalização do material sonoro não utilizado do Cacau, a fim de separar e organizar a seqüência dos cantores solistas

e do coro feminino, foi necessário ouvir novamente todas as gravações. Nessas audições percebi relações de constância rítmica entre as canções humanas e o canto dos grilos, fato que relatei brevemente numa comunicação oral (Silva, 1999), embora não dispusesse naquele momento de recursos técnicos e teóricos para o aprofundamento da análise.

Audições mais atentas dessas gravações e o posterior fortalecimento de discussões teóricas como o perspectivismo, a ecosofia e a ecologia antropológica, despertaram em mim o desejo de refletir sobre o que considero ser um promissor campo de investigação, qual seja as relações efetivas entre homens e animais nos seus diversos locais cosmológicos.

Nos últimos anos autores como Viveiros de Castro (1996, 1998 e 2012) refletem sobre essa percepção de que o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, bem como plantas e que o apreendem segundo pontos de vista distintos, como veremos adiante.

Os mitos de criação de grande parte das sociedades ameríndias (Arhem, 1993 e 2001), são povoados por animais "que não se distinguem dos humanos", colocando homens, animais e certas plantas numa única classificação ontológica. Essa não-distinção relatada nos mitos de origem, ainda é comumente relativizada pela antropologia, que compreende o lugar das coisas e das não coisas, gentes e não gentes (bem como animais e plantas), enquanto uma construção necessária a solidez do roteiro mítico. Quero então procurar repensar esse papel no animismo ameríndio (por vezes etnocêntrico) numa relação identificada por Viveiros de Castro (1996, p.115) como "perfeitamente ortogonal à oposição entre relativismo e universalismo"

Esse perspectivismo ameríndio mostra-nos realidades dentro de realidades - ou por vezes em torno dela, em se pensando do lugar inverso -, um lugar dentro do lugar, que assim deve ser tratado, mesmo sob pena de perdas na tradução descontinua:

> Los peces son gente; son "gente pez" (wai masa). Ellos tienen casas corno las nuestras. Los animales de caza son gente. Ellos tienen su propia mente (inaya keti oca) y sus propios pensamientos (inaya tuorise), lo mismo que los hombres. (Arhem, 2001,p.3).

O relativismo do pesquisador não dispõe de meios para impedir o etnocentrismo nativo, e nesse caso a visão de mundo do mundo dentro do mundo, veria os índios e os outros em círculos concêntricos, similares aos de reciprocidade, onde a percepção originária da

gente peixe vê aos índios no circulo mais próximo, de interdependência e todos os outros (os pesquisadores inclusos) em um lugar alem, mais afastado, dentro das possibilidades de contato externo do primeiro círculo.

É comum encontrar nas etnografias sobre metamorfose xamânica, ou nos mitos sobre interação homens <> animais, explicações sobre seu caráter simbólico, remetendo os diversos níveis de significado a uma leitura particular do pesquisador. Mesmo a relativização dos eventos ainda os limita ao plano do imaginário nativo, enquanto histórias encantadas, contadas ou cantadas, que dão significado moral ao mundo, ordenando a passagem das estações, o cotidiano e o trabalho. Reichel-Dolmatoff (1976b) via nas cosmologias um sofisticado conhecimento ecológico para descrever as relações entre os seres e seu habitat.

Nesses eventos xamãs se transformam em animais, animais em homens (ou outros tipos de animais); dançarinos se vestem com peles ou penas de animais, evocando sua presença ou suas características ontológicas, e espíritos de animais são invocados de diferentes formas em rituais de cura.

Entre os Kulina o xamã viaja ao mundo dos espíritos, lá metamorfoseando-se em queixada. O mundo subterrâneo é povoado pelos espíritos de seus ancestrais transformados em queixadas que, iludidos pelo xamã, são trazidos de volta a superfície para que os homens da aldeia os cacem. A caça é crucial para os Kulina pois os queixadas são seus ancestrais. Seguindo o xamã retornarão a esse mundo, através de um buraco na floresta. Ao serem abatidos, são endocanibalisticamente devorados e o ciclo recomeça.

Das criaturas míticas gregas que interagiam com homens, passando pelos contos de fada até a indústria cinematográfica hollywoodiana, nosso imaginário é povoado por animais falantes e seres supra-humanos com significado moral: há sempre uma lição a ser aprendida pelos animais humanos. A alegoria pretende ser verdadeira, mas sabemos que ela não o é.

Ao adotarmos a cosmologia nativa, por definição etnocêntrica, também deveríamos admitir graus de coerência no fluxo e na descrição mítica, que teriam de ser explicáveis e compreensíveis dentro da próprio discurso narrativo - então não mais nativo, mas dele próprio.

Os Kulina acreditam que os xamãs através de seu *tokorimé*, viajam ao mundo dos espíritos - *nami budi* - e, metamorfoseando-se em queixada, os atraem para o mundo dos

vivos. Cabe então uma observação importante: o xamã metamorfoseado em queixada mantém sua consciência de animal humano metamorfoseado em animal selvagem, mas os espíritos dos mortos não. A diferença é que o xamã aprende, e é iniciado pelo *tokorimé* de seu *adsaba*, a transitar entre o mundo dos vivos e dos mortos, enquanto os espíritos dos mortos não. Há um consentimento, um contrato ritual, em que os pares desse antigo e fiel relacionamento entre caçador e caça, se permitem, gentilmente exercê-lo.

Assim como muitas sociedades amazônicas os Kulina tem os grupos de parentesco determinados por animais não humanos (gente do peixe, gente da queixada). Muito de suas vidas, ou a quase totalidade delas, é ou foi determinado pelos ciclos da natureza, pelos alimentos ou pela falta deles, pela cura que vem da floresta e pela necessidade de transformação enquanto vivos ou não vivos.

Nesse contexto não seria estranho imaginar *não divisões* entre os diferentes animais humanos e não humanos e o mundo espiritual, embora esse contínuo entre humanos e não humanos não seja totalmente inclusivo[1]. Os cantores (muitos deles xamãs), através da possibilidade de transitar entre os mundos com ayahuasca, o adentram e poderiam interagir com o *tokorimé* de seus parceiros musicais não humanos.

Não sou o primeiro a dizer que não sou o primeiro (Silveira, 1999) nessa região onde as fronteiras entre antropologia e ecologia possuem um extenso perímetro. A produção acadêmica baliza-se por essa divisão ontológica na forma de compreender o mundo e os fenômenos. Parece natural sentir-se pouco a vontade nesse interstício e não ser incluído nas "*wildest expectations of New Age zealots*" (Descola, 2005, P.22)

A experiência e o material de campo nos impelem, no entanto, a procurar formas de compreender eventos que, de outra forma, passam despercebidos ou tem seu grau de relevância definido muitas vezes pelos enfoques epistemológicos, ou pela ausência deles. Os Kulina, que eu já havia detidamente ouvido e observado, tem muitas canções que falam sobre cantos de pássaros e de grilos, como por exemplo, no disco 1, trilha 03:

Onde é que está aquele grilo que estava sentado e cantando?

[1] Para os Achuar (Descola, 2005) esse contínuo entre humanos e não humanos não é totalmente inclusivo, pois pedras, seixos, as estrelas, os rios, insetos, peixes, não são excluídos as esfera social (não possuem uma alma apropriada), compondo assim esse modo não intencional de existência algo próximo do que chamamos de cultura.

Vamos olhar (para ele). Como é que o grilo estava cantando?
É o grilo mulher que está sentado cantando.
Nós fomos todos espiar o grilo mulher que estava cantando.
Fica o mesmo grilo. - 2x
Ele estava fazendo (cantar). (Silva, 1997, p. 146)

Ou relatando o contato entre campos ontológicos, no disco 02, trilha 05, num longo canto de meninas, relatando pintura corporal, cintos de jarina e caminhar na mata a noite, que tem na ultima estrofe o encontro com um pássaro que lhe sacia a sede:

Tohua coropi tohua coropi
Aja passodsa dati canaji
* Um passarinho deu água para mim beber. (Silva,1997, p. 149):

Também, a exemplo de outros povos amazônicos, tem em seus mitos de origem relatos do surgimento da vida através de animais e plantas [2]. Dessa forma esse continuo ontológico tem uma direcionalidade inicial, numa ordem na qual os animais humanos não estão nem no centro e nem no início (ver os mitos de origem Kulina de Tamacô e Kirá) [3].

A seguir apresento graficamente 3 exemplos de interação dentro do mesmo ritual, com o mesmo solista em 3 momentos distintos, sendo a linha superior a do (s) grilo (s) e a inferior a do xamã. Os momentos escolhidos refletem situações ideais de audição e de filtragem:

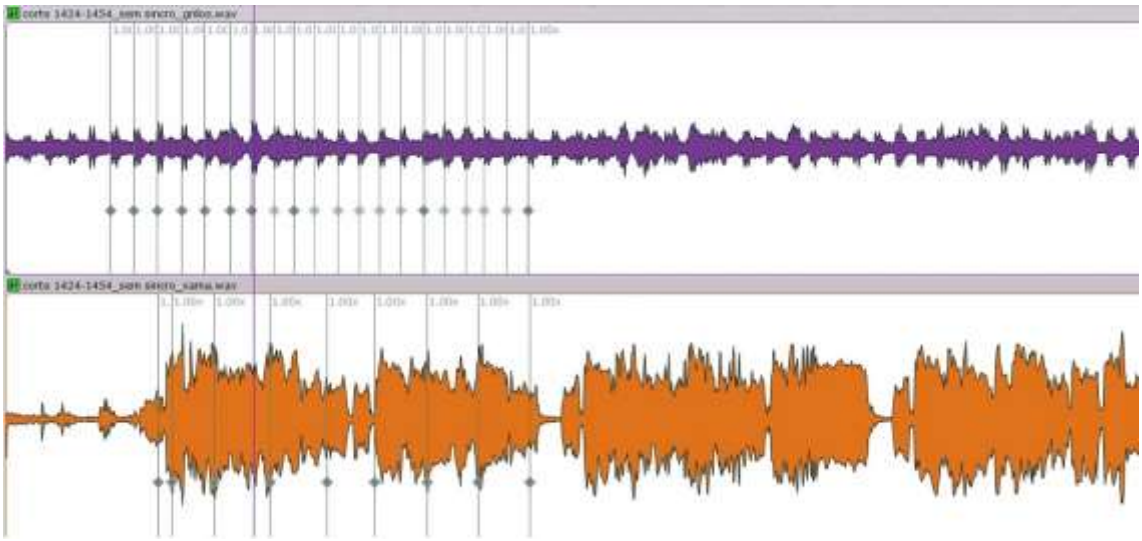
[2] Os heróis mitológicos kulina Tamacô e Quirá, após um incidente com Massossô, recriaram todos os homens à partir do auricuri, do coco jaci e açu, embora originalmente todos descendam dos avós onça.
[3] Há diversos relatos sobre o caráter imitativo de animais na atividades voco-sonoras, na pintura corporal ou na dança. Mas em nosso caso o imitativo não compreende a simultaneidade (dueto) ou qualquer forma de parceria.



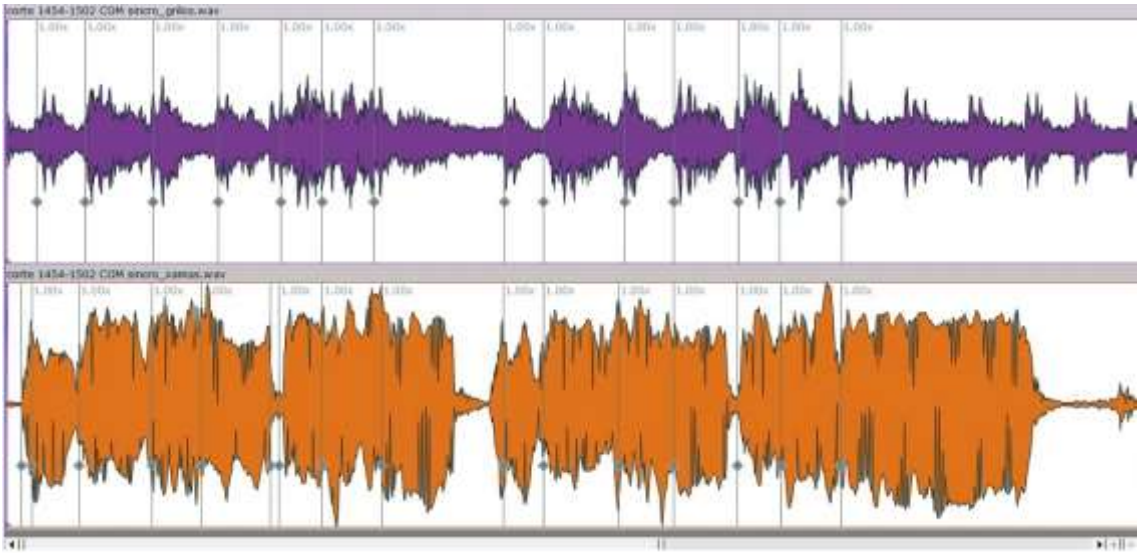
Disco 1, Trk 1, Ajié.

Após a separação, através de processos de filtragem e equalização, é possível visualizar graficamente os picos de ganho causados pelos ataques, seja do canto dos grilos (região aguda) ou do reforço das silabas na frase do xamã (região de barítono/grave). No caso acima (D1,TR1, Ajié, 0.0 a 1’50”), encontramos, com pequenas variações muitos pontos de recorrência, demonstrados pela posição da silaba do xamã no gráfico inferior, e o instante de ataque dos grilo, no gráfico superior, procedimento que utilizarei nos outros dois exemplos.

No próximo exemplo temos dois gráficos do mesmo momento musical (D1, TR1), localizado entre 14'24" e 14’52". Este bloco de canções inicia após uma pausa do xamã para respirar e beber mais ayahuasca. Ele inicia de forma independente ao pulso, de maneira bastante irregular.



Observe-se que os momentos de acento na frase do xamã são mais espaçados e raramente se aproxima. As canções Kulina são rítmicas, utilizando sempre compasso unário (Silva, 1997), o que lhes permite deslocar o acento segundo a necessidade do texto e do contexto. No entanto, com o desenrolar da canção, os pulsos começam a se aproximar e, embora espaçados como num compasso ternário, os acentos verbais se encaixam quase que perfeitamente a partir de 14'54" até 15'02", como nos mostra o gráfico abaixo:



As palavras Kulina são normalmente oxítonas. Os xamãs quando cantam, no entanto, alteram propositalmente os acento para se adequarem aos motivos e as células rítmicas. Não

se utilizam de compassos (são unários), mas constroem seu discurso musical a partir das células, adequando sua distribuição silábica a elas.

É interessante como o afastamento do pesquisador do material etnográfico pode produzir novas questões sobre suas próprias conclusões. A predominância das células rítmicas na música Kulina, ao contrário de outras tradições mais voltadas para a questão das alturas, das frases onomatopaicas e da complexidade melódica, pode significar justamente essa busca de interface com os ritmos e sons da floresta.

Não tenho noticias de que os Kulina utilizem maracá, embora possa haver alguma menção disso. Sua busca de modelos rítmicos poderia estar ligada a pulsos sonoros produzidos por não-humanos e poucos animais da floresta produzem pulsos regulares, que poderiam de alguma maneira ser seguidos ou copiados. Temos o exemplo do pulso das cigarras que é de alta freqüência e muito rápido, servindo mais como diapasão ou centro tonal, e embora essa questão da afinação ambiental seja promissora, ela será contemplada em outro trabalho.

Claro que pulsos acontecem na dança, no caminhar, no bater e cortar, e no próprio pulsar do coração. Mas o fato dessa sincronia acontecer justamente num ritual xamãnico com uso de enteógenos, num ambiente de floresta onde pulsavam grilos, além das muitas redundâncias encontradas nas gravações, indica possibilidades que não podem descartadas. Em sua tese sobre os Guarani, Montardo (2002) deparou-se com situação semelhante quando, para poder compreender sua musicalidade foi fundamental estudar a dança, pois é o movimento corporal que causa a execução do *maracá* ou dos instrumentos amarrados às pernas.

O pioneiro trabalho de Rafael Bastos na Festa da Jaguatirica, (Bastos, 1990) junto aos Kamayurá, já leva em conta toda a espacialidade, com seus sons onomatopaicos e povoada de vozes de animais e espíritos, descrevendo com precisão detalhes da performance, além de seu aspecto formal, praticamente imperceptíveis do ponto de vista auditivo: a tardinha, a noitinha, dias antes ou depois de determinado evento da natureza. Como a música chamada ocidental foi enclausurada em boxes de tempo, altura e duração, com atributos de função social, a simples possibilidade de um complexo sistema de comunicação nativo indígena poderia passar totalmente despercebida. Ou pior, desconsiderada.

Anthony Seeger (2013) procura demonstrar o quanto a música é fundamental na comunicação entre humanos e não humanos das terras baixas sul-americanas, onde indígenas estudam os comportamentos dos seres não humanos, reproduzindo e *transportando seu significado* (ou a ele atribuindo) para sua própria prática musical.

Em Piedade (2005) vemos como as terminologias nativas para o universo sonoro, ou a sua ausência, se expressam através de outras terminologias não explicitamente musicais, apresentando relações entre outros domínios cosmológicos, sensoriais, nexos enredados a sua própria visão de mundo. No caso das complexas suítes Waujá, ele descreve duas peças de um subgrupo *makukuonaapa* (canto do macuco) que fazem parte da suíte *kisowagakiptsana* (música timbre do escurecer). Preciosas e perigosas segundo as categorias nativas, exemplificam o grau de interação das estruturas musicais e o meio ambiente, a ecologia.

Nesse ponto então, o que se sugere é que, nas sociedades ameríndias acontecem graus diferentes - não apenas musicais - de aproximação ou afastamento da natureza, com maior ou menor sofisticação de sua apropriação explicativa consciente, e não de negação.

É importante também levar em conta o repertório e a qualidade das diferentes interfaces utilizadas, em se levando em conta que "*in modern thought, moreover, nature only acquires a meaning by opposition to the results of human ingenuity"* (Descola, p. 24)

Em nosso caso, o problema de determinar a veracidade e a causalidade do evento não pode depender apenas das etnocategorias que, apesar de nem sempre conscientes, expressam-se pela prática e são observáveis. Mas, para determinar o grau de incerteza da afirmação seria necessário explorar com profundidade essa noção de concentricidade e a relação homem x natureza em campo, junto aos Kulina.

De forma semelhante encontramos dificuldade ao nos defrontarmos com interdições familiares ameríndias, seja através de palavras ou atitudes proibidas. Em alguns casos a simples menção do nome da sogra pelo genro poderia causaria transtornos. Mas falar esses nomes não os redimensiona ou altera, e nem a investigação sobre eles: apenas a interdita. No caso do dueto dessa comunicação, a simples menção a essa possibilidade inevitavelmente faria com que os cantores buscassem conscientemente essas correlações ou delas se afastassem. A abordagem deverá ser comparativa e sempre indireta, ao menos até coletar

vários exemplos musicais que corroborem ou não as explicações, para daí buscar as etnocategorias nativas.[4]

As performances com ayahuasca (no aspecto voco-sonoro) tem formato linear, calcadas na duração e elevação dos efeitos enteogênicos. O acompanhamento dos grilos não prejudica a performance, não a define ou altera seu valor. Mas de algum modo a complementa de uma maneira que ainda não consigo compreender, sem ter a mão dados comparativos, recorrências e daí investigar as etnocategorias ontológicas e performáticas.

Por fim, resta o fato de que as ocorrências aconteceram, que não as encontrei nos relatos míticos ou na cosmologia Kulina já conhecida e ainda não realizei um trabalho de campo para aprofundar essas idéias. Enquanto isso os grilos cantam e os xamãs cantam. As vezes juntos. E porque não o fariam?

REFERÊNCIAS

Århem, Kaj, Ecosofia Makuna. In: F. Correa (org.) La selva humanizada: ecologia alternativa em el trópico húmedo colombiano. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología/FEN/CEREC, 1993, p. 109-126 .

_____, Ecocosmologia y Chamanismo en El Amazonas: variaciones sobre un tema, Revista Colombiana de Antropología, vol. 37, enero-diciembre, 2001, p. 268-288.

Bastos, Rafael J. de M. A festa da Jaguatiríca: Uma partitura crítico interpretativa. Tese de Doutorado em Antropologia. USP, 1990.

Bastos, Rafael J. de M. e Piedade, Acácio Tadeu de C., Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. *Mana,* 1999, 5/2: 125-143.

Beaudet, Jean-Michel, Souffles d'Amazonie: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi. Nanterre: Société d' Ethnologie (Collection de la Société Française d'Ethnomusicolo-gie, III), 1997.

Descola, Philippe. Ecology as Cosmological Analysis. Collège de France, Laboratoire d'anthropologie sociale, Paris in The Land Within Indigenous territory and the perception of environment, Alexandre Surrallés & Pedro García Hierro- editors - Copenhagem, 2005.

[4] *As teorias musicais não são programas mentais conscientes: são implícitos e inconscientes. É tarefa do antropólogo analiticamente torná-las explícitas (Bastos, 1990).*

Mello, Maria Ignez Cruz e Piedade, Acácio Tadeu de C. Diferentes escutas do espaço: hipóteses sobre o relativismo da percepção e o caráter espacial da audição. *Anais do primeiro Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes, 2005, 84-90.

Montardo, Deise Lucy Oliveira. Através do "Mbaraka": música e xamanismo guarani. Tese doutorado, PPGAS, FFLCH/USP, 2002.

Silveira, Pedro Castelo Branco. Híbridos na paisagem: uma etnografia de espaços de produção e de conservação. Revista Ambiente e Sociedade, 2009, vol.12, n.1, p.83-98.

Silva, Domingos A. B. Música e Pessoalidade: Por uma antropologia da Música entre os Kulina do Alto Purús. Tese Mestrado. PPGAS/UFSC. Florianópolis, 1997.

_____, *O Rami em uma Ambiência Musical de Floresta: uma reflexão da interação dos sons da natureza e o ritual, Trabalho apresentado no seminário realizado pelo MUSA/ PPGAS/ UFSC, 1999.*

Seeger, Anthony e Brabec, Bernd. Introduction: Considering Music,Humans, and Non-humans. Ethnomusicology Forum. 2013, Vol. 22 n. 3, p. 269-286.

Viveiros de Castro, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana,* R.J., 1996, vol. 2, n. 2.

_____. Viveiros de Castro. Série Encontros. Org. Renato Sztutman, Beco do Azougue Editorial, R.J., 2008.

O SONHO ACABOU? O FESTIVAL PSICODÁLIA: UMA RETOMADA CONTRACULTURAL

Leonardo Corrêa Bomfim
leocorreak@gmail.com
UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

O Festival *Psicodália*, atualmente sediado em Rio Negrinho – SC, surgiu em 2001 e completa em 2015 sua 18ª edição. Este evento, apesar de ser um festival de música – e ter abrigado artistas como *Os Mutantes*, Tom Zé, Moraes Moreira, Alceu Valença, Hermeto Pascoal, entre outros grupos de rock'n'roll, blues, folk, música regional, rock-progressivo, psicodélico etc. – possui um caráter multimidiático, havendo também peças de teatro, mostras de cinema, oficinas, exposições e outras atividades. A partir de um levantamento bibliográfico e do recolhimento de informações, através de entrevistas, pesquisas de campo e da realização de uma etnografia do festival, esta pesquisa tem o objetivo geral de evidenciar que as propostas do Festival *Psicodália* – possivelmente associadas a uma retomada ponderada da contracultura brasileira de 1960 e 1970 – dialogam com um quadro social mais amplo. De forma que, diante dos objetivos elencados pelos organizadores do festival, acredita-se que esta visão está associada a um panorama de grupos sociais metropolitanos que estão buscando estabelecer alternativas ao *mainstream* musical, um maior contato com a natureza, relações mais ecológicas, mais humanitárias, relações de não violência, não consumismo e uma proximidade com culturas e filosofias orientais. Sendo assim, busca-se verificar se esses objetivos do evento se concretizam, identificando também as funções da música no festival, e se este possibilita a "ascensão" de bandas independentes ao *mainstream* ou se oferece um espaço marginal (*underground*) autossuficiente a esses grupos e gêneros.

Palavras-chave: Festival *Psicodália*; contracultura, indústria cultural

Abstract

The *Psicodália* Festival, currently based in Rio Negrinho - SC, emerged in 2001 and completes in 2015 its 18th edition. This event, despite being a music festival – having housed artists like *Os Mutantes*, Tom Zé, Moraes Moreira, Alceu Valenca, Hermeto Pascoal, among other rock'n'roll, blues, folk, regional music, progressive-rock, psychedelic groups etc. – has a multimedia character, including also plays, film shows, workshops, exhibitions and other activities. Based on literature review, interviews, field research and an ethnography of the festival, this research aims at showing that the proposals of *Psicodália* Festival – possibly associated with a revival of Brazilian counterculture of the 1960s and 1970s – dialogues with a broader social context. Given the objectives listed by the festival organizers, it seems that this view is associated with a larger metropolitan social panorama, in which social groups seek to establish alternatives to the musical mainstream, greater contact with nature, and more ecological and humanitarian relationships. Therefore, it was tried to verify whether these objectives are fulfilled, also identifying the festival music functions, and if the festival

enables the "rise" of independent bands to the maisntream, or if it offers an underground and marginal space, self-sufficient for these groups and genres.

Key-words: *Psicodália* Festival; counterculture; culture industry.

Os festivais e a contracultura

Em 15 de agosto de 1969, na cidade rural norte-americana de Bethel – NY, deu-se início a um festival de música e arte que se tornou um marco histórico, norteou grande parte de uma geração, sendo sua influência bastante presente até os dias atuais. O *Woodstock Music & Art Fair*, anunciado como "Uma Exposição Aquariana: 3 dias de Paz & Música", originalmente, deveria ter sido realizado na cidade de Woodstock, mas, por problemas locais, acabou sendo transferido para uma fazenda em Bethel.

O festival contou com a presença de mais de meio milhão de pessoas e com notórios músicos da época, entre eles Ravi Shankar, Joan Baez, Santana, *Grateful Dead*, *Creedence Clearwater Revival*, Janis Joplin, *The Who*, Joe Cocker, *Ten Years After*, Johnny Winter, Jimi Hendrix, entre muitos outros. Para diversos teóricos como Sílvio Benevides (2006, p. 38), Helenice Rodrigues e Heliane Kohler (2008, p. 51), este evento foi o ápice do movimento hippie[1] e da contracultura[2], envolvendo jovens de uma geração que buscava transcender a liberdade através da expressão da sexualidade, da experiência com drogas lisérgicas – como forma de "ampliar as percepções sensoriais" – além de, é claro, da audição das performances e shows.

Entretanto, outros autores como Ken Goffman e Dan Joy (2007), caracterizam a contracultura como um fenômeno localizado em diversos outros momentos históricos –

[1] Os hippies, como parte do movimento contracultural das décadas de 1960 e 1970 (Almeida; Naves, 2007, p. 124), estavam associados à ideia de paz e amor, defesa de questões ambientais, emancipação sexual, prática de nudismo, utilização de alguns tipos de drogas, entre outras temáticas, adotando um modo de vida nômade ou em comunidades alternativas, buscando a quebra de algumas hierarquias e valores sociais. Estes incorporaram em sua cultura diversos aspectos de religiões como o budismo, o hinduísmo e religiões indígenas, negando o nacionalismo, militarismo, guerras, governos capitalistas etc.

[2] Termo utilizado "nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações novas que floresceram não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora em menor intensidade e repercussão, na América Latina" (Pereira, 1983, p. 13).

desde a Grécia Antiga ao Iluminismo –, se a considerarmos como uma manifestação de ideias e movimentos que propõem alternativas aos paradigmas predominantes.

É convencionado que o termo *contracultura* foi cunhado pelo historiador estadunidense Theodore Roszak (1933-2011), em seu livro *A Contracultura* (*The Making of a Conterculture*), de 1968. Para o autor, o conceito de contracultura, como uma forma de transgressão a uma cultura dominante, está estreitamente associado a uma fuga da noção de tecnocracia, sendo esta "uma forma social na qual a sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional" (1972, p. 19). Desta forma, Roszak não interpreta essas posturas contraculturais de oposição à Guerra do Vietnam, ou de defesa do "amor livre" como fatos isolados, mas sim como gestos de uma divergência radical, representativos como inovação cultural. Outros autores também defendem esta definição de *drop-out* ("cair fora"), de abandono das organizações predominantes e criação de novas possibilidades. Entretanto, o escritor e filósofo Luiz Carlos Maciel ainda acrescenta que a proposta da contracultura era a de

> Ver todas as coisas com esse olhar inocente, esse primeiro olhar, ver diretamente as coisas, ver sem mediações intelectuais estabelecidas e consagradas, seja pela academia, seja pela mídia, seja por qualquer um desses outros monstros por aí que dirigem nossas vidas. A experiência imediata e a experiência concreta do real foram o grande objetivo da contracultura; não foi a transgressão, que é mera consequência. Como a experiência concreta do real estabelecia a necessidade da liberdade individual [...] isso, naturalmente, para o sistema, para a sociedade organizada, para as regras estabelecidas, parece transgressão; é um desaforo (Maciel, 2007, p. 64-65).

Sendo assim, é admissível inferir que não há uma definição precisa ou única do conceito de contracultura.

Assim como o *Woodstock*, outros festivais também se seguiram[3] baseando-se nos moldes deste evento, entre eles o *Festival da Ilha de Wight*[4], na Inglaterra, ocorrido em 1970,

[3] Lembrando que o *Monterey International Pop Music Festival*, de 1967, antecedeu o *Woodstock*, ocorrendo na Califórnia, e contando com um público de cerca de 200 mil pessoas.
[4] É importante destacar que a primeira edição do *Festival da Ilha de Wight* foi em 1968, antecedendo o *Woodstock*, porém com um público bastante inferior de, aproximadamente, 15 mil pessoas. No ano de 1969, este festival ocorreu no mesmo mês que o *Woodstock* e seu público se multiplicou para, aproximadamente, 150 mil pessoas.

que reuniu um público estimado em 600 mil pessoas e grandes atrações como *The Doors*, Jimi Hendrix, *Jethro Tull*, *Ten Years After*, *The Who*, Emerson, Lake & Palmer, Miles Davis, entre outros renomados artistas. Também podemos citar as edições posteriores do próprio *Woodstock*, ocorridas nos anos de 1979, 1989, 1994, 1999 e 2009.

No Brasil, seguindo esta tendência contracultural que se difundia pelo continente americano e pelo mundo, foram criados alguns festivais com o intuito de dar continuidade a esta "aura hippie", entre eles o *Festival de Verão de Guarapari*[5], que ocorreu em fevereiro de 1971 e o *Festival de Águas Claras*, realizado em janeiro de 1975, em Iacanga, interior do estado de São Paulo. Neste ano, o festival convidou célebres artistas como *Os Mutantes*, *Som nosso de cada dia*, *Terreno Baldio*, Walter Franco, Jorge Mautner, *O Terço*, entre outros. Ainda houve outras edições deste festival nos anos de 1981, 1983, 1984, em que participaram músicos como Gilberto Gil, Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Raul Seixas, Almir Sater, Moraes Moreira, Sivuca etc.. Ambos os festivais foram anunciados, inicialmente, como o suposto "*Woodstock* brasileiro".

Ainda podemos citar dois grandes festivais brasileiros de rock que reuniram um público considerável como o *Hollywood Rock*, no Rio de Janeiro, em 1975 – com cerca de 10 mil pessoas – e o *Rock in Rio*, de 1985, que até a atualidade ainda combina um grande público e afamados artistas, porém, aparentemente, não se enquadra em um evento contracultural.

O festival *Psicodália*

Apesar de contemporâneo às últimas edições do *Rock in Rio*, o *Festival Psicodália* mantém uma postura e uma filosofia (objetivos) bastante diversa deste consagrado evento. O projeto-piloto do festival foi organizado pelos curitibanos Alexandre Osiecki, Klaus Pereira, entre outros e ocorreu no ano de 2001, na cidade de Angra dos Reis – RJ, recebendo o nome de *Angrastock* (Ridolfi; Canestrelli; Dias, 2007, p. 221-222). Esta primeira edição foi ainda bastante modesta e contou com apenas 150 participantes (Whiplash, 2013). Nos anos de 2002 e 2003 ocorreram edições do festival nas cidades de Morretes – PR e Antonina

[5] Onde se apresentaram Luiz Gonzaga, Tony Tornado, Milton Nascimento, *Som Imaginário*, Ângela Maria, *Novos Baianos*, *A Bolha*, entre outros (Taru, 2013).

– PR. O festival receberia o nome de *Psicodália* apenas em 2004, na edição que ocorreu em Lapa – PR, onde permaneceu até o ano seguinte. Entre os anos de 2006 e 2009 o evento foi transferido para a *Chácara Recanto da Natureza*, na cidade de São Martinho, ao sul de Santa Catarina, sendo que, em 2006 ocorreu a primeira edição do festival durante o carnaval – data que perdurou até o ano de 2009, pois, posteriormente, a data do *Psicodália* oscilou entre o carnaval e o réveillon. É interessante destacar que o público do evento inicial de 150 pessoas (2001) foi aumentando a cada ano, atingindo 400 pessoas (em 2002), 500 (em 2003), 800 (em 2004), 1200 (em 2005), 1700 (em 2006), "até atingir o número expressivo de 2500 presentes em 2008" (Whiplash, 2013). Sendo que, nos anos de 2013 e 2014, respectivamente, o público estimado superou o número de 5000 pessoas.

Durante esta fase, os organizadores convidaram grupos de relevância do cenário do rock'n'roll, rock progressivo ou psicodélico nacional, tais como *Patrulha do Espaço* (2006), Sérgio Dias (2007), *Casa das Máquinas* (2008) e *Som nosso de cada dia* (2009). Em 2010, o *Psicodália* foi transferido para a *Fazenda Evaristo* na zona rural do município de Rio Negrinho – SC, local que se estabelece até os dias atuais – dotado de uma notável organização e infraestrutura com 3 palcos, 5 áreas de camping, praça de alimentação, mini mercado, 5 bares e bazar, com preços bastante razoáveis, 250 banheiros, segurança, unidade móvel de saúde e limpeza 24h por dia, distribuídos em uma área de 300.000 m². Neste local já se apresentaram músicos como *Os Mutantes* e *Terreno Baldio* (2010); Tom Zé, *O Terço*, *Ave Sangria* e *Cartoon* (2011); *Sá & Guarabira*, *Casa das Máquinas*, *A Bolha* e Paulinho Boca de Cantor (Novos Baianos) (2012); *Os Mutantes*, Alceu Valença, Hermeto Pascoal e *Blues Etílicos* (2013) e *Gong*, Tom Zé, Moraes Moreira, Yamandu Costa, Di Melo, *Made in Brazil* (2014)[6].

A duração do festival, ultimamente, tem se estabelecido em seis dias e o seu público é bastante diverso, de forma que é possível notarmos jovens entre, aproximadamente, 18 e 30 anos, de diversas "tribos urbanas", além de um público formado por pessoas com uma idade mais avançada que levam seus filhos ainda bebês ou crianças. Em consonância ao *Woodstock*, o público do *Psicodália* fica alojado em barracas de campings em uma das cinco

[6] Destaco aqui que, apenas ressaltei as principais atrações musicais, já que a grande maioria dos músicos a se apresentar no festival é composta por bandas independentes. O evento de 2014 ocorreu durante o carnaval, entre os dias 28 fevereiro e 5 de março. Em 2015, o Festival ocorrerá entre os dias 13 e 18 de fevereiro, em que darei continuidade às práticas etnográficas iniciadas em 2013.

áreas determinadas pelos organizadores, porém a disposição destas ainda é bastante livre. São inúmeros os elementos contraculturais compartilhados entre estes festivais, desde a música, as vestimentas, o comportamento pacífico e cordial, a noção de comunidade, a preocupação ecológica, a utilização de substâncias lisérgicas ou alucinógenas, a prática de nudismo, o interesse em culturas orientais e indígenas etc..

É essencial elucidar que este evento não se resume a apenas apresentações musicais – apesar da música constituir a essência do festival – mas é também caracterizado pela presença de peças de teatro, mostras de cinema, exposições de arte, artesanato e roupas confeccionadas, área de recreação adulta e infantil, manifestações artísticas de todo o tipo, como números circenses, performances etc.. Além disso, o festival ainda oferece inúmeras oficinas e workshops de diversas temáticas, entre elas, fotografia, ioga, meditação e mantras, reciclagem, *tie-dye* (em camisetas), cerâmica, tai chi chuan, pilates, dança indiana, alimentação natural, grafite, desenho, incensos, *henna*, práticas cênicas, construção e ensino de instrumentos musicais, poesia, plantio de sementes e cultivo *indoor* etc..

De acordo com a organização do evento, os objetivos do festival são:

- Criar espaço para que bandas independentes e de qualidade possam divulgar seu trabalho.
- Desenvolver o cenário musical, tornando-o mais profissional e incentivando as bandas independentes a produzirem mais e melhor, obtendo assim, mais força no mercado musical.
- Formar público, preparando a audiência para ouvir músicas de bandas independentes e tornando-a mais crítica, através da incitação destes participantes a discutir música nas vivências culturais que acontecem nos eventos.
- Organizar festas e festivais de bandas com músicas próprias e de qualidade, sempre no estilo rock'n'roll e alternativo.
- Integrar o público e as bandas através de oficinas de arte e vivências culturais.
- Através da inserção na natureza, incentivar o público a agir com consciência ecológica e sustentabilidade, levando estes hábitos para suas cidades e difundindo-os entre a população geral.
- Gravar, filmar e fotografar som e imagem dos artistas participantes nos eventos, criando um registro para a posteridade (Semeador de Letras, 2013; Myspace, 2013).

Questionamentos

A partir do recolhimento destes dados e da experiência que obtive como músico, etnomusicólogo e integrante do público do *Psicodália* no réveillon de 2012/2013 e no carnaval de 2014, surgiram inúmeras questões de cunho musical, antropológico e sociológico que desencadearam neste trabalho e determinaram os objetivos desta pesquisa. Entre estas questões, elenco: Quais as funções da música para os participantes do *Psicodália*?[7] Os objetivos do festival enumerados pela organização, realmente são atingidos de forma efetiva? O *Psicodália* pode ser caracterizado como uma espécie de retomada ponderada da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970?[8] Existe a possibilidade de "ascensão" das bandas independentes ao *mainstream* por intermédio do festival? Ou a criação do *Psicodália*, como um espaço marginal, garante oportunidades para esses grupos, incentivando a formação de um cenário *underground* autossuficiente? Como ocorre esse diálogo entre o festival e a indústria cultural das rádios, jornais e redes televisivas? A criação do *Psicodália* pode ser considerada um reflexo da descrença ou da insatisfação de uma comunidade a respeito das culturas, sociedades e de um pensamento mais ocidentalizado? É possível considerar que essas propostas contraculturais deste evento de buscar relações mais ecológicas e sustentáveis, de não violência, do não consumismo, de uma proximidade com as culturas e filosofias orientais[9], juntamente à busca por relações interpessoais mais humanitárias dialogue com um quadro social mais amplo[10]?

Apesar do Festival *Psicodália* já estar em sua 18ª edição, e, atualmente, comportar cerca de 5 mil pessoas, existindo desde o ano de 2001, não foi encontrada nenhuma pesquisa sobre o tema em nenhuma área científica – denotando um ineditismo temático desta pesquisa

[7] Referenciando-me nas categorias de Alan Merriam (1964), que, basicamente, as decompõe em dez: função de *expressão emocional*, *prazer estético*, *entretenimento*, *comunicação*, *representação simbólica*, *reação física*, *impor conformidade às normas sociais*, *validação das instituições sociais e dos rituais religiosos*, *continuidade e estabilidade da cultura* e *integração da sociedade* (p. 219-227).

[8] Esta questão é condizente ao pensamento do teórico norte-americano Christopher Dunn, em sua defesa de que a Tropicália (1967-1968) possui grande responsabilidade no surgimento da contracultura no Brasil (Dunn, 2009, p. 20, 21, 26).

[9] Destaco que esta busca pelas culturas e filosofias orientais está mais associada à cultura de países como Índia, Japão e China, compreendendo também, visões de mundo de religiões como o Budismo, o Taoismo, Hinduísmo, etc.

[10] De grupos sociais metropolitanos, de capitais específicas do eixo sul-sudeste, como Rio de Janeiro – RJ, São Paulo – SP, Curitiba – PR, Florianópolis – SC e Porto Alegre – RS, que compõem a maior parte do público do *Psicodália* – de acordo com as excursões organizadas, anualmente, observadas no site oficial do evento (Psicodália, 2013).

na literatura. Além disso, acredita-se que as questões elencadas, embora se refiram a um evento periódico, específico e local, possam ampliar a compreensão de um quadro social mais extenso, caracterizado por uma relação de insatisfação de grupos sociais com sua vivência cotidiana.

A presente pesquisa também tem o intuito de compreender alguns mecanismos da indústria cultural, mais especificamente voltados para a música e gêneros musicais, tidos como não adaptados às suas estruturas cristalizadas e aos interesses dos ouvintes das grandes mídias. Ainda é possível cogitar que este trabalho identifique a possibilidade de um novo e crescente movimento que está se estruturando, ou mesmo a de criação de um cenário *underground* autossuficiente que se mantém às margens do *mainstream*.

Discussão

Se considerarmos as reflexões de Goffman e Joy (2007) sobre a contracultura – sendo esta, uma manifestação de ideias e movimentos que propõem alternativas aos paradigmas predominantes em diversos momentos históricos – acredito que o Festival *Psicodália* se enquadra nesta perspectiva de divergência. De não aceitação de certos paradigmas sociais ou de conduta individual, juntamente à criação de novas possibilidades, ainda que em um espaço delimitado temporal e geograficamente reduzido.

O surgimento de novos festivais, semelhantes ao *Psicodália*, como por exemplo, *Morrostock*, *Aldeia Rock Festival* e *Suave*, tem demonstrado um interesse destes grupos de pessoas (organizadores e público) em estabelecer um cenário alternativo e marginal para bandas independentes, mais do que uma proposta de impulsioná-las ao *mainstream* e às mídias. Isto é, estão sendo traçados novos percursos que ampliam a autonomia dessas bandas, através da proposta de *do it yourself* (faça você mesmo). Como podemos observar em discursos presentes nos documentários *Festival Psicodália – O Filme* (2009), gravado em Lapa – PR, em 2004, e no curta-metragem *Psicodália* (2015) – que aborda o evento no réveillon de 2012-2013 –, fica clara a intenção dos organizadores na criação deste espaço para a mostra de grupos independentes e composições autorais. De acordo com Osiecki, um dos organizadores, no ano 2013, cinco festivais menores, no mesmo estilo de seu evento, vieram procurá-los: "Aí demos apoio. Emprestamos os rádios comunicadores, por exemplo.

E fizemos ponte com artistas e empresas. Esses eventos, com a cara do Psicodália, estão surgindo, pipocando. É o futuro que está acontecendo" (Gazeta do Povo, 2014).

Também é evidente a preocupação do festival e o respeito em que são tratadas as questões ecológicas, havendo inúmeras oficinas que abordam esta temática. Também não são distribuídos copos descartáveis, mas sim, apenas um copo retornável durante todo o festival, cedido ou vendido pelo evento. Há ainda banheiros secos e ecológicos, sendo que, mais de 60% dos resíduos do festival foram encaminhados à reciclagem, como frisa a própria organização:

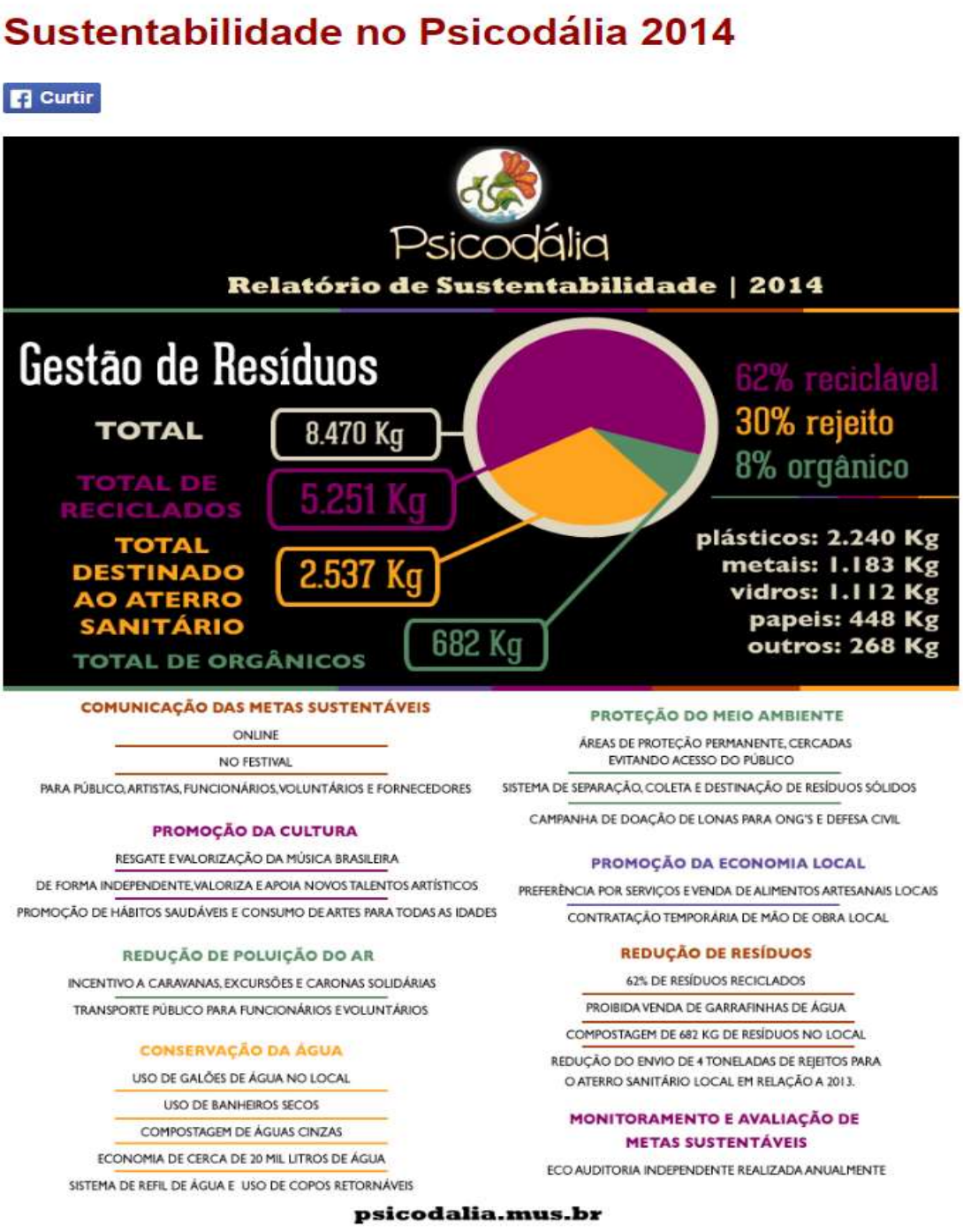


Figura 1: Sustentabilidade no Psicodália

Também é possível afirmar que as pessoas que frequentam o Psicodália buscam promover relações mais cordiais, pacíficas e de respeito mútuo, visto que, em nenhum dos dois eventos que participei, foi registrada uma ocorrência policial ou observada circunstância

de violência física. Essa informação é condizente aos dados da segurança. Sendo esta, uma situação atípica, que se difere enormemente das caracterizações habituais e problemáticas enfrentadas nos carnavais brasileiros. Este estranhamento se potencializa ao considerarmos que este evento abriga mais de cinco mil pessoas, convivendo por seis dias, em um local onde se consome álcool, entre outras substâncias lícitas e ilícitas.

A respeito das funções da música no *Psicodália*, pode-se dizer que esta permeia todas as relações e ambientes do festival – até mesmo nos banheiros, onde são instaladas caixas de som e se pode ouvir a *Rádio Kombi*, coordenada pela própria produção do evento. Primeiramente, pelo fato da música ser uma citação quase unânime, quando foram questionados os motivos que guiam o público a este evento. Segundo, por estar diretamente ligada às propostas ideológicas do festival, e assumir inúmeras funções como: *expressão emocional*, *prazer estético*, *entretenimento*, *comunicação*, *representação simbólica*, *integração da sociedade* etc.. Considero, entre estas aplicações musicais elencadas por Merriam (1964), talvez a mais relevante, *impor conformidade às normas sociais*, pois, ao que me parece, ocorre no festival exatamente o processo oposto: uma *quebra de conformidade às normas sociais*, sendo esta, também validada pela música e associada diretamente ao conceito de contracultura.

Considerações Finais

A partir de minha experiência etnográfica no *Psicodália* – que ocorrerá pela terceira vez consecutiva neste carnaval de 2015 –, acredito já ser possível realizar algumas considerações, tendo como referências certas práticas e relações observadas neste evento. Sendo assim, o formato deste artigo se enquadra em uma proposta mais descritiva e etnográfica, logicamente, fundamentada em um referencial teórico.

Embora nem todas as questões etnográficas levantadas tenham sido respondidas, acredito que estes dados e considerações são capazes de evidenciar uma semente contracultural que está sendo plantada, ou replantada após quase cinquenta anos do divisor de águas chamado *Woodstock*. Germe este que está se disseminando, aos poucos, em diversos polos e espaços marginais em todo o Brasil, oferecendo locais e grupos de resistência às culturas e paradigmas sociais dominantes.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T e HORKHEIMER. M.. *Indústria Cultural - o esclarecimento como mistificação das massas.* In: Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. (Org.); NAVES, S. C. (Org.) *Porque não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

BENEVIDES, S.C.O.. *Na contramão do poder: juventude e movimento estudantil*. São Paulo: Annablume, 2006.

BORDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão. Seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FESTIVAL PSICODÁLIA - O FILME. Documentário: Lapa – Páscoa de 2004. Curitiba: Cinema Sensível, 2009.

GAZETA DO POVO. *Não temos medo de continuar crescendo*. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1452472>. Acesso em: 04 fev. 2015.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos – do mito de Prometeu a cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HALL, Stuart. *The Hippies: An American "moment".* Birmingham, UK: University of Birmingham,1968.

MACIEL, L. C.. *O tao da contracultura*. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. (Org.); NAVES, S. C. (Org.) *Porque não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

MERRIAM, Alan P.. *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358p.

MYSPACE, Psicodália. Disponível em: <https://myspace.com/psicodalia>. Acesso em 08 dez. 2013.

PEREIRA, Carlos Alberto M.. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense 1983.

PSICODÁLIA. Site oficial do festival. Disponível em: <http://psicodalia.mus.br>. Acesso em: 15 dez. 2013.

PSICODÁLIA. Documentário Réveillon 2012-2013. Wake Up Filmes. Disponível em: < http://vimeo.com/118114999>. Acesso em: 29 jan. 2015.

RIDOLFI, Aline; CANESTRELLI, Ana Paula; DIAS, Tatiana K. de Mello. *Psicodelia brasileira – Um mergulho na geração bendita*. Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo – Faculdade Cásper Líbero. 230p. 2007.

RODRIGUES, H.; KOHLER, H.. *Travessias e cruzamentos culturais - A mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2008.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SEMEADOR DE LETRAS. Psicodália 2012. Disponível em: <http://semeadordeletras.wordpress.com/guia-cultural/festivais/psicodalia-2012/>. Acesso em: 8 dez. 2013.

TARU. Escritos. Rubinho Gomes. *30 anos do Festival de Guarapari*. Disponível em: <http://www.taru.art.br/escritos/rubinhogomes/1999/1001.htm>. Acesso em 25 nov. 2013.

WHIPLASH. Resenha Psicodália 2008. Disponível em: <http://whiplash.net/ materias/shows/070458-casadasmaquinas.html>. Acesso em: 5 dez. 2013.

RODA DE MÚSICA: UM PROCESSO CRIATIVO COLETIVO

Andressa Dias Arndt
andressa_1708@yahoo.com.br
Universidade do Estado do Paraná (UNESPAR)

Kátia Maheirie
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa-intervenção, de caráter qualitativo, em um Centro de Referência da Assistência Social – CRAS de uma comunidade localizada na região metropolitana de Curitiba. A proposta consistiu na oferta de um espaço para experiência musical coletiva aberta a comunidade. A idade dos participantes variou entre 58 e 77 anos. Os dados foram registrados em diário de campo; utilizamos também as informações de uma roda de conversa realizada com o grupo ao término do projeto e uma entrevista individual. Dialogando com saberes da Psicologia Histórico-Cultural, da Musicoterapia Comunitária, da Etnomusicologia e das obras do filósofo Jacques Rancière o objetivo foi investigar o que pode a música quando considerada uma construção humana, possível a todos, em uma experiência criativa coletiva em contexto comunitário. Analisamos que a música pôde ser mediadora no aumento da potência de ação dos sujeitos e também na reconfiguração das sensibilidades por abrir possibilidade de alterar o modo como os participantes eram vistos e ouvidos. Apresenta-se assim, um caminho possível de utilização da música com não músicos em contexto comunitário, a partir de um olhar sensível.

Palavras-chave: Roda de Música. Processo criativo. Coletivo.

Abstract: Music groups: a process creative collective. This paper presents the results of a qualitative research/intervention at a Community Center (Centro de Referência da Assistência Social – CRAS) located in the greater Curitiba area. We designed and implemented an open space for musical experience that was available for the community. Participants aged from 58 to 77 years old. The data was recorded in field journals; including information from individual interviews and group discussions held at the end of the project. The study used a multidisciplinary approach, considering perspectives from Cultural-Historical Psychology, Collective Music Therapy, Ethnomusicology, and the writings of the philosopher Jacques Rancière. The purpose was to investigate the power of music and the possibilities it creates once understood as a human construction, available to everyone in a creative and collective experience in a community level. We observed that music provided increased potency action of the subjects. Moreover, their sensibility was rearranged after being seen and heard differently. Thus, here is presented an achievable methodology to use music among non-musicians in a community level, through a sensitive perspective.

Key words: Music groups. Creative process. Collective.

Abertura

Este trabalho é recorte de uma pesquisa maior intitulada "A experiência musical coletiva em um contexto comunitário". A pesquisa está vinculada a um projeto mais amplo, aprovado pelo CNPq, com caráter qualitativo e configura-se como uma pesquisa-intervenção. Por extrapolar dados concretos e absolutos, guarda em si uma "dimensão crítica e implicada no instante da pesquisa, a partir do dispositivo - encontro, em que o pesquisador e o pesquisado, sujeito e "objeto" do conhecimento, se constituem no mesmo tempo" (Costa e Coimbra, 2008, p. 128).

A pesquisa ocorreu em uma das unidades dos serviços socioassistenciais vinculados ao Sistema Único da Assistência Social - SUAS: o Centro de Referência de Assistência Social – CRAS, de uma comunidade situada na região metropolitana de Curitiba.

O trabalho do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome – MDS investe em ações que pretendem fortalecer os vínculos familiares e de convivência para desse modo trabalhar com as potencialidades dos sujeitos fortalecendo a rede de proteção básica da assistência social. O CRAS é um dos equipamentos, considerado a porta de entrada do usuário para ter acesso à Proteção Social Básica. Sua unidade geralmente está situada em uma região com alto fator de vulnerabilidade social. O principal objetivo da Proteção Social Básica é prevenir que os direitos sociais sejam violados.

Dentro dos CRAS ocorrem ações com objetivos e atividades específicas de acordo com a demanda apresentada pela parcela da população assistida. A composição de sua equipe varia conforme o porte do município. No CRAS em que a pesquisa se deu, o número de famílias referenciadas se aproxima de 4800.

A atuação no campo de pesquisa ocorreu a partir de uma aproximação de nossa parte, no período de julho a agosto de 2014. Em setembro iniciamos o projeto nomeado "Roda de Música" e se estendeu até dezembro de 2014, totalizando quinze encontros, tendo uma média de seis participantes que compuseram o grupo. Os encontros aconteceram semanalmente, com duração aproximada de uma hora. O convite foi aberto à população maior de 18 anos, a idade dos integrantes, no entanto, variou entre 58 e 77 anos.

A Roda de Música pretendeu possibilitar à população da comunidade acesso a vivências musicais sem exigências de aptidões teórico-técnicas *a priori*. A pretensão inicial foi oportunizar o fazer musical coletivo para analisar de que modo os participantes se apropriariam da experiência e quais sentidos ali seriam construídos. A escolha pela grafia "Roda de Música" com as primeiras letras em maiúsculo se dá pelo fato de o termo ter se constituído como nome do grupo.

Os encontros consistiram em, inicialmente, explorações livres dos instrumentos musicais disponíveis (maracas, caxixis, xequerês, atabaque, pandeiros, violão) com escolha livre de repertório por parte dos integrantes da roda. Valendo-se da proposta teórico-técnica da musicoterapia de base comunitária, compreende-se que o musicoterapeuta "deixa de ser o representante do saber e passa a produzir conhecimento na interação com os saberes trazidos pelas pessoas" (Cunha e Volpi, 2008, p. 93). Utilizou-se, portanto, a experiência da *recriação*, compreendida como sendo quando os sujeitos investem os temas musicais conhecidos com suas criações e interpretações; e a *composição*, ou seja, a criação de um tema novo e possível de ser reproduzido posteriormente pelo grupo (Bruscia, 2000).

Acompanhados da musicoterapeuta ao violão, as canções de preferência do grupo eram escolhidas e todos eram convidados a experimentar tocar e/ ou cantar. Passados alguns encontros, foi lançada ao grupo a ideia de construção de um repertório com as canções de preferência, dando origem a um cancioneiro composto de canções populares, muitas delas com temas de lamento sertanejo. Após um período de exploração deste repertório, o grupo foi convidado a compor uma canção, nomeada por eles de "Vivendo a vida". Por fim, o grupo decidiu ocupar o espaço urbano com suas canções, cantando em uma praça da comunidade.

De todas as experiências musicais criativas que puderam ser analisadas a partir da construção em campo, este trabalho versará sobre o lugar da música na objetivação desse coletivo e seus desdobramentos no campo sensível.

O instrumento utilizado para registro das informações construídas foi o diário de campo, compreendendo-o como "recurso metodológico revelador da nossa condição de pesquisador e que traduz o universo intenso e denso dos vários caminhos percorridos pela

pesquisa" (Costa e Coimbra, 2008, p.128). Para a finalização da intervenção, foi realizada uma roda de conversa que, após ser transcrita, deu início ao processo de Análise do Discurso.

A opção pela Análise do Discurso se dá por compreender a relevância de localizar as informações em seu contexto sócio-histórico e por ampliar a leitura do vivido, uma vez que contextualiza as relações e as falas do sujeito, abrindo-se para um olhar atento ao modo como se fala, a quem esta fala se endereça, qual a realidade cultural em que tais relações se desenvolvem, bem como a construção de sentidos no campo. Adotamos especificamente uma Análise do discurso a partir da proposta de Bakhtin e seu Círculo[1], em sua compreensão de que as relações dialógicas são necessariamente relações de sentido completamente integradas ao contexto social que estão localizadas (Faraco, 2009).

Inspirada na perspectiva histórico-cultural proposta por Vigotski, consideramos que "a investigação de todo e qualquer fenômeno [...] requer o olhar para o contexto no qual ele é produzido, as suas condições de possibilidades e o modo como neste/deste contexto participa" (Zanella et al., 2006, p. 26). Sendo assim, adotamos uma abordagem que pretende uma parceria entre pesquisador e sujeitos pesquisados, tendo em vista que ambos são transformados e transformadores de seu contexto social. Dessa maneira, convidamos os participantes para que com suas falas ocupem também lugar nesta escrita, suas falas estarão destacadas ao longo do texto com itálico e aspas, seguidas da fonte de registro da pesquisa que foi consultada.

Os principais eixos teóricos são fundamentados na Psicologia Histórico-Cultural de Vigotski, na Musicoterapia Comunitária e na proposta do filósofo francês Jacques Rancière.

O lugar da música e de quem a faz

O objetivo do recorte da pesquisa aqui exibido é refletir em torno do que pode a música quando deslocada de um lugar místico-religioso ou de um lugar profissional-técnico para ocupar espaço na possibilidade de criação do homem comum. Ora, se por alguns ela é considerada um dom, por outros é considerada apenas no campo da mais alta expertise.

[1] Composto por uma equipe multidisciplinar de intelectuais, com formações de várias áreas como biologia, filosofia, música, literatura, entre outros (Faraco, 2009).

A música é criação humana, localizada sócio-historicamente, desnaturalizada e possível a todos (Guazina, *et al* 2011, p. 01), de acordo com as condições de uma época e cultura. Ao tirá-la de um lugar naturalizado, deslocamos também o lugar de exclusividade de quem a produz. A música é uma linguagem, uma vez que comunica algo e é criada e criadora de/em um contexto social. Ela é uma linguagem afetiva, pois nos chega de modo espontâneo e nos abre para ação (Maheirie, 2001). A música é uma linguagem da ordem do sensível, visto que nos convoca a ouvir, ver e sentir experiências diversas. Por meio das afecções em nós provocadas por ela, respondemos corporalmente (Blacking, 2007; Espinosa, 2013). Por ser permeada de significados singulares e compartilhados socialmente, a música é possível de ser re-inventada, re-criada e, dessa forma, se constituir como uma experiência polissêmica, aberta à criação de sentidos outros (Blacking, 2007).

O lugar da música passa a ser o lugar do possível ao humano, neste sentido, sugerimos articular a discussão com o princípio de igualdade proposto pelo filósofo francês Jacques Rancière (2002), que nos provoca a reconhecer que a possibilidade de criação é igual para todos, porque todos somos humanos. A possibilidade de criação é igual, a condição de criação é contextualizada historicamente. Diante das condições históricas, os lugares são destinados e o que é visível e audível passa a se configurar. Desse modo, os lugares daqueles que podem e daqueles que não são capazes acabam criando uma rede que demarca lugares, lugares em que as vozes das pessoas são reconhecidas como fala e lugares em que elas são escutadas como barulho (Rancière, 2012).

Sendo assim, a arte é compreendida em íntima relação com a "construção de formas sensíveis de vida coletiva" (Rancière, 2012, p. 76), e, neste trabalho, a música se relaciona ao sensível, uma vez que foi executada por uma parcela da população que comumente não ocupava o lugar de artista e criador, reconfigurando visibilidades. Pretendemos, portanto, por meio de "o arrancar à naturalidade de um lugar, [uma] abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados [...]" (Rancière, 1996, p. 48).

Música e configuração sensível

Ao iniciarmos a experiência com a Roda de Música, havia nos participantes certa fusão de excitação e desconfiança. Muitos tinham a expectativa de que teríamos uma oficina de música e que ali seriam ensinadas técnicas para a execução de algum instrumento musical ou de canto coral, aos moldes de outras experiências que aconteciam na comunidade, sobretudo nas igrejas, segundo relato dos participantes. Mas nosso convite consistia muito mais numa experimentação do fazer musical de modo despreocupado e sem exigências, com o intuito de romper com as barreiras que ocupam o imaginário popular: *"Eu achava que não tinha jeito pra tocar e cantar!"* (Diário de campo, 16 de dezembro de 2014).

Aqui se instala a primeira característica sensível da experiência, pessoas que não eram vistas como capazes *de*, tornando-se criadoras de um processo que abriria para ações outras. Primeiramente num reconhecimento dentro do coletivo da Roda, para depois desdobrar num contexto ampliado. Com a instauração da vontade, os participantes puderam ser compelidos a criar, a aprender uns com os outros, *"cada um deu de si o que sabia"* (Roda de conversa, 16 de dezembro de 2014), percebendo que havia entre eles pessoas que sabiam cantar e/ou tocar e poderiam ensinar, *"na igreja eu tinha bandolim e banjo e este pandeiro eu nunca tinha tocado, até que um dia tinha um moço que estava aqui e eu perguntei pra ele: Como é que segura? Ele me mostrou, aí foi, eu continuei e gostei"* (Roda de conversa, 16 de dezembro de 2014).Outros que já tocavam seus instrumentos, mais há muito o haviam esquecido, puderam ter o desejo desperto e, solicitando as cifras das canções de nosso repertório, passaram a tocar durante a semana em suas casas.

Compreendendo *sensível* como as formas de visibilidade, o lugar que se configura o que se ouve, o que se pensa (Rancière, 2009), foi interessante notar como a produção musical dos participantes da Roda impactou os profissionais do equipamento, movimentando a ordem social. Aqui se torna relevante pontuar um aspecto peculiar da experiência. Os participantes da Roda eram vistos como os usuários do serviço, aqueles que acessavam a unidade para solicitações, recebimento de algum benefício socioassistencial ou para obter orientações relacionadas aos seus direitos. Ouvir, por parte dos usuários, uma voz em canção, uma produção outra que não a solicitação, deslocar os lugares hierárquicos pôde dar aos participantes a oportunidade de serem vistos e ouvidos de outro lugar.

Por mais que não fosse critério para participar da Roda a apropriação de um saber musical *a priori*, muitos dos que participaram já haviam tido contato informal com o fazer musical, a maioria por terem músicos na família ou por cantarem nas igrejas. Logo, o acabamento estético de algumas canções pôde acontecer rapidamente, e isso de fato gerou possibilidade para novos olhares e novas escutas, como o descrito no seguinte trecho do diário de campo:

> V. pergunta a M. se ela conhece "Velha porteira". V. pega o meu violão, começa a cantar e M. faz a segunda voz. Os demais acompanham com percussão. Eu auxilio Sr E. a manter o ritmo no pandeiro meia lua fazendo espelho do ritmo com outro pandeiro, ele parece ficar muito satisfeito, pois o ritmo fica bem estruturado. Neste momento, alguns funcionários entram na sala para ver a Roda, pois o som preenche todo o ambiente do CRAS. À porta aglutinam-se três funcionários que aplaudem, sorriem, vibram e uma delas diz: *"Nossa! Achei que era a (musicoterapeuta) tocando, mas é a V.! Tô me sentindo no The Voice"* [2]. (Diário de campo de 26 de setembro de 2014).

Ao produzir música em grupo, os participantes foram respondendo ativamente com o desejo de criar, abrindo para a ação conforme descrito no próximo item.

Música e potência de ação

Segundo Espinosa (2013), as experiências que temos podem aumentar ou diminuir nossa potência de ação, tal afecção só é possível na relação, por conseguinte, bons encontros são mediadores do aumento da potência de ação. A experiência musical prepara para a ação, já que "não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana" (Blacking, 2001, p. 201).

A ação pôde por vezes estar diretamente ligada com o campo musical como quando o grupo desejou compor, cantar publicamente, tocar pela primeira vez novos instrumentos ou retomar uma atividade musical esquecida. Porém, em outros momentos, a ação pretendida dizia respeito a uma vontade por relações saudáveis, convivências agradáveis e potentes,

[2] *Reality Show* internacional que apresenta a competição musical entre os participantes, pretendendo oportunizar ao vencedor uma inserção e uma visibilidade no mundo artístico. Mais informações podem ser encontradas em: http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Voice_%28Estados_Unidos%29 acesso em 19.01.2015.

mostrando que "a Música tem uma importância tremenda como força social" (Lipsitz, 2012, p. 09).

Comumente os integrantes expressavam o desejo de estender as relações para além do espaço do CRAS e do tempo da Roda, dizendo que gostariam de fazer a Roda na casa de um dos integrantes, por exemplo. Outros participantes usavam o espaço do encontro para divulgar suas atividades laborais autônomas como vendas de quitutes, trabalhos domésticos, entre outros. A experiência artística coletiva transbordou os limites musicais, pois ocupou e criou diferentes espaços criativos, compreendendo que "o fazer "musical" é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social" (Blacking, 2007, p. 201).

A socialização dos saberes pôde desenhar um território que mostrava o quanto a capacidade de criação residia no grupo. Os resultados sonoros de se musicar em grupo preencheram o ambiente do equipamento e extrapolaram os limites físicos do lugar, pois, em algumas ocasiões, pessoas que passavam pela rua paravam para escutar nossas canções, olhando-nos pela janela. A intensidade com que as execuções musicais se deram foi tradução de uma potência criadora do grupo, "sinto o grupo muito potente vocalmente e sonoramente, muito preocupados uns com os outros, escolhendo canções e respeitando muito o repertório um do outro" (Diário de campo de 07 de novembro de 2014).

Um aspecto interessante do processo criativo musical é o fato de que, ao criar um novo andamento para executar a canção escolhida pelo grupo, ao re-criar uma música investindo-a de um novo ritmo, de um novo sentido ou mesmo de uma nova letra, criam-se novas maneiras de relação, inaugurando novas formas de sentir. Neste caso, a riqueza do processo criativo não pode ser apagada por um estudo isolado do produto criado. Vivenciar a música dentro de seu contexto social, participar da rotina de uma comunidade é unificar pesquisador e integrantes da pesquisa em um lugar ubíquo de participantes e criadores (Lipsitz, 2012).

A arte, e neste caso, especificamente a música, quando experienciada coletivamente, não somente reflete e imprime as visões de mundo presentes no contexto, mas, de igual modo, é uma abertura para a criação de outros possíveis pela constante reflexão dos

diferentes modos de sensibilidades. O fazer musical cria percepções, afeta os corpos, desvinculando a música de um lugar de acessório.

Um aspecto específico da experiência musical coletiva é o reconhecimento de que a criação de um *comum* move um processo mais potente que o esforço para realizações singulares (Lipsitz, 2012), *"quando eu entrei aqui, eu pensei que a gente ia ter uma escala, igual na igreja, quando a gente ensaiava no coral, cada um tinha... soprano... tenor... Aqui no nosso não tem isso, não é assim, cada* ***um*** *toca e canta e num instante* ***nós*** *começamos a cantar e tocar"* (Roda de conversa, 16 de dezembro de 2014). A participação de vários dando luz a um "nós". Desafiando a lógica dos lugares marcados, determinados, em que uma voz dita à outra o que cada um deve fazer. A Roda de Música abriu para uma apropriação outra da experiência, tornando-se mediadora no processo de verificação do princípio de igualdade.

Ao desafiar os integrantes da Roda de Música para uma experiência nova, todos nós tivemos que criar formas de superação para que a criação daquele espaço fosse possível. Por meio da constante afecção em nós causada pelo encontro, novas maneiras de viver puderam ser instigadas. Escolher participar da experiência da Roda de Música trouxe um desejo e uma necessidade, a necessidade de acreditar que éramos capazes e o desejo de desdobrar a experiência para outros setores da vida, "é justamente a atividade criadora humana que faz do homem um ser que se projeta para o futuro, um ser que cria e modifica o seu presente" (Vigotski, 2014, p. 03).

Algumas considerações

Com a participação dos integrantes na Roda, o desejo pela construção musical pôde ser provocado, movendo-os a procurarem cursos, grupos ou oficinas para que pudessem aprender e se aperfeiçoar na experiência musical pretendida.

Novas formas de visibilidade puderam gerar um tipo de relação dialógica que motivou a criação de outras formas de se fazer música que não a tradicionalmente posta dentro dos conservatórios. A Roda de Música ocupou um espaço comunitário, inaugurando um coletivo por envolver pessoas que não se conheciam e abrindo oportunidade de criação para uma parcela da população que recebe pouco investimento de atividades no serviço socioassistencial do CRAS pesquisado.

Durante a experiência da Roda de Música, os integrantes foram explicitando o quanto esta novidade abria para eles a possibilidade de criar outros lugares para convivência. Alguns moram em locais com grande incidência de uso abusivo de drogas e comentaram que a abertura para a convivência com outras pessoas ampliou as possibilidades de relação: *"Pra mim foi bom [...] eu tive mais convivência, saí daquele mundo, sabe, como que se diz, de... envolvimento com drogas"* (Roda de conversa, 16 de dezembro de 2014). Pontuaram o quanto o espaço urbano poderia também ser ocupado por eles quando cantaram na praça, *"chegamos a expor algo pro povão ouvir"!* (Roda de conversa, 16 de dezembro de 2014), e o quanto poderiam aprender caso quisessem, *"independente da idade e das condições, é só querer"*. (Diário de campo de 17 de outubro de 2014).

O exercício da imaginação e da criação coletiva nos compeliu a encontrarmos saídas novas para um desafio novo e ao mesmo tempo nos moveu a desejar criar ainda mais. Criar modos outros de sentir, criar formas outras de visibilidade, criar novas maneiras de existência, caracterizando assim uma experiência sensível.

REFERÊNCIAS

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten.

BRUSCIA, Kennedy. Definindo Musicoterapia. 2.ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

COSTA, Eduardo A. P. COIMBRA, Cecília M. B. Nem criadores, nem criaturas: Éramos todos devires na produção de diferentes saberes. In. Psicologia & Sociedade; 20 (1): p. 125-133, 2008.

CUNHA, Rosemyriam; VOLPI, Sheila. A prática da Musicoterapia em diferentes áreas de atuação. In: Revista Científica/FAP, v.03, p.85-97 jan/dez, 2008. Disponível em:http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/11_Rosemyriam_Cunha_Sheila_Volpi.pdf. Acesso em 11.02.2015.

ESPINOSA, Baruch. Ética. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2013. 2ªed.Texto original de 1663.

FARACO, Carlos A. Linguagem e Diálogo. As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

GUAZINA, Laíze. VITOR, Jakeline; NASCIMENTO, Rosangela. DIAS, Magali. GONÇALVES, Camila. CUNHA, Leonardo. CUNHA, Rosemyriam. Perfil do musicoterapeuta social. União Brasileira das Associações de Musicoterapia – UBAM. 2011. Disponível em https://docs.google.com/file/d/0B7-3Xng5XEkFMjlkMGIyMGMtZmM4MS00NmNkLWExOWQtNjEyNzhjMzcwZWZl/edit?usp=drive_web&pli=1. Acesso em 31.07.2014.

LIPSITZ, George. Meia-noite na Barrelhouse: por que a etnomusicologia importa agora. Tradução de Natalia Trigo. *Música e Cultura*, vol. 7, n. 1, p. 8-21, 2012. Disponível em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/189/130 acesso em 29.01.15.

MAHEIRIE, Kátia "Sete mares numa ilha": A mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. 2001.196f. Tese (Doutorado em Psicologia Social)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

RANCIÈRE, Jacques O desentendimento. São Paulo: Editora 34. 1996.

RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009. 2ªed.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2012.

VIGOTSKI, Lev S. Imaginação e criatividade na infância. Trad. João Pedro Fróis. São Paulo: Martins Fontes. 2014. 1ªed. Texto original de 1930.

ZANELLA, Andrea et al. Diversidade e diálogo: reflexões sobre alguns métodos de pesquisa em psicologia. Universidade São Marcos-Brasil. Interações. vol.Xll, núm. 22, julho-dezembro, 2006, p. 11-38. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35402202 ISSN 1413-2907. Acesso em 12 de Maio de 2014.

HERENCIA AFRICANA EN LA MÚSICA EN HAÏTI

María Lina Picconi
lina_455@yahoo.com
Universidad de Buenos Aires (UBA)

Resumen

Según el antropólogo cubano Fernando Ortiz "el negro no canta para que lo escuchen, ni baila porque lo vean, ni tañe porque lo paguen, sino porque toda su vitalidad tiende a plasmarse en el ritmo". Entre los modos de expresión cultural de un pueblo, la música y la danza son las más representativas. El canto cabe dentro de la música, pero la danza es una experiencia de movimiento única. Y en el caso particular del pueblo haitiano música y danza se transforman todavía, en algo mucho más valioso, ya que se trata de lo más preciado traído por los esclavos a América. A través de ellas preservaron las formas sociales y sagradas del arte, las costumbres y las creencias, en contraposición con las duras condiciones de trabajo y la vida en la esclavitud.El presente trabajo pretende, a través de un trabajo etnográfico, describir danzas e instrumentos musicales haitianos, en donde el Voudu cobra una singular importancia en su desarrollo, tanto en el pasado como en el presente.

Palabras claves: África – Haití - danzas e instrumentos musicales.

Abstract

According to the Cuban anthropologist Fernando Ortiz "the black does not sing to be heard, not dancing because they see, not because they pay tolls, but because all its vitality tends to be reflected in the rate." Among the modes of cultural expression of a people, music and dance are the most representative. The song fits into the music, but the dance is a unique experience of movement. And in the particular case of Haitian music and dance people still transform into something much more valuable because it is the most precious brought by slaves to America. Through them they preserved the social and sacred art forms, customs and beliefs, as opposed to the harsh conditions of work and life in slavery. This paper aims, through an ethnographic work, describing dances and Haitian musical instruments, where the Voudu charge a singularly important in its development, both past and present.

Keywords: Africa - Haiti - dances and musical instruments.

Introducción

Al etnólogo haitiano Michel Lamartinière Honorat

Quien ha confiado en mis palabras.

Descubiertas por Cristóbal Colón, en su ruta hacia la India, las Indias Occidentales o Islas del Caribe –nombre que alude a sus primeros habitantes-, extendiéndose desde el Golfo de México hasta el Océano Atlántico, fueron originalmente, algunas de ellas, monopolio de la Corona Española, otras, sobrevivientes de un esplendoroso imperio francés en territorio americano, y unas mas, colonias de Holanda e Inglaterra .entre los S XVII y XIX-, y, más tarde de Estados Unidos en el S XX. Claro ejemplo es el caso de la Hispaniola, nombre dado por los conquistadores españoles, llamada más tarde Saint Domingue por los franceses y finalmente Haïti[1] –Ayiti en Kreyòl- cuando logra su independencia en 1804.

Estas islas fueron escenario del proceso de conquista y colonización, en el cual la deportación de esclavos africanos cumplió un papel importante en América ante la necesidad de mano de obra para la obtención de productos básicos considerados como el motor del sistema mercantil europeo en esa época, ya que gran parte de los aborígenes americanos habían sido exterminados: la economía de la colonización tenía como objetivo la exportación de metales preciosos y productos agropecuarios y mineros hacia Europa.

Dentro de ese contexto llegaron los esclavos africanos trayendo consigo diferentes idiomas, religiones y pautas culturales, ya que provenían de diversos lugares del África Occidental. De esta manera, sincréticamente surge el *Kreyòl*[2], lengua nacida de la mezcla de los dialectos africanos traídos por los esclavos y el francés aportado por los conquistadores en la isla y el *Vudú*, religión cuyos principales componentes se originan de las creencias de las antiguas tribus africanas, en particular de Dahomey, a las cuales agregan creencias cristianas católicas y algunos elementos del naturalismo de los aborígenes. El etnólogo, francés Metraux atribuye a la misma definición, un conjunto de creencias y de ritmos africanos que se mezcla con las practicas católicas y que constituye la religión del campesinado y del proletariado urbano de los negros haitianos (FLEURILUS, D., 2013)

En el siguiente trabajo hago una descripción de danzas e instrumentos musicales haitianos en donde el vudú cobra una singular importancia en su desarrollo, tanto en el pasado como en el presente.

[1] *Haïti, Kiskeya o Bohio*, en lengua taina, eran los tres nombres originales de la isla antes de la llegada de los conquistadores. Con la independencia de 1804 retoma uno de sus primeros nombres: Haïti.
[2] Lengua que se habla en Haïti, considerada lengua oficial, junto con el francés desde 1987; la mayor parte de su vocabulario es de origen africano, el resto francés.

Danzas Folclóricas Haitianas

Pa di sa, pa di sa, pa di sa,
Se lwaj o,
Papau poko mouri o
Yo pote kord pou you mare samba
Paren, vyéj mirak o
Fem demand o.....
(CANCIÓN DEL CARNAVAL HAITIANO)

Entre los modos de expresión cultural de un pueblo, la música y la danza son las más representativas. El canto cabe dentro de la música, pero la danza es una experiencia de movimiento única. Y en el caso particular del pueblo haitiano, música y danza se transforman todavía, en algo mucho más valioso, ya que se trata de lo más preciado traído por los esclavos a América. A través de ellas preservaron las formas sociales y sagradas del arte, las costumbres y las creencias, en contraposición con las duras condiciones de trabajo y la vida en la esclavitud.

Es imposible hablar de Danzas Folclóricas de Haïti sin nombrar a grandes estudiosos sobre el tema como Harold Courlander y Emmanuel Paul, pero es, sin duda, Michel Lamartinière Honorat[3] quien dedicó gran parte de su vida a estudiar y analizar las danzas de su país, dejando plasmadas sus investigaciones en su libro *Les Danses Folklorique Haitiennes*, publicado por el Bureau d´Etnologie en 1955 en Puerto Príncipe, capital de la isla .

Entre muchas de sus actividades, el etnólogo Michel Lamartinière Honorat, fue uno de los primeros en luchar para que el Kreyòl se reconociera como lengua oficial en Haití, y se enseñara en las escuelas a la par del francés. Participó del gobierno de Duvalier, entre otras funciones, como Ministro de obras Publicas, siendo uno de los tantos disidentes de la gestión gubernamental de Papa Doc. Renunció a su puesto a través de una carta a la que tituló “Angustiante verdad”. En el año 1988, en la lucha por lograr la democracia en Haïti, participó como candidato en el proceso electoral por el UNFD (Unión Nacional de las Fuerzas Democráticas).

[3] El etnólogo Michel Lamartinière Honorat nació en Puerto Príncipe, Haïti, el 18 de enero de 1918.

En su libro presenta una amplia y clara descripción de las Danzas Folclóricas Haitianas explicando que partiendo desde un criterio sociológico las divide de la siguiente manera:

1. Danzas Sagradas
2. Danzas Profanas
3. Danzas Profanadas

Para explicar la funcionalidad del primer grupo, dice el etnólogo haitiano, que es imposible estudiarlas sin remontarse a sus orígenes, ya que estas están íntimamente ligadas a la religión popular del Vudú, su cosmología es un factor influyente en el desarrollo de las mismas. Para poder entenderlo es necesario definir previamente lo que es Vudú,. Según Eugene Aubin, el Vodou es considerado como una confusión de todas las creencias africanas y del catolicismo (AUBIN, E. 1910). La definición más completa es la de C. F. Pressoir en *Debats sur le creole et le folklore*, donde explica que se trata de mezclas de prácticas africanas, cristianas de costumbres y tradiciones locales (PRESSOIR, C. F. 1947).

Las Danzas Sagradas haitianas, según M. L. Honorat, son aquellas que se dividen en función de 3 ritos de la Religión Popular del Vudú:

a. Rito Rada
b. Rito Congo
c. Rito Petro.

Los adeptos del Voudu[4] y vuduistas bailan en honor a las divinidades del Olimpo del Vodou durante las ceremonias o fiestas religiosas. Y en el momento de la crisis de la posesión, los loas o dioses bailan también. Para ser más explicito las danzas sagradas siguen la división ritual del Voudu.

[4] En Kreyòl.

Danzas Rada	Danzas Congo	Danzas Petro
VOUDU Yanvalou – doba Dahomin – Zépaule ou yanvalou deboute Nago Malin Pas Rigole Ibo Danse Zaca Djouba ou Martinique Banda Guédé Zarien	**CONGO FRANC OU CONGO SIYE** Congo- Paillette Congo- Mazon´ne Congo- Larose Congo- Savan´ne	**PETRO** Quitta – Mouille´ Quitta – Séche Boumba Salengodon Pétro

Las danzas Congo toman su nombre del lugar de donde provenía uno de los grupos de africanos esclavizados más grandes numéricamente traídos a Saint Domingue.[5]

Es descripta por el etnólogo Michel Lamartinière Honorat de la siguiente manera:

> "…. en las danzas Congo Franc los bailarines se mueven en puntas de pie, con los brazos en cruz y movimientos ligeros de caderas al ritmo del tambor. En esta danza todo es expresivo. La belleza y la gracia femenina son utilizadas para cautivar al hombre. Las sonrisas, las miradas, todo contribuye a hacer de ella: la danza del amor". (HONORAT, M. L., 1955)



Yanvalou

[5] Nombre dado a la isla de Haïti bajo la dominación francesa.

Como en el grupo de las danzas Congo, hay dentro de las Pétro diversas variantes con denominaciones diferentes, como Quitta, Boumba etc, que se diferencian por detalles insignificantes entre sí, manteniéndose todas dentro de la misma familia.

> "Simbólicamente en esta danza el esclavo africano afirma su fuerza y su energía….sus movimientos violentos siguiendo la cadencia de los tambores, la acción del alcohol y otros excitantes, demuestran el deseo de los esclavos de ser libres, deseando cambiar el orden de las cosas en Saint Domingue, recurriendo a fuerzas maléficas o magia. Este es el significado de esta danza". (PAUL, E. C., 1978: 69)

Haciendo una comparación sutil, al modo de decir de Emmanuel Paul, las danzas Congo representan un África conciliadora, mientras las danzas Petro representan un África rebelde y revoltosa.

En lo que se refiere a las Danzas Profanas, M. L. Honorat las divide en dos grupos:

a. De origen europeo (Minuetto- Contra Danse- Lanciers - Polka)
b. De origen diversos (La danza Méringue y sus variantes)

Son danzas de divertimento que el pueblo ejecuta en las fiestas tradicionales: Carnaval, Rara o Carnaval Rural que se hace durante la Cuaresma.

El pueblo baila también los sábados a la noche según la herencia de la colonia francesa de Santo Domingo. Pues los esclavos tenían solo ese día para divertirse. Baila los días feriados, baila al final de los Coumbites, en los casamientos etc

Sin embargo, ciertas danzas llamadas sagradas son interpretadas también durante las fiestas profanas. Durante el Carnaval Banda de Mando – Gras bailan en las calles las danzas sagradas. Estas bandas son a veces sociedades del Vudú. En ese momento ellas pierden su carácter sagrado para que ningún loa participe, y también hay ausencia de ceremonia religiosa.

Danzas Carnavalescas	Danzas Rara	Danzas Coumbites	Danzas de diversion
Bandas Méringue Bandas mascaron Orthophonique Zizipan Bande mazone Bande baka Rabordage Baton nisse Tressé Ruban Bande Habitant Maringouin	Chaille aux pieds Rabordage Danza rara	Danzas de Paysans Méringue Bal Champetre	Meringue Coudiaille Piguipe Bal champetre

Michel Lamartinière Honorat hace una mención especial al Rará incluyéndolo en la sección de las danzas profanas, junto con los bailes y bandas de Carnaval, pero sugiriendo el estudio de su aspecto mágico - religioso, También hace énfasis en el talento de los bailarines diciendo:

> "…lo que retiene mi atención es la elegancia y la majestad del bastonero – mayor (majeur-jong), cuyas vueltas desafían toda descripción. Con el Rará la masa delirante olvida su cansancio y efectúa los movimientos de caderas de manera que llegan al paroxismo del erotismo". (HONORAT, M. L., 1955: 130-131).

Courlander también reconoce el significado religioso del Rará diciendo lo siguiente:

> "…relacionado con el ritual del Vodou, virtualmente todos los palos del Rará son dedicados y rededicados antes de Cuaresma en ceremonias especiales….en el ultimo día del Rará , tarde en la noche, por lo general, se hacen rezos, llaman a los loas…" (COURLANDER H., 1960:109)

Por último, el tercer grupo, el de las Danzas Profanadas, son aquellas que surgen de la asociación de una danza sagrada y manifestaciones de divertimento.

Durante el Carnaval	Durante el rara	Durante el coumbite	Durante los divertimentos
Banda Voudu Las danzas Congo	Banda Las danzas Congo	Djouba ou Martinique Las danzas Congo	Banda Las danzas Congo Voudu



Danza Haitiana

Instrumentos Musicales Haitianos

Batuque
Cuando el mundo quede desnudo y tostado
Como la matriz calcinada por los grandes soles
Batuque
De oleajes y singultos
Batuque
De princesa negra en diadema de sol que se derrite
*(*CESAIRE*,* 2008)

Según el músico cubano Eduardo Sánchez de Fuente, "la música africana sólo tiene ritmo y más que música era solo ruido*";* estas palabras fueron refutadas por el antropólogo Fernando Ortiz, también de ciudadanía cubana, quien opinaba sobre lo erróneo de la anterior afirmación, confirmando sin dudar, que "se equivocan quienes sostienen que la música africana es solo ritmo" (ORTIZ, 1993)

*"*El negro*,* continúa Ortiz (1993),...no canta porque lo escuchen, ni baila porque lo vean, ni tañe porque lo paguen; sino porque toda su vitalidad tiende a plasmarse en ritmo".

En Haití en la actualidad el ritmo africano perdura no solo en su música sino en el corazón y alma de su gente.

Cito a continuación la opinión del antropólogo haitiano Emmanuel Paul (1962), quien hace una completa descripción de los instrumentos folclóricos de Haití en su libro "Panorama du Folklore Haitien".

*"*Los instrumentos que están presentes en nuestro folclore son poco numerosos, dice Paul, pero suficientemente variados para ser repartidos en 4 categorías: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. (PAUL, 1962)

Entre los pertenecientes a la primera clasificación, los idiofónos, los nombra y describe de la siguiente manera:

OGÁS: instrumento de acompañamiento de la música sacra similar al Agogo Zeggus afro Cubano. Su función es similar a la de teclados en la música de jazz. Comprende 2 variedades: a) dos primeras piezas de hierro que obtienen el sonido por entrechoque cuando golpeas el uno contra el otro b) un pedazo de hierro de forma triangular que está vinculada por una cadena de un palo del mismo metal. Dentro de la música profana sólo se los ha encontrado en los cantos de trabajo. Su uso responde a la necesidad de acentuar el ritmo elemento característico en la música negra.

HOCHETS: instrumento equivalente a la maraca; en Haïtí, su nombre es una onomatopeya basada en el sonido del propio instrumento*: tcha-tcha y s*u presencia en ese país ha sido reportado entre los aborígenes antes de la llegada de los esclavos. Esa variedad de maraca aborigen es intra percusiva, mientras que otra conocida con el nombre de *aco,* extra percusiva, es de origen afro, y también muy utilizada en Haïtí. Una tercera variedad más reciente, hecha de hierro blanco con un mango, es llamada *tchaci*, de uso profano y cuyo nombre deriva de la onomatopeya al sonar el material con que está confeccionado. Es usado en las orquestas de carnaval. Otra variedad considerada idiófono mixto es la llamada *ju-ku-ju:* intra/extra percusiva, formada por un conjunto de tres cascabeles, junto con dos de madera en forma de cruz; en la base en una incisión vertical hay una calabaza, produciendo de esta manera dos sonidos simultáneos.



Hochets (Tcha-tcha) y grage. Puerto Príncipe. 2014.

El antropólogo Fernando Ortiz dice que este instrumento es específicamente haitiano.

CRÉCELLE: instrumento también llamado *rara*, es de origen español y fue difundido en Haití durante los periodos de Semana Santa, cumpliendo la función que hasta ese momento hacía la campana. Está hecho de madera o metal y en Argentina se lo llama *matraca.*

GRAGE: instrumento de frotación de metal similar al güiro; en Venezuela se lo llama *charrasca.* El sonido es obtenido frotando con un clavo, cuchara, una piedra o un trozo de hierro sobre la rugosidad de la superficie. En Haïtí forma parte de la orquesta de carnaval junto con los *tcha-tcha* como instrumentos de acompañamiento.

Cuando hace referencia a los membranófonos, explica como los tambores en Haïtí son algo más que instrumentos de música, son al igual que en África, un medio de comunicación. Sus toques han sido transmitidos de generación en generación, y a veces por sociedades secretas, utilizándolos para el envío de mensajes secretos.

Sin embargo, hace falta recordar lo que escribió el científico cubano Fernando Ortiz en el No.2 de Archivos Venezolanos de Folklore cuando habla de la transculturación blanca

de los tambores negros donde hizo resaltar que “en África, el tambor es el símbolo de la autoridad y tiene el valor de un ídolo público”.

Como instrumentos de culto participan en los momentos sagrados de éxtasis, considerándolos como el *espíritu del tambor*: este es el legado más vivo de África, manteniendo su primordial posición dentro del campo religioso, tanto en el afro-haitiano, como en el afro-cubano y en el afro-brasilero.



Tambores en ceremonia Vudú.
Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad del Estado de Haïtí.
Puerto Principe.2011.

Los instrumentos cordófonos no son numerosos en Haïtí; el MARIGOI—PIGA-ZOBI es un monocorde provisto de una caja de resonancia que nos recuerda el Sezé africano con la diferencia que el marigoi haitiano es un instrumento mixto, cordófono y membranófono.

La caja de resonancia es una olla recubierta con tela encerada sobre la cual está la cuerda; el sonido se logra con dos personas: una que pellizca la cuerda y otra que golpea la caja de resonancia.

Este instrumento tiene la reputación de ser el de los zômbis (muertos vivos) debido a la nasalidad de su sonido. También le da su nombre a un baile erótico relacionado con el bâda y a los grupos que lo ejecutan durante el carnaval, a cambio de un pago.

VIOLÍN MORNE: o violín de la sierra, está hecho sobre el modelo de violín europeo, pero generalmente monocorde, aunque a veces se lo encuentra bicorde. Se lo puede escuchar en las orquestas de contradanza y polka.

BÂZA: este instrumento en Haïtí toma el nombre de *Bania* o de *Banja* entre los negros de Guyana, de dos o tres cuerdas, y recuerda más bien por su estructura la Mandolina que el Laúd de África Occidental según Schaefner, quien también opina sobre su origen diciendo que es africano contrariamente a los que piensan otros autores que sería prestado por los colonos españoles

Por último, lo aerófonos, encontramos la TROMPE DE BAMBOU: es el instrumento aerofóno que más identifica a Haïtí. Se cree que es de creación local. Sin embargo, podría tener su origen en una flauta de bambú o madera conocida en África. Su sonido varía de acuerdo al tamaño y al soplo. Se pueden usar también en conjuntos de 2 ó 3 tubos de distintos tamaños: pequeño, mediano y grande. A veces se lo utiliza como instrumento de percusión golpeándolo con un palo de madera.

FLÛTE: otro instrumento aerófono típico de Haïtí; es una flauta hecha de metal que se utiliza en las bandas de contradanza, baile de origen europeo.

CON QUE: es el instrumento aerófono más antiguo de Haïtí y en este momento se encuentra en proceso de desaparición; parece haber sido utilizado por los aborígenes locales: los tainos. Es usado por los pescadores para llamar el viento y en ceremonias religiosas.

Conclusión

La música en Haïtí, siguen cumpliendo en la actualidad una función social lo mismo que en África. Ya sea, en fiestas tradicionales o instituciones, la danza e instrumentos musicales son utilizados de manera tal, que los haitianos puedan escapar de sus grandes desgracias.

A comienzo del siglo pasado exactamente en la década del `20, Sánchez de Fuentes se preguntaba si... ¿podía llamarse música a esos aportes de los negros esclavos traídos de África?

No tuvo en cuenta, ni se percató de ello, que los sincretismos originados por los enmarañamientos genéticos y étnicos, debían ser abordados "en relación con el ambiente y las presiones sociales en que aquellos se produjeron" (ORTIZ, 1993) Cada situación social tiene su propia música, sus danzas, sus cantos y sus particulares instrumentos musicales. "La música no es cuestión de raza, sino de cultura. Cada cultura tiene su música" (ORTIZ, 1993) .Este es el caso de Haití.

REFERÊNCIAS

AUBIN, Eugene. *Haïtí: planteurs d´atrefois, negres d´aujord´hui.* Haïti: Université des Antilles et de la Guyana, 1910.

CÉSAIRE, Aimé. Entender el rugido del tigre. Muestrario de Poesía 14. Batuque. Santo Domingo. República Dominicana, 2008.

COURLANDER, Harold. *The Drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People.* EEUU: University of California Press, 1960.

FLEURILUS, Davinson. El vudú, la cultura haitiana". En Revista N° 2 del IPA (Instituto de Presencia Afroamericana). Córdoba. Argentina, 2013.

HONORAT, Michel Lamartinier. *Les Danses Folklorique Haitiennes.* Haïti: Imprimiere de L´Etat, Port- au- Prince, Bureau d´Etnologie. Serie II. N° 11, 1955.

ORTIZ, Fernando. La africana de la música folklórica de Cuba. Cuba: Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1993.

PAUL, Emmanuel. *Panorama del Folclore Haitiano.* Haïti: Les Editions Fardin. Port- au-Prince. 1962.

PRESSOIR, C. F. *Debats sur le creole et le folklore*. Haïti: Imprimiere de L´Etat, Port- au-Prince, 1947.

NUEVOS IMAGINARIOS SONORO MUSICALES: EXPERIENCIAS DE DIALOGO ETNOMUSICOLOGICO CON LOS EBERA CHAMÍ DEL RESGUARDO INDIGENA DE SAN LORENZO.

Qual é o nome do autor?
email@algumacoisa.com
Universidad de não sei onde

Resumen

El artículo discute acerca de mi experiencia etnomusicológica inicial con los Ebera Chamí del resguardo indígena de San Lorenzo en Caldas (Colombia). Analizando sus prácticas sonoro musicales, sus procesos de formación de identidades y el papel de sus interlocutores en las dinámicas socioculturales, mi objetivo es estudiar la construcción de estas prácticas a partir del entendimiento de sus actores sociales mediante el encuentro del método etnográfico. Además, de explicar los significados socioculturales que los sujetos le atribuyen a sus prácticas sonoro musicales, a través del estudio de las negociaciones, las disputas simbólicas y las tensiones entre las tradiciones sonoras de la comunidad y las tendencias más comerciales de la industria musical contemporánea. El análisis lo encamino mediante los conceptos de táctica y estrategia de Michael De Certeau que fueron dialogados por el Etnomusicólogo Thomas Turino en su trabajo en Perú y en este artículo los referencio con mi experiencia en campo, partiendo de un análisis de dos importantes grupos musicales del resguardo indígena. Los lineamientos precisos están insertos en que los diferentes actores sociales del resguardo indígena accionan tácticas como herramientas de agenciamiento individual y grupal para intervenir sus prácticas sonoro musicales. Tal es el caso del grupo Jaury que evoca formas inusuales de identidad indígena y en el cual se consideran en estudio los distintos agenciamientos que han intervenido individualmente. Además, de su formación como músicos rockeros, emplean tácticas y estrategias para intervenir sus prácticas sonoras y sean aceptos por la comunidad. El presente estudio Etnomusicológico está en desarrollo en el cual tendré una segunda inserción en campo para discurrir y profundizar sobre los eventos postulados.

Palabras claves: Etnografía musical, identidades Indigenas, Ebera Chamí, Colombia.

Abstract

This article discusses my initial ethnomusicological experience with the Ebera Chamí at the indigenous reservation of San Lorenzo, Caldas (Colombia). This cultural exchange will be carried out by analyzing their musical sound practices, their processes of identity and the partners' role in the socio-cultural dynamics. My purpose is to study the construction of these practices according to social actors' own categories, by using the ethnographic method. Moreover, I want to disclosure the sociocultural meanings that each individual attributes to their musical sound practices by studying their negotiations of meaning, their symbolic confrontations and the strains between the community sound traditions and the commercial trends of contemporary music industry. This analysis is referenced through the concepts of

strategy proposed by Michael De Certeau which were discussed by ethnomusicologist Thomas Turino. Also, in this document I relate these references according to my field experience based on preliminary observations of two major musical groups of the indigenous reservation. The precise guidelines are embedded in the different social actors of the indigenous reservation, who carry out strategies as tools to direct individuals and groups and in such way, to intervene in their musical sound practices. That is the case of Jaury group who evokes unusual forms of indigenous identity which are considered to study their different individual interventions. Moreover, the Jaury members, trained as rock musicians, are employing tactics and strategies to intervene in their sound practices and as a means to be accepted by the community. In order to fully develop this ethnomusicological study, I will later have a second field insertion to devise in depth the events here, at first, described.

Keywords: musical ethnography, indigenous identities, Ebera Chamí, Colombia.

Lineamientos precisos de la investigación[1].

Las prácticas sonoros musicales discurren en muchos de los eventos en los que se desenvuelven estos actores sociales hoy en día, resignificando sus prácticas sonoras e igualmente cada uno de los espacios de circulación en los que actúan, partiendo de sus narrativas de cosmovisión, cosmogonía e indudablemente de la cosmosónica. Para pensar y conseguir dar forma a este análisis etnomusicológico podríamos considerar cada uno de los eventos sociomusicales a través de tres conectores que para mí son importantes en campo y que además direccionan cada una de las categorías de análisis, como son: las emociones, la subjetividad y los valores. En el que además, cada caso concreto es analizado y comprendido desde su singularidad.

No obstante, quiero acotar que no es interactuar con un subjetivismo sin forma y desbordante hacia un sinfín oscuro de falsos resultados, más bien, en un intersubjetivismo controlado entre la relación del investigador y el interlocutor. Como lo acota Ruth Cardoso:

> […] la investigación no se trata del subjetivismo descontrolado invadiendo el campo de la reflexión racional, pero sí de naturaleza intersubjetiva de la relación entre el pesquisador y su informante. (Cardoso, 2004, p. 101)

[1] Los lineamientos precisos de esta investigación los marco dentro de una primera inserción en campo por mi proyecto de maestría: un estudio etnomusicológico basado en las circulaciones musicales que realizan los diferentes actores sociales del resguardo indígena de San Lorenzo en el departamento de Caldas (Colombia).

O sea, la buena convivencia y el afecto con los interlocutores permite llegar más cerca y más a fondo en cada uno de estos significados desconocidos para ambos. Ahora bien la experiencia en campo y más precisamente con cada uno de estos actores sociales no es solo para conciliar una reflexión y una expresión de mi experiencia, sino también lo que la experiencia en campo ha construido en mí.

Colombia indigena, Colombia etnomusicologica.

En Colombia, las investigaciones alrededor de la etnomusicología empezaron de modo muy tardío que en otras latitudes, en donde ya existía un análisis sociomusical. En este sentido, muchas comunidades indígenas se vieron en la necesidad no solo de luchar por la recuperación de sus tierras sino también de intervenir en sus investigaciones por la tradición ancestral y musical. Tal es el caso de Arnoldo Niasa[2], un indígena que trabajó por su comunidad en Cristianía (Antioquia) y que de la mano de la importante Etnomusicóloga colombiana María Eugenia Londoño[3] desarrollaron un importante trabajo de investigación con los Ebera[4] del sur de Antioquia.

Sin embargo esta autora discurre que Colombia no posee lineamientos precisos de investigación en este campo etnomusicológico. O sea Colombia hasta ahora está empezando a dilucidar estudios sólidos en la materia y todo debido a ciertos avances disciplinares que han sabido sobrellevar las mismas instituciones y hasta algunos extranjeros. Sin embargo no se logra precisar una buena transformación académica, varios son los trabajos con las

[2] Arnoldo Niasa es un músico e investigador Ebera de Cristianía (Antioquia), residente en el resguardo indígena de San Lorenzo hace 8 años. Es un importante referente para la comunidad por su conocimiento en las tradiciones ancestrales y por su fluidez en la lengua Ebera.

[3] El trabajo de investigación etnomusicológico de la colombiana María Eugenia Londoño, fue galardonado con el premio casa de las Américas en el año de 1993, el cual presento un trabajo Etnomusicológico titulado ´´La música de la comunidad indígena Ebera Chamí, de Cristianía.´´

[4] Los Ebera, también llamados chocó, son un pueblo amerindio que habita algunas zonas del litoral pacífico y zonas adyacentes de Colombia, el este de Panamá y el noroeste de Ecuador. Se conocen como Eberá katío a los que habitan en el alto Sinú y el alto Río San Jorge, departamento de Córdoba y en Urabá; Eberá chamí a los que viven en las cordilleras occidental y central de los Andes colombianos; departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío y Valle del Cauca. La denominación Chamí significa ´´Cordillera´´ y Ebera significa ´´gente´´ o ´´personas´´ los Ebera Chamí son entonces la gente de la cordillera. Así mismo de acuerdo con los estudios de investigación etnolingüísticas con la comunidad, emplearé para este trabajo la denominación de ´´Ebera´´ para la Etnia, en lugar de Embera de uso tradicional.

comunidades indígenas especialmente con los Ebera, pero poca es la información relevante sobre ellos y nula es la retribución académica hacia las comunidades.

> Existen esfuerzos aislados de personas y de una que otra institución, que en algún momento y esporádicamente se interesaron por ese tema, sin lograr aún el desarrollo de procesos coherentes y duraderos. La poca información que existe en el país al respecto está dispersa y fragmentaria. […] sabemos de trabajos desarrollados por extranjeros entre los Ebera de la costa del pacifico colombiano; no obstante la gran mayoría de estas personas no dejaron en el país copia de los mismos. (Londoño, 1993, p. 32)

Frente a esto y debido a muchos factores tanto políticos como históricos algunos pueblos indígenas en Colombia no poseen una determinación histórica, y en este caso el resguardo indígena de San Lorenzo no es la excepción. Los distintos eventos políticos que el país ha afrontado, además de los debacles históricos de colonización tanto de los españoles como de los antioqueños dejando a su paso un exterminio indígena, ha generado que hoy en día estos pueblos presenten un episodio de amnesia histórica, que los ha llevado a un vacío de identidad muy grande, en la medida que no saben a donde remitirse para saber quienes son.

Ahora bien es claro considerar al gobierno Caldense y nacional en esta discusión donde varias décadas atrás negaron la existencia de estos resguardos y de estas identidades, como fue así que en el año de 1943 San Lorenzo fue declarado inexistente de manera arbitraria e inconstitucional. Sin embargo estos actores sociales han adoptado una serie de estrategias políticas para incluir una identidad étnica que los promulgue frente a la nación como indígenas Ebera Chamí del resguardo de San Lorenzo.

El antropólogo Colombiano Carlos Miñana (2009) profundiza en la problemática y hace énfasis en torno a la relevancia de pensar que Colombia posee una gravísima situación con respecto a las condiciones de vida de los pueblos indígenas: La pobreza, la discriminación histórica, las luchas por sus derechos fundamentales a la supervivencia, la propiedad colectiva de sus tierras, y la participación plena en sus decisiones. No obstante, igualmente este autor acota que:

> Los actuales indígenas se definen como tales frente al Estado, a las instituciones y a la sociedad mayoritaria, y han adoptado una serie

> de estrategias no sólo políticas o territoriales, sino también culturales y simbólicas para fortalecer su identidad como pueblos y su capacidad de negociación y autonomía, y la música, en muchos casos, ha contribuido en todos estos procesos. (Miñana, 2009 p. 5)

Es importante mencionar en este caso los importantes trabajos que han abierto un camino para estas discusiones en el país y fue precisamente en la década de los Ochenta donde se empezaron a dilucidar trabajos importantes que dieron relevancia para hablar de estas identidades étnicas. Carlos Miñana, dio un interés grande en trabajos de investigación musical con apoyo de algunas instituciones del país. Igualmente, el musicólogo Egberto Bermúdez brindo importantes avances en la investigación musical (1985,1987) y finalmente María Eugenia Londoño quien produjo importantes trabajos especialmente con comunidades indígenas. Todos ellos haciendo frente a los distintos escenarios históricos que han sobrellevado cada una de estas comunidades.

Además, remitiéndome un poco hacia los indígenas Ebera Chamí del eje cafetero hay un referente académico importante en Colombia sobre este proceso, quien a su vez participó de luchas importantísimas en el desarrollo indígena, se trata del antropólogo marxista Luis Guillermo Vasco (1975) quien desde décadas atrás estuvo trabajando con los Chamí, construyendo un derrotero importante de antropología aplicada. Vasco es consciente de todas estas luchas indígenas, de muchos de estos procesos históricos, desde el momento que entró en campo en el año de 1967.

Las comunidades y pueblos indígenas poseen identidades étnicas y culturales definidas, esto no quiere decir que posean una identidad “indígena”. En efecto, el resguardo indígena de San Lorenzo se reconoce, en primer lugar, como miembro de ese pueblo o comunidad Ebera, y así definen su identidad, pero como ya lo acote esto es aún motivo de mucha discusión. Incluso muchas veces no reconocen compartir una identidad étnica con los miembros de la comunidad vecina, aunque compartan muchas características; esto quiere decir que las identidades étnicas indígenas son esencialmente comunitarias y locales y que con frecuencia no construyen identidades más amplias.

Finalmente creo que se debe construir hoy un proyecto para adelante y los pueblos indígenas deben ser parte de esto. Igualmente desde la Etnomusicología debemos tomar

partida observando las diferentes construcciones identitarias que los actores sociales están definiendo y (re)definiendo, eso nos permite ser todos agentes de construcción de una identidad de lo que es ser un indígena, un mestizo, un campesino, en últimas de lo que es ser un colombiano en el siglo XXI.

Contexto etnografico.

Sobre la cordillera de los andes, en el noroccidente del departamento de Caldas (Colombia), está ubicado el resguardo[5] indígena de San Lorenzo. Un territorio de unos 12 mil habitantes aproximadamente en el cual a largo y ancho del mismo se extienden 21 comunidades. Su centro poblado está ubicado a 1150 MSM, y es allí donde se densifica más su población, donde se encuentran las instalaciones del gobierno indígena (Cabildo[6]), la iglesia, colegio y algunos sitios de consumo. Además, es el espacio de socialización de cada uno de los eventos de la comunidad como las posesiones, fiestas etc.

La mayoría de sus pobladores viven de la agricultura - trabajo de parcela[7]- cultivan la mayoría de productos propios de un territorio templado, especialmente la caña, favoreciendo enormemente a su economía. Además, tienen un conocimiento muy amplio con las plantas, especialmente las de carácter medicinal, como la hoja de coca y la ruda que las emplean mucho para sus labores cotidianas. Muchas de las familias guardan y conservan su cultura tradicional, especialmente las comunidades más encumbradas, en el cual resisten aún a muchos de los sistemas impuestos que los ha marcado durante muchas décadas. La iglesia y el gobierno han dejado profundas huellas en este territorio y especialmente los mayores recuerdan mucho estos debacles históricos.

[5] Resguardo es el territorio de la comunidad, reconocido legalmente. La propiedad del territorio del resguardo es comunitaria. Las tierras del mismo son inembargables, imprescriptibles e inajenables (según lo define el artículo 329 de la constitución colombiana de 1991)

[6] Es el estamento del gobierno indígena. Son electos por votación interna anualmente y es allí donde se toman todas las decisiones del territorio.

[7] La parcela es una pequeña porción de terreno entregada por el gobierno indígena a una familia para su uso agrícola.

¿Entre lo sagrado y profano?

La Comunidad de Buenos aires es un sitio de mucha tradición en el territorio, fue allí donde decidí vivir para realizar mi trabajo etnográfico y encontrarme con esa realidad a la que me quería enfrentar. Además, de observar más de cerca cada una de estas prácticas sonoro musicales, fue importante también darme cuenta de la relevancia de ellas para cada uno de estos actores sociales. Fue preciso igualmente direccionar para esta investigación algunos lineamientos como son las distintas tensiones y conflictos que se suelen dar en sus relaciones, la producción sonora y las formas de interés político que presentan. Además, algo relevante para mi investigación es la condición de pagamento y armonización[8] que tienen sus prácticas sonoro musicales en cada lugar de la comunidad, cambiando los principales espacios societales como las malocas (especie de cabaña comunitaria utilizada para practicas rituales) y sitios sagrados por tarimas de conciertos, montañas, sótanos para ensayar, casas y demás lugares que la misma comunidad ha intervenido y negociado para considerarlo un espacio apropiado de socialización y armonización. Así, ciertas prácticas han sido desvinculadas de sus contextos originales. Nuevos contextos para las prácticas sonoro musicales dan cuenta de las transformaciones culturales.

El objetivo principal de mi trabajo es remitirme a una etnografia de las performances de dos grupos musicales del resguardo indígena de San Lorenzo - DAMACIRI y JAURY - en el cual analizo cada uno de los procesos de (re)significación de sus prácticas a través de cada uno de los espacios de circulación.

Thomas Turino en su artículo ´´Estructura, contexto y estrategia en la etnografía musical´´ (1999), propone a los etnógrafos de la música una reflexión acerca de ser críticos y participantes de sistemas sociales de dominación. Él dentro de su trabajo en Perú propone un avance muy significativo en cada uno de estos procesos, especialmente con los conceptos de Michael De Certeau en el que presenta cada una de las tácticas y estrategias que evidencian los distintos músicos campesinos de la Fiesta de la Cruz en Conima,

[8] Los pagamentos son actos de acción de gracias a la Pachamama - Es el núcleo del sistema de creencias de actuación ecológico-social entre los pueblos indígenas de los Andes Centrales de América del Sur- que los distintos grupos musicales del territorio realizan y las armonizaciones son los momentos de iniciación que realiza un xamán para limpiar y purificar antes de un evento importante o un concierto musical.

especialmente en un análisis y reflexión a partir de una performance musical de la cual participó.

Mi intención etnográfica es ahondar y construir a partir de esta experiencia algunos rumos importantes que estoy observando en el resguardo indígena de San Lorenzo con las prácticas sonoro musicales y discutir con las directrices que plantea Thomas Turino en su artículo, partiendo de los conceptos de ´´táctica´´ y ´´estrategia´´ de Michael De Certeau y direccionándolos con mi trabajo de campo.

Grupo Damaciri[9], sonidos parranderos en la montaña[10].

Según de Certeau (1998) somos sometidos a fuerzas diversas que están relacionados con los intereses de las instituciones en las cuales estamos insertos o en las que objetivamos inserción. En este sentido en cuanto individuos, podemos accionar las tácticas como herramienta de agenciamiento individual delante de aquello que nos es impuesto. De esa forma los individuos accionan sus ´´tácticas´´ […] para captar en el vuelo las posibilidades ofrecidas por un instante (Ibídem, p. 100)

Cuando De Certeau propone esta dimensión se está refiriendo a cada una de esas ´´resistencias´´ que los distintos actores sociales tienen frente a los distintos estatutos de dominación subjetiva y el señalamiento de una politicidad de lo cotidiano cuyo signo es el conflicto y no la introyección del orden; la tensión y no la pasividad.

En cada caso particular con los grupos de música del resguardo se evidencian esas resistencias, de igual manera dadas por esa incompletitud de cualquier estrategia de dominación.

Las prácticas sonoro musicales del grupo Damaciri son ampliamente referenciadas no solo por los residentes de la comunidad, sino también por otros resguardos aledaños al

[9] Damaciri es un grupo de música Parrandera el cual está integrado por la familia Bueno Gañan y un anciano o mayor de la comunidad, el nombre del grupo es ideado por Dario bueno mediante un juego de palabras que siempre adopta en su cotidianidad. DA, de Dario; MA, de Martha; y CIRI, de Cirilo, que es como se llama el anciano o mayor de la comunidad.

[10] "Sonidos parranderos en la montaña" hace alusión al espacio de donde se piensan y transitan estos sonidos. El grupo Damaciri realiza sus ensayos dentro de un mirador de su cabaña teniendo a la vista el centro poblado del resguardo.

municipio de Riosucio. Organizado en la comunidad de Buenos Aires en el año 2008, sus integrantes son todos de la misma familia, liderados por Darío Bueno,[11] Martha Gañan quien es su compañera (esposa) y algunos de sus hijos quienes se encuentran entre los 10 y 18 años. Desde sus inicios vienen ejecutando música "Parrandera", en especial géneros de canción y danza popular como merengues, corridos y porros, en los cuales interpretan instrumentos tanto de cuerda como de percusión. Sus letras y música son todas originales alusivas a la madre tierra, al resguardo, a los ancestrales muertos, entre otras. Además de su canto en Ebera y Español sus actuaciones dejan de ver mucho su pensamiento indígena. En el año 2010 graban su primera producción en la emisora del resguardo.

Primeramente antes de entrar a describir sobre estas prácticas sonoras quiero acotar que en mi trabajo etnográfico me encontré con la palabra ´´autentico´´ incluida en relatos por algunos interlocutores. Pero, ¿Qué es lo ´´autentico´´ en las prácticas sonoro musicales? Eso es algo que se debe develar precisamente en esa relación intersubjetiva con el interlocutor y descubrir si ´´autentico es sinónimo de tradicional´´ o ´´autentico es algo veraz y sincero.´´ Para algunas personas del resguardo cuando hablan de Damaciri utilizan esa palabra ´´auténticos´´ seguramente porque ellos son de las pocas familias del resguardo que conservan aún algunas de sus tradiciones y en sus prácticas sonoro musicales evidencian claramente su pensamiento indígena.

Ahora bien para hablar de Damaciri hay que hablar de música parrandera[12] y de los diferentes sucesos históricos que de una u otra forma han marcado estas prácticas sonoro musicales. Además, entre otras cosas de la introducción de algunos instrumentos musicales que las comunidades indígenas han adoptado y que al día de hoy son básicos e importantes para sus músicas - especialmente de cuerda como el tiple, requinto y bandola -[13] más aún son también características importantes cada una de estas formas de adopción en cuanto a la

[11] José Darío Bueno es uno de los referentes musicales más importantes del resguardo indígena, nació en San Jerónimo y a la edad de 8 años empezó a ejecutar la guitarra, formó parte activa de algunos grupos musicales del resguardo indígena intepretando música Parrandera. En su recorrido musical conocio a Martha Gañan quien es su compañera y a partir de acá empezaron a construir un camino musical con Damaciri del cual hoy en día hacen parte integral sus hijos (Nodi, Esmo, Aura, Nelsa) y su yerno (Fredy)

[12] La música Parrandera es una música campesina fiestera y dicharachera nacida en el departamento de Antioquia y que a raíz de la colonización y otros eventos fue traída al eje cafetero y adoptada por las distintas comunidades indígenas.

[13] Estos son algunos instrumentos que son comúnmente usados en la música Parrandera.

performance.[14] Es evidente toda esta naturaleza de intercambio cultural y el resguardo indígena de San Lorenzo se torna un punto estratégico por su posición geográfica para todos estos tipos de contacto. Sin embargo debo acotar un episodio histórico que influyo mucho en las prácticas sonoras musicales y fue precisamente el tiempo en el que el resguardo indígena perdió su territorio de manera arbitraria e inconstitucional en el año de 1943, dejando a su paso una dominación de las prácticas musicales campesinas como es el caso de la música parrandera[15].

Como lo referencia Turino (1999), el contexto y las estructuras que afectan las fiestas son trazados históricamente para definir cada una de las prácticas actuales de las distintas comunidades. Tal es el caso del resguardo de San Lorenzo que a raíz de ciertos acontecimientos históricos los distintos actores sociales vienen resignificando cada una de sus prácticas sonoro musicales y es preciso indicar que los 40 años siguientes a partir de la pérdida del resguardo hasta la recuperación del mismo fue significativo para direccionar y determinar lo que son sus prácticas sonoro musicales y más aún su performance actualmente.

Damaciri es un grupo en el cual sus prácticas sonoras entran en esta herencia musical antioqueña. Ademas, involucran una serie de elementos que han decidido incorporar como es el canto en Ebera y la inclusión de algunos instrumentos muy tradicionales de esta música parrandera como el requinto y el timbal.[16] De esta manera el grupo utiliza algunas estrategias y tácticas para que su música sea aceptada por la comunidad como son sus composiciones alusivas al resguardo, a las bebidas tradicionales, a la Pachamama, a los ancestrales muertos y algunas de naturaleza política. Aunque su performance musical tensione las clasificaciones entre lo “propiamente indígena” y lo “campesino”, ellos hacen de sus prácticas algo totalmente distinto ´´autentico´´, algo que para la comunidad trasciende como salvaguarda para reconocer lo propio, lo tradicional y lo indígena.

[14] Muchos de estos grupos indígenas han adoptado las formas de ejecución de los instrumentos de los campesinos y de igual manera su baile y algunos movimientos en escena.
[15] Cuando el Resguardo Indígena de San Lorenzo perdió su territorio a manos del gobierno en el año de 1943, se evidenciaron muchas prácticas campesinas y esto se refleja en las fiestas que durante este tiempo se promulgaron como fiestas campesinas por el gobierno de Caldas.
[16] Damaciri incluye dentro de su formato algunos instrumentos de percusión como el Chucho Redondo, La Guacharaca y el Timbal. Anteriormente utilizaban el Carangano (Instrumento hecho de guadua).

Grupo Jaury,[17] Entre las distorsiones y el Charango.[18]

Jaury es un grupo de música andina[19] que en sus actuaciones interpretan San Juanitos, Tinkus y Sayas[20]. Sin embargo, tienen una forma muy inusual de evocar su indigenismo, debido a ciertos elementos que han naturalizado en cada proceso de su formación como músicos en la comunidad. Así mismo como De Certeau plantea los conceptos de táctica y estrategia en los cuales los individuos accionan en su cotidianidad. Jaury en un ejemplo vivo de direccionamiento en este caso, adecuando distintas formas de actuación fuera y dentro de la comunidad. Ellos entre sus formas musicales adoptadas del Ecuador, Perú y Bolivia ajustan a su performance algunas estrategias y tácticas para hacer de ellas algo relevante para el territorio.

Cada uno de los miembros de Jaury plantea formas políticas de evocar su identidad y su música, como es la de integrar en sus liricas y performance un pensamiento de lucha y resistencia, un mensaje de conciencia y un desaforado pensamiento contra el sistema. Hilos conductores que traen sus integrantes desde sus respectivos grupos de rock[21] en el cual cambian transitoriamente los gritos desaforados y sonidos estridentes de las guitarras eléctricas, por flautas, quenas y charangos. Además, de reemplazar sus gritos guturales por un grito de ¡JU¡ que vigorosamente el vocalista y guitarrista de Jaury, Víctor Dávila lo ´´interpreta´´ o lo ´´grita´´ mientras es respondido en coro por sus músicos y asistentes.

[17] Jaury es uno de los grupos más referenciados por la comunidad especialmente por los más jóvenes y desde el año 2014 se formaron por la iniciativa de un músico Indígena Kamentsa del Putumayo. Jaury en lengua Ebera significa ´´Fuerza de Origen´´ y tienen una forma muy inusual de evocar su indigenismo en sus actuaciones. Sus composiciones son alusivas a la lucha y resistencia Indigena donde interpretan instrumentos como quenas, zampoñas, charango, guitarra, bajo eléctrico, batería, cajón peruano y demás instrumentos de percusión menor. A finales del 2014 terminaron su primera producción discográfica la cual fue grabada en San Lorenzo.

[18] El título es alusivo a las diferencias y al dialogo entre estos dos mundos sonoros. Distorsión hace énfasis a los sonidos estridentes del rock, mientras charango hace alusión a los sonidos dulces de este instrumento de cuerda culturalmente enmarcado en el altiplano del Perú, Chile y Bolivia.

[19] Por "musica andina", me estoy refiriendo a estas prácticas sonoro musicales asociadas contemporaneamente a los Andes, aproximadamente en el área dominada por los Incas previo al contacto europeo. Esta área incluye la región andina del Perú, el occidente de Bolivia, norte de Chile, norte de Argentina, sierras de Ecuador y suroeste de Colombia. Sus práticas musicales se identifican genéricamente por la mistura tímbrica con quenas, zampoñas, charangos, guitarras.

[20] Son algunos ritmos andinos que Jaury evoca en sus performaces, adoptados de Bolivia, Perú y Ecuador.

[21] Los integrantes de Jaury también hacen parte de algunos grupos de Rock pesado en el cual intervienen tanto sus practicas como su indumentaria –pantalones rotos, camisas negras, chalecos, piercings y demás accesorios para estas performance.-

Es decir ellos plantean una táctica y estrategia para que su música y performance sea aceptada por su comunidad, así sus prácticas no constituyan una tradición dentro del territorio, así no reflejen esa ´´autenticidad´´ dada por los residentes del resguardo.

Estos son claros indicios de algunos eventos en los que fueron las tácticas y estrategias conductas para redireccionar los tres componentes de mi campo ya delineados en mi análisis inicial. Las emociones, la subjetividad y los valores, son incuestionablemente un camino para lograr intervenir los diferentes interrogantes y el devenir de ese intersubjetivismo entre el investigador y el interlocutor.

REFERÊNCIAS

BERMUDEZ, Egberto. Música indígena colombiana. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá 1985.

_____ Los pueblos indígenas de Colombia. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá 1987.

CARDOSO, Ruth. A aventura antropológica, teoria e pesquisa: Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método antropología. São Paulo: Paz e Terra 2004. p. 95-105

DE CERTEAU, Michael. Fazer com: Usos e táticas. In: _____a invenção do cotidiano: Artes de fazer. 3 ed. Petropolis: Vozes 1998.

LONDOÑO, María Eugenia. La música en la comunidad indígena Ebera Chamí de Cristianía. Universidad de Antioquia. 1993.

MERRIAM, Alan P. The Anthropology of Music. Northwestern University press. 1964.

MIÑANA, Carlos. Los pueblos indígenas de Colombia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2009.

TURINO, Thomas. Moving away from silence: Music of the Peruvian Altiplano and the experience of urban migration. University of Chicago press. 1993.

_____. Estrutura, contexto e estratégia na etnografía musical. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 13-28, 1999.

VASCO, Luis Guillermo. Los Chamí, la situación indígena en Colombia. Margen Izquierdo. 1975.

UMA FRANCISCA, MUITAS CHIQUINHAS: INDIVÍDUO, SOCIEDADE E RELAÇÕES DE GÊNERO NO CENÁRIO MUSICAL DA BELLE ÉPOQUE CARIOCA (1889-1925)

Rodrigo Cantos Savelli Gomes
rodrigosavelli@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMO

Pesquisa situada numa inter-relação entre Antropologia, Etnomusicologia, História e Estudos de Gênero. Trata-se de uma investigação biográfica em torno de Chiquinha Gonzaga e sua produção artística com objetivo de traçar hipóteses sobre a construção social das relações de gênero em torno das práticas musicais na cidade do Rio de Janeiro no período da *Bélle Époque* e os efeitos desta construção social na historiografia musical brasileira. Pretendo, como isso, verificar as implicações de indivíduos extraordinários, desviantes e estigmatizados de modo a analisar a conjuntura de uma sociedade que acolhe de forma contraditória artistas que, como Chiquinha Gonzaga, experimentaram os limites estabelecidos pelos padrões sociais. Se no campo político e no imaginário social Chiquinha é revivida atualmente com uma heroína transgressora, no campo dos estudos musicais esta imagem é substituída por uma artista ordinária. No território altamente masculinizado que é o campo dos estudos musicais onde, por sinal, os estudos de gênero possuem baixíssima representatividade, há atualmente uma subvalorização da arte de Chiquinha Gonzaga. Tal leitura contemporânea de Chiquinha Gonzaga é inversamente proporcional à leitura feita no contexto de sua época, quando ela era proclamada como artista notável e indivíduo socialmente desprezível. Partindo do mesmo paradigma de Strathern (2013), pretendo compreender por que em determinados momentos ela foi deixada de lado e por que, passado tantos anos e reviravoltas, volta-se a relê-la sob outras intenções. Não há apenas um contexto, mas vários, e o interesse aqui está no jogo entre ele. Ao trazer a temática da historiografia musical urbana para o terreno da Antropologia pretendo aproximar este projeto de pesquisa ao campo de estudo das Sociedades Complexas de Gilberto Velho, situando-o em algo próximo a uma Etnomusicologia Histórica das Sociedades Complexas.

Palavras-Chave: Relações de Gênero; História da Música; Antropologia Urbana.

ABSTRACT

This research is an interrelation among Anthropology, Ethnomusicology, History and Gender Studies. It is a biographical research about Chiquinha Gonzaga and her music in order to make hypotheses about the social gender relations construction around the musical practices in Rio de Janeiro city during the *Belle Epoque* and theirs effects on Brazilian music literature. My intention is to check the action of extraordinary individuals, deviant and stigmatized like Chiquinha Gonzaga in order to analyze theirs experiences with the limits established by social standards.Whiles nowadays in political and social imaginary Chiquinha Gonzaga is revived as a transgressive heroin, in musical studies field this feature is replaced by an ordinary artist. In music studies field – male-bilt place where gender studies have low representation – there are an undervaluation Chiquinha Gonzaga music. This contemporary

reading of Chiquinha Gonzaga is unlike her time, when she was acclaimed as rare artist, but as despicable social person. Grounded on the same paradigm of Strathern (2013), I like to understand why at some times her history was forgotten and why so many years after, she has been read again under other intentions. There is not only one context, but several, and my concern here is in the game among them. When I bring the Urban Music Historiography to Anthropology field, I intend to approach this research to studies of Complex Societies of Gilberto Velho, placing it at somewhere I am naming Historical Ethnomusicology of Complex Societies.

Key-word: Gender Relation; Music History; Urban Anthropology**.**

A presente investigação[1] gira, em primeira instância, em torno de um *indivíduo* (Velho, 2003) – Chiquinha Gonzaga – e sua produção artística, mas com o objetivo de desembocar numa hipótese geral sobre a construção social (Bourdieu, 1999) das relações de gênero em torno das práticas musicais na cidade do Rio de Janeiro no período da *Belle Époque* carioca (1889-1925). Pretende-se verificar as implicações da particularidade de indivíduos extraordinários a partir das noções de *desvio*[2] (Velho, 2003), *rotulação*[3] (Becker, 2008), *outsiders*[4] (Becker, 2008), *estigma*[5] (Goffman, 1975), e das articulações complexas entre o individual e o social, de modo a analisar a conjuntura de uma sociedade que acolhe

[1] Este texto é parte do projeto de doutorado apresentado e aprovado no processo seletivo 2015 do programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

[2] O estudo do comportamento desviante teve origem na Escola da Chicago durante os anos 20. Os cientista sociais do desvio buscam entender por que determinados tipos de comportamento são considerados desviantes e como essas noções de desvios são aplicadas de forma diferenciada às pessoas na sociedade. Neste sentido, entende-se que o desvio é um fenômeno construído socialmente e que os comportamentos são definidos como desviantes por certos grupos, e não outros, como forma de legitimação de seus ideais e como forma de controle social sobre os demais grupos. Assim, aqueles que se não se submetem as regras, são rotulados como desviantes.

[3] Ver nota anterior e posterior.

[4] Segundo Velho e Becker, regras, *desvios* e *rótulos* são construídos em processos políticos, nos quais alguns grupos conseguem impor seus pontos de vista como mais legítimos que outros. Assim para Becker o "desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele" (Becker, 2008). Como as sociedades complexas são sempre compostas por diversos grupos, imposições de regras e rotulações de atos e pessoas, elas envolvem também conflitos e divergências acerca de definições: "aquele que infringe a regra pode pensar que seus juízes são *outsiders*" (Becker, 2008).

[5] Goffman (1975) avança com a noção de *desvio*, argumentando que a rotulação a que indivíduos considerados desviantes são submetidos constituem atributos profundamente depreciativos e indesejados, chamados *estigmas*. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem. Desse modo, desvio, rotulação e estigma cumprem o papel de confirmar a posição de inferioridade desses indivíduos. Esse processo de classificação pode ter forte influência sobre a identidade pessoal e o comportamento dos indivíduos assim discriminados.

de forma contraditória artistas que, como Chiquinha Gonzaga, experimentaram os limites estabelecidos para os padrões sociais de sua época.

A postura epistemológica desta investigação aponta para uma inter-relação entre Antropologia, Etnomusicologia e História. Nos últimos anos houveram iniciativas por parte de alguns antropólogos, etnomusicólogos e historiadores em desconstruir as fronteiras institucionalizadas pela academia em busca de uma convergência entre tais áreas do conhecimento para o estudo da música.

Nesta direção, o antropólogo Menezes Bastos (1995), em seu *Esboço de uma Teoria da Música para além da Antropologia Sem Música e da Musicologia Sem Homem*, apresenta uma revisão histórica dos paradoxos das ciências musicológicas e antropológicas para o estudo da música. A partir de uma crítica à oposição proposta no clássico de Alan Merriam (1969) entre música e cultura, Menezes Bastos mostra que a música não deve ser encarada apenas como uma esfera ou subconjunto da cultura, mas sim um sistema representacional pleno, colocando-a no centro do enfoque antropológico. Portanto, um dos objetivos principais de Menezes Bastos é achar uma saída para o chamado "paradoxo musicológico", mostrando como a abordagem antropológica pode ampliar o próprio conceito de música.

No tocante às relações entre Antropologia e História, historiadores como E. P. Thompson (1998) e Carlo Ginzburg (2006), iniciaram profundas revisões no estudo da história europeia, apontando para além dos grandes acontecimentos da cultura dominante. Autores com essa inspiração "abandonaram os mais tradicionais relatos históricos de líderes políticos e instituições políticas e direcionaram seus interesses para as investigações da composição social e da vida cotidiana de operários, criados, mulheres, grupos étnicos e congêneres" (Hunt, 2001, p. 02). No campo da Antropologia, Lévi-Strauss (1989) mapeou e sintetizou as iniciativas de antropólogos anteriores como Marcel Mauss[6] e Franz Boas[7]. Com Lévi-Strauss, a história começa a ser pensada do ponto de vista da antropologia, ou seja, da diversidade e, a partir desta reflexão, constata-se que pode existir tantas formas de

[6] Mauss trabalha com a noção de *Fato Social Total*, argumentando que todos os níveis, biológicos/psicológicos; sociológicos, históricos, econômicos; jurídicos, etc., são constitutivos de uma determinada sociedade e devem ser apreendidos em seu conjunto para a compreensão de qualquer fenômeno social. As condutas humanas devem ser apreendidas em todas as suas dimensões e não de modo isolado e fragmentado.

[7] Em *Primitive Art*, Boas (1955) descreve os traços fundamentais da arte primitiva a partir de dois princípios teóricos provenientes de sua crítica ao evolucionismo: a unidade fundamental dos processos mentais em todas as raças e culturas; e a consideração de todo fenômeno cultural como resultante de acontecimentos históricos.

historicidade quanto de parentesco ou de religião (Goldman, 1999). A fim de pontuar as diferentes perspectivas, o autor argumenta que a Antropologia, partindo sempre dos fatos, busca delimitar padrões implícitos de organização dentro desta diversidade, enquanto que a História busca organizá-los em termos de seus sentidos explícitos para alguém. E, nesta direção, mito e história se encontram no mesmo plano, uma vez que nas nossas sociedades a história substitui a mitologia e desempenha a mesma função" (Lévi-Strauss, 1979, p. 63-4).

Ao trazer a temática da historiografia musical urbana para o terreno da Antropologia pretendo, ao mesmo tempo, aproximar este projeto ao campo de estudo das Sociedades Complexas de Gilberto Velho, situando-o em algo próximo a uma **Etnomusicologia Histórica das Sociedades Complexas**. Gilberto Velho é um dos autores fundamentais da antropologia que se faz no Brasil, particularmente nos trabalhos voltados para a temática ampla de *indivíduo e sociedade.* Dito autor, desenvolveu uma série de conceitos para dar conta dos processos sociais típicos ou até exclusivos do meio urbano. Para Velho, nas "sociedades complexas moderno-contemporâneas [...] existe uma tendência de constituição de identidades a partir de um jogo intenso e dinâmico de papeis sociais que associam-se a experiências e a níveis de realidade diversificados, quando não conflituosos e contraditórios" (Velho, 2003, p. 08).

Velho (2001) trabalha com a categoria *indivíduo* como unidade mínima significativa para o contexto urbano, que se efetiva através da interação e da vida social. Ele identifica na sociedades ocidentais, desde o período da Renascença, uma crescente valorização do indivíduo através de diversos mecanismos como: a "mística do artista como indivíduo singular" e genial (*op. cit,* p. 17), apontando "os artistas como exemplo significativo da crescente importância das ideologias individualistas" (*op. cit,* p. 17); a literatura e o gênero romance focado na dimensão emocional-sentimental com temáticas individualistas, apontando como uma "manifestação artística privilegiada para essa valorização" (*op. cit,* p. 18); a psicanálise iniciada em Freud e a psicologização da sociedade reforçando "a visão de mundo centrada no indivíduo como unidade de referências básicas" (*op. cit,* p. 19). A fim de diluir a ideia de identidade individual, Velho (2009 e 2011) propõe trabalhar com as noções de *multipertencimento*, ego, *fragmentação* de papéis e contextos, para o estudo da sociedade moderna individualista. Esta ação social dos indivíduos, através de sua permanente

interação, o autor chama de potencial de *metamorfose* de indivíduos vivendo e agindo em *campos de possibilidade* socioculturais.

Do mesmo modo, a discussão sobre *rotulação* e *outsiders* em Becker (2008) e o tema do *estigma* em Goffman (1975) são instrumentos estratégicos da literatura sobre desvio, divergência e acusações. A partir destas noções, tais autores propõem analisar a realidade individual como algo intrínseco da sociedade, considerando que a vida cultural é multifacetada e dinâmica. O desvio é colocado como uma produção decorrente das relações interpessoais, dos que os cometem e dos que reagem, ou seja, inserido na dialética das relações sociais.

MITO-MULHER versus ARTISTA ORDINÁRIA

Meu interesse pelo estudo das relações de gênero na historiografia da música brasileira teve início com minha dissertação de mestrado (GOMES, 2011). Na ocasião, investiguei o papel das mulheres na construção do samba carioca enquanto símbolo nacional nas três primeiras décadas do século XX e verifiquei que a literatura consagrada do samba apresenta escassas informações que aponte a figura feminina como sujeito atuante neste cenário musical, o que tem conduzido os pesquisadores a apresentar o samba como um espaço essencialmente masculino.

Em um primeiro momento, examinei as relações de gênero no samba carioca tendo como recorte a região que ficou conhecida como "Pequena África do Rio de Janeiro"[8]. Com este recorte, argumentei que as relações de gênero neste contexto — assim como em outros territórios hegemonicamente afro-brasileiros — se configuravam de uma forma diferente daquela estabelecida pela tradição europeia e que tal especificidade exerceu influência significativa na produção musical daquele contexto. Mostrei que os cânones literários que consagraram o samba da "Pequena África do Rio de Janeiro" como uma manifestação musical essencialmente masculina e produzida por homens revelaram uma versão limitada dos acontecimentos. Tais cânones ignoraram a produção de diversas mulheres e

[8] *Pequena África* foi o nome dado por Heitor dos Prazeres à região do Rio de Janeiro compreendida pela zona portuária, Gamboa, Saúde, Pedra do Sal, locais habitados majoritariamente por negros cariocas e migrantes. O termo ficou consagrado na literatura após a publicação do livro de Roberto Moura (1995), *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro.*

minimizaram a importância dos aspectos femininos presentes nos ritos, nos mitos, na religião que permeia a cultura afro-brasileira e o samba. Trata-se de uma narrativa cujo protagonismo está hierarquizado na figura dos compositores – em sua imensa maioria homens – e suas obras musicais registradas em partituras ou gravações, cuja estrutura seletiva está edificada pelos padrões estéticos estabelecidos pela alta cultura através da categorização 'arte'[9].

Num segundo momento, tratei da atuação feminina no samba em um cenário musical carioca um pouco mais amplo. Com base em Sandroni (2001), Caldeira (2007) e Vianna (2007), parti do princípio que o samba, ao se estabelecer em outros espaços geográficos e outros contextos, se revestiu de um novo significado e passou a ter outra função. As transformações não se limitaram ao seu valor social e comercial, passaram também por uma série de aspectos: compositores, intérpretes, meios de divulgação, locais de execução, público ouvinte, forma, estética e, como argumentei no estudo, também nas relações de gênero.

A partir deste viés, iniciei o estudo das transformações das relações de gênero no samba carioca do início do século XX a partir das produções do Teatro Musicado. Eis que surgiu meu interesse por Chiquinha Gonzaga, uma vez que o Teatro Musicado foi um dos seus principais meios de inserção artística. Desde final do século XIX até meados do século XX o Teatro Musicado apresentou uma estrutura muito próxima ao que configurou a indústria fonográfica anos depois e pode-se até mesmo dizer que o Teatro Musicado foi a escola ou o embrião da indústria fonográfica, esta última vindo a substituí-lo por completo a partir dos anos 1950, conforme apontam diversos autores (Lopes, 2000; Valença, 2000).

O nome de Chiquinha Gonzaga foi apagado da história da música popular brasileira por mais de meio século. Embora nos últimos vinte anos surgiram algumas tentativas de resgatar suas obras e suas histórias, estas foram pouco articuladas e sistemáticas. Mesmo após a retomada de seu nome, estudos que tratam sobre a história da música brasileira ainda insistem em situar a figura de Chiquinha em pano de fundo, limitando sua menção a uns poucos parágrafos introdutórios e pouco contextualizados. Isso quando não a ignoram por

[9] A categoria 'arte' está sendo empregada de acordo a teoria do gosto e julgamento proposta por Bourdieu (2007). O autor parte de uma hierarquia socialmente reconhecida das artes, a qual determina a hierarquia social de seus consumidores que, portanto, funciona como um marcador de classes, um dos principais legitimadores das diferenças sociais.

completo como, por exemplo, Vasco Mariz (2002 e 2005) que em seus dois livros "História da Música no Brasil" e "Música Brasileira de Câmara" não faz qualquer menção à compositora ao longo de todo texto. Vasconcellos (1977), em seu livro "Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque", onde traz pequenas biografias sobre os artistas desse período (justamente a época de Chiquinha), não traz nenhum dado sobre a maestrina. O nome dela só aparece em uma única linha (*op. cit.,* p. 18), quando o autor menciona a composição "Abre-Alas".

No campo dos estudos musicológicos o apagamento de Chiquinha Gonzaga é evidente. Raros foram os musicólogos e etnomusicólogos que se debruçaram sobre sua produção musical, poucas obras suas foram analisadas, seja pelo viés da teoria musical ou da história sociocultural. No campo da performance artística, desconheço peças da compositora que integrem o repertório dos cursos de bacharelado em música. Em contraposição, não faltam inúmeros exemplos de Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Ernesto Nazareth. Mesmo no campo da Educação Musical, poucas vezes o nome e as obras de Chiquinha Gonzaga integram os materiais didáticos produzidos pela área.

A produção televisiva foi uma das grandes responsáveis pela ressignificação da imagem da maestrina perante a sociedade, contribuindo para a afirmação do conjunto mitológico que incidiu sobre ela no final do século XX (Rocha, 2006). A figura de Chiquinha Gonzaga se incorporou no imaginário social brasileiro por meio de uma roupagem mítica, dionisíaca, transgressora do código ético, figura dissonante e excitante porque, simbolicamente, estremece as amarras de um contrato social que parece arbitrário. Justamente num momento em que os intelectuais contemporâneos incitam a sociedade a repensar sobre as formas de preservação, subversão e reinvenção da história.

No entanto, as construções míticas sobre a imagem de Chiquinha não deixam de ser contraditórias. No que se refere a sua música, há inúmeros relatos sobre a boa aceitação que as obras da compositora tinham nos locais onde foram apresentadas, mas são as críticas negativas que costumam ganhar relevo nas biografias. Enfatiza-se, por exemplo, o incidente

ocorrido no Palácio do Catete em 1914, divulgado em diversos jornais[10]. Também se dá grande destaque à rejeição de sua família por sua música por ela enquanto pessoa.[11] Por outro lado, Diniz (1984) revela que Chiquinha Gonzaga era uma diplomata nata. Gozava de uma aceitação fora do comum numa imprensa que costumava imprimir severas críticas às produções artísticas.

Se por um lado, no campo político e no imaginário social Chiquinha é revivida com uma heroína transgressora, no campo dos estudos musicais esta imagem é substituída por uma artista ordinária. Para este último, trata-se uma compositora 'popularesca', cuja produção artística é tecnicamente banal, não merecendo maiores aprofundamentos analíticos.[12] Uma musicista de baixo escalão, cujo mérito está nos seus pioneirismos — primeira pessoa a compor uma marcha carnavalesca; primeira mulher regente; primeira pianeira; primeira chorona; primeira pianista no choro; primeira mulher a compor para o teatro no Brasil; a única mulher entre os 21 fundadores da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais — e não tanto pela sua arte e pelas possíveis influências transformadoras no campo artístico.

Neste território altamente masculinizado que é o campo dos estudos musicais, onde por sinal, os estudos de gênero possuem baixíssima representatividade, há uma subvalorização da arte de Chiquinha Gonzaga. O enfoque biográfico que se costuma aplicar ao estudo desta musicista não foi suficiente para promover deslocamentos ou transformações nos conservadores padrões de classificação estabelecidos nos discursos sobre a música popular brasileira.

[10] O caso em questão refere à execução inesperada do maxixe *Corta-Jaca* de Chiquinha Gonzaga, protagonizada pela esposa do então presidente Hermes da Fonseca, a primeira dama Nair de Tefé von Hoonholtz**,** que despertou as mais duras críticas por parte da elite presente. O próprio presidente teria descrito a peça como "A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens" (Diniz, 1984, p. 205).
[11] Os próprios familiares, por vergonha, trataram de apagar seu nome da história, pois viam nela uma mancha ao sobrenome da família. Segundo Frésca (2000), o sucesso de Chiquinha incomodava demais sua família. "José Basileu, o pai de Chiquinha, considerava humilhante ver o nome Gonzaga gritado pelas ruas e ligado a uma música 'chula' e 'indecente'. Muitas partituras foram danificadas por familiares enraivecidos" (Frésca, 2000, p. 23).
[12] Conforme Vasco Mariz, "Chiquinha Gonzaga [...] merece respeito como uma precursora de nossa música popular, mas esteve longe da genialidade de seu contemporâneo Ernesto Nazareth" (Vasco Mariz apud Dicionario Cravo Albin On-Line, verbete: Chiquinha Gonzaga, disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/chiquinha-gonzaga/critica>, acessado em: 02/12/2010).

A partir da análise deste conjunto de narrativas, este projeto em fase inicial de pesquisa tem como objetivo traçar hipóteses sobre a construção social das relações de gênero em torno das práticas musicais na cidade do Rio de Janeiro no período em questão e as implicações desta construção social na historiografia musical brasileira. Pretende-se, a partir disso, verificar as implicações da particularidade de indivíduos extraordinários, desviantes e estigmatizados de modo a analisar a conjuntura de uma sociedade que acolhia de forma contraditória artistas que, como Chiquinha Gonzaga, experimentaram os limites estabelecidos para os padrões sociais de sua época; examinar em que medida a produção musical de Chiquinha Gonzaga revela questões relacionadas à temática de gênero, desvio, estigma, seja através da organização social, da performance musical, das letras das canções, dos processos composicionais, bem como por meio da análise de documentos históricos, como iconografias, recortes de jornais, críticas musicais e literaturas diversas; averiguar o que as narrativas em torno de Chiquinha Gonzaga têm a dizer sobre os projetos aos quais se vinculam, o que está em jogo em tal processo de elaboração e em nome de quais interesses — partindo do pressuposto que "ideias não podem, afinal, divorciar-se de relacionamentos" (Strathern, 2013).

Partindo do mesmo paradigma de Strathern (2013), não se trata simplesmente de examinar Chiquinha Gonzaga em seu devido contexto, o final do século XIX e início do século XX, mas sim refletir sobre a leitura que se fez e se pode fazer desta musicista tendo em vista outros contextos, no caso, o estabelecimento dos métodos positivistas (antropologia evolucionista, musicologia histórica e da musicologia comparada); o surgimento dos movimentos sociais, da teorias críticas e pós-modernas (antropologia pós-moderna, nova musicologia, etnomusicologia, teorias marxistas, feministas, de gênero e desconstrutivistas). A intenção não é oferecer uma exegese de Chiquinha Gonzaga, mas sim compreender porquê em determinados momentos ela foi deixada de lado e como, passado tantos anos e reviravoltas, poderíamos voltar a relê-la sob outras intenções. "O ponto é que não há apenas um contexto, mas vários, e o interesse aqui está no jogo entre ele" (Sztutuman, 2013, p. 139).

No tocante à metodologia, esta pesquisa se consolida a partir do método biográfico, partindo do paradigma que “cada indivíduo é uma síntese individualizada e ativa de uma sociedade, uma reapropriação singular do universo social e histórico que o envolve”.

(Goldenberg, 2009, p. 36). A partir da imagem de mosaico científico de Becker (1993), este estudo tem como apoio diferentes tipos de fontes (partitura, fonograma, documentários, programas de TV, filmes, fontes orais, iconografia, jornais, críticas musicais), buscando uma releitura crítica de documentos e livros produzidos sobre Chiquinha Gonzaga, atentando para o significado, expressão, interpretação e o contexto cultural onde foram produzidos. Na mesma direção, pretende-se realizar imersões na cidade do Rio de Janeiro, com vistas a uma maior aproximação deste "outro" histórico, seja por meio de entrevistas com algumas personalidades da cidade, artistas, biógrafos, pesquisadores, museólogos, bem como consultas a acervos de instituições como Museu da Imagem e do Som, Biblioteca Nacional, Centro Nacional de Folclore e Música Popular, Jornal do Brasil, Museu da República, Centro Cultural Banco do Brasil, Acervos Particulares, etc. A vivência com tais personalidades no território geográfico do contexto histórico aqui narrado deve contribuir para revelar alguns elementos constitutivos dos diversos pensamentos musicais.

REFERÊNCIAS

BECKER, Howard S. *Outsiders*. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, [1963] 2008.

BECKER, H. A história de vida e o mosaico científico. IN: Métodos de pesquisa em ciências sociais. São Paulo: Hucitec, 1993.

BOAS, Franz. *Primitive art*. New York: Dover, 1955.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Samba no Feminino*: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2011.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga:* uma história de vida. Ed. Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1984.

FRÉSCA, Camila Ventura. Chiquinha Gonzaga. In: Rebeldes Brasileiros: homens e mulheres que desafiaram o poder (Coleção Caros Amigos Fascículo 1). São Paulo: Editora Casa Amarela, 2000, p. 18-31.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*: Notas Sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GOLDBERG, Mirian. *A arte de pesquisar:* como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GOLDMAN, Márcio. 1999. Lévi-Strauss e os sentidos da História. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 42, nos1e2, pp. 223-238.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LÉVI-STAUSS. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, *C. Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1979.

LOPES, Antônio Herculano. O teatro de revista e a identidade carioca. In: LOPES, Antônio Herculano (Orgs). *Entre a Europa e a África*: a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 13-32.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1995. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. In: *Anuário Antropológico* 93, pp. 09-73.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Para uma Antropologia Histórica das Relações Musicais Brasil/Portugal/África: O caso do Fado e de sua Pertinência ao Sistema de Transformações Lundu-Modinha-Fado. *Antropologia em Primeira Mão* 102, 2007.

MERRIAM, Alan. Ethnomusicology Revisited. *Ethnomusicology*. v. 13, n.2 p. 213-229, 1969.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: 2ª Ed. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

ROCHA, Maristela . Chiquinha Gonzaga: transgressão, sucesso e memória. A relação entre a compositora e a teoria social do escândalo. In: IV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, Porto Alegre. 2006.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

STRATHERN, Marilyn. *Fora de contexto:* as ficções persuasivas da antropologia. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

SZTUTUMAN, Renato. Posfácio: as ideias em jogo. In: STRATHERN, Marilyn. *Fora de contexto:* as ficções persuasivas da antropologia. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p.137-152.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VALENÇA, Suetônio Soares. Polca, lundu, polca-lundu, choro, maxixe. In: LOPES, Antônio Herculano (Orgs). *Entre a Europa e a África*: a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 49-78.

VASCONCELOS, Ari. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Sant'Anna, 1977.

VELHO, Gilberto. *Subjetividade e Sociedade:* uma experiência de geração. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.

VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (org). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 2001.

VELHO, Gilberto: *Projeto e metamorfose*: antropologia das sociedades complexas. 3a. Ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2003a.

VELHO, Gilberto. *Desvio e divergência*: uma crítica da patologia social. 8a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003b.

VELHO, Gilberto. *Antropologia Urbana*: encontro de tradições e novas perspectivas. in: Sociologia, problemas e práticas, n.59, 2009, pp.11-18.

VELHO, Gilberto. *Antropologia Urbana*: interdisciplinaridade e fronteiras do conhecimento. in: Mana 17(1): 161-185, 2011.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade*. p. 69- 79. Rio de Janeiro. Zahar. 2013.

ESCRITA PERFORMÁTICA EM ETNOMUSICOLOGIA: UMA PROPOSTA PRESUNÇOSA A PARTIR DA MINHA RELAÇÃO COM A MÚSICA.

Jorgete Maria Portal Lago
jorgetelago@gmail.com
Universidade Federal da Bahia

Resumo

Este texto apresenta uma proposta de reflexão a partir da perspectiva do conhecimento situado (Haraway, 1999) para se abordar o tema de pesquisa e os caminhos que me levaram na escolha do mesmo. Além da proposta de perspectiva, o texto nos convida a repensar outra forma de escrita como proposta por Pollock (1998). O tema do presente trabalho se insere no campo de estudos feministas, como maneira de teorizar e de se pensar temas relacionados às práticas musicais numa perspectiva de gênero, articuladas com os marcadores sociais como classe, raça, etnia, sexualidade e geração. Este texto foi elaborado no formato de escrita performática a partir de uma autoetnografia com reflexões sobre minha história de vida relacionada à música. Desta maneira, tento apresentar quais as relações fui estabelecendo com a música como meio de pensar e interagir no mundo. Para além de reflexões pessoais este texto pretende contribuir para se pensar sobre a pesquisa e sua escrita de uma maneira mais perspectivista na abordagem de temas como gênero, raça, classe e sexualidade articuladas às práticas musicais e a produção de conhecimento sobre música. Além de contribuir para uma produção etnomusicológica mais orgânica, mais politizada, mais humana. Este texto traz como proposta principal reflexões e críticas que emergiram da minha pesquisa de doutorado sobre as práticas musicais e empoderamento das mestras da cultura popular em Belém do Pará.

Palavras-chaves: Escrita performática. Conhecimento Situado. Etnomusicologia

Abstract

This text proposes a reflection from the perspective of situated knowledge (Haraway, 1999) to address the issue of research and the paths that led me to choose it. In the perspective of proposal, the text invites us to rethink other form of writing as proposed by Pollock (1998). The theme of this work belongs to the field of women's studies as a way of theorizing and thinking topics related to musical practices from a gender perspective, articulated with the social markers such as class, race, ethnicity, sexuality and generation. This text was drafted in written format of performance from a self ethnography with reflections on my life story related to music. In this way, I try to show that the relationship was established with the music as a means of thinking and interacting in the world. In addition to personal reflections this text aims to contribute for thinking about research and the writing of a more perspective way in addressing issues such as gender, race, class and sexuality articulated the musical practices and the production of knowledge about music. In addition to contributing to an ethnomusicological production more organic, more politicized, more human. This text brings mainly aimed reflections and criticisms that emerged from my doctoral research on the musical practices and empowerment of women from popular culture in Belem-Pará.

Keywords: Performative writing. Situated knowledge. Ethnomusicology

Começando do começo

Dizem que uma longa jornada começa com apenas um passo, no meu caso acredito que este primeiro passo foi dado após muitas corridas, saltos e tropeços também, mas que fazem parte da história, da **minha** história. Não começarei pelo *once upon a time* dos contos de fada, afinal aqui tudo é real, mesmo que às vezes pareça surreal, mas como já dizia o poeta, a arte imita vida e não o contrário. Hoje observando em retrospecto percebo que fiz a escolha certa. E diferente do que alguns dizem, eu escolhi a música e não o contrário. Hoje sabemos que algumas músicas têm viajado pra longe, extrapolando os limites terrestres enquanto outras permanecem aqui pertinho, nas nossas práticas cotidianas apresentando e representando nossos desejos, nossas críticas, nossos apelos. Todas estas afirmações sobre a expressão musical sempre me fascinaram, além de uma crença, há muito tempo perdida, que doses de Mozart e Beethoven faziam muito bem pra alma, por quê?! Por que era bom, ora bolas!

A infância é um período da vida marcado por lembranças afetivas que nos chegam por meio das sensações e estímulos para o corpo e a mente. E minha história não foi diferente, minhas lembranças musicais estão diretamente ligadas ao "Fui à Espanha comprar o meu chapéu, azul e branco da cor daquele céu!" além do "Sapatinho branco em todos cabem bem", "Atirei o pau no gato", entre outras. È claro que no meu repertório infantil não poderia faltar às celebridades da televisão, posto que minha bagagem cultural fosse constituída pela *mass media,* que Adorno não me ouça!. É claro, que mesmo na infância eu já percebia as inadequações de alguns personagens e apresentadores que não correspondiam a minha realidade infantil de menina, pobre, negra.

Minha vida escolar se passou em escola pública e neste momento pensando e escrevendo o presente texto, percebo que foi uma vivência enriquecedora na minha formação tanto pessoal quanto profissional, pois me deu a oportunidade de conviver com uma diversidade de pessoas que provavelmente não encontraria em escolas particulares. Dos 2 aos 10 anos de idade, eu morei em uma vila no município de Almeirim no estado do Pará, pois é.... ia esquecendo, sou natural de Belém do Pará, nascida e criada, muito prazer! A

cidade de Almeirim fica na meso região do baixo-Amazonas na fronteira com o estado do Amapá. Meu pai foi trabalhar no Projeto Jari, um dos muitos projetos de exploração da floresta amazônica, escamoteada pelas promessas de desenvolvimento da região norte. O Projeto Jari foi um dos demais financiados pelo nosso caridoso irmão Tio Sam (*bullshit*!). A instalação da fábrica para a produção de celulose resultou na construção de uma cidade planejada para que os trabalhadores lá vivessem com suas famílias, na verdade havia uma parte principal administrativa, chamada de Monte Dourado e partes menores, chamadas de vilas, eu morava na Vila São Miguel. Foi nesta vila que aprendi desde cedo sobre diferenças sociais a partir das moradias das pessoas.

A lição da desigualdade de classe, a gente nunca esquece e aprende cedo. E claro, que na Vila de São Miguel também havia os moradores excluídos desse sistema habitacional, porque não trabalhavam na fábrica. Eram pescadores e agricultores que moravam nos locais mais afastados à margem do rio que passava por trás da vila. Foi visitando estes locais que caminhei por pontes improvisadas para chegar às casas. Também tive oportunidade de andar por entre o milharal e comer paçoca socada no mesmo pilão do milho e arroz. Também tomei muito banho de rio e andei de canoa junto com as crianças que moravam por lá. Reconhecia naquele local a presença de bares e bordéis com atividades de jogos e prostituição para os momentos de lazer de garimpeiros e trabalhavam na região, posto que ali até hoje seja um local de exploração de minério. Não entendia em detalhes o que acontecia, dada a minha idade, mas também não era o lugar que eu frequentava, só imaginava. De nada adiantou minha restrição de acesso, pois a imaginação vai longe.

Hoje ao escrever este texto consigo compreender com um pouco mais de clareza a minha inclinação, meu interesse pelas culturas populares e principalmente pelas pessoas que as produzem e as vivenciam, acredito que seja porque elas de certa forma, me trazem de volta aqueles tempos de infância. Apesar de todas as dificuldades e marginalização sofrida por aquelas pessoas, meu contato com elas nunca foi evitado, nem proibido pelos meus pais. Elas faziam parte da minha vida, no sentido mais amplo do termo e por isso mesmo não estranhava aquele convívio, não havia impedimento. Acredito que esta percepção é resultado da educação que recebi de meus pais, frequentadores de igreja católica e que tinham e têm até hoje como filosofia de vida o auxílio às pessoas mais necessitadas, “fazer o bem sem olhar a quem”. Fui educada para respeitar as pessoas não importando quem fossem ou que

fizessem. Acredito que esta aprendizagem contribuiu para uma relação tranquila com a diversidade, não me ocorrendo nenhum episódio em que me senti chocada ou tentei evitar a qualquer custo aproximação com pessoas diferentes da minha forma de pensar e agir.

Iniciação a música: parte formal

Após alguns anos saímos da Vila de São Miguel fomos para Belém, para a capital, lugar de novas oportunidades de emprego para o meu pai e minha mãe e de novas convivências para mim e minha irmã. Meu ingresso nas escolas da cidade me proporcionaram mais experiências com a diversidade. Ah, os deslumbres da cidade grande!☺☺☺. Até a minha adolescência, a música só tinha participação na minha vida, nas escutas de rádios e LPs que ouvia em casa, quando num belo dia minha relação com a música mudaria definitivamente. No último ano do primeiro grau, o regente da banda da minha escola anunciou que abririam vagas para quem quisesse estudar música e posteriormente tocar na banda. Eu fiquei mega, super, ultra entusiasmada e fui me inscrever, eu queria tocar tarol, pode?! Até hoje não sei de onde tirei esta ideia, mas tudo bem. Na primeira aula de música nos foi apresentado os instrumentos da banda, e a partir daí passei a me interessar pelo saxofone e escutar o Leo Gandelman e Kenny G. Mas, por necessidade da banda, e foi aí que me colocaram diante da primeira questão de gênero, que saxofone não era instrumento para meninas e que a banda precisava de clarinetistas, mas o que me convenceu mesmo foi quando o regente disse: "Quem toca clarinete, toca saxofone!" Pronto, aí estava à motivação que eu precisava, e assim comecei meus estudos de música e clarinete também. Eu me sentia tão feliz em estudar música, ler aqueles códigos, desvendar uma partitura musical, "bater" as lições do Bona, achava tudo o máximo e me dedicava tanto que logo consegui destaque na turma pelo meu rápido desenvolvimento. Então depois da teoria fui para a parte prática no instrumento musical. Outra lembrança boa deste período era o estímulo e incentivo que recebíamos dos professores, da direção da escola, do regente da banda, esta era uma maneira deles nos impulsionar ao estudo, como um meio para nossa ascensão social, já que a maioria de nós provinha de famílias pobres. Não havia grande distinção social entre os alunos. Nossa situação social era tão parecida que até as brincadeiras de mau gosto ou como falamos na minha terra, a "encarnação" era sentida por todos, quase sem exceção. E episódios racistas,

sexistas, homofóbicos eu nunca presenciei, assim como nunca passei por estas situações, pelo menos que eu tenha percebido.

Voltando para a música, ritornelo casa 2. Eu decidi procurar uma escola para continuar meus estudos de clarinete, pois em breve eu sairia da escola onde tinha a banda. E na busca de informações encontrei o Conservatório Carlos Gomes, local onde eu poderia ter uma qualificação melhor e continuar com meus estudos. Fui ao Conservatório, pedi informações, me inscrevi, fiz a prova de admissão e passei. Outro detalhe, todo este processo eu realizei sozinha, só comunicava aos meus pais as minhas decisões e eles faziam a parte burocrática do processo, que era me matricular e pagar as despesas eheheheh. Diferente da realidade das escolas onde estudei, o Conservatório foi mais diverso ainda, pois distinção de classe social era um diferencial ali. E o estudo dos instrumentos demonstrava as quais classes pertenciam os alunos. As alunas de piano eram provenientes de famílias ricas e tradicionais de Belém, que novidade hein?! Os ventos da sociedade patriarcal ainda sopravam por lá. Os instrumentos de corda como violino, violas, violoncelo e contrabaixo eram estudados por alunos provenientes de um projeto chamado "Projeto Cordas" direcionado para crianças e adolescentes de baixa renda, mas havia uns poucos alunos de família abastadas também. Os instrumentos de sopro, flautas, clarinetes, trompete, trombone, tuba, saxofone eram estudados por alunos de classes populares, com raríssimos alunos da elite. Outro dado interessante era que a maioria dos alunos vinha da Igreja Assembleia de Deus, dada a tradição da mesma com a prática de banda. E por fim os alunos de percussão, que também eram das classes populares, que procuravam principalmente pela bateria, já os alunos de melhor condição social estudavam os instrumentos de orquestra, como tímpano, marimba, xilofone entre outros. Mais uma vez pude comprovar que o acesso ao estudo de música não era tão democrático assim, e que a estratificação social e de gênero também determinava quais os instrumentos musicais a serem estudados. Quem disse que a arte é livre?! No Conservatório Carlos Gomes, nem tanto...

Apesar do Conservatório, ser um "conservatório" da música erudita, havia espaço para o estudo da música popular, que desde os meus tempos de aluna sempre foi cultivado. Foi após minha entrada no Conservatório que minha cultura musical se expandiu, foi lá que conheci alguns dobrados, marchas, carimbós e arranjos com *pout pourri* de música popular, quando toquei na banda música. Foi lá que conheci o que era música de câmara, ao tocar em

quartetos de clarinete. Participei de um coral e pude conhecer o repertório vocal. Conheci e vivenciei a estrutura de uma orquestra sinfônica, pois toquei em uma e adentrei no maravilhoso mundo do jazz, quando toquei em uma *big band*. Ou seja, o Conservatório Carlos Gomes foi outra escola que me proporcionou o encontro com a diversidade musical. Neste período eu também percebi mais nitidamente a diferença de classe, mais do que de raça e gênero. Os alunos ricos eram pessoas brancas, uma minoria que estudava piano ou violino e os demais estudantes, os outros instrumentos. Os alunos de piano não fazia parte dos grupos musicais da escola. Já o restante, tinham mais inserção e prática nos grupos musicais do Conservatório, permitindo uma maior aproximação e convivência entre os diversos alunos.

Meu ingresso no Conservatório foi tão importante para meu estudo de música que decidi prestar vestibular para a graduação na área. Meus pais respiraram fundo, tentaram esconder a surpresa, não muito agradável, mas apoiaram a minha decisão. Com o aval dos meus pais e descrédito dos meus colegas, fiz vestibular, passei em primeiro lugar no curso e iniciei outra etapa em minha vida, a carreira acadêmica em música. O curso de licenciatura me proporcionou outros aprendizados sobre a música e suas subáreas, como a composição, regência, educação musical, musicologia e etnomusicologia, especialidades que até então eu não conhecia. Nos três primeiros anos da faculdade meu interesse pela música erudita europeia se intensificou e decidi continuar meus estudos de pós-graduação em musicologia. A ideologia do Conservatório sobre o conceito de boa música estava muito impregnada em mim, não que eu não gostasse de música erudita europeia, eu adorava e também achava maravilhoso o estudo formal e histórico da mesma. Mas, algo muito interessante estava para acontecer que mudaria minha percepção sobre a música e a prática musical.

A grande e fundamental guinada

No último ano de faculdade eu e um amigo fomos convidados a participar da montagem de um grupo de boi-bumbá em uma escola estadual na periferia da cidade. O convite veio de nosso professor de história da arte, uma pessoa com uma carreira toda dedicada à cultura popular em Belém. Trabalhamos com os alunos da escola juntamente com ele e tive a oportunidade de conhecer esta manifestação que até então eu desconhecia. O

trabalho foi muito interessante e passamos por muitas aventuras também acompanhando o grupo em apresentações que atravessavam as noites e passando por lugares eivados de problemas como a violência e descaso social. Os alunos que faziam parte do Boi-bumbá Alvorada da Hortinha, esse o nome do grupo, como eu poderia esquecer... Era membros da comunidade ao redor da escola, um local de muitas famílias pobres, onde havia uma infraestrutura precária no que se refere ao saneamento básico. As pessoas moravam em áreas alagadas a beira de canais, em casas de madeira, algumas tombadas para o lado e sem condições de segurança. Não sei se naquela escola, os alunos recebiam tanto incentivo quanto eu recebi quando estudante. Neste período de convivência com os alunos da Escola Manuel de Jesus Morais, eu percebi a dura realidade dos mesmos e a escola como único recurso para a melhoria de vida, para as meninas a situação parecia mais complicada ainda, pois se uma gravidez precoce surgisse, os filhos ou o casamento era uma solução e também um impedimento em longo prazo para o avanço nos estudos. Apesar de observar todas estas situações de desigualdades e as vicissitudes experimentadas por aquelas pessoas, eu não conseguia pensar além, realizar uma leitura crítica daquela realidade, pois só me interessava pela prática musical do Boi-bumbá, separada daquela realidade social. Como se fosse possível.

A experiência com o grupo de Boi-bumbá Alvorada da Hortinha me deu motivação e mudou meu interesse para a Etnomusicologia, pois seus temas estavam para além do âmbito da música erudita europeia. E a partir daí aprofundei meus estudos na área e sobre a prática do Boi-bumbá em Belém. Neste período de investigação participei de concursos de Bois-bumbás promovidos pelas secretarias de cultura, colaborei em projetos e assisti várias apresentações dos grupos durante as festas juninas. Foi nesta inserção que conheci o grupo Boi-bumbá Flor do Guamá e com seus brincantes realizei minha pesquisa de mestrado. No período de convivência com o grupo me deparei com uma realidade similar ao que tinha vivenciado com o grupo Alvorada da Hortinha, famílias pobres, morando em casas precárias, sem saneamento básico, cercada por todo tipo de violência entre outras mazelas que as populações marginalizadas vivem nas grandes cidades. No contato com as pessoas do grupo Flor do Guamá pude observar diversas situações que até o presente momento não havia dado um olhar diferenciado. A divisão do trabalho, a participação das mulheres, a percepção da sexualidade, a participação de homossexuais, a questão afro-religiosa, o papel das crianças

e dos idosos entre outras que percebi, mas não me interessei em tempos idos da pesquisa do mestrado.

Minha descoberta e inserção nos estudos feministas e pós-coloniais estimularam a reflexão que faço hoje e escrevo neste texto. Também percebo quanta discussão importante eu perdi, pois na busca pela objetividade na pesquisa me detive somente no estudo e análise da performance do grupo de Boi-bumbá, desconsiderando questões relevantes para uma pesquisa mais humanizada, mais próxima a realidade daquelas pessoas. A neutralidade do pesquisador também me anulou, pois até meu primeiro encontro com Donna Haraway (1995), não tinha me apresentado, nem me inserido no universo de pesquisa ao qual ingressei. Fiz uma anulação total das pessoas com quem realizei a pesquisa e da pessoa que vos aqui relata esta história. Mas a mesma não terá um *unhappy end*, pois ao longo de minha vida meu caminho foi sofrendo alterações a cada descoberta feita, a novas informações recebidas e novas possibilidades de ser ver a vida e a pesquisa. E é com esta intencionalidade que me propus a discutir, conhecer, questionar, conviver e acolher de coração uma pesquisa sobre o papel das mestras da cultura popular em Belém com o objetivo de destacar sua importância na transmissão e manutenção de saberes tradicionais, além de reconhecer a importância do seu papel como mulher, agente social e cultural em sua comunidade. Talvez seja um efeito de *mea culpa* ou um reconhecimento tardio de todas as situações extra-musicais, se este termo ainda for possível na atual conjuntura etnomusicológica, que não vi, não reconheci, não quis discutir e por isso mesmo, perdi. Meu lado poeta querendo dizer alguma coisa, ai, ai (suspiro). Mas, que mesmo tardiamente ou não, espero que não seja... sinto a necessidade de realizar esta empreitada, não por caridade ou resgate de uma alma necessitada de salvação, mas por respeito e reconhecimento de mulheres que têm um compromisso com as pessoas da sua comunidade por meio de ações com seus grupos da cultura popular, mas que têm pouco ou nenhum reconhecimento seja de seus pares masculinos, seja da sociedade de maneira geral, assim como no meio acadêmico.

Situando a performance da escrita

A elaboração do texto tem como proposta o formato da *escrita performática* tendo como teor a minha história de vida articulada com minha relação com a música. Este tipo de

escrita está mais relacionado a uma forma alternativa de escrever textos acadêmicos, como afirma Pollock (1998),

> ...what we have to call "performative writing" answers discourses of textuality not by recovering reference to a given or "old' world but writing into a new one. For me performative writing is not a genre or fixed form (as a textual model might suggest) but a way of describing what some good writing *does*. (Pollock, 1998, p.75) [1]

A maneira de escrever em formato performático nos leva a uma relação mais pessoal e reflexiva com o tema de pesquisa, uma relação mais humana com as pessoas participantes da mesma. Além de trazer para o cerne uma postura política e ativista do pesquisador diante de temas que afetam os grupos estudados e em consequência suas práticas musicais. Nós etnomusicologos já sabemos de longa data, desde Merrian (1964) e Blacking (1971) sobre a relação intrínseca entre a prática musical e as demais práticas sociais e culturais realizadas nos mais diversos agrupamentos humanos. Mas nossa escrita ainda está muito distanciada, descritiva e menos corporificada, nos mantendo distante, neutra e presa, ainda numa relação pesquisador-objeto.

O meu recente contato com o feminismo e suas teorias me fez enxergar a possibilidade de se colocar subjetivamente sem perder o rigor da ciência, sem perder a objetividade da pesquisa, pois o se situar subjetivamente é se situar politicamente, como sujeito e cidadã. È claro que a escrita de um texto mais subjetivo não pode se transformar em um muro das lamentações, mas uma maneira de dialogar e pensar criticamente sobre determinadas situações e contextos. Como nos diz Haraway (1995), o feminismo não tem a intenção de ser um contrário da ciência, sem o compromisso com a pesquisa, mas sim uma maneira mais orgânica de se ver o mundo, mais "corporificada". Nesta perspectiva Gloria Anzaldua (2000) contribui de maneira mais radical, pois sugere que as escrita deve externar sim todo o sentimento da autora, sua transgressão, seus questionamentos e colocando a situação da maneira que é sentida, sem censura, estabelecendo o que ela chamou de "linguagem selvagem".

[1] O que chamamos de escrita performática corresponde aos discursos de textualidade não para recuperar uma referência para um dado ou "velho" mundo, mas escrever de uma nova forma. Para mim, a escrita performática não é um gênero ou forma fixa (como um modelo textual pode sugerir), mas uma maneira de escrever o que um bom texto faz.

Acredito que nossas práticas musicais e nossas pesquisas não estejam desvinculadas de nossas escolhas, gostos e posicionamentos, assim como de nossa relação com o mundo. Por este motivo a escolha de trabalhar com este tema para elaboração deste texto, que nos remete mais a uma autoetnografia musical, mesmo que breve e diferente do formato de escrita a qual estamos acostumados. Este formato de escrita exige desafios, como a exposição pessoal, a produção de conhecimento científico de uma perspectiva subjetiva e o próprio formato de escrita que transmita este posicionamento. Este pequeno texto é um convite para esta tentativa.

REFERÊNCIAS

ANZALDUA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revistas Estudos feministas*. Florianópolis, n 1, 2000, p.229-35.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle and London, University of Washington Press, 1974.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*. São Paulo, n. 5, 1995, p. 07-41.

Merrian, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1964.

POLLOCK, Della. Performing writing**.** *The ends of performance*. Ed. Peggy Phelan and Jill Lane. New York : New York up. 1998, p. 73-103.

SOBRE GÊNEROS MUSICAIS, FESTAS E ALTERIDADES: UMA REFLEXÃO A PARTIR DA ETNOGRAFIA SOBRE O CHAMAMÉ NA ARGENTINA.

Fernanda Marcon
marcon.fernanda@ufsc.edu.br
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Como contribuição ao campo de estudos da etnomusicologia e, particularmente, ao dos estudos sobre música popular, o artigo procura refletir sobre como o *chamamé* se constitui tomando por referência os eventos em que ele atua. A partir dos dados etnográficos a respeito de bailes, festas e festivais relacionados ao gênero na Argentina, analisa os valores e codificações estabelecidos por seus cultores tomando como perspectiva as considerações de Bakhtin a respeito dos gêneros de discurso para pensar os gêneros musicais e sua dinamicidade constituinte. Nesse sentido, o artigo busca refletir também sobre o papel das festas e festivais como espaços críticos para a constituição de alteridades na música e para a constituição dos próprios gêneros musicais.

Palavras-chave: gêneros musicais, chamamé, festas e festivais

Abstract

As a contribution to the field of study of ethnomusicology, and particularly to the popular music studies, this paper discuss how chamamé is made as a musical genre with reference to the events in which it operates. From the ethnographic data about *bailes*, parties and festivals related to genre in Argentina, the article analyzes the values and encodings established by its followers taking as perspective Bakhtin's considerations about the genres of discourse to think musical genres and its constituent dynamics. In this sense, the article also seeks to reflect on the role of parties and festivals as critical sites for the creation of otherness in music and for the establishment of musical genres.

Key-Words: musical genres, chamamé, parties and festivals.

O presente artigo retoma questões centrais de minha tese de doutorado, que procurou refletir sobre como o *chamamé* se constitui tomando por referência os eventos em que ele atua. A etnografia se dividiu entre as províncias de Buenos Aires, Entre Ríos e Corrientes, na Argentina, entre os meses de agosto de 2011 e janeiro de 2013. O objetivo principal da pesquisa era compreender os processos que estariam envolvidos na constituição – entenda-

se aqui, principalmente, classificação e rotulação – de um gênero musical por seus cultores[1], isto é, pelo grupo que o produz cotidianamente e que participa de modos diversos dessa produção. Nessa empreitada, segui um caminho importante dos estudos sobre música popular oriundos de diferentes campos de saber: a reflexão a respeito das formas com que as músicas foram sendo rotuladas, classificadas e, por consequência, compreendidas, entre os pesquisadores e também entre as pessoas que produzem essas músicas.

Ao adotar esse caminho por entre os estudos de música popular, acabei tendo um encontro fortuito com o trabalho do etnomusicólogo Franco Fabbri (1981; 1982b; 1996) a respeito da definição dos gêneros musicais, pensando não apenas a música popular, mas outras classificações, como a música erudita e a música indígena ou tradicional. Além disso, meu percurso acadêmico levou-me a uma leitura bastante produtiva de Mikhail Bakhtin (1997), fazendo um paralelo entre os gêneros do discurso e os gêneros musicais.

Na primeira parte do artigo realizo uma rápida imersão no contexto de minha pesquisa de campo e alguns espaços importantes em que a reflexão se constituiu, como as festas, festivais e bailes de *chamamé* na Argentina. Na segunda parte, analiso de que maneira se dá a "estabilidade dinâmica" do *chamamé*, conforme a perspectiva de Bakhtin, pensando a constituição do gênero musical a partir da análise de sua codificação pelas pessoas que participam dos eventos em que o chamamé aparece como pivô, apoiando-me na definição de Fabbri sobre gênero musical: "[um gênero musical] is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules" (FABBRI, 1981: p.1). Fabbri entende que a constituição (ou estabilização) dos gêneros musicais se dá a partir de uma série de eventos musicais cujo curso é governado e definido, porém, de maneira aberta, por regras constantemente atualizadas. É preciso que, em primeiro lugar, se retire a música de um domínio independente da vida social. De acordo com Fabbri, o caráter codificado das regras produzidas socialmente deve ser associado igualmente com a regulação entre os níveis de expressão e do conteúdo, o que não permite a percepção, por um lado, de uma análise "musical" e, de outro, de uma análise "cultural". Além disso, o

[1] Não se trata de uma categoria nativa, embora ela também seja usada em castelhano com o mesmo sentido. Como na tese, utilizo a palavra "cultores" baseando-me em uma acepção que a define como o ato de cultivar, estudar, ser partidário, ou seja, participar de uma prática de maneira ampla, para além da assistência passiva.

chamamé - ensinaram-me os *chamameceros*[2] – deve ser pensado de maneira integrada a outras expressões como a dança, a culinária, a fotografia, o vídeo e a religiosidade.

Músicas, festas e alteridades

Na Argentina, as composições denominadas *chamamés* correspondem a um amplo universo de símbolos musicais e relações sociais que me levaram a espaços bastante diversos de atuação e protagonismo do gênero - como *fiestas*, *festivales*, *bailes* e *encuentros culturales* -, como também me levaram a refletir sobre questões como a migração interna, a transnacionalidade e a produção de saberes sobre o *chamamé* por *acadêmicos* e *pesquisadores*[3], pensando em sua relação com a estabilização do gênero e construção de alteridades na música. Sem me ater à narrativa sobre a história do gênero encontrada em estudos realizados por *pesquisadores* e *acadêmicos* - já que ela mesma é parte desse amplo conjunto de relações que o constituem -, opto por deixar que ele vá se delineando pelos dados etnográficos e que as regras de sua classificação e definição se expressem ao longo da etnografia. Tal opção refere-se ao curto espaço reservado a essa comunicação, mas também acaba satisfazendo o intuito justamente de pensar a estabilidade do gênero a partir de sua dinamicidade constituinte.

A pesquisa na Argentina se iniciou na província de Buenos Aires, tanto na *Ciudad Autonoma de Buenos Aires* (ou CABA, sigla para Buenos Aires capital) quanto na cidade de Rafael Castillo, partido[4] de La Matanza. Na CABA, pude entrar em contato alguns espaços importantes em que o chamamé atua como articulador de experiências. Quando trato o

[2] Em minha tese de doutorado incorri em um problema de grafia com a palavra *chamamecero*. Na tese ela aparece com a letra "i", *chamameceiro*, num claro "aportunholamento" da grafia. Atualmente opto por deixar a palavra como escrita no castelhano, utilizando o itálico para sinalizar que trata-se de uma língua estrangeira.
[3] Essa categorização – *pesquisadores* e *acadêmicos* – foi tomada de empréstimo das considerações de Oliveira (2009) a respeito de sua pesquisa de campo sobre a música sertaneja no Brasil e mostrou-se interessante para pensar também o *chamamé*. Segundo o autor, tais categorias são diferenciadas na medida em que a pesquisa de campo sobre música ou outras expressões artísticas representa um contexto comum para a emergência de ambas. No caso de sua pesquisa, Oliveira chama de pesquisadores "[...] *as pessoas com grande inserção no universo da música sertaneja (como fãs, radialistas, produtores, músicos) e que pesquisam sua história [...]". Com relação aos acadêmicos, Oliveira utiliza a seguinte definição: [...] refiro-me a pessoas que se aproximam do universo estudado, com o intuito da própria pesquisa, sendo que tal aproximação é matizada por diversas teorias. Sua autoridade discursiva reside no 'eu estive lá', ficando em segundo plano (sendo até mal visto) o 'ser de lá'. O trabalho produzido, por sua vez, volta-se para um lugar específico, a universidade"* (OLIVEIRA, 2009: p.253).
[4] Corresponde aos distritos, no caso brasileiro.

chamamé como um articulador significa que na pesquisa procurei compreender os eventos que envolvem o gênero como "rituais musicais", na perspectiva desenvolvida por Rafael de Menezes Bastos (2013) sobre o ritual *Yawari* entre os índios Kamaiurá, no Brasil. Como salientou Menezes Bastos, tomar o *Yawari* como um ritual musical não significa que nele outros discursos, que não a música, sejam irrelevantes, mas que a música atua aí como pivô, articulando os outros discursos, como os verbais (mito) e corporais (dança) (MENEZES BASTOS, 2013: p.198). Assim, procurei apontar para uma antropologia dos bailes, festivais e festas *como* perspectiva (PEREZ, 2012) concebendo tais eventos enquanto rituais que produzem a vida coletiva, refletem sobre ela, a festejam, por assim dizer.

Participei de eventos frequentes tanto nas *casas de província* – instituições ligadas ao governo das províncias na capital – quanto no *Centro de Residentes Litoraleños Los Cunumi Guasu*, associação cultural não ligada ao Estado que reúne migrantes e descendentes de migrantes da região conhecida como *litoral* [5]. Entre *festivales* e *encuentros culturales* promovidos por esses espaços, apresentou-se durante a pesquisa uma gama de formas de classificar e definir o chamamé que incluíam desde a relação com *estilos*[6] que teriam sido criados por compositores e instrumentistas como Ernesto Montiel, Transito Cocomarola, Isaco Abitbol e Tarragó Ros, até o formato e os locais em que os eventos se constituíram. Além da pesquisa na província de Buenos Aires, participei também de eventos realizados nas províncias de Entre Ríos e Corrientes, como o *Cuando el Pago se Hace Canto* – festival que acontece anualmente no mês de janeiro na cidade de La Paz, Entre Ríos – e da *Fiesta Nacional del Chamamé y Fiesta del Chamamé del Mercosur* – festa promovida pelo governo da província de Corrientes, também realizada anualmente no mês de janeiro, em Corrientes capital.

[5] O chamado "litoral argentino" compreende as províncias de Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Chaco, Formosa e Santa Fe. É importante dizer que o que é chamado de litoral, na Argentina, é uma região cortada por rios, e não a costa marítima, como acontece no Brasil. O litoral argentino é cortado pelos seguintes rios: *Iguazú*, *Uruguay*, *Paraná, San Antonio* e *Pepirí Guazú.* Para referir-se às províncias de Corrientes, Misiones e Entre Ríos também é usada menos comumente a denominação *mesopotamia argentina*.

[6] Nesse caso, a palavra estilo se refere a uma categoria nativa, pois não apresenta o mesmo significado que aquele empreendido pela teoria musical constituída na Europa ocidental. Pode-se dizer que a categoria nativa dialoga muito fortemente com esta perspectiva, mas constrói outros sentidos. Nesse contexto, *estilo* se refere a "forma de tocar", que segundo meus informantes, leva em conta os arranjos utilizados pelo instrumentista e o andamento da música escolhido por ele.

Procurarei, a partir de agora, enfocar cada um destes espaços em particular - ainda que de maneira breve – no sentido de nuançar as diferentes formas de constituição do chamamé em cada um deles e a partir de suas especificidades. O *Centro de Residentes Litoraleños Los Cunumí Guasú* iniciou suas atividades em 1991 a partir da iniciativa de quatro casais, entre eles Maria Elena Pisani, *cordobesa* (natural da província de Córdoba), 55 anos, radialista e integrante da diretoria do Centro e Pedro Fernández, *correntino*, 66 anos, também radialista e que na época da pesquisa trabalhava com encanamentos de gás[7]. Os dois deram início ao programa de rádio *Con Acento Guaraní*, quando surgiu a vontade de criar um espaço físico para o "*culto al chamamé tradicional*", segundo palavras de Pisani. A ideia de construir um espaço físico para a realização de festivais e bailes de chamamés, além de abrigar uma rádio comunitária voltada especificamente para programas sobre chamamé e o que chamam de "*cultura litoraleña"* representava o desejo de reunir outros migrantes e filhos de migrantes do litoral argentino e promover a valorização do "*nuestro*" (ou "nosso"), palavra repetidamente acionada para falar de tradições, costumes, músicas, alimentos e comportamentos relacionados pelos interlocutores ao litoral argentino. O nome escolhido para o centro também é bastante interessante. Segundo Pisani, faria alusão ao projeto de reviver coisas da infância, ou de uma raiz ou essência *litoraleña* que os associados tinham deixado para trás desde que migraram para a província de Buenos Aires. Na língua Guarani, *cunumi* pode ser traduzido como "criança" e *guasu*, como "grande" [8]. Nesse sentido, se partia da premissa de que os casais fundadores do centro e outros associados, já adultos, recordariam naquele espaço coisas de sua infância no litoral argentino, além de transmitirem a seus filhos e netos algo que não puderam vivenciar.

De acordo com os eventos observados no Centro, algumas características fizeram com que a etnografia da constituição do gênero passasse pela relação fundamental entre

[7] É comum entre os participantes do Centro e outros cultores do chamamé em Buenos Aires se apresentarem apontando sua província de origem, já que em sua grande maioria, são provenientes do interior da Argentina, especialmente das províncias localizadas na região nordeste do país.

[8] As distintas grafias das palavras em Guarani foi um problema encontrado em campo e que procurei tratar a partir de estudos sobre comunidades Guarani, entre eles o trabalho de Deise Lucy O. Montardo (2009). No caso do Centro Los Cunumi Guasu, observei a tradução como "grande" para o português, tanto *guasu* (com *s*), quanto *guazú* (com *z*) – esta última aparecia na grande faixa afixada acima do palco do Centro e a primeira no site da rádio e no perfil da rede social "Facebook". De acordo com a grafia adotada por Montardo, a palavra que utiliza a letra *s* é utilizada na ortografia do Guarani paraguaio. Optei por ela, entendendo que variações (muitas vezes chamadas de "erros ortográficos", podem ocorrer, assim como acontece na língua portuguesa ou espanhola).

chamamé, catolicismo e migração. Como descrevo na tese, depois do almoço e antes do festival de chamamé com a apresentação de vários conjuntos durante tardes inteiras de domingos, era realizada uma procissão com imagens de santos considerados padroeiros do chamamé e da província de Corrientes - lugar comumente associado pelos *chamameceros* com a origem do gênero. A *Virgen de Itatí* e o *Gauchito Gil* (este não reconhecido oficialmente como santo pela igreja católica) eram levados pelas mãos de casais associados ao Centro, dando uma volta pelo salão de baile e subindo ao palco, quando a oração da *Virgen de Itatí* era declamada por Pisani, ao microfone. Ao final da procissão e oração, dava-se início ao baile.

A ênfase de Pisani sobre as *parejas* ou *matrimônios* (casais) que construíram o Centro era uma vez mais marcada na forma como a procissão acontecia e nas referências aos *estilos* de chamamé, normalmente relacionados a famílias, como os Montiel, os Tarrago Ros, os Cocomarola, entre outros. Um *ethos* e visão de mundo, no sentido de Geertz (2013), que implicam uma constituição do gênero musical intimamente associada a valores como a família, a religião e as tradições (entendidas aqui como aquelas praticadas no litoral argentino).

Outro espaço que pude observar com bastante regularidade durante a pesquisa foi a *Casa de Corrientes*, instituição ligada ao governo da província de Corrientes. Localizada no chamado *microcentro* de Buenos Aires, bem próxima da Praça de Maio, a *Casa de Corrientes* realiza diferentes atividades como oficinas de acordeom e bandoneom, danças folclóricas, tango e danças de chamamé, língua Guarani, além dos *encuentros culturales* semanais, às sextas-feiras à noite, quando se apresentam vários conjuntos de chamamé e se pode assistir e dançar. A ênfase na diversidade de danças de um mesmo gênero musical – o chamamé -, diferente da classificação "danças folclóricas" ou "tango" parece sugerir - e de fato pude observá-lo em distintas situações - que os cultores do gênero o entendem, por vezes, em um espaço diferenciado no contexto das classificações das músicas na Argentina. Tal classificação é reelaborada cotidianamente na interação entre a produção e comércio musical no país, a proliferação de gêneros e rótulos musicais e outras instâncias de negociação classificatória. Tal classificação é discutida na tese com mais detalhe, já que representa um ponto fundamental no entendimento da constituição do chamamé a partir das alteridades com outros gêneros no país. Além disso, uma questão importante no fato de a

oficina de dança de chamamé ser apresentada no plural é que, de fato, o próprio gênero é entendido como plural, ou pelo menos dialogante com outros gêneros que lhe fazem companhia, como o *rasguido doble*, a *vals criolla* e a *polka paraguaya* e *correntina*.

Ao concentrar-me nos *encuentros culturales* das sextas-feiras, acabei desenvolvendo uma perspectiva mais comparativa no campo, já que as festas, festivais, bailes e encontros condensavam muitos valores e ideias apresentados por meus interlocutores. Na *Casa de Corrientes*, os discursos sobre a relação entre o chamamé e a migração interna no país, além da religião, também constituíam chaves importantes para compreender o evento. Ao fundo do palco, pequenos quadros com os brasões de todas as cidades da província de Corrientes relembravam os participantes de suas cidades-natais. À direita de quem se apresentava, uma imagem da *Virgen de Itatí* protegida por uma redoma de vidro. Sempre antes de as apresentações começarem, o diretor da Casa, Milciades Blas Aguilar, fazia uma apresentação formal do evento, dando informes sobre a Casa e, por vezes, pedindo bênçãos à *Virgen de Itatí* a todos os participantes daquele encontro.

Os festivais observados no litoral argentino (províncias de Entre Ríos e Corrientes) apresentam ainda outras questões importantes a respeito do gênero e que colaboram na perspectiva de sua dinamicidade constituinte. O festival *Cuando El Pago se Hace Canto* ocorre anualmente no mês de janeiro na cidade de La Paz, Entre Ríos, por iniciativa de Carlos Mange Casís, radialista e sobrinho de Francisco Casís, músico entrerriano muito popular nos anos 1940. O festival realiza-se bem próximo da *Fiesta Nacional del Chamamé y Fiesta del Chamamé del Mercosur*, na cidade de Corrientes, o que propicia entre os participantes uma comparação acerca do chamamé dito "autêntico" e do chamamé "transformado". Segundo os interlocutores que participam do festival em La Paz, trata-se de um festival mais voltado ao chamamé "autêntico" ou "tradicional", já que o próprio formato do evento lembraria os antigos bailes de chamamé do campo, com sua temporalidade bucólica e produção simples. Uma particularidade desse festival é que os músicos são convidados a tocar mas não recebem cachê, apenas a hospedagem e a alimentação. Alguns músicos me disseram que tocam ali porque sabem que se trata de um festival tradicional e que exatamente por isso fazem questão de estarem presentes. Para estes, a festa de Corrientes é muito importante, mas deixou de ser tradicional pela quantidade de atrações tidas por eles como não "tradicionais", o que

significa fundamentalmente a presença de instrumentos como a bateria e a percussão e a mistura com gêneros como o *rock* ou a *cumbia*.

A *Fiesta Nacional del Chamamé*, embora sofra algumas críticas na comparação feita pelos participantes de pequenos festivais no interior das províncias do litoral, segue sendo um evento articulador das diferentes experiências *chamameceras* no país. Muitos dos interlocutores com quem tive contato em Buenos Aires participam sempre que podem da festa, alguns deles todos os anos. É uma festa de grandes proporções e que dura em torno de sete dias, além de ser transmitida por redes de televisão do país. Apresentam-se em seus diferentes palcos artistas principalmente da Argentina, Brasil e Paraguai, enfatizando o caráter transnacional do gênero. É notável que os eventos realizados no litoral acabem articulando as muitas experiências do gênero no país, pois ao realizarem-se uma vez por ano parecem condensar ainda mais os valores e elementos que compõem os discursos dos *chamameceros* sobre o chamamé. Nesses festivais, enfatizam-se as histórias sobre os trajetos de ida e vinda dos músicos entre o litoral e a capital, assim como de seus cultores, sugerindo que a migração não é um processo acabado, mas que continua acontecendo. Um trânsito que jamais se dá por terminado. Ou ainda, uma eterna volta a Corrientes e ao *litoral*. Obviamente que a mobilidade é contínua, e nos dois sentidos, mas é a experiência da migração e os relatos sobre ela que parecem ser retidos e reiterados; é essa experiência que continua a constituir Corrientes, o *litoral* argentino, o chamamé e os *chamameceros*. Além disso, como ocorre no festival de La Paz, há uma busca por experenciar a vida do campo, o *pago*[9] e suas paisagens, seus rios, plantas e animais, tais como cantados pelas composições do gênero.

Os gêneros musicais e sua dinamicidade constituinte

Como aponta Bakhtin com relação aos gêneros de discurso, eles seriam formados pelo conteúdo temático, pelo estilo verbal e por sua construção composicional, sendo estes três elementos os formadores do *todo* do enunciado. Sua estabilidade enquanto gênero, ao contrário do que se poderia imaginar, estaria justamente em sua dinamicidade. De acordo

[9] No vocabulário *gaucho* ou *criollo* argentino, a palavra *pago* significa "lugar onde se nasceu" e é utilizada principalmente para designar localidades rurais ou do interior das províncias. O *pago* é um lugar nostálgico por excelência e o uso cotidiano da palavra geralmente faz com que ela seja precedida por um pronome possessivo: *"mi pago"*.

com Bakhtin, os três elementos formadores do todo do enunciado seriam marcados, fundamentalmente, pela especificidade de uma *esfera de comunicação* (BAKHTIN, 1997: p. 279). Com relação à música, podemos dizer que os gêneros musicais também apresentam enunciados relativamente estáveis em termos de estilo, construção composicional e conteúdo temático, configurando um tipo de discurso que só pode ser reconhecido na medida mesma de sua dinamicidade e transformação em uma esfera de comunicação. Pensando o conceito de gênero musical a partir da leitura do conceito de gênero de discurso em Bakhtin, pode-se dizer que a relação do chamamé com a migração, a religião e as paisagens do litoral argentino constituem-se como núcleos do conteúdo temático do gênero, além de serem fundamentais nos estilos com que o gênero comunica e em sua construção composicional. São elementos que se transformam cotidianamente nos diferentes eventos em que o gênero atua como pivô, fazendo com que o rótulo "chamamé" seja dinamicamente estabilizado.

Nesse sentido, entendo que os festivais de música, rituais que se constituem como tal a partir da dramatização de valores mais amplos das sociedades em que estão inseridos, possibilitam a apreensão de aspectos que os ultrapassam, isto é, o festival produz a vida coletiva. Não se trata apenas de um festival de música – um festival de chamamé, por exemplo – mas de um festival que produz um certo tipo de música, que a constitui dialogicamente. Nessa perspectiva, Perez (2012) sugere que as festas sejam pensadas como "questão" e não apenas como "fatos" a serem descritos. Significa que a festa deve ser tomada *como* perspectiva, como produtora da ordem social, e não apenas seu reflexo ou reprodução. Ela não se opõe ou reflete uma ordem social dada, mas é ela mesma uma outra ordem possível. "Eu diria que na festa a coletividade pode experimentar, e experimenta, uma existência outra que a do real socializado, uma existência que é própria da festa" (PEREZ, 2012: p. 39).

Nesse sentido, se tomarmos os gêneros musicais como sistemas discursivos dinâmicos (MENEZES BASTOS, 2005a: p. 8), podemos refletir também sobre o papel das festas e festivais como espaços críticos para a constituição de alteridades na música. Este me parece um ponto central em uma abordagem antropológica dos gêneros musicais. Ela revela a necessidade de serem revistas as visões dicotômicas entre contextos de produção musical e uma música *em si*.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FABBRI, Franco. What kind of music? *Popular Music* 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. *Popular Music Perspectives*, ed. David Horn and Philip Tagg. Göteborg & Exeter: IASPM, 1982b.

FABBRI, Franco. *Il suono in cui viviamo*. Milano: Feltrinelli, 1996.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A Festa da Jaguatirica: uma partitura críticointerpretativa. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

_____. "Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje". In: Ângela Elisabeth Lühning & Laila Andresa Cavalcante Rosa (orgs.), *Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos.* Anais do 2º. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Salvador: Contexto, 2005a, p. 89-103.

MONTARDO, Deise Lucy O. Através do "Mbaraka": música, dança e xamanismo

Guarani. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, 2009 (tese de doutorado).

PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (orgs.). Festa como perspectiva e em perspectiva. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

MÚSICA, IDENTIDADE, HABITUS DE CLASSE E PODER: REFLEXÕES SOBRE UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA DA PRÁXIS SONORA NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO.

Marcelo Rubião de Andrade
marcelorubiao@gmail.com
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo

Este artigo tem como foco a relação entre a prática musical e algumas dinâmicas sociais presentes no carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro, atualmente. Buscando destacar como uma relação mais ou menos tensa entre processos de ordenação social e ressignificações das práticas musicais em jogo, também se relaciona com ideais de identidade e tradição. Em um processo intrinsecamente ligado a formação e autonomização (Bourdieu, 2009) de um campo de produção (musical), que procura identificação e/ou é cooptado pelos mais diversos interesses, grupos e extratos sociais. Para tal, será elaborada uma reflexão sobre a inter-relação entre pensamento e prática musical, que busca fundamentar uma abordagem sociológica da práxis sonora (Araujo, 2010), em consonância com a proposta de Berger (2014) de explorar as dialéticas entre populismo e elitismo, e entre a dimensão expressiva e a dimensão instrumental da música. Desta forma, a partir de uma revisão sobre a relação entre a prática musical, a formação de habitus de classe (Bourdieu, 2007), e outros campos e processos sociopolíticos, dentre os quais a própria abordagem acadêmica é destacada, são elaboradas algumas considerações, em diálogo com dois casos observados no carnaval de rua do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Carnaval, Espaço público, Identidade.

Abstract

This article focuses on the relationship between the musical practice and some of the social dynamics present in the Rio de Janeiro´s street carnival nowadays. It aims to emphasize how a more or less strained relationship between social ordering processes and reinterpretations of the musical practices at stake, also relates to ideals of identity and tradition. In a process intrinsically linked to the generation and autonomization (Bourdieu, 2009) of a field of production (musical), that looks for identification and (or) is co-opted by different interests, groups, and social levels. To accomplish this objective, will be elaborated a reflection about the inter-relationship of thought and musical practice, that seeks to support a sociological approach of sound praxis (Araujo, 2010). In accord with the Berger´s proposal of explore the dialectics between populism and elitism, and between expressive dimension and the instrumental dimension of music (2014). Thus, from a review of the relationship between musical practice, the formation of class habitus (Bourdieu, 2007), and other fields and socio-political processes among which the very academic approach is highlighted, will be presented some considerations, in dialogue with two cases observed in the Rio de Janeiro´s street carnival.

Keywords: Carnival, Public space, Identity.

O crescimento do carnaval de rua do Rio de Janeiro, composto principalmente pelo desfile de blocos e outras agremiações carnavalescas[1], tem sido destacado em trabalhos acadêmicos de diferentes áreas do conhecimento nos últimos anos (por exemplo, Andrade, 2012; Herschmann, 2013; e Barros, 2013). Ao mesmo tempo, é possível pensar que é o próprio crescimento do carnaval de rua carioca que suscita esta produção acadêmica sobre o assunto. Esta relação entre a prática e o pensamento, que se reproduz em diferentes âmbitos, não se trata de mero acaso, nem tão pouco se dá de forma desinteressada, e é o foco deste artigo.

A partir de uma revisão teórica sobre a relação entre a prática musical e processos sociopolíticos, dentre os quais a própria abordagem acadêmica pode ser destacada, este artigo tem o objetivo de refletir sobre como algumas dinâmicas sociais, presentes no carnaval de rua do Rio de Janeiro, podem ser problematizadas a partir de uma abordagem que privilegia as relações entre dimensões diferentes da práxis sonora (Araujo, 2010). Destacando assim, como uma relação mais ou menos tensa entre processos de ordenação social e ressignificações das práticas musicais se relacionam com ideais de identidade e tradição, em um processo intrinsecamente ligado à formação e autonomização (Bourdieu, 2009) de um campo de produção (musical) que procura identificação e/ou é cooptado por determinados grupos, ou classes.

Se como Berger aponta, a ideia de que a música possui relações e significados sociais que podem ser entendidos como políticos já é aceita pelo campo da etnomusicologia de maneira geral (2014, p.315), hoje em dia, pensar a forma como estas relações e significados devem ser tratados, e problematizados, está longe de ser uma tarefa simples ou consensual.

Conforme Berger destaca (p.317), a etnomusicologia é uma disciplina que, justamente por valorizar as diferentes práticas musicais, muitas vezes buscando exaltar ou defender estas práticas, historicamente apresenta certa orientação populista. Apesar de apontar que o termo populismo pode ter sentidos diferentes em países de língua inglesa,

[1] Como destacado em trabalho anterior, "a música tem papel fundamental nesta festa, como elemento gerador e organizador dos festejos que são realizados pelas centenas de pequenos grupos, formados tanto por músicos profissionais como amadores, que, durante os dias de carnaval, ocupam grande parte dos espaços públicos e privados da cidade, executando os mais diferentes repertórios, e formando assim uma festa de caráter extremamente heterogêneo" (Andrade, 2012, p.13).

como Inglaterra e EUA, podendo ter uma conotação mais positiva ou negativa, para Berger, a questão fundamental em jogo é que a elaboração de uma pesquisa que trate de questões ligadas à grupos sociais subordinados em processos de dominação, se não for feita com grande cautela, e levando em conta estes processos, pode reafirmar, de forma inversa à pretendida, alguns destes processos de dominação. Segundo Berger:

> Neste contexto, eu acredito que é tempo de **repensar nosso tradicional, mas pouco teorizado populismo, e substituí-lo por um compromisso com um anti-elitismo**.[grifo do autor] O que isso implicaria é um projeto teórico de explorar a dialética do populismo e elitismo, acompanhado por investigações empíricas sobre como estas ideias agem no movimento de significantes musicais, práticas musicais e as ideologias mais amplas de música em diferentes mundos sociais. (2014, p.317, tradução nossa).

Como desdobramento deste projeto teórico de explorar dialéticas entre populismo e elitismo, Berger ainda aponta como outra dialética que mereceria mais estudo, a relação entre a dimensão expressiva e a dimensão instrumental da prática musical. Nesta segunda dialética a questão em foco é as diferentes formas como os significados imbricados na prática musical podem ser utilizados para que algum fim seja atingido, bem como a relação desta dimensão instrumental com a política. Assim, argumentando sobre a necessidade de uma revisão dos próprios objetivos da etnomusicologia, sob o ponto de vista das relações de poder inerentes inclusive ao próprio trabalho de pesquisa e seus possíveis desdobramentos, Berger questiona: "Nós procuramos lançar luz sobre dinâmicas sociais, mas este projeto é bom para o que, exatamente, e como ele opera?" (2014, p.318, tradução nossa)[2].

Certamente a possibilidade de desdobramentos inócuos, perigosos ou maléficos é uma questão crítica para qualquer disciplina, e bastante evidente também no caso das que possuem base etnográfica como a etnomusicologia. Como Berger aponta, há a possibilidade de cooptação do discurso etnográfico para os mais diversos interesses, e as relações de poder envolvidas em qualquer dinâmica social inevitavelmente estarão em jogo tanto na prática musical como no pensamento sobre esta.

Neste sentido, realizar a revisão dos próprios objetivos da disciplina significa adotar uma determinada perspectiva política. O próprio termo música, que como Wong

[2] "We seek to shed light on social dynamics, but what is that project good for, exactly, and how does it operate?" (2014, p.318)

(2014) aponta, é um constructo histórico e ideológico, seria um primeiro problema a ser resolvido pelo campo da etnomusicologia. Diferentes autores já se debruçaram sobre esta questão, e enquanto Wong aponta os estudos sobre performance, sons, e a antropologia dos sentidos como possibilidades de caminhos que ultrapassem as limitações impostas pelo próprio conceito de música (2014, p. 350), autores como Small (1999) e Araujo (1992, 2010) oferecem exemplos de trabalhos que buscam resolver a conotação fechada que o termo música possui, elaborando novos conceitos para tratar estas práticas a partir de seu caráter prático e social.

Ao propor o conceito "musicar", Small (1999) destaca, com o uso de um verbo, as ações das pessoas envolvidas na prática musical, e afirma que "A natureza básica de música não reside em objetos, obras musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem" (p. 4, tradução nossa)[3]. Assim, o conceito proposto por Small engloba os diferentes atores envolvidos no processo, e não apenas pessoas diretamente envolvidas na produção de sons. Nas palavras do autor, "Eu a defino assim. É muito simples. Musicar é tomar parte, de qualquer maneira, em uma atuação musical" (p. 5, tradução nossa)[4]. De forma semelhante, com os conceitos "trabalho acústico" e "práxis sonora", Araujo (1992,2010) destaca que a prática musical pode ser entendida como uma categoria específica de trabalho humano, e propõe com a ideia de práxis, destacar a relação intrínseca entre pensamento e ação, ou teoria e prática. Buscando assim, um conceito que possa enfocar a dimensão política da prática, e enfatizando "... a articulação entre discursos, ações e políticas concernentes ao sonoro..." (Araujo, 2010, p.219, tradução nossa)[5].

A perspectiva proposta por Araujo, ao adotar a articulação destes três elementos (discursos, ações e políticas) indica a percepção de continuidade entre estes diferentes âmbitos nos mais diversos processos em que o elemento sonoro possa estar presente. Sob esta perspectiva, é possível pensar na abordagem de uma prática cultural, através da articulação de seus elementos sociais, práticos, políticos, econômicos ou contingentes. É possível pensar também que tais práticas possuem um caráter simbólico e distintivo capaz

[3] "La naturaleza básica de La música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente" (SMALL, 1999, p. 4),
[4] "La defino así. Es bastante sencillo. Musicar es tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical" (SMALL, 1999, p. 5).
[5] "…the articulation between discourses, actions, and policies concerning sound…"(Araujo, 2010, p.219)

de gerar e conter sentidos sociais mais amplos, e se inserem entre os mais diversos processos e disputas sociais. A música, pensada em relação ao seu contexto social e às relações de poder, dominação e subordinação, também pode ser pensada em relação aos mecanismos de hierarquização social e distinção de classe.

Sobre estes mecanismos de distinção, Bourdieu (2007) apresenta o conceito "habitus" para tratar a questão de como os diferentes extratos sociais (segundo o autor, sobretudo os mais abastados) elaboram características próprias em suas práticas, de forma a distinguir-se de outras classes, e neste processo, criam os elementos simbólicos necessários para sustentar os mais diversos mecanismos de dominação. Assim, as condições de existência de cada indivíduo, em relação com as demais condições de existência, condicionam o habitus (como estrutura estruturada), e o habitus (por seu caráter estruturante) delineia tanto um sistema de esquemas geradores quanto de percepção e apreciação. Tais sistemas condicionam as práticas e obras classificáveis, bem como seu entendimento, e deste modo formam os diferentes estilos de vida. Assim o autor define o habitus como um princípio gerador, que também age como sistema de classificação.

Esta relação entre um princípio gerador e seu sistema de classificação incide diretamente sobre os mais diversos campos, que são entendidos pelo autor, sobretudo como campos de luta, nos quais cada grupo busca o domínio e controle, em um processo chamado por Bourdieu de "autonomização". Segundo Bourdieu explica sobre a autonomização da produção intelectual e artística:

> Destarte, o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura (...) o processo conducente à constituição da arte *enquanto tal* é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte. (Bourdieu, 2009, p. 101).

Sob esta perspectiva, é possível pensar em um diálogo com uma abordagem sociológica da práxis sonora ligada ao carnaval de rua do Rio de Janeiro, e um primeiro

ponto que deve ser destacado é que a cidade possui alguns problemas sérios no que diz respeito, por exemplo, à distribuição de renda entre sua população, e até mesmo de direitos civis de sua parcela com menos renda. Isto, somado à um processo de gentrificação que vem sendo destacado pela mídia, e associado à realização de megaeventos na cidade.

Não é possível apontar todos os problemas de uma cidade como o Rio de Janeiro, mas é possível destacar, neste contexto, a pertinência da proposta de Araujo de "discutir as categorias 'violência' e 'conflito', não somente como referentes a momentos de crise, mas como ferramentas teóricas potencialmente efetivas" (Araujo, 2006), e assim, elaborar algumas questões críticas como: Quais podem ser as mutuas implicações entre um processo de gentrificação e a emergência de um campo de produção simbólica como o da música dos blocos de rua? Em um processo de autonomização deste campo, que relações ele estabelece com os processos simbólicos de legitimação da violência e dominação, em um contexto social assimétrico?

Mesmo sem ter a pretensão de responder a estas perguntas, é possível realizar algumas considerações a partir de uma reflexão sobre este referencial teórico, e dois casos ligados ao carnaval de rua do Rio de Janeiro que destaco a seguir. O primeiro, um caso em que uma empresa de concessão de serviço público, envolvida diretamente nos processos de (re)urbanização decorrentes da implantação de UPPs em favelas cariocas, busca associar sua imagem ao carnaval de rua carioca organizando um bloco carnavalesco, e o segundo, um caso em que um debate sobre ordenação pública no carnaval é apropriado por um bloco e seu patrocinador.

Em 2010 o primeiro bloco, licenciado pela prefeitura, a participar do carnaval de rua foi o Bloco Botequim da Rua Larga. O bloco, que contava com um carro de som, banda com dez músicos, casal de mestre sala e porta-bandeira, e passistas, executou um repertório musical que contava com marchas e sambas tradicionais. O local onde o bloco se apresentou, no centro da cidade, é uma praça próxima a uma das principais avenidas da cidade, entretanto a participação do público foi bastante pequena. Diferentemente dos outros blocos observados no carnaval de 2010 (alguns com milhares de pessoas), o Bloco Botequim da Rua Larga não reuniu mais de cinquenta pessoas, cuja participação resumia-se à observar o bloco. A verdade é que não se tratava de um bloco mal organizado que não conseguiu a participação do público, mas um bloco organizado pela Light, a companhia de distribuição de energia

elétrica da cidade, que contratou todos os integrantes deste bloco, com o claro intuito de associar uma determinada identidade com a empresa.

Se refletirmos sobre este caso, articulando os conceitos de práxis sonora, habitus de classe e a dialética proposta por Berger (2012) entre a dimensão expressiva e a dimensão instrumental da prática musical, é possível inferir que não foi por acaso que a Light considerou uma boa ideia financiar seu próprio bloco de carnaval, e que este fato pode ser relacionado diretamente com a opção de utilizar elementos simbólicos considerados tradicionais. Os símbolos escolhidos pela empresa ao evocar determinada identidade sociocultural de alguma forma lhe pareceram adequados aos seus interesses, e é possível afirmar que o repertório musical tradicionalmente ligado ao carnaval figura como um aspecto importante na articulação de identidades neste contexto.

Born e Hesmondhalgh (2000) tratam a questão de como determinadas identidades socioculturais podem ser articuladas ou evocadas nos mais diversos processos ligados ao fazer musical, como a performance, composição ou consumo. Os autores ressaltam que esta relação entre prática musical e identidades socioculturais não é uma relação em que um elemento reflete o outro, em um processo passivo, e com isso, tais processos de identificação não seriam simplesmente construídas na música, mas, pelo contrário, seriam incorporadas dinamicamente por determinada cultura musical, e então em um processo circular, semelhante ao proposto por Hennion (2002), passariam a atuar como formadores dessas identidades, demarcando e reforçando seus limites.

Assim, os autores ressaltam que, mais do que apenas criar novas identidades, a música pode atuar como um elemento de articulação de formações identitárias pré-existentes, e com isso, a partir de uma distinção inicial entre construções musicais de identidade que são experiências do imaginário cultural, e construções musicais que são determinadas por questões socioculturais pré-existentes, propõem quatro maneiras diferentes de articulação temporal entre música e identidade.

Apoiando-se em uma série de estudos etnográficos, DeNora (2000) procura destacar o papel de agenciamento da música na construção social e identitária dos seres humanos, não apenas como um suporte de sentidos não verbais, mas como um elemento organizador e capaz de agir sobre os mais diversos âmbitos da vida cotidiana. A autora argumenta que a

música pode ser entendida como um dispositivo de ordenação coletiva, mesmo que tal fato, por vezes possa se dar de forma involuntária. Com isso, a música, um elemento ativo de ordenação social na vida cotidiana, age sobre a maneira como as pessoas entendem e tratam seus corpos, como se sentem, como se comportam, e como experimentam as coisas. Para DeNora, ao adicionar a música como um dos elementos ou dispositivos culturais de ordenação social é possível estabelecer uma nova dimensão de análise com foco na interação humano – não-humano. Esta abordagem parte de um entendimento da ação como prática, e destaca o papel de uma dimensão estética nas configurações e ordenações sociais que vai ao encontro da proposta de Hennion (2002) de que características das obras musicais não devem ser seccionadas da análise sociológica.

Com o objetivo de propor uma abordagem sociológica da música, Hennion (2002) aponta que, se por um lado, a música sempre atraiu leituras sociais, a construção de uma sociologia da música, propriamente dita, longe de ser um consenso, vem se apresentando como uma área de tensão, que em grande parte se manteve em oposição à estética. Segundo este autor, com o intuito de se afastar das questões relativas à estética, entendidas como construções sociais, a perspectiva proposta pela sociologia crítica de Bourdieu, bem como outras correntes sociológicas, como a interacionista e a construtivista, têm em comum o fato de apresentarem uma total falta de preocupação com as obras de arte em si. Para o autor, esta dicotomia entre a abordagem sociológica e estética acaba excluindo a música das análises sociológicas, bem como exclui os fatores sociais das análises musicológicas, e por isso, ele propõe a abordagem da música como mediação social como uma possível saída para esta questão. Segundo Hennion:

> Compreender a obra de arte como uma mediação, de acordo com a aula de sociologia crítica, significa rever o trabalho em todos os detalhes dos gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, idiomas e instituições em que habita. Estilo, gramática, sistemas de gosto, programas, salas de concertos, escolas, empresários, etc.: Sem todas estas mediações acumuladas, não há obra de arte bela. Ao mesmo tempo, no entanto - e contra a agenda habitual da sociologia crítica - devemos reconhecer o momento do trabalho em sua dimensão específica e irreversível; Isso significa vê-lo como uma transformação, um trabalho produtivo, e permitir que se leve em conta as (altamente diversificadas) formas nas quais os atores descrevem e experimentam o prazer estético. (2002, p.2)

A partir desta perspectiva, o autor afirma que a música, por ser, mais do que qualquer outra forma de arte, percebida como mediação, permite o entendimento mais claro de que estas mediações não são meros portadores da obra musical, mas, pelo contrário, elas são a própria obra de arte, e assim podem servir como meio para a análise dos gostos, e não para sua desconstrução como um simples elemento de diferenciação social. Com isso, seria possível propor uma abordagem sociológica da música que pudesse englobar também a obra de arte, a partir de suas mediações, identificando o aparecimento, recepção e mudanças na prática de obras ou repertórios específicos como um importante elemento de análise. E desta forma, entendendo a criação artística como um mecanismo circular no qual a origem da obra não reside apenas em seu criador, mas em todas as mediações envolvidas, coloca a música, como um elemento ativo, mais próxima de uma abordagem sociológica. Não se trata da obra em si nem da prática musical como um simples ritual, mas de um movimento recíproco e circular no qual obra e sociedade se co-estruturam em processos mediados.

O que leva ao segundo caso ligado ao carnaval que compõe, e finaliza a argumentação deste artigo, destacando o papel da inter-relação entre pensamento e prática musical como forma de estruturação da própria prática como campo de produção. Desde o inicio deste já referido aumento do carnaval de rua do Rio de Janeiro, um problema que tem tomado maior ou menor destaque na imprensa é o fato dos foliões urinarem na rua durante o carnaval. Esta questão, que tomou sua maior proporção em 2011, quando 671 pessoas foram encaminhadas à delegacia por urinar em local público, não deve ser entendida simplesmente como uma questão sanitária, mas também como uma dinâmica de tentativa de controle da ordem social em pontos específicos da cidade, que se dá de forma diretamente ligada à concepções de civilidade e habitus de classe que estipulam a maneira correta de ocupação do espaço, e consequentemente delimitam quem pode ocupar este espaço.

Entretanto, o ponto fundamental aqui não é esta questão em si, mas a apropriação que um grupo fez dela no carnaval de 2015. Um dos blocos de grande destaque no carnaval do Rio de Janeiro, e que no ano de 2014 reuniu milhares de pessoas em seu desfile, anunciou que não desfilaria no carnaval de 2015 por causa da sujeira que o bloco deixava em suas apresentações, e, sobretudo pelo fato das pessoas urinarem nas vias públicas. Esta posição, que teve grande repercussão na mídia, vista inicialmente como uma posição unicamente

política, depois se mostrou ligada à um acordo de patrocínio que o bloco havia formado com uma empresa de material de limpeza.

É interessante notar que este bloco possui um repertório musical que não se restringe à sambas e marchinhas tradicionalmente ligadas ao carnaval, e diferentemente do primeiro caso descrito, inclui diferentes gêneros musicais em seu repertório. Isto não quer dizer que não haja outros elementos simbólicos sendo acionados neste contexto, podendo ser citado como exemplo a instrumentação, que contém instrumentos típicos de escolas de samba. Assim, se no caso do bloco organizado pela Light a representação destes elementos simbólicos pode ser vista como um elemento central na apresentação, ou mesmo como sua finalidade, neste segundo caso é possível observar a apropriação e uso do discurso sobre uma questão de ordenação social como forma de estruturar a relação entre o campo simbólico e econômico.

Estas duas configurações entre prática e pensamento, destacadas no carnaval de rua do Rio de Janeiro, ressaltam a importância da proposta de Hennion (2002) sobre o entendimento da obra de arte a partir de suas mediações, e principalmente a inter-relação entre os três vetores que compõem o conceito de práxis sonora proposto por Araujo (2010). Neste ponto, como forma de conclusão, é possível retomar estes três vetores para destacar como estas práticas musicais, bem como as dinâmicas de controle e de ocupação dos espaços públicos, são interligados à diferentes interpretações de elementos simbólicos acionados pelas mais diversas razões, e das mais diversas formas. Se entendidas como a articulação entre ações, discursos e políticas, estas dinâmicas evidenciam questões importantes sobre como, nos diferentes contextos em questão, uma determinada prática se estabelece, tendo seus usos e entendimentos perpassados por componentes simbólicos, identitários e políticos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Marcelo. **MÚSICA, ESPAÇO PÚBLICO E ORDEM SOCIAL NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO: um estudo etnomusicológico (2009-2011)**. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro - PPGM/UFRJ -, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em:< http://objdig.ufrj.br/26/dissert/778102.pdf> Acesso em: 20 Jan. 2013.

ARAÚJO, Samuel. **Acoustic labor in the timing of everyday life: A critical history of samba in Rio de Janeiro, 1917-1990**. 1992. Tese (Doutorado em Musicologia) - University of Illinois at Urbana Champaign, Urbana (EUA).

_____. A violência como conceito na pesquisa musical, reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. **Revista Transcultural de música**. n.10, 2006. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/148/a-violencia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexoes-sobre-uma-experiencia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>. Acesso em: 26 set. 2009.

ARAÚJO, Samuel; GRUPO MUSICULTURA. Sound Praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil. In: O'CONNELL, J. M.; CASTELO-BRANCO, S. E. (org.). **Music and Conflict**. Urbana (IL/EUA): University of Illinois Press; p. 217-231, 2010.

Barros, Maria Teresa Guilhon M. de. **Blocos : vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro**. 2013. Dissertação (mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro.

BERGER, Harris M. Music, Power, and the Ethnomusicological Study of Politics and Culture "New Directions for Ethnomusicological Research into the Politics of Music and Culture: Issues, Projects, and Programs". **Ethnomusicology**, v. 58, n. 2, p. 315-320. Illinois: University of Illinois Press, 2014.

BORN, G.; HESMONDHALGH, D. Introduction: On difference, representation, and appropriation in music . In: **Western Music and its others. Difference, representation and appropriation in music.** p. 01-37, California: University of California Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Vários tradutores. 2ª. reimp. da 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

DeNORA, Tia. **Music in everyday life.** Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

HENNION, Antoine. Music and mediation: towards a new Sociology of Music, In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). **The cultural study of music: a critical introduction**. London: Routledge, 2002.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. **Revista intercom**, São Paulo , v. 36, n. 2, Dez. 2013 . Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442013000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 Fev. 2015.

SMALL, Christopher. El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. **Revista Transcultural de Música**, n. 4, 1999. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social> Acesso em: 20 jun. 2011.

WONG, Deborah .Sound, Silence, Music: Power. **Ethnomusicology**, Vol. 58, No. 2, p. 347-353. Illinois: University of Illinois Press, 2014.

ALGUMAS INTERSEÇÕES ENTRE ETNOMUSICOLOGIA E FENOMENOLOGIA

Paulo Vinícius Amado
paulinhoamado@gmail.com
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

A caminhada no ramo da Etnomusicologia, e a necessária adoção de seus respectivos métodos e ferramentas para realização de pesquisas no âmbito da expressividade e dos significados musicais conduzem o pensamento para considerações e aproximações outras da área de estudo. O procedimento, desta maneira, conduz à aproximação entre a Etnomusicologia e a Fenomenologia, mais propriamente através do pensador francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), referenciado ao longo deste texto. Os modos de interpelação de ambas vertentes podem ser muitos, e se desdobram, interpenetram e coadunam-se; aqui, entretanto, pretende-se manter a consideração num âmbito do crucial para uma disciplina e outra: a atenção que dedicam à experiência. O artigo, então, estrutura-se a partir de uma abertura, em que se expõem interesses e possibilidades, as ideias que conduziriam ao pareamento das matérias etnomusicológicas e dos pressupostos fenomenológicos. Repercute o introito numa sugestão de exercício. A seção segunda trata exatamente da atenção à experiência, do enlevo que se dá ao termo e a noção que se desdobra dele em cada área de interesse, de Blacking a Cerbone, cada qual em sua empreitada. O acatamento ao elemento experiencial, depois de evidenciado, permite o retorno ao exercício antes sugerido, e dele se tomam exemplos e se intuem procedimentos em trabalhos etnomusicológicos diversos, e em etnografias musicais. E a descrição etnográfica reverbera, pois, como possibilidade de uma descrição fenomenológica: descrição do fenômeno música.

Palavras-Chave: Etnomusicologia, Fenomenologia, Expressividade Musical.

Abstract

The walk in the field of ethnomusicology, and the necessary adoption of their methods and tools for conducting research under the expressiveness and musical meanings call to mind for considerations and approaches with other zones of studies. The procedure, in this way, leads to rapprochement between Ethnomusicology and the Phenomenology, more specifically by the French philosopher Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), referenced throughout this text. The formal modes of both strands may be many, and unfold, interpenetrate and are consistent; here, however, is intended to keep the account in the context of a discipline and crucial to another: the attention they devote to experience. The article, then, is structured from an opening in which are exposed interests and possibilities, ideas that would lead to the pairing of ethnomusicological materials and phenomenological assumptions. There, so, a exercise suggestion. The second section deals exactly attention to the experience, of the importance given to the term and the notion that it unfolds in each area of interest, from Blacking to the Cerbone, each in his labour. So, back to the suggested exercise, taking examples and sensing procedures in ethnomusicological work, and musical

ethnographies. And the ethnographic description resonates as the possibility of a phenomenological description: description of music phenomenon.

Keywords: Etnomusicology, Phenomenology, Musical Expressivity.

Abertura

A tarefa não é das mais simples: introduzir algo dum engendramento nas ementas da Etnomusicologia e da Fenomenologia. Alguma dificuldade se percebe deste intuito, e se ergue, em parte e em paradoxo, porque existem, sim, vários modos de iniciar as aproximações; nenhum, entretanto, ideal ou inconcusso – e uma abordagem sempre carece ou resvala em outra, embora teimem em não caber numa mesma frase ou escopo. A demanda, então, tratar-se-á melhor no âmbito de escolhas, e estas, mais propriamente, no horizonte metodológico.

A tentativa inaugural do vislumbre de confluências, aproveitando a coincidência de que ambas as disciplinas têm histórias 'acertadamente definidas', poderia tomar como base o fato de a Etnomusicologia e a Fenomenologia contarem com raízes cravadas ainda no século XIX[1], surgindo de anseios cognoscitivos consideravelmente semelhantes. O emparelhamento histórico poderia se colocar no introito da dialética entre as matérias. Contudo, para um procedimento assim seria necessário perscrutar vestígios de época, além de, impreterivelmente, elencar uma série de personagens de uma e outra disciplina – e, claro, referir pelo menos resumos de seus respectivos postulados. As poucas linhas daqui não permitem tanto; ademais, a disposição cronológica e a escolha de determinados nomes e dados em detrimento de outros não seriam abordagens de fácil defesa[2]. O roteiro do

[1] Considerando-se, na base da afirmativa, apontamentos de Bruno Nettl, em artigo na ocasião dos 50 anos da "Society for Ethnomusicology" (EUA, 2005). O autor tcheco-estadunidense indica 'prenúncios' da etnomusicologia em trabalhos de Alexander John Ellis em 1885, ainda no período das duas últimas décadas do século XIX. Tiago de Oliveira Pinto (2005), mesmo problematizando o tema, também menciona algo dos antecedentes da etnomusicologia em trabalhos de "musicologia comparada" ou "comparativa", mencionando o nome do austríaco Guido Adler (1855-1941). Sobre a Fenomenologia é ponto consensual que os escritos inaugurais da corrente filosófica venham do tcheco, radicado e atuante na Alemanha, Edmund Husserl (1859-1938). (Cerbone, 2012 e Matthews, 2010).

[2] Pelo que se conhece e se estuda da Etnomusicologia e da Fenomenologia, através de trabalhos de cultores de uma e outra, pode-se inferir que uma tomada do assunto com tal abordagem historiográfica poderia ser – e razoavelmente – taxada como positivista (usando-se o termo de Bloch, 2001, p. 43). Com isso em mente, mais uma vez se escusa a hipótese do alistamento de nomes e sequenciamento de casos provenientes de uma matéria ou outra.

desenvolvimento histórico ou das circunstâncias de eclosão d'algumas premissas etnomusicológicas e enunciados fenomenológicos seriam, sim, interessantes de detalhar – em paralelo e coincidência – mas num trabalho inteiramente dedicado ao propósito. Para os intentos daqui, cumpre considerar que ambos os ramos de estudo, desde sua incipiência oitocentista, desenvolveram-se a maneira de convites à reflexão e ao questionamento das formas corriqueiras de instituição do conhecimento; uma inquirindo a pertinência e abrangência do conceito de 'música', a outra, mais radical, pondo em cheque as próprias estruturas cognoscitivas do que se exprime através do termo e da noção de 'conceito'.

Outra tentativa na procura de avizinhamento entre as duas linhas de atuação ora interessantes poder-se-ia apoiar numa abordagem etimológica, calcando-se, logo, na investigação dos radicais léxicos que formam os dois nomes, e na dedução, daí, de seus pressupostos essenciais. Ora, as próprias palavras "etnomusicologia" e "fenomenologia", claro, incitam sempre curiosidade, sobretudo, quando num primeiro contato – e disto a pertinência de uma empreitada de análise original e mórfica. O esforço, porém, em definilas partindo de tais premissas – associando linearmente palavras precedentes – levantaria, provavelmente, muito mais questões que esclarecimentos: do ramo de estudo mais próximo do musical, perguntar-se-iam, por exemplo, o que significa um estudo ou 'ciência ('logia') étnica da música' (?!)... E a respeito da escola filosófica de um Husserl pós-kantiano, talvez se estendessem em demasia as dúvidas acerca de uma definição ao menos inicial da noção de "fenômeno". O estabelecimento destes predicados e domínios, então, pouco auxiliaria para elucidação do que se toma como especialmente significante nesse movimento de coadunação de ideários das duas matérias.

Caminhando diferentemente destas investidas, embora ainda trabalhando no apontamento de afinidades entre Etnomusicologia e Fenomenologia, parece envolvente a realização de um exercício – diga-se 'utilitário' – orientado por princípios de uma e outra disciplina simultaneamente. Considere-se, então, abordar de uma só vez um cenário em que existe música – com todas as suas especificidades e características – atentando para alguns dos 'fenômenos' dessa situação que se apresentem como dignos de nota. Ora, em pouco tempo se percebe que a empreitada, aparentemente dupla, é na realidade una e indivisa; e a abordagem etnomusicológica de um contexto musical, se avaliada mais de perto e em seus pormenores, deixa entrever exatamente o seu apego por uma série de fenômenos relativos

ao sonoro, ao humano e às interpelações das duas esferas; é como se, nesta proposta de exercício, música e fenômeno se tomassem como sinônimos.

Ora, tome-se a música como fenômeno, e atente-se à perspectiva. Considere-se ainda sua constituição enquanto acontecimento no mundo que, longe de ser resolutamente considerado via sistemas abstratos e prognósticos, se torna compreensível, de fato, pela inferência de um tipo de engendramento seu com o humano. Ou, menos intricado: rememorem-se os ensinamentos centrais da etnomusicologia, que remetem exatamente a constituição complexa da música no trânsito e interpelação entre o sonoro e o humano (Merriam, 1977 e Seeger, 2008); e disso se cogite entrever nela – e dela – noções como de *cognição*, *intencionalidade* e *consciência*, termos próprios do léxico fenomenológico (Merleau-Ponty, 1999 e Matthews, 2010).

Cumprindo-se tais diretrizes, muito possivelmente se chegue à percepção do imbricamento fundamental entre as áreas da Etnomusicologia e da Fenomenologia. O resumo das constatações coadunadas diz, pois, que a música – em sua facticidade[3] tão variada quanto expressiva, e em praticamente todas as circunstâncias culturais que se têm notícias – só se deixa compreender, de fato, pelo seu artesanato próprio e em seu momento de feitura. Com a vocação de se esquivar das formas usuais de conceituação[4] a música apresenta-se essencialmente mais como verbo do que substantivo, mais ato e menos objeto, algo de menos abstrato e mais processual (Small, 1998 e Cook, 2006a).

Da atenção à Experiência

Aceitando as premissas acima, chega-se, pois, à característica definidora comum da Etnomusicologia e da Fenomenologia; e a aproximação pretendida se desenha por um ponto que, infira-se, funciona como norte, de algum modo, para ambas: a atenção que dedicam à *experiência* é, portanto, o elo a se ter em conta.

[3] O termo adotado conforme Merleau-Ponty, 1999 e Dupond, 2010.

[4] Cabe citar: "Quando tentamos falar de música, dizer a música, as palavras ressentidas, travam a garganta", confirma George Steiner [...]. Uma vez sendo claro que não poderíamos mesmo pensar em traduzir arte alguma com palavras ou conceitos – de outro modo, elas não teriam sequer razão de existir – é fato que diante da música as palavras costumam dizer apenas banalidades ou se colocar a serviço de descrições dispensáveis e laterais à experiência da escuta. (Barbeitas, 2011, p. 24).

Averiguando o campo da Etnomusicologia, não será difícil perceber o cuidado de seus estudiosos ao elemento experiencial das culturas musicais. Com destaque, mencionem-se Blacking, 1995 – com o trinômio "*música-cultura-experiência*" sublinhado desde o título de seu trabalho – e Seeger (2008, p.244) tratando de "costumes, reflexões e miríades de circunstâncias que dotam a música de seus efeitos." Além destes, uma gama de outros autores poderia ser citada validando a ideia da centralidade da experiência enquanto elemento de definição da música[5]. O elemento experiencial é de ordem capital: chega-se, pois, à inferência de que não à toa se utiliza a expressão 'experiência musical'; o uso da locução não é inadvertido – parte da consideração do elemento humano e da singularidade do envolvimento dos indivíduos com determinados sons que lhes chegam ao contato (Amado, 2014).

Já no ramo da Fenomenologia, se a situação difere em algum nível, aponte-se que qualquer distinção se dá mesmo pelo aprofundamento da consideração diretiva à própria noção de 'experiência', isto é, no grau de enlevo que o termo recebe para os filósofos desta linha. Se para a Etnomusicologia o quê experiencial da música é sublinhado como elemento que se soma a outros numa definição do que se pode denominar, amplamente, como "musical", para os fenomenólogos o elemento experiencial humano estabelece a própria 'ocupação' de sua disciplina:

> [...] focar nossa atenção não tanto no que experienciamos lá fora no mundo, mas na nossa experiência do mundo, é dar o primeiro passo na prática da fenomenologia. A palavra "fenomenologia" significa "o estudo dos fenômenos", onde a noção de um fenômeno e a noção de experiência [...] coincidem. Portanto, prestar atenção à experiência em vez de àquilo que é experienciado é prestar atenção aos fenômenos. (Cerbone, 2012, p. 13).

Sem que se pretenda que a relação entre a ideia de experiência musical e a noção de experiência fenomenológica pareça obvia, é de se afirmar que, para este trabalho, torna-se suficiente resumir o seguinte: levando-se em conta a experiência humana enredada com ou pela a música, é quase automático que se considere – de alguma maneira – que a música é

[5] Ainda que mais ou menos diretamente, este caráter se constata em trabalhos como os de Feld, 1982 e Turino, 2008. Barbeitas, 2011, retomando Blacking, 1995, tangencia a temática da experiência em música, embora seu viés caminhe mais para a Filosofia. Cook, 2006b, toca no assunto enquanto argumenta, provocativamente, do quanto os métodos e apontamentos etnomusicológicos deveriam ser caros à praticamente todo universo da pesquisa acadêmica em música.

um fenômeno (n'onde se corroboram as ideias de Titon, 2008 e Berger, 2008). E novamente se concorda com Small, 1998, lendo-o, contudo, através da orientação mais próxima do que se considerará daqui pra frente: o 'musicar' ("*musicking*" conforme o estudioso neozelandês), segundo se crê, instaura-se em experiências ricas de sentido: a música, nesse ínterim, se toma menos como 'coisa' e mais pelo seu estatuto fenomênico.

O leitor permitirá um parêntese e, com alguma boa vontade, rememorará uma proposta: lembre-se, pois, de onde se cogitou um exercício em que se coadunassem apontamentos etnomusicológicos e fenomenológicos. A necessidade de algumas denominações e referenciais não permitiu, entretanto, que se exemplificasse ali o exercício, e nem que se fixasse uma descrição mais detalhada do desenrolar de uma atividade assim orientada; isso não significa, porém, que o exemplo não exista e nem que não se encontre próximo. Ora, voltando-se a atenção para a construção de alguns importantes trabalhos do ramo etnomusicológico – e, em especial, para suas etnografias – o que se lê, na maioria das vezes, não se furta àquilo que se considera como uma redação descritivo-fenomenológica.

Como exemplos desta 'linha de atuação'– e um pouco em sua defesa – são pertinentes alguns escritos de Harris Berger e Jeff Todd Titon[6]. Algumas incursões metodologicamente semelhantes notar-se-ão também em relatos como os de Turino, 2007 e Amado, 2014. Em suma, o que se destaca na construção etnográfica destes é o anseio, um tanto aparente, de se delinear a trama das ocorrências do campo não só pelo seu ditado cronologicamente organizado ou pela transcrição de entrevistas estruturadas de antemão: a pretensão neles incrustada – e isto se percebe com alguma clareza – é a de atentar para os elementos sensacionais vindos das manifestações musicais as quais ouviam-observavam[7]. E se a busca era pela expressão musical, ou pelos índices de expressividade e/ou significação da música dos seus 'interlocutores', realmente as investigações parecem ter se encaminhado bem; concordam, pois, com procedimentos atualmente considerados plausíveis na área da

[6] Os dois pesquisadores norte-americanos, mencionados anteriormente, além de valerem-se das orientações ora consideradas, também teorizam o assunto da abordagem fenomenológica da música em estudos de campos musicais.

[7] A ideia de utilizar o binômio da'audição-observação' na descrição do trabalho de campo é fruto de reflexões trazidas por Caznok, 2003, que trata da relação sinestésica entre visão e audição no estudo da música. A decisão apoia-se também no trabalho de Hikiji que critica a "impregnação dos discursos imagéticos" (2004, 05) no campo das humanidades, inclusive ao se tratar de fenômenos musicais. Ocorre, entretanto, que a influência maior em tal procedimento surge da leitura da *Fenomenologia da Percepção*, 1999 [1945] do filósofo e catedrático francês Maurice Merleau-Ponty.

Etnomusicologia, dos quais – em exemplo ou pelo uso – extrai-se algo da antes tratada imbricação de apontamentos mais amplos da Fenomenologia[8]. Surgem, visto isso, motivos para acreditar contundentemente na aproximação proposta, ou pelo menos na tangência de pressupostos da disciplina etnomusicológica e do método fenomenológico de descrição e de constituição do pensamento:

> O encaixe entre fenomenologia e etnografia – ou, mais precisamente, o encaixe da fenomenologia com as intenções mais humanísticas do impulso etnográfico – é [dos] mais justos. Apesar de muitas dificuldades, existe, creio eu, uma compreensão essencial no antigo projeto etnográfico como praticado na etnomusicologia. Embora o trabalho de campo possa ser conceituado em uma série de formas, vários etnógrafos na nossa disciplina tomam como sua tarefa o objetivo de entender as experiências de outras pessoas. [...] a preocupação etnográfica com a experiência é, creio eu, a chave para o laço de compromisso da etnomusicologia com o mundo mais próximo das pessoas e suas músicas [...]. A ênfase na experiência é também o que faz a fenomenologia relevante para a etnomusicologia e etnografia [da música]: a fenomenologia oferece um rigoroso método para estudar experiências. (Berger *in* Barz & Cooley, 2008, p. 68).

Da inferência ao método

Apreenda-se e avalie o seguinte, em contexto:

> Trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar. Essa primeira ordem que Husserl dava à fenomenologia iniciante de ser uma "psicologia descritiva" ou de retornar "às coisas mesmas" [...]. Tudo aquilo que sei do mundo [...] o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos [...] não poderiam dizer nada. (Merleau-Ponty, 1999, p. 03).

> A etnografia da música [se define] [...] por meio de uma abordagem descritiva da música que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. [...]. A música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros. [...]. A definição de música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinações humanas e

[8] Ora mais, ora menos conscientemente dependendo do autor a que se considera. Assim, nem todos os autores que se mencionam trazem delimitada a decisão de se aproximar de estudos com viés fenomenológico. Acontece, entretanto, que a essência de sua metodologia tangencia orientações fenomenológicas cruciais, colocando a experiência no centro da compreensão do musical.

> sugere que a etnografia (escrita sobre música) não somente é possível, mas é uma abordagem privilegiada do estudo da música. (Seeger, 2008, p. 239).

Algo de prático disso, então, fixa-se no seguinte: a cada dia, os meios e ferramentas adotados pela etnomusicologia têm se tomado mais e mais como ferramentas assertivas nas investigações das estruturas que permitem aos sons se investirem de sentidos musicais e de significados sociais contextuais (Cook, 2006a e 2006b).

Esta realidade desvela, então, uma característica crucial dos trabalhos etnomusicológicos e, sobretudo, das suas respectivas narrativas etnográficas, conforme proposto; note-se que os relatos neste modelo se apresentarão, talvez, um tanto mais comoventes – co-moventes [!] – ou, permita-se a inferência, mencionam e dialogam constantemente com o ramo da estesia, da apreensão do sensível e de seu consequente reconhecimento ainda sem o melindre de demonstrar o impacto vívido que causa – e tomando-se pesquisas assim, crê-se que algum valor se lhes atribui exatamente pela dedicação em descrever as sensações do campo, o quê experienciável que se engendra no complexo significante do fenômeno da música.

Sobremaneira:

> O trabalho de campo não é mais visto como principalmente o de observar e coletar (embora, com certeza, envolva estas ações), mas o de vivenciar e compreender a música. [...]. O novo trabalho de campo nos leva a perguntar como é para uma pessoa (incluindo nós mesmos) fazer e conhecer a música enquanto experiência vivida. (Titon *in* Barz & Cooley, 2008, p. 25).

O elo pressentido do exercício que se propunha acima aparece, pois, exemplificado, e relativamente sedimentado e cabível de se adotar amiúde. O ramo dos estudos de cunho etnográfico e etnomusicológico ganha quando se percebe páreo aos anseios da descrição fenomenológica – método crucial da filosofia husserliana e merleau-pontyana.

> [...] é possível dizer que a descrição fenomenológica da música, [...] se dá em observação dos seguintes aspectos: 1) a descrição visa alcançar o movimento antecipador do ser, pelo qual intuímos a música; 2) a descrição expressa uma disposição afetiva que orienta a compreensão da música; 3) a descrição ocorre efetivamente no tempo em que vigora a tensão entre matéria e forma e o decorrente acontecimento da verdade; 4) a descrição é reveladora da música em sua relação com o mundo circundante [...]. (Costa e Silva, 2013, p. 06).

Apontamentos finais

Enfim, se é correto afirmar que os referenciais teóricos servem ao propósito de fornecer orientações e argumentos que se instalem na base metodológica das pesquisas, não se pode desconsiderar que as diretrizes procedimentais ora levadas em conta posicionam-se, no mínimo, instigantes ao uso efetivo. As maneiras de ombrear Etnomusicologia e Fenomenologia aparecem, pois, em determinados trabalhos para além de uma possibilidade procedimental – mostram-se experimentadas, e com sucesso. Conciliar práticas e direcionamentos de ambas torna-se um passo interessante: e aqui, se retoma ativamente a dialética entre 'campo' e 'gabinete' ou as elucubrações complexas do desenvolvimento paralelo de leituras críticas e execução de trabalhos etnomusicológicos e de etnografias da música. A hermenêutica disso desenha-se complexa, e coloca-se em trânsito. Etnomusicologia e Fenomenologia: mais que a consideração de um par de disciplinas, trata-se de compreensão do ir-e-vir entre o pesquisador e o fenômeno música.

REFERÊNCIAS

AMADO, Paulo Vinícius. **A expressividade no Choro**: um estudo a partir de perspectivas da Etnomusicologia e da Fenomenologia. 2014. 173 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. **Música, linguagem, conhecimento e experiência**. In: Revista Terceira Margem, nº. 25, p. 17-39. Rio de Janeiro, julho/dezembro de 2011.

BERGER, Harris M. Phenomenology and the Ethnography of Popular Music. In: **Shadows in the Field**: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, p. 62-74, 2008.

BLACKING, John. Music, culture, and experience. In: BYRON, Reginald (Org.). **Music, culture & experience**: selected papers of John Blacking. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. p. 223-242.

BLOCH, Marc Leopold Benjamim. **Apologia da História**: ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

CERBONE, David R. **Fenomenologia**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.

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

COOK, Nicholas. **Agora somos todos (etno) musicólogos**. Título original: We are All (Ethno) musicologists now. Tradução de Pablo Sotuyo Blanco. *Ictus – Periódico do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA*, n.7, 2006b.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FELD, Steve. **Sound and Sentiment**: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. Possibilidades de uma Audição da Vida Social. In: Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciências Sociais, 28, 2004, São Paulo, SP. **Anais do XXVIII Encontro Anual da ANPOCS**: Ciências Sociais em Outras Linguagens, São Paulo: 2010. p. 02-29.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERRIAN, Alan P. **Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology'**: an Historical-Theoretical Perspective". In: Ethnomusicology, vol. 21, nº. 02, p. 189-204, 1977.

PINTO, Thiago de Oliveira. Cem anos de Etnomusicologia e a "era fonográfica" da disciplina no Brasil. In: Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2., 2005, Salvador. **Anais do II Encontro Nacional da ABET**: ABET, 2004, p. 103-124.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: **Cadernos de Campo**. São Paulo, nº. 17, p. 237-259, 2008.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TITON, Jeff Todd. **Knowing Fieldwork**. In: Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: The Politic of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

A HISTORIOGRAFIA CLÁSSICA DA MÚSICA BRASILEIRA E A IVENÇÃO DA MÚSICA NACIONAL

Tatyana de Alencar Jacques
taty.aj@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Esse texto é um convite à reflexão acerca da constituição da História da Música Brasileira. Seu intuito é trazer à pauta a questão de que a escrita da história, incluindo aquela da música brasileira, consiste em um exercício de poder, normativo acerca das manifestações que serão consideradas legítimas. Assim, a proposta é a abordagem das narrativas aqui identificadas como Historiografia Clássica da Música Brasileira. Essas são narrativas de caráter global e panorâmico, que emergem, principalmente, a partir da década de 1940, fortemente delineadas pelo valores articulados pelo Modernismo, sobretudo, pelo intuito de confecção de uma arte e uma música nacional, pensada enquanto apropriação da música popular pelo grande compositor erudito. Assim, busco apontar como a historiografia da música brasileira é marcada por um ideal de síntese cultural profundamente eurocentrico, que também caracteriza uma série de grandes interpretações sobre o Brasil emergentes a partir, sobretudo, da década de 1930. O objetivo é evidenciar como a Historiografia Clássica da Música Brasileira se caracteriza não apenas pelo intuito de constituição da história e da linhagem que no campo artístico e intelectual define-se como Grande Música Ocidental, mas pela própria demarcação do que será percebido e tratado por música brasileira.

Palavras-chaves: historiografia, história da música brasileira, constituição da música nacional.

Abstract

This paper is an invitation to reflect about the constitution of the history of Brazilian music. The aim is to bring to the agenda the issue that writing history is an exercise of power, normative about the artistic manifestations that will be considered legitimate. Thus, the proposal is to approach the narratives in this article identified as Classical Historiography of Brazilian Music. These are narratives of global and panoramic character emerged mainly from the 1940s. They are strongly delineated by Modernist values. Especially by the making of a national art and music, conceived as the appropriation of popular music by the great classical composer. Therefore, it seeks to point that the history of Brazilian music is marked by a deeply eurocentric ideal of cultural synthesis. This ideal also constitutes a number of major interpretations of Brazilian character emerged especially in the 1930s. The aim is to highlight that the historiography of Brazilian Classical Music is characterized by the effort to establish the history and the lineage that is defined as Great Western Music in the artistic and in the intellectual field as well as by the demarcation of what will be treated and considered Brazilian music.

Keywords: historiography, history of Brazilian music, constitution of the national music.

O objetivo desse artigo é impulsionar a reflexão sobre a forma com que a História da Música no Brasil é constituída a partir de visões de mundo e valores específicos. Busco trazer à pauta a questão de que a escrita da história consiste em um exercício de poder, no caso da música brasileira, normativo acerca das manifestações consideradas legítimas. Centralizo o olhar no que proponho chamar de Historiografia Clássica da Música Brasileira, que compreende trabalhos caracterizados por sua abordagem global e panorâmica, assim como pela demarcação de fases dentro de uma cronologia linear[1]. Percebo que esses trabalhos, que emergem, sobretudo, a partir da década de 1940, ligam-se não apenas ao intuito de constituição da história e da linhagem que no campo artístico e intelectual define-se como Grande Música Ocidental, mas à própria demarcação do que será percebido e tratado como música brasileira.

Por Grande Música Ocidental, compreendo uma linhagem musical que tem suas origens mítico-cosmológicas na Idade Média, definindo-se, sobretudo, por sua racionalidade (Menezes Bastos, 2013), em função da qual derivam os epítetos música séria, clássica, artística, culta, de concerto ou erudita. Conforme faz notar Vega (1966), essas expressões são empregadas de forma a operar diferenciações no campo artístico, forjando uma suposta superioridade estética, uma relação com a elevação do pensamento e com a maestria técnica, assim como uma associação com o mais alto estrato social.

Articulo aqui a expressão campo artístico seguindo Bourdieu (2004), para quem o campo é definido por lutas simbólicas entre indivíduos que procuram manter ou adquirir status. Está em jogo a própria constituição do mundo social por um sistema simbólico definido pela lógica da diferenciação significativa (Bourdieu, 1979). Nesse sistema, as escolhas estéticas são orientadas pelo desejo de diferenciação dos grupos no espaço social. O julgamento de gosto é percebido como a manifestação suprema do discernimento e o princípio do estilo de vida transmuta coisas em signos distintivos.

Assim, a escrita da história, incluindo de uma história da música brasileira, emerge de lugares sócio-econômicos, políticos e culturais específicos, contextualizados nas disputas dos campos artísticos e intelectuais. É a "luta pelo monopólio da expressão legítima da

[1] A ideia de Historiografia Clássica da Música Brasileira foi emprestada dos escritos de Bernardet (2008), que analisa o que propõe chamar de Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro.

verdade do mundo" (Bourdieu, 2004, p. 155) e pela imposição de visões de mundo e de valores específicos como realidade que determinará o que será dito, os métodos, interesses, questões e a própria construção do texto (Certeau, 1975). Assim, antes de consistirem em *dados*, os *fatos* são construídos por pesquisadores que interpretam, traçam conexões, juntam peças, pistas e relatos. Contudo, muitas vezes interpretações específicas e particulares são apresentadas de forma afirmativa e conclusiva, como se arquivos e documentos falassem por si próprios. Percebo que esse procedimento relaciona-se, sobretudo, à busca por uma narrativa linear, que omite ou tentar resolver as contradições constitutivas dos campos de saber.

Mantendo essa discussão como pano de fundo, chamo a atenção para o papel central assumido pela segunda edição da *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, publicada em 1942, para a construção da linhagem da Grande Música Ocidental no Brasil. O livro é inicialmente publicado em 1926, contudo, é notadamente ampliado por estudos do folclore musical, sendo considerado por Almeida como "um livro novo" (1942, p. XI). Mário de Andrade aponta essa segunda edição de *História da Música Brasileira* como "o livro de base que nos faltava, ponto indispensável de partida para os estudos e ensaios de caráter monográfico, que agora têm onde se estribar" (1972, p. 354). Note-se, com isso, como a construção histórica da música brasileira contextualiza-se enquanto parte do programa modernista de confecção de paradigmas para uma arte genuinamente nacional, que no que diz respeito à música, tem Mário de Andrade (1893-1945) - poeta, esteta e folclorista – como principal investidor.

Mário de Andrade assume papel de orientador de jovens compositores da música erudita brasileira. Seu projeto é notadamente desenvolvido em *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, publicado inicialmente em 1928, que serve como suporte doutrinário para toda uma geração de compositores (Contier, 2000), estabelecendo a "plataforma ideológica e estética do nacionalismo emergente" (Wisnik, 1977, p. 181). Sua posição nacionalista também se delineia em seu *Compêndio de História da Música* (1929), obra concebida para ser utilizada no curso de História da Música por ele ministrado no Conservatório Dramático Musical de São Paulo.

Em *Ensaio,* Mário de Andrade considera que o Brasil atravessaria um período de nacionalização das artes no qual o compositor deve apropriar-se da música do povo, dando

aos "elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística" (1962, p. 16). Para o autor, a arte nacional já existiria na inconsciência do povo, o populário consistindo na "mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora" (Andrade, 1962, p. 24). Todavia, percebe que a música artística não seria "fenômeno popular", mas "desenvolvimento deste" (Andrade, 1962, p. 37). Assim, o que Mário de Andrade concebe como a música nacional autêntica consiste na transposição erudita da obra anônima do povo. Conforme aponta Quintero-Rivera, para ele "as criações mais belas surgiriam da inventiva do povo. Porém, o povo careceria de critério e de consciência, qualidades das quais o artista erudito se valeria para dar consistência à criação" (2002, p. 117).

Note-se como em *História da Música Brasileira* (1942), Almeida expõe uma concepção bastante coincidente com a de Mário de Andrade. Segundo o autor, no canto popular estaria "o elemento básico de toda a música nacional", contudo, o artista não deveria se circunscrever a esse processo. Em suas palavras:

> A música de um país não é apenas aquela que se cifra ao aproveitamento de temas populares, de células folclóricas, mas a que traduz a expressão racial, através do temperamento criador de cada artista [...].
>
> A arte popular determina pois uma atmosfera, um clima propício ao desenvolvimento do gênio criador, mas não pode limitá-lo, antes lhe multiplicará os meios de expressão e lhe permitirá formas diferentes, nas quais a variedade e a riqueza da inspiração terão campo mais aberto e livre (Almeida, 1942, p. 421-422).

Assim, a historiografia da Música Ocidental Brasileira emerge fortemente marcada por uma noção de autenticidade orientada pelos intelectuais ligados ao modernismo, que elencam de um lado o interesse pelo popular enquanto material bruto e de outro a celebração dos grandes indivíduos, capazes de transformar essa matéria em arte. É a partir dessas duas diretrizes para a arte nacional que Almeida divide sua segunda edição de *História da Música Brasileira* em duas grandes partes. A primeira dedicada, em seus termos, à *música popular brasileira* e a segunda ao que define como *história da música brasileira*. Com isso, como observa Quintero-Rivera, Almeida segue o programa de Mário de Andrade, apresentando inicialmente "um panorama das fontes sobre as quais deveria se basear a composição erudita" e, na segunda parte, "uma relação histórica do aproveitamento das mesmas" na

confecção da legítima arte brasileira (Quintero-Rivera, 2000, p. 156). Já de partida, a organização do livro aparta e, com isso, exclui o que trata por *música popular brasileira* da *história da música brasileira*, remetendo à percepção de Almeida da música popular como mera "capacidade musical", que se distinguiria da *história da música brasileira*, essa marcada pelo "nosso esforço pela música" (1942, p. XII). O mesmo tipo de bipartição pode ser acompanhado na obra sobre história da música de Mário de Andrade. Em *Pequena História da Música* (1942) - apontada pelo autor como uma quarta edição do *Compêndio de História da Música* – são consagrados dois capítulos à música brasileira: *Música Artística Brasileira* e *Música Popular Brasileira*, a *música popular* também sendo apartada do âmbito artístico.

Tanto os escritos sobre música de Mário de Andrade quanto os de Renato Almeida mostram um perfil de intelectual que reivindica para si "a autoridade de definir o nacional" (Quintero-Rivera, 2000, p. 199). O levantamento da produção musical operado pelos trabalhos de Almeida e Mário de Andrade, assim como a própria operação de conhecimento, estabelece-se em torno de temas e objetos de análise estratégicos, percebidos como relevantes para esses intelectuais. Suas operações metodológicas recortam e constroem um objeto a ser apreendido como música brasileira por meio da autenticação de algumas e deslegitimação de outras manifestações musicais.

Para a compreensão do programa desses intelectuais, é interessante ter em vista que nesse contexto o que se compreende por música popular é o que atualmente é tratado por folclore. Por outro lado, o que hoje usualmente compreende-se por popular, ou seja, a música relacionada à cultura urbana e aos meios de comunicação de massa, recebe, nas décadas de 1920, 1930 e 1940, alcunhas pejorativas como *popularesca*, *vulgar*, *fácil* ou *ligeira*, sendo, portanto, tratada de forma residual como aquilo que não é nem erudito e nem folclórico (Menezes Bastos, 2013). Com isso, as manifestações musicais difundidas pelas novas técnicas de gravação e radiodifusão são situadas entre o povo e o artístico escapando "aos cânones da pureza de estilo" e representando "um atentado contra a ordem social" e "uma expressão do declínio cultural provocada pela modernização" (Quintero-Rivera, 2000, p. 96).

Voltando ao livro de Almeida (1942), em sua segunda parte, quando o objetivo é tratar da *História da Música Brasileira*, a narrativa é iniciada pela abordagem do emprego

do canto gregoriano pelos jesuítas na conversão e catequese de índios e de suas escolas de cantar e tanger no século XVI, passando pelo ensino do canto gregoriano nas cidades, no século XVII. Em seguida, trata do impulso dado à música pela vinda da corte portuguesa para o Brasil, no século XIX, época na qual se destacariam as figuras do Padre José Maurício Nunes Garcia, de Marcos Portugal (1762 – 1830) e de Sigismund Neukomm (1778-1858). No período entre 1822 e 1860, é destacada a figura de Francisco Manuel da Silva (1795 – 1865), compositor do *Hino Nacional* e responsável pela fundação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Almeida chega, então, a Carlos Gomes (1836 – 1896), compositor dedicado, sobretudo, à ópera, considerado "a primeira manifestação de uma música brasileira", que, contudo, seria "desvirtuado pelas escolas estrangeiras", notadamente pela italiana (1942, p. 371). Em sua *Pequena História da Música* (1942), Mário de Andrade organiza essas primeiras fases da música brasileira de forma muito semelhante, destacando as mesmas figuras.

A partir do último quarto do século XIX, Almeida (1942) identifica a emergência de tendências nacionalistas na música brasileira. Essas tendências seriam anunciadas por Brasílio Itiberê da Cunha (1848 – 1913) ao utilizar a música popular como inspiração para a peça para piano *A Sertaneja* (1860); e por Alexandre Levy (1864- 1892), cuja obra seria interrompida por sua morte precoce. Na geração seguinte, seria Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) que, ao regressar de seus estudos na Europa, "foi procurar os motivos populares brasileiros e os utilizou dentro das influências que havia recebido" (Almeida, 1942, p. 431), também defendendo o canto em português – e não em italiano -, que daria diretivas "seguras para a criação de uma música brasileira" (Almeida, 1942, p. 429).

Contudo, o autor considera que dataria de 1922, ano da Semana de Arte Moderna, "o esforço resoluto e criador de uma música brasileira" (Almeida, 1942, p. 423) e que apenas com os compositores modernos o nacionalismo na música brasileira se manifestaria "de modo claro" (Almeida, 1942, p. 393). Esses compositores modernos seriam Luciano Gallet, Oscar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Radamés Gnatalli e, principalmente, Villa-Lobos, constituído como espécie de compositor ideal, cuja obra se caracterizaria por:

> uma substância profundamente nacional, que não está somente no aproveitamento ou deformação da temática ou de certas formas e modalidades do nosso populário, mas sobretudo no ambiente que cria [...].
>
> Ele não aproveitou apenas o motivo, para tratá-lo dentro de formas usuais da música universal, mas tomou a própria música popular em bruto e a transformou, ao sopro do seu lirismo, dentro de um material que lhe fosse próprio (Almeida, 1942, p. 454).

Chamo a atenção para como tanto nos escritos de Almeida, quanto nos de Andrade - e também em outros estudos musicológicos, inclusive mais atuais -, a questão do nacionalismo é sempre tratada em termos de apropriação da música folclórica. Esses trabalhos, normalmente, consideram que nas obras de Alexandre Levy, Brasílio Itiberê e Alberto Nepomuceno (1864-1929) os temas musicais folclóricos seriam inseridos em uma "amálgama de procedimentos e ambientações associáveis à matriz musical européia", prevalecendo o "modo europeu de compor" (Barros, 2009, p. 135). Com isso, seria apenas com Villa-Lobos que a situação se reverteria, a música popular constituindo-se como substrato para ambientações ou mesmo formas musicais originais e um "som brasileiro" (Tacuchian, 2009), o procedimento da citação tornando-se superado e os elementos nacionais sendo absorvidos no tecido das obras (Travassos, 2000).

Note-se, desta forma, como o procedimento para a constituição de uma música genuinamente brasileira emerge tendo o ideal de síntese – entre a musicalidade popular e a grande música ocidental - como paradigma estético. Para Mário de Andrade, o criador deveria respeitar a "totalidade racial" (Quintero-Rivera, 2000, p. 184), os povos formadores devendo desaparecer e dar lugar a um povo brasileiro (Travassos, 2000). Assim, é interessante perceber como a proposta de Mário de Andrade para a música brasileira dialoga com grandes projetos e interpretações sobre o Brasil que se consolidam, sobretudo, a partir da década de 1930, marcados fortemente pelo ideal de construção de um país unificado. Destaca-se, nesse sentido, a sistematização desenvolvida por Gilberto Freyre (2000), que interpreta o Brasil como cadinho cultural, transformando a questão da mestiçagem de problema em solução (Araújo, 1994). Contudo, mesmo colocando em xeque a superioridade e a inferioridade das raças e buscando uma visão positiva no que diz respeito à contribuição das diversas culturas negras e indígenas para a formação da nacionalidade brasileira, Freyre não se liberta de um profundo lusocentrismo, notável particularmente em seu procedimento

evolucionista de distinguir culturas como mais e outras como menos evoluídas, tendo sempre em vista o ideal de civilização europeu. Desta forma, considera o português como dotado de uma cultura superior e caráter predominante na formação do Brasil. Sua cultura é seguida numa escala de valores pelas dos negros e por último pelas indígenas (Araújo, 1994).

É interessante perceber como esse mesmo lusocentrismo reverbera na Historiografia Clássica da Música Ocidental no Brasil. Mário de Andrade considera que a música brasileira seria feita da ameríndia "em porcentagem pequena", da africana "em porcentagem bem maior" (Andrade, 1962, p. 25), mas principalmente da portuguesa. Também Almeida considera que "o primado luso" se manifestaria "já pela superioridade de cultura, já pela própria ascendência normal do colonizador" (1942, p. 6). Também percebe a influência da música indígena diminuta, da negra pautada pelo ritmo e da portuguesa dominante. Deparamo-nos aqui não apenas com uma concepção musical lusocêntrica, mas com todo um projeto para a música brasileira pautado pelo eurocentrismo. Aqui só detém valor artístico a música erudita, essa que, retomando os termos de Menezes Bastos (2013), define a Europa, em oposição a todos os outros povos e organizações sócio-culturais, enquanto *concerto das nações* e que deve ser obrada por um indivíduo excepcional, que exerce primado sobre todas as outras noções de pessoa e suas manifestações de subjetividade e criatividade.

Conclusão

História da Música Brasileira, de Renato Almeida (1942), parece definir os principais pilares a partir dos quais se desdobrarão uma série de outras narrativas historiográficas da Música Ocidental no Brasil, entre as quais podem ser elencadas as de Acquarone (1948), Azevedo (1956), Kiefer (1977), Mariz (2005) e Barros (2009, 2010), muitas delas, marcadas pela ideia das três raças formadoras, com suas correspondentes contribuições pouca, grande e predominante. É preciso notar, contudo, que essas narrativas são sempre atualizadas. Fatos e episódios são acrescidos e reconstituídos. A historiografia da Música Ocidental Brasileira se desdobra e é recontextualizada.

Com os trabalhos posteriores, a demarcação de fases na História da Música Brasileira delimita-se de forma mais evidente. Além de se constituir tendo como pano de fundo o intuito de apreensão de um contexto histórico-social mais vasto atravessado pelo país e

organizado por divisões como Período Colonial, República Velha ou Estado Novo, a História da Música Brasileira é fatiada pelo estabelecimento de relações com períodos postulados pela historiografia da Música Ocidental, quais sejam o Medieval, a Renascença, o Barroco, o Clássico, o Romântico e o Moderno. Define-se no Brasil, até 1808, um Barroco Colonial, que acompanha o desenvolvimento da economia em torno dos canaviais e engenhos, em Pernambuco e na Bahia, e mais tarde, estendendo-se até 1922, um Barroco Mineiro, que acompanha o momento áureo da mineração. Em 1808, quando o Brasil se torna Vice-reino, constitui-se, ligado às figuras do Padre José Maurício e de Marcos Portugal, um correspondente brasileiro para o Clássico. Em seguida, o período do Brasil Império é musicalmente acompanhado pelo Romantismo da ópera de Carlos Gomes e pelo nacionalismo de Alexandre Levy e Brasílio Itiberê. O Brasil República é acompanhado pelo nacionalismo de Alberto Nepomuceno.

Assim, a historiografia clássica da Música Ocidental no Brasil emerge ligada à busca por paradigmas artísticos que definam o nacional, característica percebida por Bernardet (2008) como típica das elites de sociedades historicamente marcadas pelo colonialismo, nas quais se busca o estabelecimento do ideal de autenticidade. Note-se, nesse sentido, que Kiefer afirma ter pautado seu trabalho pelo desejo de contribuir para a "formação de uma consciência musical brasileira" (1977, p. 7). Outro exemplo é a historiografia de Barros (2009, 2010), que se elabora em torno do acompanhamento da constituição de uma identidade brasileira, que é ligada à emergência das correntes musicais nacionalistas. Assim, Barros percebe que, no Brasil, a música erudita do século XX se constituiria em torno de dois principais pólos: o Nacionalismo e o Modernismo. Villa-Lobos é apontado como o grande conciliador desses dois pólos e o grande modelo de compositor para as gerações que o seguem. Também Azevedo (1956) considera Villa-Lobos o compositor que finalmente realiza o projeto de música brasileira. Acquarone trata seu livro como "uma longa entrevista com os "três grandes" da nossa música atual, quais sejam Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone" (1948, p. 8), legitimando, portanto, as opiniões particulares desses compositores como *História da Música Brasileira*. Já a *História da Música Brasileira* de Kiefer (1977) não chega até a obra de Villa-Lobos, encerrando-se com um capítulo sobre o *Romantismo*. Contudo, o autor dedicará um livro completo ao compositor (Kiefer, 1986), que aponta como continuação de sua *História da Música Brasileira*. Note-se, com isso, como

o caráter autoritário e normativo que marca os trabalhos de Mário de Andrade e Renato Almeida ainda prevalece na historiografia da música brasileira, que a partir do sistema de valores e da visão de mundo específica de seus autores, constitui os grandes, ou melhor, os *maiores*, compositores brasileiros.

REFERÊNCIAS

ACQUARONE, Francisco. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1948.

ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Companhia, 1942.

ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

_____. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

_____. Música doce música. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Guerra e Paz: *Casa-grande & Senzala* e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. São Paulo: 34, 1994.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARROS, José D'Assunção. Raízes da Música Brasileira. São Paulo: CBM, 2009.

_____. Nacionalismo e Modernismo. A música Erudita Brasileira nas seis primeiras décadas do século XX. Volume I e II. Rio de Janeiro: CBM - CEU, 2010.

BERNADET, Jean-Claude. Historiografia clássica do Cinema Brasileiro. 2. ed. São Paulo: Anablume, 2008.

BOURDIEU, Pierre. La distinction: critique social du jugement. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

_____. O Poder Simbólico. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CERTEAU, Michel. L´écriture de l'histoire. Paris : Gallimard, 1975.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e o (re)descobrimento do Brasil**. Projeto História**, São Paulo, n. 20, p. 195 – 220, abr. 2000.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala. Rio de Janeiro: Record, 2000.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem na critica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). São Paulo: Annablume, 2000.

_____. Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940). 2002. 313f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do sec. XX. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____. Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira. 2. ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL, 1986.

MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa. Florianópolis: Editora UFSC, 2013

TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos uma revisão. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n.19, p. 5-14, ago. 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VEGA, Carlos. Mesomusic: an essay on the music of the masses. **Ethnomusicology**, Nova Orleans, v. X, n.1, p. 1-17, jan. 1966.

WISNIK, Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

LA MULTIMUSICALIDAD DE INTÉRPRETES EM LOS GRUPOS DE SECUENCIAS EN CALI, COLOMBIA

MULTIMUSICALITY OF PERFORMERS IN SEQUENCE GROUP'S IN CALI, COLOMBIA

Paloma Palau Valderrama[1]
palomapalau@gmail.com
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumen

El presente texto pretende aportar a la discusión sobre la multimusicalidad al exponer aspectos de su desarrollo en intérpretes que se desempeñan en "grupos de secuencias" en Cali, Colombia. Se trata de un formato que combina archivos de audio, instrumentos y voces en vivo, característica que les permite extrapolar las fronteras de un solo tipo de música y abarcar una amplia gama de géneros musicales de los que interpretan *hits* y canciones de moda. Este estudio parte de un abordaje interdisciplinar de la sociología de la interacción social y la etnomusicología. Se basa en la realización de una etnografía en la que la autora participa como flautista en varios grupos con el fin de comprender los desafíos del oficio. La reflexión se alimenta de las experiencias previas en las que la investigadora participa en varios grupos musicales de diferente tipo junto a músicos que integran grupos de secuencias. Se evidencia que la multimusicalidad se desarrolla en medio de un contraste paradójico: por un lado, los músicos deben conocer un vasto repertorio y manejar adecuadamente los parámetros estéticos de diferentes músicas y por el otro, esto es posible gracias a que, se interpreta sobre archivos de mp3 y MIDI que reemplazan los instrumentos faltantes de cualquier formato. Finalmente se hace énfasis en la limitación de la categoría de género musical para analizar algunas prácticas musicales en la contemporaneidad.

Palabras clave: multimusicalidad, grupos musicales de secuencias, interacción social.

Abstract

This paper intends to make a contribution to the discussion on multimusicality by presenting the case of performers who work in "sequence groups" in Cali, Colombia. The musicians in these groups combine pre-recorded digital audio files with live musical instruments and voices. In this way, they move beyond traditional genres boundaries, being able to play a wide variety of musical styles, including current hits. Drawing from social interaction sociology and ethnomusicology, the author carried out an ethnographic study of several musical groups in which she plays as a flutist, and made interviews with musicians who play in sequence groups. Results show that multimusicality involves a paradoxical contrast: on the one hand, these musicians ought to know a larger repertoire and the specific aesthetic parameters of each genre; but on the other hand, this is possible thanks to the use of mp3 and

[1] Música con profundización en musicología. Estudiante de maestría en Sociología de la Universidade Federal do Paraná. Becaria del Programa Estudantes-Convênio de Pós-Graduação PEC-PG, CAPES/CNPq – Brasil.

MIDI files which replace the missing elements in any given musical piece. As a conclusion, it is argued that the "musical genre" category is too limited for analysing some contemporary musical practices.
key words: multimusicality, musical sequence's groups, social interaction.

Multimusicalidad, algunos antecedentes teóricos

El concepto de *multimusicalidad* tiene algunos antecedentes de relevancia para su comprensión. La idea de *musicalidad* es a menudo usada como un conjunto de destrezas de los intérpretes para reproducir parámetros estéticos de una música. No obstante tales habilidades se miden con relación a paradigmas estéticos. Para Hood (1960), los etnomusicólogos, deben desarrollar una *bimusicalidad,* o competencias propias de sistemas musicales diferentes al académico occidental, asumiendo que los investigadores tendrían siempre esta procedencia.

Más tarde, otros autores sugieren variaciones del concepto que permitan comprender las dinámicas de los músicos en contextos urbanos donde convergen una variedad de músicas que deben realizar para satisfacer las demandas. Cottrell (2007, p. 102) llama *bi-musicalidad local,* ya no a la capacidad de los etnomusicólogos de desempeñarse tanto en el sistema musical occidental como en uno diferente, sino a la comprensión de diferentes tipos de estéticas musicales por músicos de un contexto geográfico determinado. El autor señala que la distinción de Hood entre occidentales y no occidentales es propia de la antropología de su tiempo, no obstante, no permite superar las miradas colonialistas sobre la alteridad. Cottrell (2007) y Packman (2009) coinciden en señalar que los músicos en ciudades alrededor del mundo aprenden a practicar diferentes músicas que incluyen también aspectos relacionados a las reglas de comportamiento, de vestuario, de expresividad corporal, entre otras. Además, una gran cantidad de músicas de occidente comparten características comunes como la armonía funcional, el sistema de afinación de temperamento igual y la calidad tímbrica del instrumento. Vale la pena añadir otros aspectos comunes a muchas músicas populares como la melodía en la voz superior con acompañamiento homofónico, la forma característica de introducción, estrofas, coro y solo, y el metro binario en el caso de la mayoría de las músicas caribeñas bailables.

Por su parte, Gimenez (2014) enriquece la discusión al acuñar el término de *multimusicalidad.* Inspirado también en la propuesta de Hood, Gimenez sugiere, al igual que Cottrell, que los músicos occidentales o no, en contextos urbanos contemporáneos se ven enfrentados a desarrollar habilidades que den cuenta de diferentes estilos o géneros musicales. Aporta además, que tales músicas pueden ser de difusión local, nacional o internacional. Así la multimusicalidad, se refiere al aprendizaje de conjuntos de códigos estéticos y de comportamiento de varias músicas. Gimenez concluye afirmando que un músico con tal experiencia podría desarrollar un estilo propio que sea elaborado a partir de una síntesis de su conocimiento (Gimenez, 2014, p. 3).

Algunos de estos códigos no son exclusividad de los músicos, sino de la comunidad de oyentes y productores. Piedade, afirma que la *musicalidad*, no es una simple suma de habilidades, se trata de "uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas" (2013, p. 3). De esta manera podemos afirmar que al igual que conceptualiza Piedade, la *multimusicalidad* no se limita a una serie de habilidades musicales para la interpretación de diferentes estilos, sino que *comprende el reconocimiento y producción en varias músicas, de sus códigos y símbolos sonoros, es decir, de las sonoridades que ha dotado de ciertos significados una comunidad de creadores/oyentes de una determinada música*.

"Grupos de secuencias" en Cali

Para estudiar la forma en que la multimusicalidad se configura en la cotidianidad de músicos en contextos urbanos, nos acercamos a la actuación de los "grupos de secuencias" en la ciudad de Cali, en Colombia. En estos conjuntos la praxis musical camina en apariencia en dos direcciones opuestas. Primero, los músicos interpretan una gran diversidad de géneros musicales populares en cada presentación, que en su mayoría son músicas bailables. Entre ellas, la salsa, y una variación local conocida como *salsa choque*, la música tropical, son cubano, la bachata, el reggaetón, el merengue; otras músicas colombianas como el vallenato. Se interpreta con menor frecuencia baladas, rancheras y pop. Por otra parte, dado que los géneros musicales son interpretados por formatos instrumentales diversos entre sí, se apoyan

en secuencias o pistas, que son formatos de archivos en Midi y en mp3 respectivamente. Estos audios reemplazan una cantidad de instrumentos faltantes que sonarían en vivo. De esta manera, se canta o toca sobre músicas grabadas.

El número de integrantes es variable, y se da de acuerdo a lo que se considera prioritario en la música: la voz, que puede variar entre uno y tres cantantes; la percusión, que puede ser congas, timbales, bongos, güiro o güira, o/y maracas; en ocasiones un cantante toca la percusión, el organista y con menos frecuencia, instrumentos melódicos, generalmente saxofón o trompeta.

Los archivos sonoros son reproducidos en teclados electrónicos u órganos que permiten variar las tonalidades, la velocidad, y en algunos casos, la forma. El repertorio de los grupos puede llegar a ser muy amplio, oscila entre 200 y 10.000 canciones de diferentes géneros musicales y es constituido por *hits* o "clásicos" y temas de moda.

En estudios enfocados en comprender la profesión musical excluyendo la situación de los artistas famosos, se observa que en algunos contextos urbanos de las últimas dos décadas las condiciones socio-económicas y la mayor oferta musical demandan cada vez más desafíos para ejercer el oficio de intérprete musical. Elementos como la falta de estabilidad laboral, un mercado competitivo y el creciente abarcamiento de los géneros musicales a ser interpretados son evidenciados en ciudades como Buenos Aires (Dominguez, 2009), Londres (Cottrell, 2007) y Salvador (Packman, 2009).

Los grupos de secuencias pueden permitirse cobrar más económico que otros conjuntos instrumentales de la ciudad como las orquestas de salsa, los mariachis o los conjuntos vallenatos, dado que oscilan entre dos y cinco integrantes, y raras veces más. No obstante son una alternativa laboral buena, trabajan con regularidad todos los meses del año con ciertas oscilaciones de acuerdo a la temporada decembrina y a las fechas especiales. Estas agrupaciones surgen como una alternativa laboral a mediados de la década de 1990 en una época de crisis económica en Cali[2]. Generalmente el director del grupo busca las

[2] En buena medida se relaciona con la declinación de la prosperidad económica que movilizaba el narcotráfico y permitía la financiación directa e indirecta de alrededor de 80 orquestas de salsa con actividad permanente (Waxer, 2002).

presentaciones y llama a colegas para cada evento, aunque no son siempre los mismos integrantes.

Ahora bien, *¿es posible hablar de multimusicalidad en una práctica que combina en vivo sonidos grabados que reemplazan instrumentos e interpretación musical?* en las siguientes líneas pretendo argumentar que los músicos que trabajan en los grupos de secuencias sí desarrollan una multimusicalidad para llevar a cabo su oficio. Hago hincapié en que no se limita a las destrezas del intérprete, sino que se trata del conocimiento práctico de una serie de parámetros sonoros y sociales de diferentes tipos de músicas por cada comunidad de creadores y audiencia.

Para responder a la inquietud planteada, realicé una etnografía en la que viví la cotidianidad de los grupos como una colega más. Hablo aquí no solo como investigadora, sino también como música, de manera que varias de las reflexiones aquí presentes las suscitan tanto el campo como mis experiencias musicales previas[3]. Durante el campo realicé un proceso de aprendizaje de los músicos y *performances,* de las competencias del oficio e ideales sonoros de cada música para los grupos de secuencias. Al inicio me contacté con músicos con los que había tocado flauta traversa, acompañé y observé las presentaciones musicales, conversé y entrevisté a varios músicos, y toqué en los siguientes cuatro grupos musicales en varias ocasiones: Tropicalex, Rocío Triviño y su grupo, Face the music y Chazy show.

Estas actividades me permitieron comprender dialógicamente el oficio del músico en los grupos de secuencias, entrenar las destrezas exigidas para las diferentes músicas y aprender los códigos relativos al vestuario y expresión corporal, entre otros aspectos necesarios. En todo momento músicos y público funcionaban como jueces que evaluaban el *performance*, sus reacciones emotivas como el baile y el canto, entre otras, eran una señal positiva.

Centré mi observación en las reglas subyacentes o explícitas en el oficio del músico durante su interacción social (Goffman, 1981) entre músicos o entre músicos y público partiendo de la perspectiva de los primeros. Goffman, teórico de la interacción social en el

[3] Toqué en orquestas de salsa, en formatos de charanga, en conjuntos pequeños que interpretaban músicas regionales colombianas y latinoamericanas como boleros y bossanova. Había tocado antes con algunos músicos que en la actualidad trabajan con los grupos de secuencias.

área de la microsociología, señala que los individuos actuamos papeles sociales o *fachadas* que nos permiten llevar a cabo formas de comunicación dentro del marco de valores y reglas sociales. Así partí de la idea de que en tal práctica laboral habría algunas reglas generales y que la multimusicalidad se desarrollaría como habilidades individuales que serían evaluadas por la comunidad de oyentes y músicos con referencia a destrezas ideales.

Al indagar acerca de las competencias necesarias para tocar o cantar en un grupo de secuencias, la mayoría de músicos habla en primera instancia de la *versatilidad*. Tal destreza se refiere tanto al conocimiento y manejo de un estilo, como al conocimiento de un vasto repertorio.

> Hay que desarrollar el conocimiento de diferentes estilos musicales (…) este tipo de grupos tienen que ser versátiles, sino no conocés todos los géneros, comenzás a sacarte del mercado. Hay veces se comienza una fiesta con boleros, se sigue con tropical, salsa y merengue y se finaliza con música de los sesentas (Soto, 2014).

El rol más visible hacia el público es el del cantante, que se le exige además bailar mientras canta, hablar entre canciones y animar al público. Debe conocer una gran cantidad de canciones y sino las sabe de memoria, por lo menos recordar la melodía y llevar como apoyo una *tablet* con las letras. No obstante, la variedad de géneros musicales exige un conocimiento y manejo del estilo, que no todos dominan pero que pretenden lograr:

> Hay personas que cantan una balada, pero a la hora de cantar una salsa no les suena. Porque vós sabés que la salsa está cantada en clave, entonces… les dicen ¡no! eso suena todo cuadrado, maluco. O al revés hay gente que canta muy bien salsa y va a cantar una balada, y comienzan a cantar una balada como montuniando, como gozándosela, mientras que la balada es otra forma. (Ibíd).

Algunos cantantes tienen un conocimiento de la técnica vocal y de estrategias para variar su color de voz:

> La esencia de cada género es lo que no se debe perder al momento de interpretarlo (…) son muchas cosas sutiles que se pueden cambiar en un mismo tema, por ejemplo melismas, matices, rubateo y hasta la preferencia de resonadores en los que más te quieres apoyar para dar un color diferente a la voz. Por ejemplo si estas interpretando una salsa los resonadores de la máscara facial son los más pronunciados o el manejo de la clave para los

> fraseos, si omites estas dos cosas, pues simplemente no estás cantando salsa. (Bravo, 2015).

Dado que generalmente se toca sin partitura, para los percusionistas y los intérpretes de instrumentos melódicos, como el saxofón, la trompeta, la flauta y el violín, es determinante conocer el repertorio; en el caso de los primeros es importante el conocimiento de diferentes ritmos y cortes, y para los segundos, es necesario conocer las introducciones melódicas e intermedios y transportar a la tonalidad adecuada a la voz del cantante. Como el repertorio es muy extenso puede suceder que se toquen temas que un instrumentista melódico no conozca. En ese caso se usa una pista o secuencia que ya tiene grabados los vientos y se toca sobre ella. El intérprete debe buscar rápidamente la tonalidad y sacar la melodía tras la primera audición o hacer adornos entre las frases de los cantantes.

Los organistas interpretan el teclado electrónico. Su tarea es tocar sobre las pistas o secuencias, buscar el timbre que imite el instrumento adecuado para cada canción. Además del piano, puede escucharse una guitarra, un acordeón, un vibráfono, entre otros. Ya que imita instrumentos de diferentes géneros musicales, el organista debe imitar los adornos y articulaciones propias de cada estilo. Mientras toca una canción debe buscar la siguiente por sugerencia del cantante o decisión propia, en la USB que se ha conectado al teclado y contiene los archivos. El conocimiento sobre su instrumento no se limita a la capacidad interpretativa y física, el organista debe además conocer las posibilidades de manipulación sonora que brinda el equipo electrónico. En el caso de los MIDIS, la tecnología de imitación de sonidos reales ha mejorado con cada versión de teclado. La marca más usada es la Yamaha, que tiene en su memoria un banco de ritmos populares, sonidos y variaciones tímbricas de los instrumentos musicales más comunes en Occidente. Uno de los recursos para mejorar los archivos MIDI antiguos, es reemplazar instrumentos por las versiones recientes del sonido de un instrumento que lo reproduce de manera más real. El organista aprende a reconocer el timbre más apropiado para cada género musical, incluso cuando observa otro grupo en el que no está tocando. Los músicos que están haciendo su camino en el medio a menudo preguntan a colegas qué referencia de sonido usa para determinado género musical o canción específica.

El aprendizaje del estilo en cada género musical es un proceso informal que se da en la comunidad de colegas, familiares músicos y audiencia. Como señala Green (2003) este

tipo de educación informal y entre pares es común en las músicas populares. Cada músico parte de experiencias musicales diferentes y durante su carrera va relacionándose con otros que le sugieren repertorio y le dan a conocer géneros musicales. Si bien en los grupos de secuencias se ensaya poco, hay espacios de reunión con colegas que son vitales para el aprendizaje y desarrollo de sus habilidades.

> Yo cantaba la música de Julio Jaramillo, y la gente me decía "vos tenés buena voz" Luego un amigo me ayudaba, él tenía conocimiento de pistas en su computador (…) manejaba la orquesta del barrio, y antes de empezar [a tocar] la orquesta, me dejaba cantar una o dos canciones. Me empezó como a decir "hágale, Héctor, hágale!". (Cardona, 2014).

La multimusicalidad no solo se estimula entre colegas, el público tiene un papel importante a la hora de juzgar y exigir aspectos de una *performance.* Tampoco se limita a elementos estéticos sonoros, sino que se complementa con reglas de comportamiento y de expresión típicas de cada música. Los intérpretes con mayor experiencia, dicen que el repertorio que tienen lo han construido también, a partir de las peticiones de la audiencia. Algunos aseguran que el éxito laboral que han tenido se debe a que las personas gustan del sentimiento que imprimen a su corporalidad a la hora de interpretar, o porque motiva a bailar a las personas

> Uno mira el cliente y el momento: si se presta para terminar en baile o en baladas de años 60. La referencia para el público es que un grupo animó mucho y encontró el estilo musical que le gusta a esa familia. Le dicen a uno "hay es que a me dijeron que usted animó la fiesta muy chévere" (Triviño, 2015).

En algunos géneros musicales que no se baila, prima otro tipo de actividad en la que el público también tiene una amplia participación, el canto. Sucede con las rancheras y las baladas de 1960 a 1980 conocidas a veces como "música plancha"[4]. Si un cantante logra conmover a su audiencia, esta responde a coro cantando la letra de manera emotiva.

[4] A mediados de 1990 en Colombia, se dio la renovación de la escucha de las baladas. Se relaciona con el hecho de que varias generaciones crecieron escuchando esta música, que generalmente escuchaban las mujeres y empleadas de servicio durante sus quehaceres domésticos. La denominación de "plancha" fue acuñada por el locutor radial Alejandro Villalobos (Hernández, 2012).

Se espera que bailen en la mayoría de temas, sobretodo es tarea primordial de los cantantes. En medio de las frases y en las secciones melódicas deben ponerse de acuerdo para realizar diferentes pasos de baile. Algunas frases que conocen tanto músicos como público funcionan como detonadoras de la emotividad colectiva:

> Siempre he pensado que como cantante, el que es el frente de un grupo, tiene que interactuar mucho con las personas y animarlos. Cuando es una es una fiesta, si es de bailar, uno dice bueno ¡hagamos el trencito! ¡una bullita! o ¡hagamos la ola! mm… cuando es un merengue, decimos "para abajo, para arriba" que la vueltita, que moviendo los hombros. (Chazy, 2015).

La construcción del repertorio y la elección de los géneros musicales, depende de la observación y clasificación del público que hacen los músicos. Se preparan para afrontar distinto tipo de celebraciones y de acuerdo a ello, de públicos. El hecho de tener que estar listos para asumir la diversidad de esos dos elementos ha sido uno de los aspectos que obliga a los músicos a conocer una gama amplia de música y a desarrollar una *multimusicalidad.*

> En una serenata yo procuro terminar con música alegre. Si es un cumpleaños de unos 50 años, yo sé que les va a gustar los boleros, las baladas de los años 60's y las rancheras. Sin son jóvenes, el reggaetón y la salsa choque. (Triviño, 2015).

Para cada presentación se hace una lista base de temas musicales, pero puede variar si los músicos observan que las personas del público quieren bailar o se conmovieron con determinado género y quieren seguir escuchándolo.

Conclusiones

Podemos observar que, no obstante la paradoja de variedad de géneros musicales y de repertorio en la que la tarea performática de los músicos es *mayor*, y la cantidad de instrumentos es *menor* al ser reemplazados por pistas y secuencias, la multimusicalidad se desarrolla. En este espacio se exige variedad de habilidades interpretativas, como el reconocimiento, reemplazo y reproducción de diferentes timbres para los organistas, técnicas vocales adecuadas para variar los colores de la voz, y el conocimiento e improvisación de adornos y ritmos diversos en el marco estético de cada género musical. De manera adicional,

aspectos como la animación del público, la observación de características sociales del público por parte de los músicos y la construcción del repertorio durante la presentación y de acuerdo a las reacciones del público son habilidades que hacen parte del oficio musical en los grupos de secuencias, y cambian de acuerdo al tránsito entre géneros musicales.

Los grupos de secuencias tienen como característica común la interpretación de una gran variedad de géneros musicales populares de difusión regional e internacional. Son un ejemplo de multimusicalidad que no se ciñe a las tradicionales clasificaciones. Es una práctica que extrapola las fronteras de instrumentación de cada género musical y de esta manera no se puede clasificar con relación a una música específica. En la actualidad, momento de dilución de categorías estables en una multiplicidad de estéticas encontradas, usos sociales de las tecnologías y estrategias laborales ponen en cuestión la categoría analítica de género musical una vez más, como punto de partida para la construcción de objetos de estudio.

REFERENCIAS

BRAVO, Lilian Yessi. *El papel de la cantante.* Cali, 19 ene. 2015. 18 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

CARDONA, Héctor. *Aprendiendo a cantar.* Cali, 23 dic. 2014. 25 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

CHAZY, Henry. *La animación.* Cali, 20 ene. 2015. 21 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

CROTTRELL, Stephen. Local Bimusicality Among London's freelance musicians. Ethnomusicology, Chicago, v. 51, n.1, p. 85-105, 2007.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. "Suena el Río". Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires. 2009. 267 f. Tesse (Doutorado em Antropologia Social) Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

GIMENEZ AMOROS, Luis. I Play Wassoulou, Peli, Songhay and Tuareg Music: Adama Drame in Postcolonial Mali, Bimusical or Multimusical. *El oído pensante,* Argentina, v.2, n.2, 2014. p. 1-17. http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante web: 09/12/14

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidina.* Tradução de Hildegarde Torres y Flora Serrato. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.

GREEN, Lucy. Music education, cultural capital, and social group identity. In: CLAYTON, M. T.; Herbert; MIDDLETON, R. *The cultural study of music.* Nueva York e Londres: Routledge, 2003. p. 263-273.

HERNÁNDEZ, Oscar. La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas,* Bogotá, v.7, n.1, 2012, p. 39 – 77

HOOD, Mantle. The Challenge of Bi-Musicality. *Ethnomusicology,* Chicago, v. 4, n. 2, 1960. p. 55-59.

PACKMAN, Jeff. Signifying(G) Salvador: Professional Musicians and the Sound of Flexibility in Bahia, Brazil's Popular Music Scenes. In: *Black Music Research Journal*, Chicago, v. 29, n. 1, Spring, 2009, p. 83-126.

PIEDADE, Acacio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira. *El oído pensante,* Argentina, v.1, n.1, 2013. p. 1-23.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SOTO, Julio Cesar. *El órgano y la voz.* Cali, 29 dic. 2014. 15 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

TRIVIÑO, Rocío. *Clasificación de públicos por los músicos*. Cali, 29 ene. 2015. 15 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

WAXER, Lise. *The City of Musical Memory*. Wesleyan: Wesleyan University Press, 2002.

MÚSICA NEGRA E CORPORALIDADE NO NEOPENTECOSTALISMO – NOVAS TENDÊNCIAS E CONTRADIÇÕES

Álvaro Neder
alvaroneder@ig.com.br
Universidade Federal do estado do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)/
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)

Daniel Barros
danielbarrosg@hotmail.com
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)

Daniela França
gibrille@gmail.com
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)

Maria Clara de Matos
mclaramatos@gmail.com
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)

Mauricio Flora
mauricioflora@gmail.com
Instituto Federal do Rio de Janeiro

Priscilla Sued
prscillasued@gmail.com
Instituto Federal do Rio de Janeiro

Rodrigo Caetano
rodrigo.caetano89@gmail.com
Instituto Federal do Rio de Janeiro

Rui Pereira Kopp
ruikopp@hotmail.com
Instituto Federal do Rio de Janeiro

Resumo

O gênero musical neopentecostal "corinho de fogo" – aqui estudado em uma das primeiras abordagens na literatura acadêmica, senão a primeira –, representa uma tendência recente de grande propagação entre os fiéis daquela religião, e envolve inclusive questionamentos à exclusão racial e desigualdade de classe. Como evidência, apresentamos nessa pesquisa

participativa etnomusicológica, que empregou observação participante e entrevistas, o caso da igreja dirigida pela pastora Ana Lúcia, localizada em região de extrema pobreza na Baixada Fluminense e constituída por fiéis predominantemente de raça negra. Nos cultos da pastora, constatamos que uma exuberante corporalidade negra se alia a uma música fortemente percussiva que é, juntamente com a dança, considerada pelos praticantes evocativa dos rituais religiosos afro-brasileiros. A energia dessa música é entendida pelos fiéis como índice da presença do Espírito Santo, a partir da energia que é vista como emergente da ancestralidade negra, de forma que essa música negra fornece a potência necessária para enfrentarem a desigualdade e a violência. Nossa etnografia musical concluiu que a agência coletiva de fiéis, músicos e pastores constituiu a igreja da pastora em um território social produzido ativa e afirmativamente como resposta e desafio à exclusão e preconceito, no qual a música negra é parte fundamental.

Palavras-chave: Etnomusicologia participativa. Baixada Fluminense. Neopentecostalismo.

Abstract

The Brazilian neopentecostal musical genre known as "corinho de fogo" – studied here in one of the first approaches in academic literature, if not the first one – is a widespread recent trend among the faithful of this religion which encompasses challenges to racial exclusion and class inequality. As evidence, we present in this ethnomusicological participatory research, which employed participatory observation and interviews, the case of the church directed by pastor Ana Lúcia, settled in a very poor neighborhood of Baixada Fluminense and frequented by predominantly Afro-American members. In the pastor's cults, an exuberant black corporeity embraces a very percussive music that is, together with the dance, considered by the practitioners evocative of Afro-Brazilian religious rituals. This music's energy is understood by the faithful as an index of the Holy Spirit's presence, which gives the necessary potency for them to fight the difficulties imposed by inequality and violence. Our musical ethnography concluded that the collective agency of members, musicians and pastors has constituted the church into a social territory actively and affirmatively produced as a response and challenge to exclusion and prejudice, in which music plays a central role.

Keywords: Participatory ethnomusicology. Baixada Fluminense. Neopentecostalism.

Introdução

Colocando-nos no interior de uma vertente de pesquisas que buscam contribuir para o diálogo entre o movimento negro e o movimento pentecostal (p. ex., Burdick, 2001; Pinheiro, 2009), sustentamos aqui que a euforia em torno de um gênero musical conhecido como “corinho de fogo”, surgido recentemente em certas igrejas neopentecostais, representa uma tendência de grande propagação entre os fiéis dessas igrejas, e envolve inclusive questionamentos à exclusão racial e desigualdade de classe. Dada a importância demográfica

do pentecostalismo no Brasil, essa tendência se torna sugestiva de possíveis transformações em larga escala na maneira como as populações negras refletem sobre seu lugar social, justificando um exame de suas diferentes manifestações.

Nosso grupo de pesquisa participativa Rede EscutaBaixada iniciou suas atividades em 2011, envolvendo estudantes residentes na Baixada Fluminense (ou que nela desempenham majoritariamente suas atividades) do curso superior de Produção Cultural do Instituto Federal do Rio de Janeiro, campus Nilópolis, Baixada Fluminense (BF), e, desde 2014, do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). A partir das reuniões com os estudantes, eles apontaram como questões importantes para se refletir sobre a BF a marginalização e desigualdade, incluindo o estigma da Baixada como lugar da ausência e da negatividade. Apesar de sua produção cultural extremamente rica, a Baixada sofre, há décadas, com a negligência dos governos e representações negativas da grande mídia, que disseminou a noção de que este extenso território se define unicamente pela violência e falta de manifestações de criatividade e positividade. Estas questões foram sempre salientadas pelos discursos dos músicos, produtores culturais, professores e residentes em geral da BF com quem temos tido contato e/ou entrevistado desde então.

Orientado pelos problemas detectados, foi proposto como objetivo geral do projeto etnografar as práticas musicais locais por meio das quais grupos excluídos contestam, respondem ou se reinventam frente às diversas formas de exclusão sofridas pelos residentes da Baixada Fluminense. Na execução do projeto, além de produções textuais, são, também, utilizados registros audiovisuais, visando a produção de documentários que são apresentados aos residentes da Baixada no âmbito do programa de extensão federal Proext 2014 e Proext 2015 (MEC)[1]. Por meio dos debates gerados por esta integração pesquisa-ensino-extensão, a população residente intervém ativamente sobre os rumos da investigação, ressaltando aspectos de seu interesse, criticando representações eventualmente inadequadas e, de maneira geral, orientando a pesquisa.

[1] Os documentários estão disponíveis no endereço <http://redeescutabaixada.com.br>, que funciona como um arquivo digital de acesso gratuito tornado permanentemente e universalmente disponível para as diversas populações da Baixada Fluminense, inclusive seus pesquisadores, como retribuição e forma de avaliação de nosso trabalho por parte da comunidade.

No subprojeto a que se refere o trabalho ora apresentado, o Rede EscutaBaixada apresenta o caso da Igreja Pentecostal do Evangelho Pleno, dirigida pela pastora Ana Lúcia. Nossa pesquisa neste espaço teve início em março de 2013, quando, no decorrer do semestre, alguns dos estudantes da disciplina *Culturas Populares*, ministrada por nós, e um membro de nosso grupo de pesquisa produziram, executaram e apresentaram o audiovisual *Vem Comigo Dando Glória*[2], sobre a igreja e a pastora, no âmbito da disciplina. A partir deste vídeo, constatamos que a música e as performances realizadas naquele espaço se inseriam nas problemáticas que interessavam ao grupo, quais sejam, a desigualdade e o estigma associados à Baixada e as respostas criativas produzidas por seus residentes a tais formas de violência. Desde então, o coletivo vem realizando visitas à igreja, conversando e entrevistando seus membros, fotografando, filmando e participando dos cultos, inclusive apresentando aos fiéis e pastores resultados preliminares de nossa pesquisa junto a este espaço social e ouvindo/ incorporando suas impressões a respeito, o que resultou na comunicação ora apresentada.

Localizada na cidade de Belford Roxo (Baixada Fluminense), em região de extrema pobreza, a igreja atrai principalmente fiéis de famílias de baixa renda, predominantemente de raça negra. Nos cultos da pastora, corporalidade, música e dança são marcadamente baseadas em traços culturais autorreferenciados pelos participantes à cultura negra, o que produz pronunciada tensão no interior do movimento neopentecostal. Tal adesão atrai críticas violentas de fiéis e pastores de outras vertentes protestantes (o que reproduz, num âmbito mais localizado, a situação global de opressão e estigma que afeta a BF como um todo, conforme anteriormente apontado) e ressalta a disposição agonística e a agência dos membros dessa igreja. No entanto, essas críticas não impediram que Ana Lúcia fosse convidada pela apresentadora Regina Casé para apresentar-se, em 1 de janeiro de 2012, em seu popular programa "Esquenta", transmitido pela TV Globo[3], em uma celebração ecumênica com espíritas e candomblecistas. Outros vídeos da pastora, disponíveis no sítio Youtube.com, superam a marca de um milhão de visualizações, ressaltando a disseminação do seu potencial crítico.

[2] Disponível em: <http://youtu.be/60D-FtQaaww>
[3] *Pastora Ana Lúcia no programa Esquenta da Globo,* 2012.

O gênero musical "corinho de fogo" – no qual se insere a parte mais animada das músicas da pastora – surge nos últimos anos a partir dos desenvolvimentos neopentecostais. Trata-se de um fenômeno ainda muito pouco estudado – se é que já estudado antes – sendo que não conseguimos localizar um único trabalho sobre este gênero na literatura acadêmica. O descompasso entre os estudos acadêmicos e a sociedade é visível nesse caso, pois uma pesquisa pela palavra-chave "corinho de fogo" nos buscadores da internet fornece dezenas de páginas com debates apaixonados de fiéis favoráveis e contrários a esta música e práticas relacionadas, coletâneas de letras, videoclipes e gravações de áudio com fartura de exemplos de músicas, shows, CDs e DVDs com esta denominação de gênero, evidenciando sua larga e não tão recente popularidade através do país.

A Wikipédia, no verbete "Corinhos", limita-se a declarar a respeito: "Existe hoje em dia a designação 'Corinhos de Fogo' que tem um forte aspecto litúrgico de Batalha Espiritual, Batismo de Fogo e Exorcismo" (Corinhos, 2014). Esta definição não é correta, pelo menos no que tange à igreja aqui estudada, uma vez que tanto na observação participante, quanto nas diversas entrevistas realizadas com fiéis, pastores, músicos e a própria pastora Ana Lúcia não foi encontrado absolutamente nenhum sinal de batalha espiritual contra outras religiões (notadamente afro-brasileiras). Ao contrário, os entrevistados frequentemente referem laços antigos, familiares, com o Candomblé ou a doutrina espírita, e, de mais a mais, boas relações com seus praticantes.

O "Corinho de Fogo" na igreja da pastora Ana Lúcia

A Igreja Pentecostal do Evangelho Pleno, coordenada pela pastora Ana Lúcia, localiza-se na Rua Caminho do Jambuí, 130, numa região bastante empobrecida do município de Belford Roxo, na Baixada Fluminense. Há presença ostensiva da criminalidade armada nas cercanias da igreja, e entre seus "soldados", vários frequentam a igreja ocasionalmente.

O primeiro contato com um culto da igreja em questão foi extremamente impactante, uma vez que seus corinhos de fogo se diferenciam radicalmente da música dos cultos evangélicos mais tradicionais (mesmo aqueles que, há décadas, adotam músicas populares).

Alguns exemplos podem ser assistidos e ouvidos no audiovisual *Música Negra no Templo da Pastora Ana Lucia*, produzido por nosso grupo e disponibilizado com acesso aberto[4].

Caracterizado por composições tonais com melodias e letras curtas, de fácil memorização, à base de gêneros populares afro-brasileiros, como samba, pagode e forró, os "corinhos de fogo" da igreja da pastora são executados com alta amplificação, acompanhados por instrumentos percussivos e embalados por andamentos moderados. Geralmente, o tonalismo é estruturado pelas escalas diatônicas maiores, com predominância da tonalidade de Mi maior, por se tratar de uma altura cômoda para que a pastora Ana Lúcia possa cantar, uma vez que, na maioria das vezes, é ela a compositora e quem inicia o canto dos corinhos. No referido audiovisual, como na observação de seus cultos, nota-se uma ausência de formulações ditas "sofisticadas" nas melodias, harmonias e arranjos da música dessa comunidade (em "corinhos de fogo" que circulam em outras comunidades, disponíveis no sítio Youtube.com e na internet em geral, verifica-se a existência de muitas produções que obedecem a padrões dominantes de elaboração técnica). Nos corinhos dessa igreja predominam melodias simples e funções tônica, subdominante e dominante, enquanto, por outro lado, a rítmica é bastante complexa. Esta maneira de estruturar a comunicação musical conta com o engajamento corporal entusiasmado da comunidade, como se pode constatar a partir do vídeo.

É de se notar a importância conferida pelos fiéis aos elementos afro-brasileiros da performance – encontrados nos sons musicais, dança, gestualidade, oratória, na interação entre pastores e comunidade, enfim, numa multiplicidade de planos expressivos, mediados por identidades de raça, classe e cultura, todos reunidos em uma forma criativa para a qual ainda não dispomos de um nome, optando por denominá-la provisoriamente de "música". Entretanto, mesmo relativizando a ideia de "música" como constituída meramente por padrões sonoros, os depoimentos dos próprios fiéis, dos músicos atuantes na igreja e da pastora colocam neste componente do fato cultural um peso extremamente elevado. Por exemplo, o músico[5] Gabriel Silva dos Santos declara que "se você se ligar você vai [perceber] o Espírito Santo na música que nós tocamos aqui" (Santos, 2014). Perguntado

[4] Disponível em: https://youtu.be/otBf_gMne6U

[5] Todos os músicos citados neste trabalho são integrantes do grupo que se apresenta regularmente na igreja da pastora Ana Lúcia, "Os Gideões".

como é possível sentir essa presença, se é pela animação da música, relaciona um conjunto de elementos que inclui a música mas vai além dela, abrangendo a força da pregação (um tema sempre lembrado pelos fiéis da igreja, e que afirma a importância da oralidade), e uma "segurança" ou convicção difícil de segmentar analiticamente, mas passível de ser sentida pelo fiel participante do evento como um todo: "Pela animação, pelo jeito que é cantado, pelo jeito que é falado, a força que você faz pra... a segurança que você dá pra pessoa, a pessoa se liga diretamente no céu e você sente o Espírito Santo" (Santos, 2014). Entretanto, valoriza a música como um componente destacado desta experiência, pois, respondendo sobre qual é a diferença entre os cultos sem música e com música, declara que, com a música, principalmente executada por uma banda, o fiel "se inspira mais", e que, sem música, "fica um aqui, o outro lá" (expressão de desânimo) (Santos, 2014). Portanto, concluímos que a energia dos "corinhos de fogo" é indicativa da presença do Espírito Santo, de forma que a música cumpre função essencial no ritual.

Durante a execução dos corinhos de fogo, causa espécie a performance corporal dos pastores e fiéis, que dançam e cantam energicamente, como se pode ver nos vídeos referidos. De maneira geral, essa corporalidade é associada discursivamente pelos próprios neopentecostais às religiões afro-brasileiras (embora os praticantes se apressem em estabelecer uma diferença essencial com essas religiões, ressaltando que, em que pesem as semelhanças exteriores, no plano das significações toda a performance se dedique a louvar as divindades cristãs). Tal performance corporal não é exclusiva dos cultos da igreja da pastora Ana Lúcia, muito pelo contrário. Trata-se de prática bastante disseminada nas igrejas evangélicas após a "terceira onda" neopentecostal, e é denominada pelos seus adeptos de "reteté" (O que significa "reteté"?, 2014). Há, na internet, inúmeras críticas de fiéis e pastores de outras igrejas a esta prática, vista por eles como uma "manifestação do demônio", por estar, segundo tais críticos, vinculada às religiões afro-brasileiras como a Umbanda (chamadas, pejorativamente e de maneira genérica, de "macumba"). Tais críticas frequentemente se fazem acompanhar por vídeos comparativos que buscam comprovar tal vinculação, muitos deles, inclusive, filmados com câmeras ocultas, portanto sem o consentimento dos fiéis, sejam da Umbanda, do Candomblé ou da religião evangélica. Devido a essa inadmissível falta ética, deixamos de referenciar tais vídeos. No entanto, se o "corinho de fogo" é definido exatamente por utilizar gêneros musicais afro-brasileiros, como

o samba, não precisaríamos ir muito longe para encontrar as razões pelas quais as igrejas neopentecostais que utilizam o "corinho de fogo" serem percebidas por *outsiders* como vinculadas à "macumba". O próprio samba, segundo copiosa literatura etnomusicológica, teria sido gestado a partir dos terreiros onde se praticava o Candomblé e a Umbanda (ver, como exemplo, as fontes mencionadas em Sandroni, 2001, p. 110-117).

De maneira geral, as características afro-brasileiras exibidas pela performance da pastora e da música de sua igreja – a exuberância corporal, o ritmo sacudido, a forte interação com o fiel todo o tempo – inclusive física –, a pregação intensa, e as mencionadas relações subjacentes com a exterioridade de práticas religiosas como o Candomblé (explicitamente invocadas pelo próprio discurso da pastora e pelas performances corporais dela e dos fiéis, como se pode constatar no referido audiovisual) – são desejadas pelos fiéis como fonte de potência, uma energia necessária para lidar com as adversidades que os afligem. Isso é confirmado pelo músico Aristides Nunes:

> Quando vou numa vigília com ela [a pastora Ana Lúcia] – que nem a última, eu tava cansado, mas o ritmo envolvente, tu chega lá com instrumento, aparelho de som, o ritmo é gostoso e tu começa a tocar e sente a coisa muito profunda mesmo. Ela mesma sabe, eu posso estar cansado mas chego aqui, envolvido pela música, o corinho [de fogo], e é uma coisa que quando você vai ver não tem mais cansaço, [dificuldades] não tem mais nada. Uma coisa que te envolve. (Nunes, 2014)

Já o fiel Elton Silveira faz uma correlação mais direta entre a potência musical – definida por ele, da mesma maneira que o já citado Gabriel Santos, como indício da presença do Espírito Santo – e a força e coragem necessárias para enfrentar o problema social do tráfico de drogas:

> o corinho de fogo é mais agitado, as pessoas dão lugar ao Espírito Santo de Deus [...] Sem esse avivamento não tem como a igreja influir numa sociedade, no tráfico de drogas, porque esse impulso é o Espírito Santo [que] nos dá coragem e nos faz essa potência. (Silveira, 2014)

Esta relação estabelecida pelo fiel, entre a energia da música, a presença nela do Espírito Santo, e a potência necessária para lutar contra a violência que oprime esta comunidade, se apresenta como um dado crucial. Portanto, mesmo compreendendo a noção de "música" como um complexo de elementos, os fiéis procuram essa igreja por causa de

sua música, índice verificável da presença do Espírito Santo e fonte de energia e encorajamento para enfrentar a luta contra as sérias adversidades que afetam esta população em situação de desigualdade. Podemos, então, concluir com segurança que a agência coletiva produz um espaço de relações sociais por meio da música, e que a igreja da pastora é esse espaço.

A questão racial: música e culto como representativas de uma comunidade negra

Tendo demonstrado que a música atua de forma essencial na produção de um espaço social (religioso) de enfrentamento contra a opressão e violência que afligem esta comunidade, buscaremos agora evidenciar, por meio de depoimentos dos participantes da igreja, que a questão racial negra é reconhecida por eles, que a igreja e a música são representativas de uma comunidade negra.

Contrariamente à percepção de vários pesquisadores, que retrataram a demonização dos traços afro-brasileiros nas denominações neopentecostais, verificamos, no caso dos membros da igreja aqui estudada, a valorização da ancestralidade negra. Efetivamente, para a pastora Ana Lucia, sua performance corporal e musical é resultado, conforme ela própria declara, de toda sua vivência familiar:

> Fui criada na Umbanda pela minha avó materna e a minha avó paterna era candomblecista [...] minha avó me puxava pra um lado, [a outra avó] puxava pro outro, então eu fiquei sendo criada no Candomblé e na Umbanda. Então, ainda existem pessoas da minha família que são candomblecistas, que são umbandista, por isso que eu respeito, né? Porque a gente, é nossa origem, nós viemos de lá, e a gente sabe que tem que respeitar, né? (Ana Lúcia, 2014)

É muito interessante notar a referência à "nossa origem" – ou seja, a origem negra, a cultura de ascendência africana. Embora as manifestações exuberantes de musicalidade e corporalidade negra nessa igreja se distanciem discursivamente das práticas religiosas afro-brasileiras para buscarem se associar às divindades cristãs, o vigor dessas manifestações – característico das práticas afro-brasileiras — é avaliado pelos fiéis como índices seguros da presença dessas divindades. Conforme nos disse o fiel Elton Silveira, a energia sentida pelos

fiéis e músicos durante a dança entusiástica e a música em altos decibéis (discursivamente relacionadas pelos praticantes às religiões de possessão afro-brasileiras) demonstra que o Espírito Santo se encontra ali: “Tem muitas igrejas hoje em dia que não sente a mesma unção que tem aqui, entendeu? Tem igrejas que já estão apagadas, né? Que o Espírito Santo não habita mais aquela igreja, entendeu? A presença de Deus é notória nesse lugar.” (Silveira, 2014).

Da mesma forma, o pastor Rafael Silva reforça a conexão verificada entre a música da igreja e a presença do Espírito Santo, salientando o fato de que se trata de uma música negra ao enumerar instrumentos percussivos:

> [...] [o corinho] atrai não só os pentecostais, mas também muitas outras pessoas, porque além do corinho [...] há uma ação do Espírito Santo [...], você vê que não é só ali o tambor, porque o tambor, e o tantan e o violão sem a unção, né, torna-se uma coisa por apenas por usar, um corinho qualquer, mas quando você faz com unção e com a visão que a pastora Ana Lúcia tem, né, é isso aí e o que impacta e é o que traz, sabe, é o que atrai as pessoas. (Silva, 2014)

Ao ser perguntado sobre quais são os gêneros musicais executados na igreja, o músico Gabriel Silva dos Santos declara que “É um ritmo diferente que a gente do movimento evangélico criamos. Misturamos pagode e forró. A música é do povo negro” (Santos, 2014). O músico André Casimiro da Silva refere, entre outros gêneros musicais, o forró, por causa da maciça migração nordestina na Baixada Fluminense. Segundo o músico Albertinho Lima do Nascimento, "a gente toca tipo forró, às vezes axé, pagode, samba, de acordo com o que a pastora canta a gente toca" (Nascimento, 2014). Reconhecendo a origem negra das músicas utilizadas pela banda da pastora, "Os Gideões", estabelece uma clara dicotomia entre o “hinozinho da harpa” (música de matriz europeia) e músicas de origem negra: “A gente misturou... Antes era o hinozinho da harpa... o hino cristão... Mas começamos a colocar ritmo de rock, pagode, tem até funk!” (Casimiro da Silva, 2014). Enquanto isso, o músico Hélio Domingos dos Santos Marques também ressalta a predominância de músicas de origem negra, ao responder à pergunta sobre quais seriam os gêneros musicais executados na igreja:

> O mais marcante é o samba. Até porque a gente já teve ex-sambistas[6] e ex-pagodeiros, mas em matéria de outros ritmos a gente tem o forró, na quinta feira, que é aquele mais metal, mais elétrico, a pessoa fica mais eufórica. (Marques, 2014)

Para o músico Bruno dos Santos Silva, a música produzida ali é uma mescla de diferentes músicas negras e é uma contribuição da raça negra: "é um suingado diferente [...] você não sabe se é um forró, se é um suíngue, se é um *black*."

Já Hélio Domingos dos Santos Marques afirma que a música negra da igreja é a música da comunidade, que também é negra e pobre em sua maioria: "É que nossa comunidade é muito carente, então a maioria das pessoas é de cor negra. É a música da nossa comunidade, realmente." (Marques, 2014). Deve-se notar na fala de Marques a classificação sociológica que associa a questão racial à pobreza.

No entanto, não é possível ser mais explícito e afirmativo nessa valorização da diferença e orgulho negro do que a própria pastora Ana Lúcia:

> Raça negra, tantan, música... Eu sou negra! Eu vim duma família negra! Família do pagode, da macumba, família de católicos, eu não posso dizer que não venho! Venho! Sou negra! Eu vim de lá [África], minha família, meus avós, é de lá! Sou negra, mas a minha música, o branco também canta. [...] Sou uma pessoa muito espontânea, gosto de ser festeira. Acho que esse negócio de ser festeira é coisa de preto mesmo. (Ana Lúcia, 2014)

A valorização é, inclusive, da beleza negra, conforme a pastora:

> Eu dizia "vamos ali" a uma amiga, ela dizia "ah não vou não porque eu sou negra", e eu "qual o problema? Nós somos negonas bonitas, penteia esse cabelo, passa um batom, vambora! Às vezes o racismo parte do próprio negro. Tem muitos negros que têm vergonha de ser negro. Eu não tenho. Eu adoro ser negona! Eu adoro ser negona! Dou um jeitão no cabelo, boto umas roupas [faz gestos sensuais ao longo de seu corpo] de nossa! Sou bem pra cima! (Ana Lúcia, 2014)

[6] É importante notar que, para os neopentecostais dessa igreja, "sambista" designa o sujeito que, além de executar o gênero musical, está supostamente envolvido em práticas consideradas reprováveis ("domundo") por essa religião, como o uso de bebidas alcoólicas, drogas ilícitas, sexo fora do casamento e outras. Assim, o gênero samba, em si, não é considerado pecaminoso por esta congregação, desde que a música esteja a serviço da louvação à divindade, e não faz do executante um "sambista". O mesmo serve para o "pagodeiro".

Perguntada se "é uma cultura para se ter orgulho?", responde Ana Lúcia: "Eu tenho orgulho. Eu amo ser quem eu sou. Eu amo e por que que eu amo? Não é porque a coisa é boa pra mim, eu amo porque a coisa não é só boa pra mim, é boa pras outras pessoas." É boa para outras pessoas, segundo explica, porque ela é vista como uma referência dentro de sua comunidade, ou mesmo mais além, quando ocupa as telas das TVs e computadores:

> Sim, como negra, como pastora, como mulher, como mãe, como cantora, como lutadora, como guerreira, isso atrai o povo mesmo. Eu tenho aqui praticamente 15 homens que foram atraídos pela beleza dessa negona, por esse jeito expansivo de falar, por esse jeito maravilhoso de eu me dar com as pessoas, então realmente é isso, a minha cor, o meu jeito, de crioula, de negona, de alegre de falar, realmente atrai as pessoas [enquanto isso, as pessoas passam pela rua ao lado de seu templo, onde era feita a entrevista, mandando beijos a ela e se comunicando]. O povo me ama mesmo, o povo me abraçou; fui muito rejeitada mas estou conseguindo ocupar meu espaço. Um espaço maior. Uma aceitação melhor por causa do trabalho positivo que eu tenho empenhado na comunidade. (Ana Lúcia, 2014)

Conclusões

Fica, então, caracterizada a igreja estudada como um espaço social onde questões raciais e de exclusão são importantes, bem como atitudes afirmativas surgidas da agência coletiva e manifestadas nos discursos representados que buscam confrontar esses problemas, sendo que a música ocupa lugar central nessa luta. Inicialmente demonstramos que a música atua de forma essencial na produção de um espaço social religioso de luta contra as agressões sofridas cotidianamente pelos membros dessa comunidade. A seguir, evidenciamos, através de depoimentos dos participantes da igreja, que a questão racial negra é reconhecida por eles, e que a igreja e a música são representativas de uma comunidade negra. Confirmamos, assim, que a música negra é importante para a produção de um espaço social de identidade negra, o que nos permite dizer que existe uma intenção desses fiéis, ainda que não colocada explicitamente nos termos do movimento negro, de se organizar em torno desta questão.

No entanto, são visíveis as contradições verificadas com relação às condições objetivas de existência dos fiéis e as ideologias professadas na religião evangélica e até mesmo nas letras de música. Tais letras pregam uma atitude condizente àquela predominante no neopentecostalismo, exortando o fiel a encontrar a "vitória" nas engrenagens do

capitalismo. Como lembrou, oportunamente, a antropóloga Simone Luci Pereira em comunicação pessoal:

> As letras dos "corinhos" (me lembro de uma que dizia "o meu milagre vai virar notícia") têm um caráter ou estão permeadas de questões que dizem respeito à cultura do consumo e midiática e da própria questão dos regimes de visibilidade e celebrização das culturas comunicacionais. Ou seja, têm uma afirmação contra-hegemônica, mas também aderem a lógicas hegemônicas, num potencial muito ambíguo. (Pereira, 2014)

Concordando de antemão com Pereira a propósito da ambiguidade da mensagem ideológica, cumpre, entretanto, notar que são feitas críticas à música popular como um todo em bases semelhantes, ou seja: a de ser comercializada na forma mercadoria, promovendo a dominação das indústrias fonográficas em detrimento das populações e fortalecendo o ideário capitalista nas práticas sociais. Buscando compreender o potencial crítico que reside em produções marcadas pela ambiguidade, temos trabalhado com o conceito de *contradição* na música popular:

> A contradição é compreendida, aqui, a partir da matriz psicanalítica, como fruto do embate entre pulsões destruidoras e criativas, inerentes aos sujeitos inseridos na cultura, e, a partir da teoria marxista, como o que poderia levar a uma transformação do modo de produção. Justifica-se, assim, o esforço analítico em não tentar resolver as contradições, testemunhando-se, ao contrário, sua proliferação. Pressupõe-se, neste livro, que as práticas culturais tornam-se tão mais transformadoras quanto mais contraditórias sejam. Por outro lado, por não haver determinação da "superestrutura" ideológica pela "infraestrutura" econômica, as canções possuem seu próprio nível de determinação, que diz respeito à construção das subjetividades. [...] Importam os efeitos das canções sobre as diversas lutas ideológicas, por intermédio do oferecimento de posições subjetivas, que podem ser politicamente inertes ou mobilizadoras. Se for assim, a medida do potencial transformador das canções é a quantidade de pessoas que envolvem, e a capacidade dessas práticas de gerar polêmica e debate entre as pessoas envolvidas. (Neder, 2014, p. 17)

E, com efeito, polêmica e debate surgem no contexto da prática musical aqui descrita como altamente popular, envolvendo muitas pessoas. Como a questão da violência e do conflito está sempre presente no cotidiano dos entrevistados, segundo declaram, a música negra no culto é uma forma de luta contra o preconceito, ainda que esta luta esteja disfarçada ou ambígua. Numa sociedade que reprime de diversas formas violentas a expressão aberta de conflitos, é de se esperar que eles estejam camuflados. É justamente por isso que a música,

como expressão simbólica destes conflitos – que, penetrando pelas frestas, tem trânsito social mais ou menos livre, dada sua polissemia –, assume tamanha importância como documento das lutas sociais dos negros e membros dos segmentos de baixa renda. Isso porque a música da igreja da pastora Ana Lúcia não está vinculada apenas à questão racial negra, estando conectada também a outros setores subalternos: é bastante evidente, a partir da observação participante e declarações dos fiéis, que há uma identificação de classe entre a maioria dos frequentadores e os pastores, visto que quase todos são de baixa renda.

Portanto, os resultados desta pesquisa evidenciam um território social produzido ativa e afirmativamente como resposta e desafio à exclusão e preconceito racial e econômico, no qual a música é parte fundamental. Indicando a presença do Espírito Santo a partir da energia que é vista como emergente da ancestralidade negra, a música produz o empoderamento necessário para fazer frente ao preconceito e deslegitimação que afeta esta população negra e empobrecida da Baixada Fluminense. A partir deste espaço musical e religioso, os fiéis da Pastora Ana Lúcia lutam simbolicamente pelos direitos de inclusão e cidadania, e pelo respeito por suas crenças e práticas.

REFERÊNCIAS

BURDICK, John. Pentecostalismo e identidade negra no Brasil: mistura impossível? In: MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Claudia Barcellos (Orgs.). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CORINHOS. 2014. In: *Wikipédia*, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Corinhos&oldid=39301837>. Acesso em: 20 jul. 2014.

NEDER, Alvaro. *Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central:* Música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso do Sul. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

O QUE SIGNIFICA "RETETÉ"? Disponível em:

http://perguntas.gospelprime.com.br/o-que-significa-%E2%80%9Cretete%E2%80%9D/. Acesso em: 01 jul. 2014.

PINHEIRO, Márcia Leitão. Dinâmicas da religiosidade: experiências musicais, cor e noção de sagrado. In: López, Laura Álvarez; Thylefors, Markel; Wedel, Johan (Orgs.). *Representaciones y expresiones religiosas afrolatinoamericanas*. Stockholm Review of Latin American Studies, Issue No. 4, March 2009.

SANDRONI, C. Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Entrevistas e comunicações pessoais

ANA LÚCIA (pastora). *Entrevista concedida a Alvaro Neder.* Belford Roxo, 3 ago. 2014.

CASIMIRO DA SILVA, André. *Entrevista concedida a Alvaro Neder.* Belford Roxo, 3 ago. 2014.

MARQUES, Hélio Domingos dos Santos. *Entrevista concedida a Alvaro Neder.* Belford Roxo, 3 ago. 2014.

NASCIMENTO, Albertinho Lima do. *Entrevista concedida a Alvaro Neder.* Belford Roxo, 3 ago. 2014.

NUNES, Aristides Cristóvão. *Entrevista concedida a Alvaro Neder.* Belford Roxo, 3 ago. 2014.

PEREIRA, Simone Luci. *E-mail pessoal*, 22 dez. 2014.

SANTOS SILVA, Bruno dos. *Entrevista concedida a Alvaro Neder.* Belford Roxo, 3 ago. 2014.

SANTOS, Gabriel Silva dos. *Entrevista concedida a Alvaro Neder.* Belford Roxo, 3 ago. 2014.

SILVA, Rafael (pastor). *Entrevista concedida a Rodrigo Caetano e Daniel Barros.* Belford Roxo, 10 abr. 2014.

SILVEIRA, Elton. *Entrevista concedida a Rodrigo Caetano e Daniel Barros.* Belford Roxo, 10 abr. 2014.

Referências audiovisuais

Música Negra no Templo da Pastora Ana Lucia. Audiovisual realizado em dezembro de 2014 pelo Grupo de Pesquisa Rede EscutaBaixada sobre música e corporalidade negra no Templo da Pastora Ana Lúcia em Belford Roxo, Baixada Fluminense. Disponível em: <https://youtu.be/otBf_gMne6U>. Acesso em: 20 abr. 2015.

Pastora Ana Lúcia no programa Esquenta da Globo. 2012. Vídeo. Dir. não fornecida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RrKRBbDJPaM>. Acesso em: 20 dez. 2014.

Vem Comigo dando Glória! Música e corporalidade negra no Templo da Pastora Ana Lúcia. Trabalho desenvolvido em 2013 para a disciplina Culturas Populares pelos estudantes Camile Cardozo, Louise Teixeira, Leandro Luz, Nathaly Avelino, Philip Moreira e Rodrigo Caetano, do Curso Superior de Produção Cultural do IFRJ campus Nilópolis, sob orientação do Prof. Dr. Alvaro Neder. Disponível em: <http://youtu.be/60D-FtQaaww>. Acesso em: 20 abr. 2015.

"FOLIA DE REIS": ALGUNS PROBLEMAS DE SUA ABORDAGEM ACADÊMICA RECENTE

Leonardo Pires Rosse
piresrosse@yahoo.com.br
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

Proponho aqui uma revisão de trabalhos acadêmicos recentes tratando de grupos ou giros de folias, ou simplesmente contextos onde "folia" e "folião" são noções importantes. Busco problematizar a ênfase dada por esta literatura ao estudo de "Folias de Reis", a despeito de outros ciclos e repertórios produzidos pelos mesmos atores destas, bem como uma certa hierarquização criada em torno de diferentes práticas sócio-musicais, onde a "Folia de Reis" ocupa lugar de destaque.

Palavras-chave: folia de reis, folião, estudo de música camponesa no Brasil

Abstract

This paper consists of a review of recent academic works dealing with folia groups or folia giros, or simply contexts where "folia" or "folião" are important concepts. It seeks to problematize the emphasis, in this literature, of the "Folia de Reis" ("Folia of the Magi") study, in despite of other cycles and repertoires produced by the same actors, as well as a certain hierarchy created around different socio-musical practices, where the "Folia de Reis" occupies a prominent place.

Keywords: *folia* of the Magi, *folião*, peasant music study in Brazil

Introdução

Durante pesquisa de mestrado sobre foliões em Turmalina (alto-médio Jequitinhonha, MG) realizada há alguns anos, me deparei com um problema desconfortante. Ao revisar trabalhos de diferentes autores e disciplinas que tratavam de "foliões" em Minas Gerais e outros estados, encontrei uma bibliografia relativamente extensa e marcada de forma homogênea por paradigmas e orientações epistemológicas que não apresentavam equivalentes ou rendimento em meu trabalho de campo, nem nas descrições e discussões

que tentava então elaborar para a redação de minha dissertação. Em outras palavras, essa bibliografia me mostrava dados e interesses que pareciam estranhos no contexto etnográfico em que trabalhava, junto aos foliões com quem conversava, muito embora reclamasse continuamente uma certa unidade (histórica, cultural, estética) entre diferentes casos de "folia". Nesse impasse, pensei que poderia ser interessante realizar um ensaio que buscasse localizar objetivamente os pontos marcantes que me desconfortavam nessa literatura e entender suas possíveis motivações.

Assim, em um dos capítulos de minha dissertação (Rosse, 2009a, p. 09-32; e 2009b, p. 11-34), busquei reunir trabalhos acadêmicos que versassem sobre foliões, folias, ou contextos que me pareciam semelhantes, desde o seu surgimento (os primeiros textos datam do fim dos anos 1970), até 2006, quando finalizava então essa etapa da pesquisa. A impressão de que determinados paradigmas se tornavam verdadeiros chavões em parte expressiva desse corpus se confirmou e ao mesmo tempo uma estreita semelhança se revelou entre sua abordagem e a de autores folcloristas que trabalhavam o tema (como outros temas) desde meados do séc. XX, e que já eram, no momento em que eu os lia, alvo de intensa crítica acadêmica.1

Esses chavões diziam respeito sobretudo ao conhecido paradigma das origens (acompanhado pela retórica da ancestralidade, perda e resistência), à falta de fundamentação empírica ou objetiva dos dados utilizados e enfim, a um tipo de olhar externo, homogeneizante e simplificador lançado sobre os sujeitos de estudo. Parte expressiva desses trabalhos recorriam assim, por exemplo, a um tipo de definição preambular e genérica de "folia", um verdadeiro modelo de referência do "objeto" de estudo enquanto expressão dispersa em diferentes regiões do Brasil, semelhante, aliás, às definições oferecidas pelos folcloristas que trataram o tema2. Os dados que compunham essas definições eram via de

1 Tentei também discorrer, nesse trabalho, sobre as bem conhecidas (e inclusive declaradas) motivações dessa empreitada folclorista, diretamente ligadas a um projeto político e artístico de construção de uma identidade nacional baseada em certa imagem de povo e de popular. Por motivos de espaço, abster-nos-emos aqui da recapitulação desse pano de fundo, para nos dedicarmos mais diretamente a problemas da produção científica atual. Outros autores, como Fonseca (2009, p. 76-77), já trataram também dessas motivações folcloristas e suas implicações na abordagem da "folia de reis".

2 Esse modelo, que raramente excede um ou dois parágrafos, é sempre sintético e nos indica com frequência as origens ibéricas desta manifestação, seu período de realização anual, seu caráter religioso (inserida no chamado "catolicismo popular"), sua peregrinação pelas casas visitadas, sua vocação de dramatização do mito dos Reis Magos, enfim, as variações que recebe ao longo do tempo/espaço brasileiros. Ele é geralmente

regra menos construídos sobre argumentação empírica e mais baseados em projeções intuitivas mais ou menos arbitrárias, que passavam a circular de segunda e terceira mãos sem maior (re)leitura crítica.

Pareceu-me igualmente saliente e desconfortante a frequência de trabalhos que tratavam de ciclos rituais relacionados aos Reis Magos cristãos (as "Folias de Reis") e que os abordavam apenas como exercício religioso, a despeito de outros ciclos e contextos musicais encontrados tanto entre os foliões com os quais eu trabalhava em Turmalina, quanto em escassos depoimentos de foliões trazidos em algumas publicações. Não era difícil encontrar, na bibliografia estudada, menções a outras ocasiões musicais, festas, repertórios, danças, brincadeiras não relacionados diretamente aos Reis ou à esfera religiosa, embora produzidos pelos mesmos atores e nos mesmos espaços. No entanto, essas pistas raramente eram aprofundadas.

Tendo em vista que todas essas questões marcam juntas e de forma relacionada essa produção bibliográfica, seria interessante tentar atualizar aqui sua revisão, buscando ver, digamos, como as coisas andam de lá para cá, em textos publicados entre 2006 e 2014 aproximadamente. No entanto, diante do espaço de que dispomos, buscarei à frente apenas desenvolver um pouco mais o questionamento mencionado sobre a ênfase dada ao estudo de casos de "folias de Reis" dentro dessa produção mais recente.

Para isso, apresento de um lado alguns dados e noções que têm se tornado, desde os anos 1970, vulgatas correntes nos estudos sobre foliões, e de outro, como contraponto à discussão, alguns dados trazidos de meu próprio trabalho de campo, bem como outros entrevistos nos próprios textos analisados.

1. Importância dos Reis Magos na literatura sobre foliões

Como vemos no quadro 1 em anexo, todos os 36 textos que pude reunir para a presente análise tratam de "folias de reis", sendo que apenas seis não apresentam o termo "reis" desde o seu título (são estes: Chaves, 2014; Leal, 2011; Lopes, 2007; Lopes, 2010;

oferecido como contextualização, como introdução a um caso particular. Seus exemplos são tão numerosos que seria arbitrário e desnecessário, acredito, transcrever aqui um ou outro como ilustração.

Neiva, 2009; e Reily, 2014). Dois destes trabalhos versam também sobre outro ciclo de folia, a folia de São José (Chaves, 2009 e 2014); e três tratam também de outras práticas, a saber, bumba-bois (Bueno, 2004), a Dança de São Gonçalo (Leal, 2011) e a Festa do Divino Espírito Santo (Santos, 2009).

Poderíamos supor simplesmente que há de fato, neste contexto, uma superioridade de grupos e festas chamados "folia de reis" e que a ênfase da literatura seria fruto natural dessa balança. No entanto, vários dos trabalhos que ora nos interessam mencionam a existência de outras "folias".

Chaves por exemplo, como mencionamos acima, apresenta em sua tese (2009) uma etnografia da folia de São José, além da folia de Reis, nos municípios de São Francisco e Januária, Minas Gerais. Ele fala ainda, tanto na tese quanto em artigo posterior, da existência, no norte de Minas Gerais, de folias de Santa Luzia, Bom Jesus, São Sebastião, Divino, Nossa Senhora Aparecida, São Miguel, São Geraldo, entre outras (id. 2009, p. 01 e 06-07; 2014, p. 250). Indica também, no vale do São Francisco, um sistema folião aberto, onde novas folias podem e são criadas (id., 2009, p. 06). Nesse contexto, ele vê a folia dedicada aos Reis como uma "variante", um ciclo possível dentre vários outros (ibid., p. 07).

Embora não deixe claro de onde vem a informação, Neves também aponta, no norte de Minas Gerais, as folias de Santa Luzia, Santos Reis, São Sebastião, Bom Jesus e São José (2010, p. 75).

Neiva, por sua vez, cita as folias do Divino, de São Sebastião e Nossa Senhora da Abadia no entorno do Distrito Federal (2009, p. 13-14).

Pude reunir ainda diversas outras referências a folias do Bom Jesus, de São José, de São Vicente de Paula, da Senhora Aparecida e de São Geraldo em Minas Gerais; a folias do Divino e de São Sebastião em Minas Gerais e Goiás; a romarias do Divino nos litorais paranaense e paulista (Rosse, 2009a, p. 122-124; e 2009b, p. 124-125).

Pude também observar ou ter notícia, no alto-médio Jequitinhonha (Minas Gerais), de giros onde se cantavam folias de Nossa Senhora do Rosário, São Sebastião, Bom Jesus, Divino Espírito Santo, além da folia de Reis, num sistema igualmente aberto, onde novos ciclos e repertórios musicais podiam surgir sem maiores constrangimentos (Rosse, 2009a, p.

38; e 2009b, p. 41). Não me pareceu haver, entre os atores locais, qualquer hierarquização entre o ciclo de Reis e os demais.

Aliás, em Turmalina especificamente (incluindo sua zona rural), onde se encontra o grupo com o qual trabalhei em minha pesquisa de mestrado, não havia giro de Reis até aproximadamente vinte anos atrás. Como me contou Sr. Zé de Eva, importante folião desta cidade, ele teria aprendido a "cantar Reis" no Gouveia, distrito de um município vizinho, e ensinado para companheiros em Turmalina, onde começaram então a realizar o ciclo. Sr. Zé, em diferentes ocasiões, comentou que ninguém sequer conhecia essa folia por onde passavam: "Não, aqui não tinha ninguém que cantava [folia de Reis] não (…) Nem conhecer a folia de Reis eles não conheciam não."

No entanto, no Morro Redondo, bairro rural do município de Turmalina onde nasceu e se criou, Sr. Zé conta que sempre giravam com a bandeira do Divino; que os foliões sempre "brincavam" gêneros musico-coreográficos como "caboclo", "nove", "quatro", "roda" em festas de diversos santos católicos que realizavam, ou em quaisquer outras ocasiões festivas; se reuniam frequentemente para rezar terços cantados; para "mutirões de roça", marcados por cantos de trabalho; enfim, que os foliões conduziam diversas situações musicais ao longo de todo o ano.

O mesmo folião conta ainda que ele e o companheiro Sr. Davi fizeram juntos uma folia de São João, a partir de uma melodia e alguns versos que criaram, outros versos que copiaram de um livro. Foi Sr. Zé ainda quem "trouxe" para Turmalina a folia do Rosário, aprendida com seu sogro, que a cantava na Macaúba (bairro rural de Minas Novas). Ele diz ainda que, embora nunca tenham cantado em Turmalina a folia de Santo Antônio, poderiam passar a fazê-lo a qualquer momento, tendo em vista que ele acompanha frequentemente e de longa data foliões do Gouveia que a cantam.

Ou seja, vemos aqui um caso onde o repertório musical e cerimonial dos foliões se mostra dinâmico e composto por diferentes folias e outros gêneros musicais, que inclusive transitam entre diferentes grupos e comunidades, em contraste à monotonia sugerida pela produção bibliográfica ora estudada.

2. A Folia de Reis como origem ou referência identitária de outras folias e práticas sócio-musicais

Entretanto, alguns autores observam casos onde a "Folia de Reis" corresponderia, em geral, à origem de outros ciclos. Neves (2010, p. 79), por exemplo, nos conta como a folia de São Sebastião surge da folia de Reis em diferentes regiões, observação já feita aliás de forma frágil, como busquei indicar anteriormente (Rosse, 2009a, p. 18-19; e 2009b, p. 20), pelos folcloristas Castro e Couto (1977, p. 03). De acordo com Neves:

> "Segundo alguns autores, a partir do dia 6 de janeiro, a Folia de Reis se transforma em Folia de São Sebastião, cantando a vida e morte do santo mártir, na qual os foliões usam as mesmas roupagens da Folia. (…) Assim, o ciclo natalino da Folia de Reis se prolonga até 20 de Janeiro" (2010, p. 79).

Torres e Cavalcanti, também em registro genérico, indicam atividades de Grupos de Reis dedicadas a outros "santos". Continuam no entanto a ser por princípio grupos de Reis:

> "Em alguns Grupos de Reis, o período de jornada/giro adianta-se ou estende-se aquém ou além do período de 24 de dezembro até 06 de janeiro. A partir do dia 08 de dezembro (Nossa Senhora da Conceição) até o dia de São Brás (03 de fevereiro) (...), os Grupos podem encerrar sua jornada/giro. O tradicional Dia de Reis (06 de janeiro) é o mais marcante, seguido, em alguns lugares, pelo dia de São Sebastião (20 de janeiro – Folias de São Sebastião) e ainda pelo dia de Nossa Senhora das Candeias (02 de fevereiro)." (2007, p. 20)

Encontramos também referências a diferentes práticas sócio-musicais – ou pelo menos práticas presentes em diferentes regiões, onde recebem apelações distintas – como variações regionais da matriz "Folia de Reis", esta entendida como um tipo de unidade/tema original. Assim, Barros e Rezende nos dizem por exemplo: "Existe 'Folia de Reis' ou 'Folias de Reis' em quase todo o Brasil, com certas variações, devido à extensão de seu território; no norte é conhecida como Boi Bumbá; no nordeste Bumba Meu Boi; no sul Folia de Reis; nome apropriado; além de Reisado." (2011, p. 20, grifo nosso). Para Neves:

> "O termo Folia designa uma celebração ou ritual da religiosidade popular, mais precisamente do denominado catolicismo popular. Contudo, o termo tem variações conforme a região, como explica Porto (1982). No Sul, são chamados Ternos de Reis, Pastorais do Senhor Menino ou Folias de Reisadas. (...) No Nordeste, predominam os ranchos Bois de Reis,

> Reisadas, Pastoris e Bailes Pastoris, sem caráter necessariamente religioso, que dançam de praça em praça e nos salões. No Sul de Minas e em Santa Catarina, a festa se chama Terno de Reis. No Rio Grande do Sul, Companhia de Reis." (2010, p. 75).

Ourofino nos diz ainda que:

> "A Folia de Reis (…) se estabelece no Brasil assumindo características regionais de acordo com as matrizes étnicas ali dispostas. Assim, no Nordeste ela se apropria de elementos negros e indígenas, tendo em seus ritos representações do Boi e outros elementos; o reisado é mais uma manifestação dessa região, com um ritmo mais batucado, com uso de percussão mais acentuado do que em outras regiões do país." (2009, p. 49)

Conclusão

Não há nesses excertos muito investimento demonstrativo e nos perguntamos o que de fato leva esses trabalhos a deduzirem essa rede radial de relações onde a folia de Reis seria eleita como "origem" central de tantas práticas. Mas afora o problema de fundamentação, vemos a formação de uma imagem de folia de Reis como identidade precisa, delimitada à priori, que passa em seguida a receber variações e fundar assim outras identidades. Essas seriam sempre tributárias daquela, que funciona então como um modelo, um esquema a ser reproduzido/variado.

Aliada a outros paradigmas caros na abordagem científica sobre foliões, como a busca ligeira e obsessiva de origens e a generalização infundamentada de um modelo de referência preambular do que seria a folia de Reis3, essa ênfase na abordagem de ciclos dedicados aos Reis poderia ser relacionada a uma noção de cultura e identidade como coisas, entendimento que Carneiro da Cunha, por exemplo, propõe chamarmos de "platônico" (1994, p. 121). Nesse sentido, a identidade seria vista justamente enquanto conjunto de itens e relações baseados na reprodução de modelos prévios, que supõem essências.

Alternativamente, como acrescenta a autora:

3 Paradigmas que continuam, a propósito, marcantes na literatura recente aqui analisada.

> "pode-se entender a identidade como sendo simplesmente a percepção de uma continuidade, de um processo, de um fluxo, em suma, uma memória. A cultura não seria, nessa visão, um conjunto de traços dados e sim a possibilidade de gerá-los em sistemas perpetuamente cambiantes." (*ibid*., p. 121-122).

Nesse sentido, acredito que os debates levantados pelos trabalhos aqui analisados poderiam ser mais proveitosos à medida em que se concentrassem em, ou partissem de dinâmicas locais, ao invés de inseri-las e fechá-las, de algum modo, em supostos modelos e identidades "platônicos", a partir dos quais aquelas se fundariam, sempre referenciadas e relacionadas a estes. Mesmo em vistas de uma posterior e interessante construção de generalizações, poderia interessar menos de início "a folia de Reis", ou "a folia" em si, e mais casos eventualmente chamados folias em seus contextos e definições próprios.

Anexo

Quadro 1: Lista de textos analisados e práticas abordadas

TEXTO:	PRÁTICA ABORDADA:
Andrade (2009)	Folia de Reis
Barros e Rezende (2011)	Folia de Reis
Bitter (2010)	Folia de Reis
Braga e Kamimura (2010)	Folia de Reis
Bueno (2004)	Folia de Reis; Bumba-bois
Carvalho (2010)	Folia de Reis
Chaves (2008)	Folia de Reis
Chaves (2009)	Folia de Reis; Folia de São José
Chaves (2013)	Folia de Reis
Chaves (2014)	Folia de Reis; Folia de São José
Costa (2010)	Folia de Reis
Correia (2013)	Folia de Reis
Desenzi (2006)	Folia de Reis
Dourado e Paula (2013)	Folia de Reis
Fonseca (2009)	Folia de Reis
Goltara (2009)	Folia de Reis

Goltara (2010)	Folia de Reis
Gonçalves (2010)	Folia de Reis
Ikeda (2011)	Folia de Reis
Kodama (2007)	Folia de Reis
Kodama (2009)	Folia de Reis
Leal (2011)	Folia de Reis; Dança de São Gonçalo
Lopes (2008)	Folia de Reis
Lopes (2007)	Folia de Reis
Lopes (2010)	Folia de Reis
Lopes (2011)	Folia de Reis
Machado (2010)	Folia de Reis
Neiva (2009)	Folia de Reis
Neves (2010)	Folia de Reis
Ourofino (2009)	Folia de Reis
Pergo ([s.d])	Folia de Reis
Reily (2009)	Folia de Reis
Reily (2014)	Folia de Reis
Rios e Viana (2012)	Folia de Reis
Santos (2009)	Folia de Reis; Festa do Divino Espírito Santo
Torres e Cavalcante (2007)	Folia de Reis

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Wesley Lima de. A Folia de Reis e suas Representações em Quirinópolis. **História *e*-história**, v.01, 2009. [*on line*]. Disponível em: <http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&ID=254>. (Acesso em: 28/11/2014).

BARROS, Artur César Ferreira de; REZENDE, Camem Luiza de. **Companhias de Reis de Ribeirão Preto – relatos de devoção e fé**. Ribeirão Preto: Fundação Instituto do Livro, 2011.

BITTER, Daniel. **A Bandeira e a Máscara:** A circulação de objetos rituais nas folias de reis. Rio de Janeiro: 7letras/Iphan/CNFCP, 2010.

BRAGA, Roberta Santana; KAMIMURA, Ana Lúcia Martins. A Importância da Folia de Reis como Tradição Identitária do Município de Canápolis – MG. **Revista da Católica**, v.02, n.03, p.277-286, 2010.

BUENO, André Curiati de Paula. **Palhaços da cara preta:** Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba-bois e Folias-de-Reis – MA, PE, MG. São Paulo, 2004. Tese – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, USP, 2004.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. O futuro da questão indígena. **Estudos Avançados**, n.12, p.121-136, 1994.

CARVALHO, Mônica de. Folia de Reis não é folia de rádio. **Tempo Social**, v.22, n.02, p.217-239, 2010.

CASTRO, Zaíde Maciel de; COUTO, Aracy do Prado. **Folias de Reis**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

CHAVES, Wagner N. Diniz. Máscara, Performance e Mímesis: Práticas Rituais e Significados dos Palhaços nas Folias de Santos Reis. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**, v.05, n.01, p.75-88, 2008.

_____. **A Bandeira é o Santo e o Santo não é a Bandeira:** práticas de presentificação do santo nas Folias de Reis e de São José. Rio de Janeiro, 2009. Tese – PPGAS, UFRJ/MN, 2009.

_____. **Na Jornada de Santos Reis**: conhecimento, ritual e poder na folia do Tachico. Maceió: Edufal, 2013.

_____. Canto, Voz e Presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras. **Mana**, v.20, n.02, p.249-280, 2014.

COSTA, Daniel. **Histórias e memórias de folias de reis.** Ituiutaba: EGIL, 2010.

CORREIA, Iara T. **(Res)Significações Religiosas no Sertão das Gerais:** as folias e os reis em Januária (MG) – 1961/2012. Uberlândia, 2013. Tese – Programa de Pós-graduação em História, UFU, 2013.

DESENZI, Thiago Henrique. **As Folias de Reis na Gestão de Políticas de Cultura no Município de Arceburgo (M.G.)**. São Bernardo do Campo, 2006. Monografia (Especialização em Gestão e Políticas de Cultura) – Universidade Metodista de São Paulo, 2006.

DOURADO, Thays Barbosa; PAULA, Andréa Maria N. R. de. O Terno dos Temerosos: a Folia em Louvor aos Santos Reis no Sertão do São Francisco. In: II CONINTER – Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. Belo Horizonte, 2013. 19 pp.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **"Temerosos Reis dos Cacetes":** uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária – MG. Rio de Janeiro, 2009. Tese - Programa de Pós-graduação em Música, UFRJ, 2009.

GOLTARA, Diogo Bonadiman. Santos Guerreiros: As Jornadas Encantadas das Folias de Reis do Sul do Espírito Santo. **Música e Cultura**, v.04, 14 pp, 2009.

_____. **Santos Guerreiros:** relatos de uma experiência vivida nas jornadas das Folias de Reis do sul do Espírito Santo. Brasília, 2010. Dissertação - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, UnB, 2010.

GONÇALVES, Maria Célia da Silva. **As Folias de Reis de João Pinheiro:** Performance e Identidades Sertanejas no noroeste mineiro. Brasília, 2010. Tese – Instituto de Ciências Sociais, UnB, 2010.

IKEDA, Alberto T. Folia de Reis, Sambas do Povo; Ciclo de Reis em Goiânia: Tradição e Modernidade. In: IKEDA, Alberto T. **Folia de Reis, Sambas do Povo**. São José dos Campos: CECP/FCCR, 2011. p.71-119.

KODAMA, Kátia Maria R. de Oliveira. Folia de Reis: Um "Avatar" da Cultura Subalterna. In: III ENECULT – Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBa/Faculdade de Comunicação, 2007. 15 pp.

_____. **Iconografia como processo comunicacional da Folia de Reis: o avatar das culturas subalternas**. São Paulo, 2009. Tese – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, USP, 2009.

LEAL, Alessandra Fonseca. **Semear cultura, Cultivar culturas populares, Colher patrimônios:** a gestão social da cultura popular às margens do Rio São Francisco no Norte de Minas Gerais. Uberlândia, 2011. Tese – Programa de Pós-graduação em Geografia, UFU, 2011.

LOPES, André Camargo. A Companhia de Reis Santa Luzia, Londrina/PR: considerações acerca do catolicismo tradicional popular brasileiro e o papel de seus mestres-rituais. **Antíteses**, v.01, n.02, p.347-374, 2008.

LOPES, José Rogério. Deus Salve Casa Santa, Morada de Foliões: Rito, Memória e Performance Identitária em uma Festa Rural no Estado de São Paulo. **Campos**, v.08, n.01, p.125-144, 2007.

LOPES, Marcelo de Castro. A Figura do Palhaço em Folias da Zona da Mata de Minas Gerais. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p.951-960.

_____. Novidades Musicais e Processos Sociais nas Folias de Reis em Juiz de Fora. In: V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Belém: UFPA, 2011. p.446-454.

MACHADO, Claudia Carvalho. **A Folia de Santos Reis:** Valores e Manutenção de Costumes. Goiânia, 2010. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, PUC, 2010.

NEIVA, Ivany Câmara. Devoción en la folia : comunicación popular, permanencias y transformaciones. In: Anais do III Congreso Internacional de Historia Oral y IX Encuentro Nacional. Buenos Aires, 2009. 21 pp.

NEVES, Marco Antônio Caldeira. **A Música da Folia de Reis na Comunidade Quilombola Agreste do Norte de Minas Gerais**. João Pessoa, 2010. Dissertação – Programa de Pós-graduação em Música, UFPB, 2010.

OUROFINO, João Venâncio M. de. **A Folia de Reis em São Braz de Minas:** a migração, as transformações locais, e o imaginário religioso. Brasília, 2009. Dissertação – Programa de Pós-graduação em História, UnB, 2009.

PERGO, Vera Lucia. Os Rituais na Folia de Reis: uma das Festas Populares Brasileiras. 09 pp., [s.d.]. [*on line*]. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/st1/Pergo,%20Vera%20Lucia.pdf>. Acesso em: 28/11/2014.

REILY, Suzel Ana. Jornadas encantadas: as folias de Reis do sul de Minas. **Textos do Brasil**, Brasília, Ministério das Relações Exteriores, 2009, p.07-14.

_____. As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins. **Debates**, n.12, p.35-53, 2014.

RIOS, Sebastião; VIANA Talita. As proteções contra o mal na Folia de Reis Devotos dos Magos, de Unaí MG. In: Anais dos Simpósios da ABHR, v.13. São Luís: UFMA, 2012. 12 pp.

ROSSE, Leonardo Pires. ***Folia,* Musique et Sociabilité à Turmalina (Brésil)**. Saint-Denis, 2009*a*. Dissertação (*Master II*) – Université Paris 8, 2009*a*.

_____. **Eu agora estou ciente que meus companheiros é bom:** Folia, Música e Sociabilidade em Turmalina. Brasília, 2009*b*. Domínio Público, 2009*b*. Tradução e adaptação da dissertação **Folia, Musique et Sociabilité à Turmalina (Brésil)**. [*on line*]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=165983> (Acesso em: 30/11/2014).

SANTOS, Maria Lúcia dos. A Fé Católica em Cenários de Festas & Tradições... Folia de Reis e Festa do Divino Espírito Santo em Jesúpolis e Jaraguá- Goiás (Séc. XXI). In: XI Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões. Goiânia: UFG, 2009. p.98-114.

TORRES, Lúcia Beatriz; CAVALCANTE, Raphael. Festas de Santos Reis. In: MEC/Secretaria de Educação a Distância. **Salto para o Futuro:** Aprender e Ensinar nas Festas Populares. Rio de Janeiro, 2007. p.16-27.

O DESAFIO DA NOTAÇÃO MUSICAL PARA MÚSICAS DE TRADIÇÃO ORAL

THE CHALLENGE OF MUSIC NOTATION FOR SONGS FROM ORAL TRADITION

Adriano Caçula Mendes
adriano_uece@yahoo.com.br
Instituto Federal da Paraíba (IFPB)

Resumo

A transcrição musical tem sido objeto de muito debate desde os primórdios de seu desenvolvimento na civilização ocidental até os dias atuais. Questões levantadas a respeito de como representar melhor a complexidade dos fenômenos musicais e interpretativos foram responsáveis por uma verdadeira revolução que permitiu a grafia dos sons no intuito de registrar e imortalizar grandes obras desde o renascimento até hoje. Neste artigo, é discutida a importância de por que e para quem transcrever as músicas de tradição oral pelo etnomusicólogo a partir de um panorama histórico do desenvolvimento dos estudos em Etnomusicologia. Também é apresentado um estudo de caso sobre a análise computacional, formas de representação e transcrição com auxilio de softwares da melodia de um canto de Aboio colhido no distrito de São Gonçalo em Sousa-PB como sugestão de procedimento para transcrição e análise a fim de minimizar o subjetivismo da percepção humana por parte do pesquisador.

Palavras-chave: Transcrição, Aboio, musicas de tradição oral.

Abstract

The musical transcription has been the subject of many controversies since the beginning of its development in Western civilization to the present day. Questions have been raised about how the best way to represent the complexity of musical and interpretative phenomena were responsible for a revolution that enabled the writing to record and immortalize great works from the Renaissance to today. In this article, we discuss the importance of why and for who transcribe songs from oral tradition by ethnomusicologist. Also a study of case by computer analysis, forms of representation and transcription with the software's aid to analyze a melody from Aboio's song collected in São Gonçalo, Sousa's district in Paraíba – Brazil. It's suggests a procedure for the purpose of minimize the subjectivity of human perception of researcher.

Keywords: Transcription, Aboio, songs of oral tradition.

Introdução: Somos todos (Etno) musicólogos

Desde o surgimento da Etnomusicologia como campo independente de conhecimento, a partir da segunda metade do século XX, a disciplina vem agregando as mais variadas epistemologias para o enfoque fenomenológico da música. Esta abordagem transdisciplinar dos fenômenos musicais; a música como cultura e na cultura (Merriam,1964), os fenômenos sonoros entendidos como culturalmente organizados pelo Homem (Blacking, 1973), a música enquanto fenômeno sociológico (Tia DeNora, 2004), Música e psicologia (Clarke, 2004) dentre outras tantas possibilidades de enfoques epistemológicos da música, tem de certo modo distanciado o interesse do etnomusicólogo da análise dos fenômenos acústicos que caracterizam a sonoridade de uma determinada expressão musical.

Segundo Nicholas Cook:

> *...a possibilidade de abordagens computacionais para o estudo da música surgiu simplesmente como a ideia de comparar grandes massas de informação musical - o tipo de trabalho para o qual os computadores são idealmente adequados – se tornou intelectualmente fora de moda. Como resultado, métodos computacionais têm até agora desempenhado um papel mais ou menos marginal no desenvolvimento da disciplina.*[1] *(Cook, 2004 p.103, tradução minha)*

O avanço tecnológico dos meios de gravação na conjuntura atual e os diversos softwares desenvolvidos para a análise musicológica estão entre as justificativas mais notáveis de Nicholas Cook (2004) para sugerir uma reavaliação dos processos comparativos entre os elementos sonoros que caracterizam as variadas formas de expressão musical. De acordo com o mesmo, os recentes desenvolvimentos da musicologia computacional apresentam uma significativa oportunidade para o renascimento da disciplina nos termos da análise musicológica das manifestações musicais.

Durante o Séc. XIX predominava a necessidade de transcrever as obras de tradição popular, em especial as, não ocidentais, tidas como exóticas no intuito de preservá-las da

[1] ...the possibility of computational approaches to the study of music arose just as the idea of comparing large bodies of musical data – the kind of work to which computers are ideally suited – became intellectually unfashionable. As a result, computational methods have up to now played a more or less marginal role in the development of discipline" (Cook, 2004 p.103)

extinção. Essa tendência perdurou nas primeiras décadas do Séc. XX com pesquisadores buscando padronizar formas de notação para estes tipos de músicas. Estas transcrições eram realizadas a partir da percepção que o copista tinha sobre a *performance* musical e deixava uma larga margem de subjetividade sobre a execução real (Pegg, 2007, p.3). Podia acontecer de uma mesma obra possuir diferentes transcrições. Os anos de 1970 e 1980 também foram marcados pelo interesse na teoria e metodologia da transcrição. Porém, a partir dos anos 1990 o interesse pela transcrição nas publicações tem caído notavelmente. (Netll, 2004, p.81)

Com o desenvolvimento das tecnologias de gravação em campo, evidentemente o objetivo da notação de preservar as manifestações musicais deixa de ser indispensável, uma vez que qualquer gravação e/ou filmagem, independente da mídia e do processo utilizado, é mais fiel à realidade do objeto de estudo do que uma transcrição eivada de elementos subjetivos tais como signos e símbolos. As transcrições passaram a desempenhar um caráter mais ilustrativo, secundário: o de anexos para acompanhar as gravações feitas em campo. Do mesmo modo, a partir do desenvolvimento de ferramentas para transcrições como o melógrafo de Seeger, a transcrição das músicas de tradição oral passou por uma resignificação importante: Surge a dualidade entre transcrição prescritiva e descritiva. (ver Ellingson, 1992, p.151 e Netll, 2004, p.89).

A multiplicidade de enfoques epistemológicos da Etnomusicologia moderna, a dificuldade em encontrar uma representação simbólica precisa para os fenômenos musicais e que seja satisfatória em resolver os clássicos problemas de notação, a tênue linha que distingue notação prescritiva da descritiva, podem ser motivos para um menor interesse por parte dos etnomusicólogos, nas publicações com enfoque nas transcrições e análises musicológicas das músicas de tradição oral. Netll afirma que possivelmente o receio de ser mal compreendido nas suas escolhas sobre como representar o objeto de estudo em função destes impasses sobre o que seria a forma "correta", ainda longe de serem resolvidos pela disciplina, tenha desencorajado os pesquisadores a se defrontarem com este desafio.

> *Acusar alguém de uma transcrição incorreta ainda é equivalente a negar competência na etnomusicologia como um todo. Possivelmente seja por*

> *esta razão que análises de transcrições nas publicações ou revisões tenham sido comumente evitadas.*[2] *(Netll, 2004, p.84. Tradução minha)*

Essa lacuna existente sobre questões inerentes à representação simbólica tem sido pouco exploradas pelos pesquisadores da área desde o projeto cantométrico de Alan Lomax 1978. Nas palavras de Ellingson "o estudo dos sistemas de notação, num sentido amplo de sistemas de representação e comunicação musical, é uma das áreas menos desenvolvidas da pesquisa etnomusicológica" (Ellingson, 1992. p.153).[3] Apesar das dificuldades e imperfeições de quaisquer que sejam os sistemas de representação, o etnomusicólogo não deve se eximir da responsabilidade de transcrever e analisar o fenômeno musical para não correr o risco de afastar-se demasiadamente da musicologia no sentido estrito da palavra.

Transcrever para prescrever ou descrever?

O objetivo da transcrição para um sistema de signos numa notação musical, *a priori*, era o de registrar os elementos sonoros que compõem as músicas para que pudessem ser compreendidos por um intérprete e reproduzidos de acordo com as ideias do compositor. Um planejamento, análogo a uma receita, sobre como o intérprete deveria executar determinada obra. Mas, em consequência à visualização no papel dos elementos musicais em função do tempo, a notação também pôde ser utilizada como uma importante ferramenta para a compreensão dos eventos sonoros de uma determinada composição. Como bem lembra Charles Seeger (1958), dois objetivos poderiam ser apontados para a notação: o de fornecer um plano de execução para o executante e o de registrar na escrita o que acontece com o som. Segundo Netll, "A diferença entre notação prescritiva e descritiva era a terminologia de Seeger para música para *performance* e análise." (Netll, 2004. p.78).[4] Ideia corroborada por Ellingson:

[2] To accuse someone of incorrect transcription is still tantamount to denying competence in ethnomusicology as a whole. Possibly it's for this reason that examination of transcriptions in publications or reviews has usually been avoided. (Netll, 2004 p.84)
[3] The study of notation systems, in the broad sense of systems of musical representation and communication, is one of the last-developed areas of ethnomusicological research. (Ellingson, 1992. p.153)
[4] The distinction between prescriptive and descriptive notation was Seeger's terminology for music for performance and analysis. (Netll, 2004 p.78)

> *Notação musical, a representação da música através de significados outros que não o som musical, é central para duas áreas maiores da etnomusicologia: para transcrição e para o estudo, num contexto mais abrangente, de sistemas musicais culturais e simbólicos. (Ellingson, 1992. p.153. Tradução minha)*[5]

Tomando como pressuposto a definição de Ellingson para notação como "representação da música através de significados outros que não o som musical", haverá um sem número de possibilidades de representação verbal, gestual ou escrita, a serem utilizadas nas músicas de tradição oral entre os executantes, de modo a comunicar prescritivamente ou descritivamente as características peculiares à execução musical. Dentre as possíveis, já bastante conhecidas, podemos citar partituras, tablaturas, sistemas com algarismos arábicos para indicar digitação e "casas" ou "trastes" de instrumentos temperados, comunicação através de símbolos com as mãos para comunicar tonalidades em cima do palco, *manosolfa* para fins didáticos dentre outros.

É muito frágil e tênue a linha que separa a classificação das notações transcritivas em prescritivas ou descritivas de Seeger, uma vez que o que de fato define a função de uma ou outra representação é o objetivo a que a mesma se propõe. Qualquer notação é uma representação e, assim sendo, será um recorte do objeto de estudo que para fazer sentido necessita de uma série de convenções e significados aprendidos e retransmitidos culturalmente. Desse modo, uma notação, ainda que tenha uma intenção prescritiva, ou seja, objetive comunicar como a música deverá soar, poderá ser utilizada para fins descritivos a partir do momento em que um pesquisador intencione analisar o discurso musical e/ou elementos quaisquer que caracterizem a obra. Numa via de mão dupla, a notação que possua uma intenção primária de descrever, ou seja, evidenciar características num sentido analítico, poderá ser reproduzida de maneira a almejar a execução mais fidedigna possível à realidade da obra. Desde que seja interpretada por um pesquisador munido de conhecimento prévio sobre estas convenções e simbolismos.

Se levarmos em consideração que as possibilidades que o conhecimento sobre os elementos sonoros que caracterizam as manifestações culturais e estimulam a percepção dos

[5] Musical notation, the representation of music through means other than the sound of music, is central to two major areas of ethnomusicology: for transcription and for study, in a wider context, of musical cultural symbolic and communication systems. (Ellingson, 1992. p.153)

ouvintes poderá também estimular o imaginário de compositores "*outsiders*", a análise musicológica destas formas de fazer música serve também para a obtenção de material composicional para fusão de estilos e sincretismos culturais. Vimos isso acontecer demasiadamente durante o período nacionalista em fins do Século XVIII e início do Século XIX. Além do mais, "embora se suponha que a transcrição seja uma notação descritiva, no entanto, no canto da mente do pesquisador, é potencialmente prescritiva." (Netll, 2004. p.87)[6].

Netll (p.81) também nos chama atenção para ainda outra importante forma de transcrição descritiva: o que a cultura em questão considera como *performance* ideal. Ou seja, que elementos sonoros são de fato importantes para determinado tipo de manifestação cultural e que merecem uma atenção especial do pesquisador.

Diante do acima exposto, podemos concluir que a notação deve ser escolhida a partir da finalidade prática a que se propõe e não ser a finalidade em si.

O papel do computador na análise e transcrição das músicas de tradição oral.

Desde o início do século XX, muitos etnomusicólogos se engajaram na árdua tarefa de desenvolver aparelhos que permitissem uma análise das músicas de tradição oral e das não ocidentais, tidas como exóticas à época, por meio de equipamentos que mensurassem as propriedades físicas do som. Assim, buscavam-se os elementos universais das músicas e desenvolviam-se representações alternativas a serem interpretadas pelo pesquisador, tais como espectrogramas, gráficos e outras representações simbólicas dos parâmetros do som. A data que marca o início desta empreitada é 1928, quando com um estreboscópio, Metfessel fotografa as oscilações sonoras e superpõe um gráfico sobre a fotografia produzindo uma publicação com notações gráficas (Netll, 2004, p.85). Depois surgiu o já mencionado melógrafo com Seeger (1953) e suas inúmeras transcrições que desencadearam um entusiasmo para as pesquisas com este tipo de enfoque. Sobre a importância destes avanços, seguem as palavras de Netll:

[6] Although transcription is supposed to be descriptive notation, it nevertheless, in the corner of scholar's mind, is potentially prescriptive. (Netll, 2004.p.87)

> *uma importante contribuição do melógrafo, então, é ajudar-nos a ouvir objetivamente. Tendo certas coisas apontadas mediante inspeção de uma notação melográfica, o pesquisador pode, então, seguir na confiança do ouvido. Quase parece que os etnomusicólogos são vítimas de um análogo da hipótese whorfiana, segundo a qual o pensamento é regulado pela estrutura da linguagem; audição musical e cognição por parte dos musicólogos podem ser profundamente afetados pelas características da notação ocidental. Pode ser o maior papel do melógrafo nos libertar dessa restrição. (Netll de 2004. P.88. tradução minha)*[7]

Com o surgimento dos modernos computadores e softwares existentes no mercado, hoje, o pesquisador da etnomusicologia pode analisar e transcrever músicas de culturas não ocidentais ou que não se adequam bem a uma redução para a notação tradicional ocidental com uma boa margem de objetividade. Ainda que sempre parta do observador a escolha de como e porque representar determinado som com uma ou outra forma de notação, o auxílio da máquina além de permitir múltiplas visualizações do que se ouve e, portanto, distintas análises e interpretações a respeito do som, permitirá a produção de variadas formas representativas. Netll segue ainda enfatizando a importância do auxílio de computadores para análise e transcrição musical:

> *Além de serem poupadores de trabalho e mais precisos e eficientes que o ouvido, eles de modo geral permitiram expor menos o viés ocidental e assim serem mais condutores tanto para a eliminação do etnocentrismo como o desenvolvimento do método comparativo. (Netll, 2004. p.87. Tradução minha)*[8]

O conhecimento das propriedades físicas do som (altura, duração intensidade e timbre) e seus respectivos parâmetros aliados ao conhecimento básico da psicoacústica, ou seja, como estes elementos são percebidos e representados pela nossa cognição enquanto seres humanos e as relações de valores agregados da cultura em foco, tanto por parte dos

[7] An important contribution of the melograph, then, is to help us to hear objectively. having had certain things pointed out by inspection of a melographic notation, the scholar can then go on the trust the ear. it almost seems that ethonumisologists are the victims of an analogue of the whorfian hypothesis, according to which thought is regulated by the structure of language; musical hearing and cognition on the part of musicologists may be profoundly affected by the characteristics of western notation. it may be a major role of the melograph to liberate us from this constraint. (Netll, 2004. p.88)

[8] Aside from being labor-saving and more precise and efficient than ear, they generally conceded to exhibit less western bias and thus be more conductive to both the elimination of ethocentrism and the development of comparative method. (Netll, 2004. p.87)

pesquisados quanto do pesquisador, auxiliam num melhor entendimento dos fenômenos musicais.

Estudo de Caso: análise de um canto de aboio colhido em São Gonçalo distrito da cidade de Sousa-PB

Com o auxílio de dois softwares específicos: o *sonic visualizer*® desenvolvido pela universidade Queen's university - Londres, e o *Finale*® desenvolvido pela Coda Music and Technology, o primeiro para análise e representações gráficas dos sons e o segundo para a edição de notação, será exemplificado a seguir uma análise de um canto popular, no caso o aboio, e as múltiplas possibilidades de representações simbólicas.

No dia 20 de outubro de 2013, no distrito de São Gonçalo na cidade de Sousa-Pb, foi colhido o aboio cantado pelo aboiador chamado de Soró aboiador na ocasião do 1º festival de aboio da região. O aboio é uma prática de canto de trabalho dos vaqueiros nordestinos entoada para a condução do gado. O equipamento utilizado para a captação do áudio foi um microfone gravador multifocal da marca Zoom® modelo H2N posicionado a aproximadamente 2 metros de distância do cantor. Uma vez de posse do áudio deste aboio, o mesmo foi exportado para o programa *soundforge*® para que fosse possível separar uma única estrofe das demais para análise e transcrição. O objetivo da pesquisa é perceber o material sonoro que caracteriza a criação das melodias do aboiador ao longo da improvisação de suas rimas. O aboiador improvisa o texto durante sua apresentação em uma melodia idêntica com uma sonoridade peculiar que caracteriza o estilo.

> *Como em toda 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. Decifrar a organização interna destes fatores interdependentes significa reconhecer a estrutura musical mais ampla nos seus múltiplos detalhes. (Pinto, 2001 p.236)*

Essas estruturas poderão ser bem entendidas se associarmos o fenômeno físico, visualizado pelo computador, à nossa percepção humana, e assim tecer dessa forma um estudo comparativo entre a cultura pesquisada e as impressões do pesquisador.

Representação gráfica e análise de intensidade

Na figura abaixo podemos observar a representação gráfica do som do aboio considerando a intensidade, medida em decibéis, (y) em função do tempo (x).

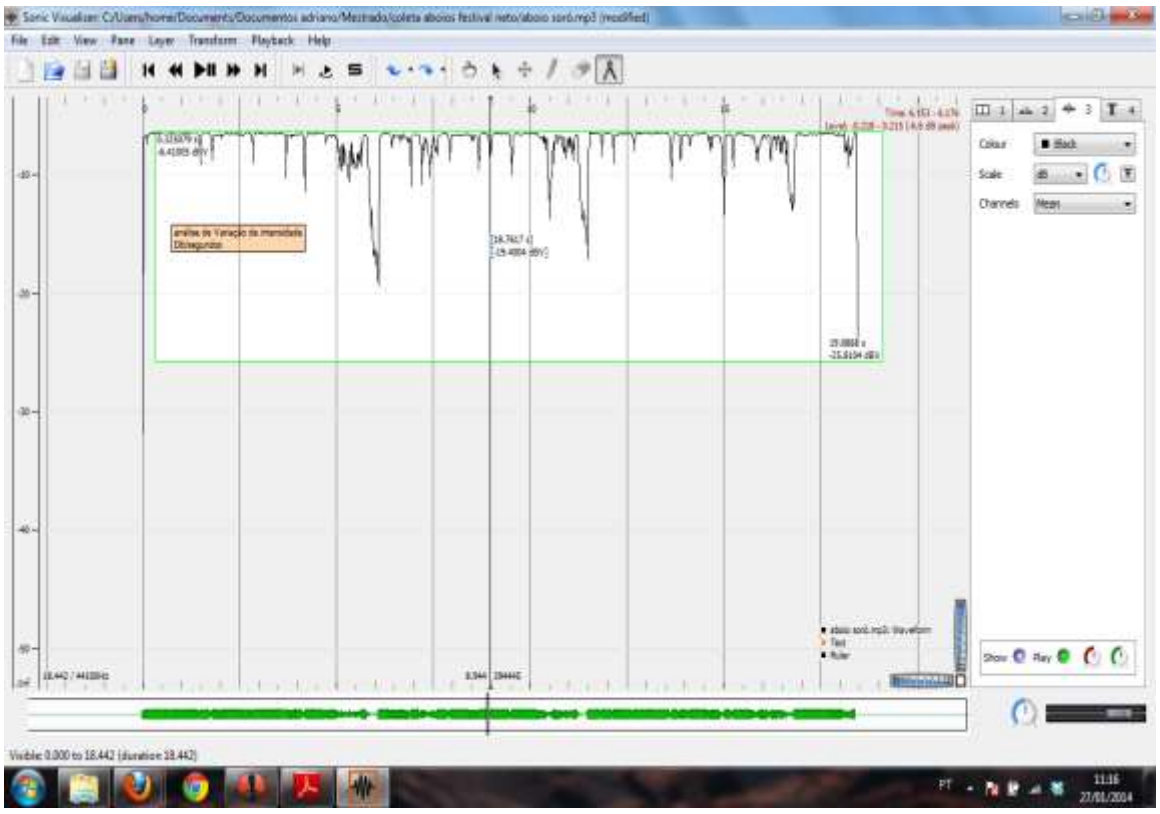


Fig.1

Na parte inferior da tela temos a representação em formas de onda na cor verde e no canto superior direito está o tempo marcado em milissegundos e a variação de dB (decibéis). Com esta representação é possível demonstrar a variação de dinâmica em função do tempo na forma de cantar aboio. Os bruscos declives no gráfico mostram o momento exato em que o executante deixa de emitir o som para tomar novo fôlego.

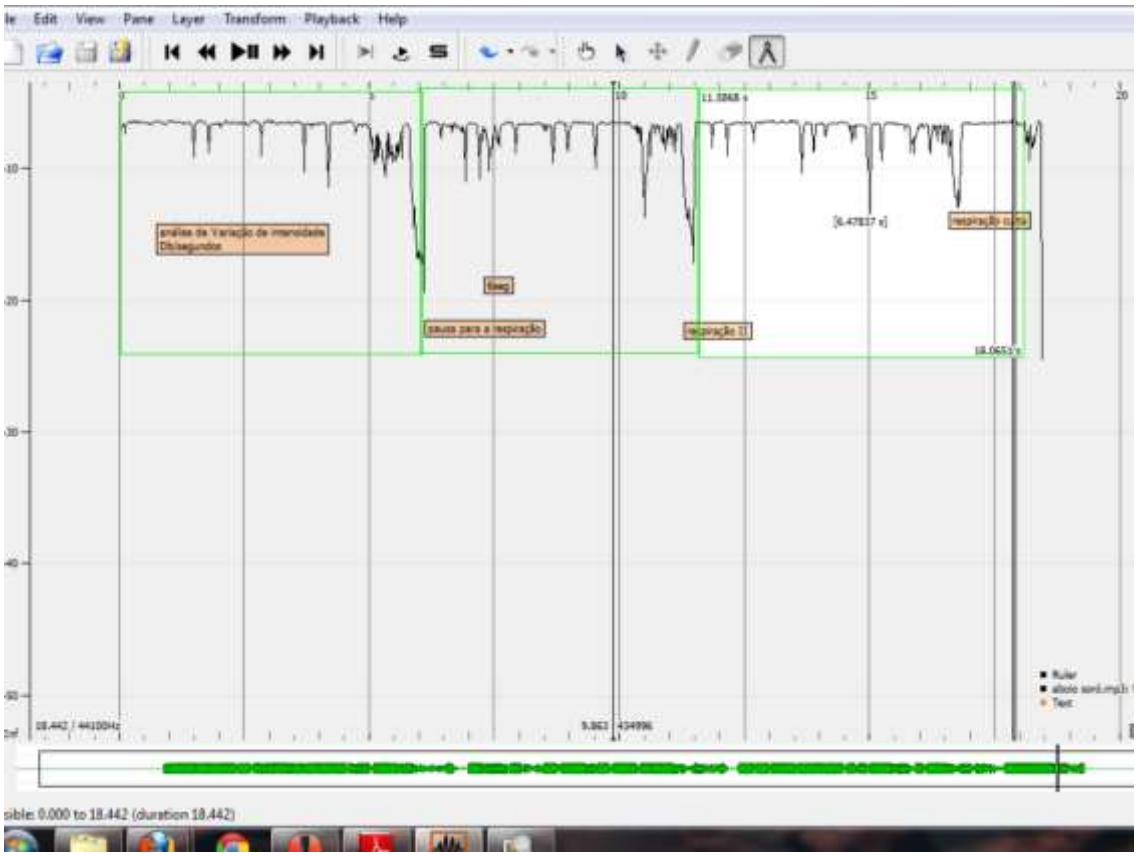


Fig. 2

Outras visualizações

Espectrogramas são visualizações dos espectros sonoros gerados a partir da série harmônica. Podem servir para representar o comportamento das notas musicais (frequências perceptíveis cognitivamente e culturalmente identificadas) e seus espectros sonoros.

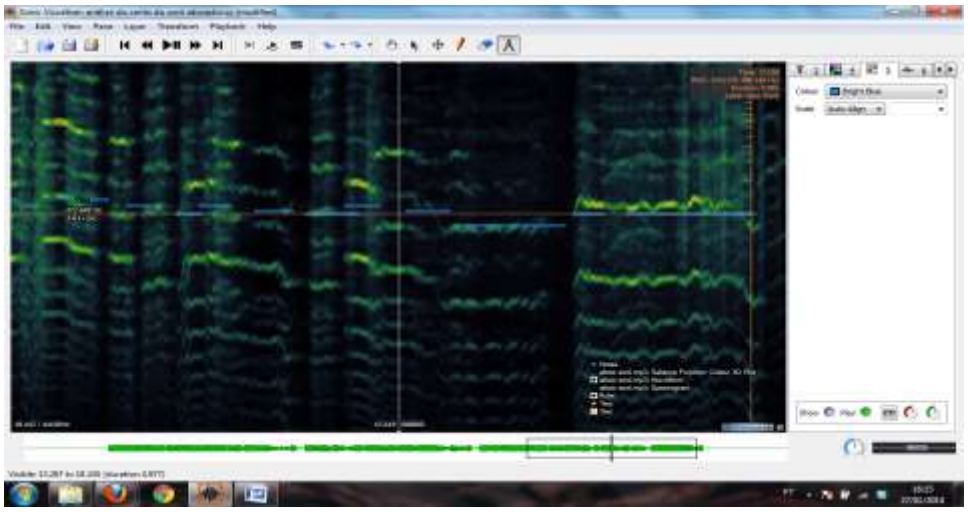


Fig.3

Para a análise e identificação das notas musicais que compõem a melodia foi utilizado o seguinte procedimento: A partir do espectrograma, foi aplicado o *pluggin Salience Function: Colour 3D Plot* desenvolvido pelo Music Technology Group- universitat Pompeu Fabra, para termos um contorno melódico desenvolvido a partir das frequências sonoras. Depois foi adicionado um *layer* (camada) chamado *MIDI note*, ou seja, uma nova camada de visualização para sobrepor ao espectrograma com contornos melódicos mais definidos que permitiram marcar em protocolo MIDI as frequências medidas em *Hertz* das notas cantadas para as notas temperadas predefinidas. Somando a percepção auditiva à visual, foram marcadas as notas, uma a uma. Para isso, foi utilizado um recurso do programa que permite diminuir a velocidade da reprodução sem alterar as frequências. Dessa forma, foi possível marcar sílaba a sílaba dos versos as notas cantadas, observando a frequência das mesmas.

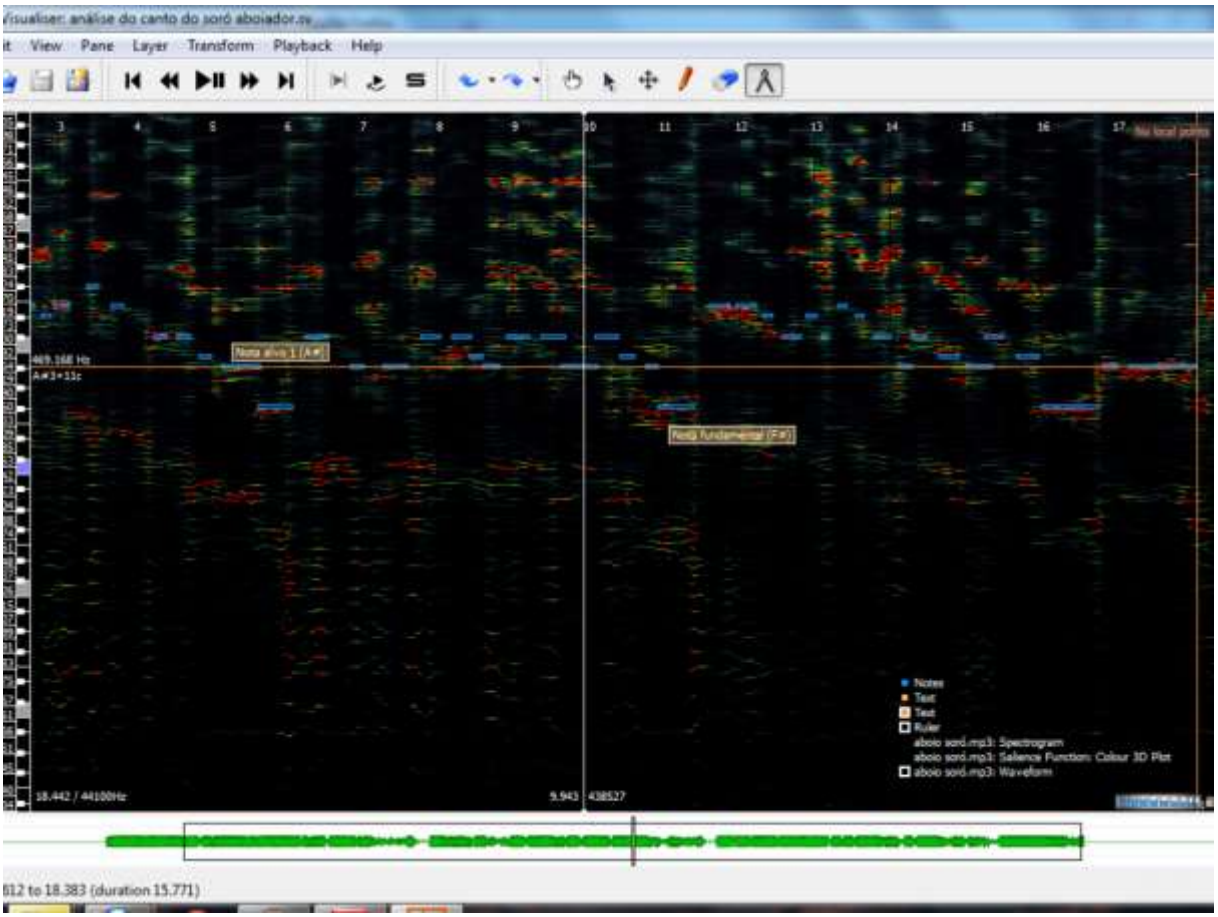


Fig.4

Observando esta representação, percebemos que existe uma nota alvo (ver a linha que marca A# = 469.168Hz) de entrada e saída no canto que polariza as demais.

Transcrição

Depois de demarcarmos a notas do aboio em protocolo MIDI, exportamos para o ®*Finale* para elaborarmos a transcrição. Como a rítmica do aboio "tradicional" está vinculada aos versos da poesia e ao tempo de raciocínio do aboiador, optamos por registrar apenas as alturas na partitura sobre as sílabas do verso. Assim, a transcrição respeita a execução livre de "pulso" do cantor.

O objetivo da transcrição da partitura dessa melodia é tornar visível o conjunto das notas da composição. Desse modo, o pesquisador poderá produzir material com finalidade prescritiva da sonoridade para composição e ainda ter um registro descritivo de como foi

cantada a melodia. O objetivo da análise é que define as melhores metodologias e escolhas de representações. Segundo Ulhôa:

> *O padrão de referência da notação vai depender do propósito do seu uso. Mais do que isto, a partir do século XX temos a tendência a achar que as partituras são o próprio ícone da obra. A nova ênfase na performance nos estudos musicológicos abre um novo caminho para a avaliação de material escrito. (ULHÔA, 2008. pag.19)*

A figura 6 mostra no pentagrama as notas do canto do Soró aboiador.

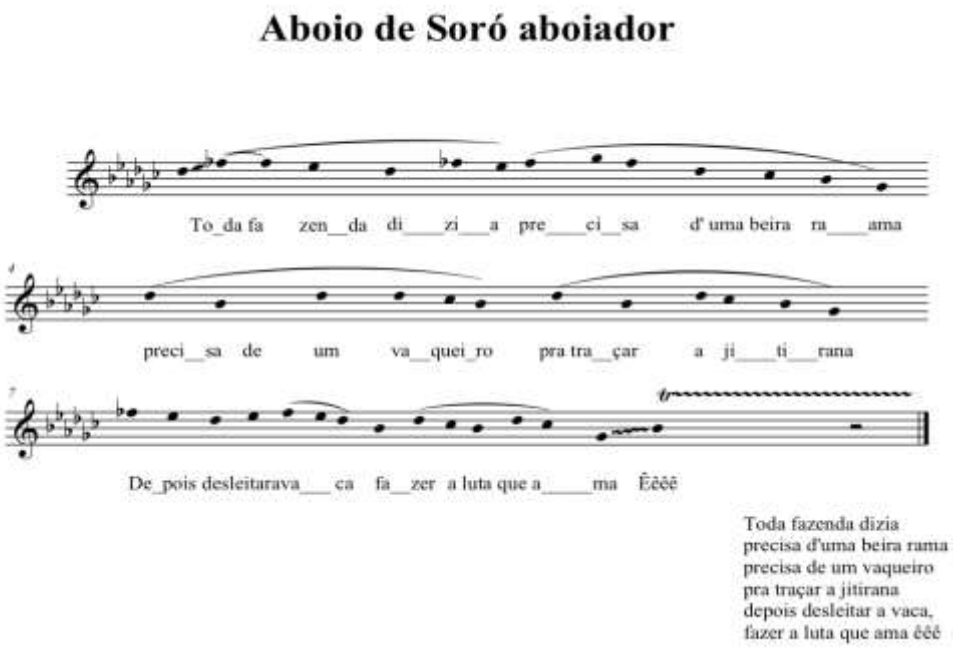


Fig. 6

Estudo comparativo

A partir de uma análise comparativa é possível interpretar as características de como percebemos a sonoridade deste aboio da seguinte forma: As notas cantadas neste aboio, na ordem da mais grave para a mais aguda, foram: sol bemol, si bemol, dó bemol, ré bemol, mi bemol, fá bemol. Neste caso, as notas estão contidas no que seria o modo mixolídio, partindo de sol bemol (sem o segundo grau Láb).

Considerações finais.

Este trabalho não pretende encerrar as discussões acerca da importância de transcrever ou não uma manifestação musical e muito menos estabelecer uma maneira "correta" de transcrevê-las. As discussões aqui apresentadas e o estudo de caso apenas reafirmam a importância do pesquisador de música em estar atento às transformações e avanços tecnológicos pelo qual vem passando a disciplina. Com um conhecimento básico sobre estas novas tecnologias, muitas observações poderão ser feitas em laboratório a respeito das músicas de tradição oral e permitirão direcionar um debate junto aos mestres de cultura sobre pontos específicos que as caracterizam.

Mediar o conhecimento de como o fenômeno se apresenta do ponto de vista físico, como o pesquisador o percebe e a forma como os agentes destas músicas pesquisadas a percebem do seu próprio ponto de vista teórico-cultural, por meio de depoimentos e observações conjuntas pode enriquecer a pesquisa e o trabalho de campo. A soma de variadas formas de representação pode ajudar a se ter uma melhor compreensão do fazer musical.

Por fim, sendo a etnomusicologia um campo de conhecimento de amplos enfoques epistemológicos, podemos utilizar mais estas ferramentas para uma análise aprofundada das músicas de tradição oral como um todo. Somando a percepção auditiva à visual o pesquisador pode investigar as minúcias que por vezes passam despercebidas além de diminuir o índice de subjetividade do mesmo. A utilização de ferramentas computacionais para a análise de músicas de tradição oral traz, como subproduto, diversas formas de representação do fenômeno sonoro, podendo trazer ganhos para esta área do conhecimento.

REFERÊNCIAS

BLACKING, John. *How Musical is Men?*, London, Faber & Faber. 1973

BOHLMAN, Philip V. *Ethnomusicology*, §III developments in: Groove music on line Copyright © Oxford University Press 2007 — 2012. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/52178pg3> Acesso em: 18/01/2014

BURK, Phil. Et al. *Music and Computers: a Theoretical and Historical Approach*. Ed. Key College Publishing. 2005, California. Disponível em: <http://music.columbia.edu/cmc/MusicAndComputers/ > Acesso em: 20/01/1014

COOK, Nicholas. *Computational and comparative musicology* In: CLARKE, Erick; COOK, Nicholas. *Empirical Musicology: Aims, methods, prospects.* Ed Oxford University Press. New York 2004. p.103-125.

CLARKE, F.Eric. *Music and psychology* In: CLAYTON, Martin et al. *The culture study of music: a critical introduction.* New York, 2003. p.113-125.

DeNORA, Tia. *Musical practice and social structure: a toolkit.* In: CLARKE, Erick; COOK, Nicholas. *Empirical musicology: aims, methods, prospects.* Oxford university press. New York, 2004. p.35-56.

ELLINGSON, Ter. *Notation* in: MEYERS, Helen. *Ethnomusicology an introduction.* W.W. Norton & company, New York, London. 1992. p.153-164.

NETLL, Bruno. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*__2ed. Ed. University of Illinois. Illinois 1983, 2005.

MERRIAM, A.P *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press. 1964

PINTO, Tiago de oliveira. *Som e música. Questões de uma antropologia sonora.* Rev. Antropol. vol.44 no.1 São Paulo 2001 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-70120010001000007> acesso em: 23/10/12

STOKES, Martin. *Ethnomusicology,* §IV: *Contemporary theoretical issues* IN: Groove music on line. 2007 – 2012. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/52178pg4 Acesso: 20/01/2013

SEEGER, Charles. *Prescriptive and descriptive music writing*. MQ 44:184-95. 1958

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Matrizes – música popular no início do século XIX no rio de Janeiro* EVP- The Univesity of Texas at Austin, 2008.

_____ *A pesquisa e análise da música popular gravada* UNIRIO, 2006.

FUNK NO SUL?
UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO COM FUNKEIROS EM PORTO ALEGRE

Pedro Fernando Acosta da Rosa
acostadarosa2014@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

A presente escritura faz parte de um estudo etnomusicológico, em andamento, que utiliza o método etnográfico com o objetivo de compreender a produção musical Funk em Porto Alegre nas últimas quatro décadas (1975 - 2015). E tem a comunidade do Campo da Tuca, uma vila situada na periferia desta cidade, como um dos espaços de invenção, produção e circulação cultural deste tipo de música. Para tal investigação, analisa através das trajetórias individuais as diferentes gerações de pessoas ligadas aos bailes e festas em Porto Alegre. Visando entender: como essa produção musical funk faz parte de um contexto local, global de luta do movimento funk, no país, em ser reconhecido como cultura e como expressão da diáspora negra e os agentes políticos, sociais e econômicos envolvidos neste movimento e as diferentes posições que ocupam nesta rede na cidade. Como técnica de análise de dados foram utilizadas entrevistas semiestruturadas, O referencial teórico-metodológico foi construído a partir de questões propostas por Seeger (1992), Hall (2003), Bourdieu (1995) e Braga (2013).

Palavras-chaves: Funk da Antiga- Etnomusicologia- Funk

Abstract

This scripture is part of an ethnomusicological study in progress, using the ethnographic method in order to understand the music production Funk in Porto Alegre in the last four decades (1975-2015). And has the community of Campo da Tuca, a village situated on the outskirts of this city, as one of the spaces of invention, production and cultural movement of that type of music. For this research, analyzes through individual trajectories different generations of people connected to dances and parties in Porto Alegre. In order to understand: as this funk music production is part of a local context, global struggle funk movement in the country to be recognized as a culture and as an expression of the black diaspora and the political, social and economic agents involved in this movement and the different positions they occupy in this network in the city. As data analysis technique were used semi-structured interviews. The theoretical framework was created from claims made by Seeger (1992), Hall (2003), Bourdieu (1995) and Braga (2013).

Keywords: - Funk da Antiga; Ethnomusicology- Funk

Anthony Seeger em seu clássico artigo Etnografia da música, após apontar a importância de um evento musical e o quanto a performance de uma artista pode revelar uma ampla rede de pessoas entorno dessa, deixa a seguinte frase aos iniciantes na etnomusicologia no final de seu artigo afirmando: "faça você mesmo" (Seeger, 1992).

Se antes a etnografia era prescritiva, hoje, o próprio pesquisador tem o desafio dele mesmo construir a sua própria escrita, com base é claro, na literatura e no conhecimento científico acumulado na área. Para Seeger a etnografia da música "é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons" (Ibidem, p. 2).

A preocupação atual, da etnomusicologia, não mais funcionalista, é pensar os contextos nos quais as pessoas produzem música, buscando sua compreensão no tempo e no espaço, nos quais, são produzidas.

O artigo Etnografia da música traz a importância do envolvimento do pesquisador com seus colaboradores. Desta maneira, para descrever detalhadamente um evento musical é necessário algumas ferramentas e técnicas que auxiliem o pesquisador tais como: a observação participante, o diário de campo, as entrevistas, as observações do cotidiano e a experiência individual.

Esses são os aspectos fundamentais que não devem ficar de lado de um estudo denso dos fenômenos musicais. Neste sentido, ao começar a investigar os funkeiros em Porto Alegre de setembro de 2014 a março de 2015, e, ao acompanhar os eventos musicais, nos quais, performatizavam suas músicas, dentro do estúdio de gravação da Equipe 83 e do Ponto de Cultura e no Baile Funk do Tuka, senti e vi a existência de um ritual de encontro entre funkeiros .

Naqueles momentos seus modos de ser, agir e interagir que estavam, ali, na frente do meus olhos eram construídas identidades e pertencimento musicais expresso nas suas letras de músicas, revelando rituais de encontros pelo Wats App e pelo Facebook.

Segundo Peirano (2003) a construção do que é um ritual "não pode ser antecipada. Ela precisa ser etnográfica, isto é, apreendida pelo pesquisador em campo junto ao grupo que ele observa" (Ibidem, p. 8).

Meus estudos sobre funk primeiro assistindo vídeos de funk no site Youtube dos principais artistas de movimento funk na cidade. Mas quando vivi na prática a experiência com o Funk, algo que me aproximei, nos últimos anos, em razão de perceber na escola e em projetos sociais, nos quais trabalhei o gosto dos jovens, na maioria negros, pela estética musical funk. Fui percebendo o quanto suas maneiras: de compor, criar e interagir diferenciavam-se da minhaa como negro, acadêmico, pagodeiro e professor de música.

Foi ao me deparar com a literatura etnomusicologia (Prass 2009; kuschick 2011e Braga 2013), que me dei conta, do fato, que no Rio Grande do Sul as práticas sonoras musicais negras estão em constante processo de transformação de suas tradições musicais, sejam elas rurais ou urbanas.

Senti que a minha tradição musical, dentro desta cultura negra local estava mais para o pagode, o samba do que para o Funk. Foi no contato com os funkeiros que pude perceber certas particularidades, invenções, que tornavam-me distante daquele universo musical. Apesar de sentir-me diferente do universo funk, esse estranhamento pude entender a partir do que aponta Stuart Hall (2003):

> [...] na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação critica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula (Ibidem, p. 343).

Assim entendo os eventos musicais, as performances dos funkeiros como práticas sonoras musicais híbridas da cultura negra popular. Essas representam e mostram os espaços que estes agentes atuam, e o quanto seus discursos musicais confrontam muitas vezes os valores centrados na tradição musical européia Rio Grande do Sul.

O estilo, o modo de ser, de vestir e de falar; as estéticas musicais da diáspora negra, representadas nas escolhas do material sonoro que utilizam e suas produções musicais, revelam outros aspectos ainda não estudados.

As categorias nativas “ladaia” e “montagem” são duas dimensões presentes no universo musical funk, e através delas é possível entender os conflitos étnicos, raciais e sociais que não estão dissociados do contexto social, político e econômico em que estas musicas são produzidas (Bohlman e Radano, 2000).

Tensão e tradição

Há uma tensão existente entre essas diferentes gerações de funkeiros, na medida em que existem para os produtores de funk das décadas de 60, 70, 80, 90 duas modalidades de Funk: O “Funk da Antiga” e o Funk. Este último chamado de Funk Carioca, que chega ao Rio Grande do Sul com força no início dos anos 2000. Apenas nos últimos cinco anos é que aumentou o interesse de uma classe média e alta por bailes e festas funk na cidade. O baile Funk da Tuka é um marco neste tipo de evento, ao trazer para dentro de um baile Funk na “periferia” da cidade pessoas de outros estratos sociais e não negros.

Os eventos musicais e os processos de criação artística, revelam no caso do Funk Carioca e suas vertentes uma relação mais comercial com locutores de rádios, empresários e donos de casas noturnas, enquanto, o “Funk da Antiga” perdeu espaços nos mesmos, mas vem tentando reconquista-lo. A internet tem sido o lugar nos quais esses buscam estabelecer relações com os ouvintes mais antigos, ou seja, acima de 30 anos na visão dos colaboradores.

Sendo assim, o surgimento desses grupos musicais de “funk da antiga” fazem parte de um novo período de valorização da cultura negra no país, e das conquistas dos movimentos sociais negros em busca da promoção da igualdade racial, do enfrentamento ao racismo e expresso em leis no campo educacional, e também, jurídico na luta antirracista implementados pelo estado.

O Funk é reconhecido, tanto no Rio de Janeiro quanto em Porto Alegre (Rosa, 2014) como movimento cultural. As tensões começam surgem a partir do momento em que o Funk começa a ganhar espaço na mídia e a influenciar outros movimentos musicais como pagode e o chamado sertanejo universitário a partir de vídeos postados no Youtube em 2013, que revigorou novamente indústria fonográfica.

Cantores na sua maioria jovens começaram a representar através de suas letras de músicas, o contexto social em que viviam, expressando seus sonhos, e expectativas de melhorar financeiramente na nova sociedade de consumo, abordando diretamente questões de sexualidade, etnicidade, raça, drogas, e mais atualmente sexo, como ponto central nas suas músicas (Palombine, 2013).

Todos esses foram os motivos pelos quais, os "funkeiros da antiga" foram levados a não pertecenrem a categoria funk, preferindo o "charme" como categoria musical nos quais pertencem e identificam-se. Pelos menos foi isso que aconteceu em Porto Alegre.

Os caras
Mano Delcio (o Dj), Betinho (do Camarote) e Mc Kinho (O Boca braba)

A geração de Funk mais antigo, teve papel decisivo na formação da geração atual de funk na cidade. Pois os pais de muitos desses jovens frequentavam as "festas Black" no início dos anos 1970 à 1990, ou escutaram no rádio e na televisão os "reis do Charme" Latino, MC Marcinho e da Black Music como Michael Jackson. Sendo assim, trago dois músicos funkeiros que conviveram com os chamados Bailes Funk no Campo da Tuca, zona leste de Porto Alegre. Mc Betinho do Camarote um jovem que desde 2005 vem cantando, produzindo e compondo música funk e MC Kinho da Tuca, também da mesma comunidade, que começou a fazer funk nos últimos cinco anos.

Ambos fazem parte do chamado "funk putaria" e "funk ostentação". Suas letras versam sobre sexualidade, conflito e relações de poder. São composições que abordam as temáticas sociais do convívio dos jovens em festas e bailes funk. Elas acabam representando musicalmente aspectos da realidade social brasileira.

Vai dar ladaia
MC Kinho da Tuka

Tava de conversinha com as amigas no WatsApp
combinaram de ir todas de minisaia pra night
mas como eu não sou bobo eu sou sujeito homem

Aqui o chumbo é quente caralho o couro come
aqui o chumbo é quente caralho o couro come
tadi caô comigo mulher
que é estragar meu nome
descendo no camarote
rebolando a todo o instante
há-há perdeu mulher
ti peguei em flagrante
vai dar ladaia, vai dar ladaia
Sindicato te avisou e mesmo assim tu foi de saia.

Camarote do Padrinho
Mc Betinho do Camarote

Ela quer o camarote o camarote do padrinho
Ela quer o camarote o camarote do padrinho
já que você quer, já que você quer
senta e kika senta kika
senta e kika no colinho
no colinho do DJ, do MC e padrinho

Ambos os artistas funk fazem parte da primeira e segunda geração de artistas do gênero no Campo da Tuca e ajudaram na construção do Sindicato MC1. Mc Betinho do Camarote já não pertence mais a este grupo, já MC Kinho da Tuca é o principal artista dessa. Os dois fazem parte do cenário atual de Funk em Porto Alegre.

Vai dar ladaia tem mais de 82 mil acessos e MC Kinho Tuca, atualmente é um dos mais populares artistas de funk do Sul do país. Tem um CD independente produzido pela produtora Sindicato MC do Campo da Tuca.

1 Escola que forma jovens funkeiros para atuarem no cenário funk na cidade, e também grupo que reúne artistas profissional de funk, produzindo e assessorando estes em suas carreiras artísticas. Esses jovens tem prioridade para apresentarem-se no Baile Funk da Tuka.

A sonoridade de suas músicas mesclam sons de atabaque eletrônico, tiros, pontinhos, sons de motos, carros, versos e frases faladas e cantadas de relações sexuais, coral, explosões, sons sintetizados, reverbs, ecos, viradas, bitbox, sons do Watsaap, além, de trechos entre capelas e silêncios.

As introduções de suas músicas repetem os versos dos refrãos com algumas variações. Seus temas versões sobre mulheres que vão ao baile Funk.

MC kinho da Tuca intitula-se "o Boca braba", por tratar e falar de temas envolta da sexualidade e do sexo de uma maneira direta, usando as vezes do duplo sentido e gírias. Ele faz parte de uma geração de MCs ligados ao chamado "funk ostentação", tendo sido influenciado por artistas de funk da baixada santistas em São Paulo. Neste caso, suas músicas misturam tanto o "funk putaria", ritmo criado no Rio de Janeiro com Mr Catra (Mizrahi, 2010) e o "funk ostentação" com MC Daleste, morto em 2013 e MC Guime (Cardoso, 2013).

No Rio Grande do Sul podemos citar, então, vários grupos de artistas que tem consolidado o funk no Sul do país entre eles: MC Jean Pool, MC Betinho do Camarote, MC Filipinho, MC Tchesco, MC Sabba, MC Ding, MC Dino, MC Nego Ladaia, MC Tami, MC Dienny, MC Tom, MC Castor, MC BKN, MC Dimenor, todos elsses surgidos na zona leste e zona sul de Porto Alegre, territorios ocupados por uma parcela significativa de negros, entorno de 20%,vsegundo observatório Porto Alegre.

Essa consolidação do Funk deve-se, também, aos artistas nacionais de Rio de Janeiro e São Paulo que já passaram por Porto Alegre e realizaram "shows" tais como MC Tan e MC Kula, Mc Marcinho, MC Bochecha, MC Anitta, MC Tati Quebra Barraco, MC Perla, MC Ludmila, MC Naldo, MC Martinho, MC Daleste, MC Neguinho do Caixeta, MC Livinho, MC Menor do Chapa, MC Andrezinho Shock MC Kuring, MC Nego Blue entre outros que influenciaram os funkeiros da nova geração.

Já na linha dos funkeiros da antiga, formado por DJs podemos colocar Gê Power, Mano Delcio DJ, Jara Musisom, DJ Carioca, DJ Gordinho, DJ Cassiá, todos esses responsáveis pela consolidação do funk. Além da influência de DJ Malboro e Samy Bitbull como expoentes nacionais. Ou seja, essa música da diáspora negra e que existe a quase quatro décadas em Porto Alegre.

Vai dar ladaia

"Ladaia" é um termo usado pelos jovens funkeiros para designar confusão, bagunça, ou conflitos expressos no cotidiano desse universo musical ou da comunidade. Pode significar também, o apelido de uma pessoa ou nome artístico; ou uma briga entre um casal de namorados , ou entre um artista e outro, ou entre grupos rivais do comercio varejista de drogas ilícitas.

Utilizo a categoria nativa "ladaia", em razão, de perceber haver uma tensão entre os "funkeiros da antiga" e os "funkeiros", não diretamente é claro, mas nas concepções do que seja realmente funk.

O primeiro, mais ligada a "Black Music" americana, com canções dos anos 60, 70, 80 (Vianna, 1988) e início dos anos 90, e a outra, no inicio dos anos 2000 em diante com o chamado funk carioca (Palobine, 2009). Esses duas práticas sonoras musicais (Braga, 2013) atendem, no momento, públicos diversos e diferentes gerações, pelo menos essa parece ser a intenção.

O "funk da Antiga" é performatizado por DJs-músicos que realizam o contato com as audiências funk partir de um repertório musical formado por música negra americana. Chamada por estes de "Black Music". Quando conversei com Mano Delcio, um dos primeiros funkeiros da cidade, sobre o que pensava em relação ao funk atual. Este afirmou:

> [...] baile funk agora tá meio...é ostentação, é aquilo, aquilo outro... Funk veio é funk carioca que é um funk que atingiu a todo mundo não é só a negrada. Música negra é Black Music. Esse funk, não é musica negra. Nada a haver. Não é Black Music. Funk Carioca não é musica negra. Aquilo não é musica negra. Eles inventaram que aquilo ali é funk. Aquilo ali não é funk cara. Ai os negão pra diferenciar botaram o nome Charme. O nosso funk da antiga virou charme. Não é aquele funk ali (Mano Delcio, 05/01/2015).

Em 2014, foi aprovada na câmara municipal de vereadores a lei 10.904/2010 que inclui o Dia Municipal do Funk no calendário de efemeridades da cidade Porto Alegre, proposta do vereador Mario Fraga (PDT). Esse projeto soma-se a lei de 10.987/2010 que reconhece o funk como movimento cultural e musical de caráter popular, proposto na época

pelo vereador DJ Cassiá (PDT). Este foi o primeiro DJ a ocupar um cargo de vereador na cidade.

Ambos projetos de lei entendem o funk como uma forma de expressão negra e brasileira, e que ao mesmo tempo sofre com a discriminação e o preconceito. Neste caso, a lei destina-se a todos as produções de funk, podendo o poder público municipal fazer investimentos culturais nesta área. Ambos as leis surgem a partir de demandas do movimento funk no Campo da Tuca.

Pude observar que o sonho das lideranças que trabalham com funk na Escola de MC é receber o reconhecimento do estado em relação ao trabalho que desenvolvem junto a crianças, jovens e adultos. A questão que levou-me a refletir sobre essa legislação foi a seguinte: O "funk putaria", "ostentação" e o "proibidão" seriam incluídos nessas políticas públicas ou apenas o "funk da antiga" ou o "funk do bem" como chamam esse último, os educadores do projeto musical da Escola de MC?

Está ai a grande "ladaia" que pode provocar as leis do Funk.

"Montagem"

Se "Ladaia" diz respeito à confusão, tensão, no entanto, a "montagem" tem uma aparência de conciliação, de materiais sonoros provenientes de diferentes lugares, podendo ter desde um trecho de violino a um som de tiro. Essas sonoridades podem ser incluídas em uma mesma música funk. Hoje com as novas tecnologias existem milhares de trechos sonoros disponíveis em um click em sites da internet e nas redes sociais.

E são destes elementos sonoros, muitas vezes considerados como não musicais, tratados como ruídos e barulhos, que serão os elementos principais da estética musical funk, e nos quais, os processos de "montagem" resultam em músicas funk híbridas. É na montagem que as sonoridades musicais da diáspora negra encontram-se, seja, "funk da antiga" ou "funk".

O DJ através da técnica de "montagem", vai unindo, recortando, copiando, baixando sons, vozes e exercendo sua sensibilidade auditiva na escolha dos materiais sonoros que irão compor sua obra musical. Penso que as duas dimensões do aparente antagônicas do Funk,

acabam sendo sobrepostas pela ação da "montagem". Mc Betinho nos apresenta o conceito de "montagem" a partir de seu convívio com DJs:

> [...] Se diz montagem, aquecimento montagem, e colagem. Eles dizem que é aquecimento montagem que é um pedaço de cada música de cada MC é o tipo de divulgação dos MCs. Tipo: Sou DJ vou criar uma montagem pra divulgar. Me dá tuas vozes aqui, o fulano me dá a voz dele, ele inventa um bit, um ponto que agora é harmônia tantantan-tantan-tantan. Ai ele bota a voz do cara, e a voz do outro cara responde. Tipo eu canto senta e outro canto oi senta. Um senta responde pro outro entendeu. E ai a outra: Eu vou sentar eu vou senta. Então senta, então senta, então senta senta, senta. Isso se chama montagem (MC Betinho do Camarote, 25/09/2014).

O conceito nativo de "montagem" serve também, para entendermos aqueles pessoas ou atores que não fazem música funk diretamente, mas que exercem a performance discursiva musical do funk.

Neste caso, assim como na música, a "montagem" do baile Funk da Tuka, através do slogan midiático para facebook e Youtube expresso com a frase: "**BAILE FUNK DA TUKA**. O **MELHOR BAILE DO SUL DO PAÍS"** significa que essa construção revela uma rede de pessoas com capital cultural, social e simbólicos diferenciados (Bourdieu, 1996). Muitos atores responsáveis pelos eventos de funk na cidade vão ao Baile Funk da Tuka ou no Campo da Tuca.

Muito disso deve-se ao fato, por exemplo, do Campo da Tuca ser, segundo os organizadores, a única casa de funk da periferia de Porto Alegre que tem duas saídas de emergência, área para fumantes, seguranças, áreas de pista, mezaninos, camarotes, palco amplo e que segundo os organizadores está em dia com todos os PPCI (Planos de Prevenção Contra Incêndio), além de estacionamento amplo para motos e carros dentro do Campo de futebol, que dá nome a comunidade.

A tradição politica e social do Campo da Tuca na área da cultura e a articulação de seus principais agentes de divulgação do baile, buscam mostrar que esse oferece todas as condições para recebimento de audiências de outros territórios da cidade e de pessoas diferentes estratos sociais, principalmente as mulheres. E meninas adolescentes.

Elas são o alvo principal das composições musicais dos funkeiros do Sindicato MC, sendo possível perceber que estes eventos e as performances de diferentes músicos- MCs de

Porto Alegre, do Rio de Janeiro e São Paulo auxiliam na "montagem" ideológica construída entorno Funk na cidade e no Campo da Tuca.

Essa é conhecido pelos próprios funkeiros da comunidade como a "capital do funk" em Porto Alegre. Segundo um colaborar músico e percurssionista Gilson da equipe 83 " todo o universo funk que existe em Porto Alegre é na Tuca, tipo fora da Tuca parece ser antigo entende"

Considerações finais

O resultado do discurso, entorno da Funk em Porto Alegre, pode ser representado: pela formação de equipes de DJs, MCs dentro da comunidade do Campo da Tuca que trabalham com produção musical; pela criação de estúdios de gravação; pelo estabelecimento de conexões de funkeiros com radialistas, empresários e contratantes de shows de funk do Rio de Janeiro e São Paulo; e por fim, pelo fortalecendo do movimento funk na cidade a quase quatro décadas.

A "montagem" do Campo da Tuca como o "**Melhor Baile Funk do Sul do País"** é uma invenção recente, compostos de múltiplas vozes, politifônica, complexa, contraditório, híbrida, perigando ocorrências de "ladaias" neste processo, tanto quanto as ocorrências dessas nas produções musicais, nas performances e nas relações entre funkeiros. Realmente existe funk no Sul.

REFERÊNCIAS

BOHLMAN. Philip V. RADANO, Ronald. **Music and the racial imagination**. Chigago and London: Chicago University Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre. Razões Práticas: **Sobre a teoria da ação**. Tradução: Mariza Correa – Campinas, SP: Papirus. 1996.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Revisitando o trabalho de campo e o texto etnográfico: Representação e autoridade etnográfica nas expressões sonoro-musicais do Batuque do RS**. In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). Mixagens em campo:

Etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013. p. 271-284.

CARDOSO, Leonardo. **Sound-Politics in São Paulo, Brazil**. University of Texas at Austin, 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. (Org) Liv Sovik; Traduçao Adelaine La Guardia Resende ... let all. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Swingueiros do Sul do Brasil. Uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas de Porto Alegre**. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

MIZRAHI, Mylene. **Funk carioca: Criação e Conectividade em Mr Catra. 2010**. Tese (Doutorado) Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2010.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca.In: Opus, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

_____, Carlos. **Funk Proibido**. https://www.academia.edu/5268654/_Funk_proibido. 2013.

PINHO, Osmundo. **Black Music and Politics in Brazil: From Samba to Funk**. In: Colloquium:"(Re)Telling and (Re)Living: Heterogeneous Discourses in the Luso, Hispanic. World" March, p. 20-22, 2014.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do Sul do Brasil**. Tese (Doutorado)- Programa de Pós Graduação em Música- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da Rosa. **Uma pesquisa-intervenção em espaços educativos da FASE, de uma escola pública e da Escola de Funk Sindicato MC em Porto Alegre**. (Monografia) Especialização. Universidade Feevale. Novo Hamburgo, 2014.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música.** In: n: MYERS, Helen. Ethnomusicoly. An introduction. Londres, The MacMillan Press, 1992.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

AS BANDAS DE MÚSICA NA CAMPINAS DO SÉCULO XIX, UM ESTUDO DA COMPLEXIDADE

Alexandre José de Abreu
alexandreabreu20@hotmail.com
Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Resumo

Durante a segunda metade do século XIX, a cidade de Campinas contou com a criação de diversas bandas de música referentes aos seus diferentes segmentos sociais. Seguindo as expectativas do período, que tinham a atividade musical em bandas de música como moralmente edificante, formaram-se bandas de comerciantes, amadores, de grupos de imigrantes e em escolas e fábricas entre outros. O período apenas vizinho à abolição da escravidão (1888) contou, igualmente, com bandas de fazendas formadas por escravos, estas eram criadas pelos senhores das fazendas no sentido de lhes conferir prestígio. O destaque recente de Antônio Carlos Gomes (1836-1896), natural da cidade, e atuação diligente de seu irmão, José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908), podem ser elencados como fatores possíveis para o súbito implemento da atividade musical na cidade. Contudo, este enfoque se revela reducionista quando atentamos para a complexidade social que o período imprime. Junto com o desenvolvimento da empresa cafeeira, uma profunda alteração nos costumes se operava, trazendo a necessidade de novas práticas mais adequadas aos padrões vigentes da *belle époque*. A construção de parques e do passeio público, espaços característicos destas bandas de música, são índices possíveis para constatarmos a nova ordem instaurada. Juntos com as modas e mercadorias que chegavam da Europa, hábitos como os footings na praça ao som das bandas também chegavam e se imprimiam de um tom distintivo. Para uma melhor compreensão do ambiente social deste período o presente trabalho pretende analisar a atividade destas bandas de música sob a perspectiva da complexidade de Edgar Morin e entrever o quanto esta atividade instaurou aproximações e distâncias no tecido social.

Palavras-Chave: Bandas de musica, Campinas, século XIX.

Abstract

During the later of the nineteenth century, the city of Campinas included the creation of several music bands related to their different social segments. Following the expectations of the period, which had musical activity in bands as morally and uplifting, it has been formed bands of traders, amateurs, groups of immigrants, schools and factories among others. The period close to the abolition of slavery (1888) counted also with bands of farms formed by slaves that were created by the owner of the farm in order to give him prestige. The recent prominence of Antonio Carlos Gomes (1836-1896), born in the city, and the diligent work of his brother, José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908), can be listed as possible factors for the sudden improvement of musical activity in the city. However, this approach reveals as reductionist when we look at the social complexity that period shows. Along with the development coming from the coffee company, a profound change in the statutes was taking place, bringing the need for new and more appropriate practices to the current standards of

the *belle époque*. The construction of parks and the promenade, characteristic spaces of these bands are possible rates for verifying the new established order. Together with the fashions and goods arriving from Europe, habits such as footings in the square to the sound of bands also came and they printed a distinctive tone. For a better understanding of the social environment of this period the present study aims to examine the activity of these bands from the perspective of complexity by Edgar Morin and glimpse how this activity initiated approaches and distances in the social environment.

Keywords: music bands, Campinas, 20th century.

Bandas sob a complexidade

Durante a segunda metade do século XIX a cidade de Campinas contou com a criação e desenvolvimento de dezenas de bandas de música. Atendendo ao espírito da época, que creditava à atividade musical um elevado grau moral e edificante, a cidade abrigou bandas de seus variados segmentos sociais, todos interessados em participar deste momento.

Formaram-se bandas de comerciantes, imigrantes, fazendeiros, grupos educacionais e operários, corporações musicais voltadas para representação de suas classes e ideais. O fenômeno teria sido forte e relevante o bastante para agrupar sob uma mesma prática grupos sociais e diversos, impondo uma análise inicial panorâmica em vista da complexidade e extensão do mesmo, indicativo da urgência de uma análise conjunta.

Seguindo o espírito da época, as bandas de música viriam a trazer destaque aos seus participantes e aos segmentos que estes representavam. E é difícil disfarçar o interesse de associar a atividade a uma maior produção, como no interesse particular dos donos de fábricas que viam na atividade musical coletiva a construção de um desejado espírito de grupo que poderia ter seus reflexos na produção das fábricas (PÁTEO, 1997).

A mesma lógica aparece na criação das bandas de fazendas, onde o grande proprietário arregimenta escravos de suas terras para a formação de bandas que participariam dos eventos em sua propriedade, assim como, em ocasiões festivas na cidade. Além de demonstrar sua importância junto a sociedade, o proprietário teria ainda a garantia de uma imagem benevolente, uma vez que permitia aos seus escravos o exercício de atividade musical e edificante.

A atividade musical junto a uma banda de música não seria uma opção, no caso das bandas de fazendas. O escravo que tivesse a menor inclinação musical seria compulsoriamente arregimentado para o grupo. Contudo, em outros ambientes segmentos eram compelidos à formação com igual obrigatoriedade. Nas fábricas, Pateo comenta que os operários eram convidados à compor o grupo muitas vezes sob pena de demissão, a atividade em uma banda de música seria uma forma de garantir o espírito de grupo através de uma atividade de lazer, impondo um lazer interessante para o processo de produção na fábrica. Mais do que uma possibilidade de lazer para os funcionários a atividade representaria um treinamento adicional para a rotina de trabalho: o exercício de uma disciplina análoga, na maneira expressa por Foucault.

As bandas de fazenda seguiam possivelmente o modelo oferecido pela Fazenda de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, propriedade que se tornara notável na educação musical desde o período jesuíta e que fora reformulada por D. Pedro II abrigando a Banda de Música da Imperial Fazenda, inteiramente formada por escravos. Desta forma, são formados em Campinas, grupos compostos por escravos ou amadores como a banda da fazenda Mato Dentro, da fazenda Chapadão, da fazenda Recreio e da fazenda Anhumas. E ainda, a mais atuante, a banda da Fazenda Santa Maria, criada por seu dono, comendador Vilella, e que teria forte participação em eventos e festividades pela cidade.

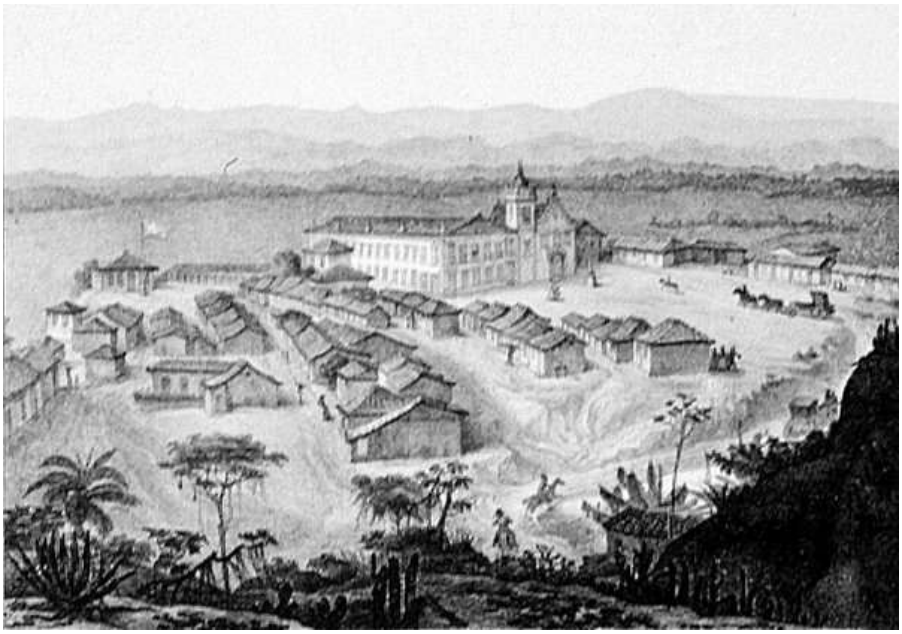


Figura 1: Gravura da Fazenda Santa Cruz, Rio de Janeiro, 1816.

Para participar de uma destas bandas o proprietário levava em conta uma possível inclinação ou habilidade musical de seu escravo. O que ocasionou, gradualmente, uma demanda por escravos que possuíssem estas habilidades. Páteo elenca anúncios em periódicos da época onde encontramos frequentemente a procura por estes escravos músicos. Negociam-se escravos "que saibam tocar piano, marimba e alguma coisa de música" ou ainda "alfaiate e tocando alguns instrumentos com notável perfeição" (PÁTEO, 1997, página 117).

Este mercado, que não pararia de crescer, iria aos poucos valorizando o escravo que possuísse alguma habilidade musical, diferenciando este dos demais escravos da lavoura e alguns seriam, até mesmo, alforriados em vista de algum talento especial demonstrado no instrumento.

Aquilo que poderíamos constatar como aparentes benefícios, tais como: a dedicação a um trabalho sensivelmente mais leve que na lavoura e a eventual alforria por desempenho no instrumento, representaria seguramente, uma manifestação artística pouco espontânea para seus praticantes. Para o músico escravo tanto a formação quanto seu repertório seriam alheios a sua cultura original e não seria possível validá-los senão como ferramentas moralizantes, mais um ônus cultural a ser pago pelo ingresso na sociedade. Suas manifestações culturais específicas não seriam encaradas senão como indesejáveis e quando não fosse possível reprimi-las por completo seriam marginalizadas[1].

Temos aqui, por exemplo, o caso dos batuques, manifestação autêntica, muito embora sempre proibida que é descrita pela imprensa local sempre em termos judiciosos. Muito embora, Pierre Verger nos lembre de que os batuques podiam ser estimulados em dias de descanso tendo em vista de acirrar o ódio entre nações rivais. O desequíbrio numérico do

[1] Costumes autênticos serão sempre tratados pela imprensa local de forma crítica, como algazarras e tumultos como vemos pelas reclamações que se eram publicadas: "O chafariz que ha proximo ao mercado desta cidade, vê em torno de si quotidianamente uma agglomeração de escravos e pessoas de infimos costumes a fazerem algazarra, e, muitas vezes, sérios desaguisados, com prejuizo de todos e maxime da boa moral. Seria conveniente que se postasse ali um guarda incumbido de policiar aquelle theatro da vadiação; ou, ao menos, que uma patrulha, de quando em quando, fosse passear "àquelles sítios" (Gazeta de Campinas, 22/09/1870).
Páteo relaciona ainda outra que trata deste tema. O cronista fala da necessidade de expulsar as pessoas indesejadas, nomeadamente vagabundos e prostitutas, como segue: "É indigno o que se pratica neste largo (...) Mulheres decomppostas e sujeitos de má nota, preferem as mais nauseabundas obscuridades. Temos visto também (e não é raro) alguns mantenedores da ordem entre a récua de vagabundos e de parceria com as Camélias Sujas, que alli se reúnem para escândalo da moralidade pública!" (Diário de Campinas *Apud* PATEO, 1997, p.54).

proprietário com relação aos seus escravos deveria ser equalizado e uma cultura legítima teria seu espaço quando útil para criar divisões internas. “Eles se agrupavam novamente e retomavam, com a consciência de suas origens, sentimentos de orgulho de sua própria ‘nação’ e de desprezo pelas nações dos outros” (VERGER, 2000, página 21). Esta cultura oficial dependeria necessariamente de organismos que assegurassem sua propagação e correta assimilação. Deste modo, com um caráter quase didático e reiterativo, as bandas de música iriam garantir a celebração de um repertório comum, baseado no ‘gosto’ oficial e caráter civilizador.

Neste ponto podemos observar que a atividade das bandas de música no período parece ter sido forte o suficiente para ignorar oposições declaradas, arregimentando de um lado escravos e operários igualmente, a mão de obra escrava dividindo espaço com a assalariada sob uma mesma atividade.

Além das bandas nas fábricas e fazendas grupos de imigrantes também criaram bandas de música na cidade, principalmente alemães, portugueses e italianos. Contudo, dos três grupos os italianos seriam os mais atuantes, sempre presentes nos principais eventos da cidade. Três bandas de imigrantes italianos foram formadas na cidade, a saber, a Banda Italiana de Luiz di Tullio, a Banda Romana e a Ítalo-Brasileira. A atividade destas foi intensa, tanto organizando socialmente o imigrante recém-chegado como apresentando, ao restante da sociedade, sua cultura. Páteo descreve o momento:

Vários deles trouxeram em meio sua bagagem, instrumentos e conhecimentos musicais, tornando-se professores e mestres de música com grande prestígio na cidade, além de fundadores e maestros de bandas de música. Não raro chegava da Itália algum parente de um dos músicos e acabava se agregando a Banda de seus patrícios, trazendo muitas vezes novidades de repertório e de estilo (Páteo, 1997, p.129).

Apesar do importante papel desempenhado pelo imigrante italiano para a vida musical da cidade, muitas vezes estes imigrantes seriam recebidos com hostilidade, discriminados por aqueles já estabelecidos, tendo de se impor em um ambiente já complexo e diversificado. O projeto de imigração italiano atendia às expectativas do momento de substituição do trabalho escravo pelo assalariado de modo que podemos pensar nos três grupos sociais que destacamos na forma de um tríptico para a economia do período e adivinhar os possíveis atritos. Escravos, operários e imigrantes sob um único plano social, dividindo um espaço de representação que não existe *a priori*.



Figura 2: Cartaz de propaganda oficial do projeto de emigração.
Fonte: (Abreu, 2010).

Dentre os vários grupos que atuaram na cidade podemos destacar ainda atividade das bandas de colégios, igualmente ativas e que se destacavam por sua atividade didática. Ao falar sobre a banda de Azarias de Melo, (colégio Culto à Ciência) Nogueira ressalta a importância destas corporações para a formação de músicos na região. A banda deste que, segundo comunicado à imprensa reunia 16 meninos carentes em 1876, pretendia cumprir esta função didática: "Os interessados deveriam levar para as aulas o compêndio de música de Francisco Manuel da Silva, papel pautado e os seus instrumentos. Não aceitava analfabetos, e o curso começou em 7 de janeiro de 1877, das 9 às 11 horas" (NOGUEIRA, 2001, p.375). Em outro relato, ainda sobre a banda do colégio Culto à Ciência, vemos um pouco da rotina destas instituições:

> Chama a atenção para o fato de que Azarias havia reunido 12 *rapazitos* pobres e ensinou-lhes música, esquivando-os à "vadiice" e proporcionando-lhes meio honesto de sobrevivência. A escola de música era a princípio um pandemônio, só suportável pela angélica paciência do professor. Os pequenos foram se adiantando, e os "vadios em embrião" converteram-se em rapazes com profissão definida. Conta o cronista que em junho daquele ano, ao sair de uma Festa de Santo Antonio, encontrou com Azarias e *sua gente*, como músico chamava seu grupo de jovens

> músicos. Ambos (Azarias e o cronista) entretinham-se a conversar sobre música e atrás vinha a "gente" carregada de bombardinos, clarinetes e zabumba, fazendo brincadeiras, gritando e soltando bombas; com tal algazarra, o maestro era obrigado a parar diversas vezes para chamar a atenção dos meninos, que o veneravam e acatavam suas repreensões com maior respeito, para recomeçar a algazarra alguns metros à frente (NOGUEIRA, 2001, p.377).

Uma ferramenta útil para o entendimento do ambiente cultural experimentado pela cidade de Campinas no período é o conceito de complexidade desenvolvido por Edgar Morin. Para Morin, a crescente especialização da sociedade e sua segmentação tem como consequência a renúncia de elos significativos em seu processo. Este modelo, reproduzido através das instituições coletivas, se desdobra fazendo com que não seja possível a reconstituição do todo.

Para apreendermos a atividade das bandas musicais de Campinas sob o princípio da complexidade é preciso, antes de tudo resistir às análises reducionista que se apresentem, aquilo que Morin chamou de paradigma de simplificação. Estas constituem planos de oposição claros que impedem a observação da dinâmica de relações entre os personagens. A redução, útil no esforço pela compreensão acaba por deformar esta na mesma medida de sua utilidade.

A atividade das bandas de música na cidade de Campinas durante a segunda metade do século XIX congregou boa parte de sua sociedade sob uma mesma atividade. Estava claro que as diferenças entre seus segmentos iriam impor um corte profundo para o evento. Enquanto grupos de imigrantes teriam a oportunidade de apresentar, de forma espetacular, particularidades de sua cultura, outros (dentre eles, escravos e operários) seriam obrigados a participar do momento ainda que contrariados e outros ainda teriam a atividade como basilar em sua formação, desenvolvendo a prática nas fileiras dos colégios.

Identificar oposições justapostas sem resolução é por vezes um caminho possível rumo à complexidade. Exemplos como o do músico escravo que conquista sua alforria por sua destreza no instrumento ainda que abdicando de sua cultura e práticas originais[2], do

[2] Os eventos da Sociedade Atletas para o Futuro são característicos. Nesta sociedade eram organizados concertos beneficentes para a compra da alforria de algum talentoso músico, boa parte destes eventos fora organizada por José Pedro de Sant'Anna Gomes, maestro abolicionista e irmão de Carlos Gomes (Nogueira, 2010).

estrangeiro italiano dividido entre a afirmação de sua cultura e a adaptação ao meio e do operário da fábrica convidado a um lazer obrigatório são formas de se observar que as reduções ao plano de oposições puras não conseguem dar conta das dinâmicas envolvidas. Dentro de uma compreensão mais ampla ficamos com a impressão de que apenas parte da história foi contada, ou seja, as reduções imprimem nas narrativas uma perspectiva parcial.

Desta forma, restituir às narrativas ao seu dilema original é um passo possível para a reconstrução destas sob um ambiente complexo, renunciar à redenção sedutora de uma afirmação na mesma medida em que nos aplicamos em vislumbrar uma realidade múltipla. O fenômeno de bandas musicais em Campinas teve um forte impacto sob a sociedade, arrastando segmentos sociais diferentes muitas vezes ignorando suas idiossincrasias. O forte teor programático e civilizatório deste traz a necessidade de se reinserir o mesmo à complexidade perdida em seu processo.

Conclusão

O período da segunda metade do século XIX representou para a cidade de Campinas um momento de destaque. Com uma população superior a de São Paulo (cerca de 34 mil pessoas frente às 20 mil de São Paulo) a cidade angariou junto com a riqueza oriunda do café, certo cosmopolitismo típico dos grandes centros da época. Figuras importantes de Campinas neste momento ajudaram a confirmar este quadro (tais como: Sant'Anna Gomes e seu irmão Carlos Gomes), mas seria improvável reduzi-lo à personagens específicos.

Diferentemente, o estudo da formação de bandas musicais na cidade ajuda a compreender o processo por outra perspectiva, tirando sua responsabilidade de figuras icônicas, como Carlos Gomes, na medida em que adiciona um peso maior aos processos que envolviam a cidade mais diretamente. Por maior que fossem as conquistas do campineiro ilustre estas teriam de ser, necessariamente, equalizadas ante as contradições do país naquele momento. O regime escravocrata, mantido para além do possível[3], nos aparece aqui como um ponto unificador, estabelecendo o tríptico do escravo-operário-imigrante como elemento

[3] Subsistindo a proibição de 1850.

ativo em um embate. As bandas de música iriam reunir a um só tempo estes três personagens lutando por uma representação identitária desenraizada, quando não impossível.

Desta forma, trazendo o discurso para além das dualidades e oposições específicas é possível reconstituir as dinâmicas sem a perspectiva reducionista, de que nos fala Morin. Observar que diferente de um discurso laudatório a formação de bandas musicais agiu a um só tempo para bem e para mal, reunindo e separando pessoas, organizando a sociedade em estratos identificáveis. A luta pela identidade, expressa na organização destas formações, foi também o estabelecimento de um território de ação, conquista esta que já era social muito antes de ser musical pura e simplesmente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alexandre José de. *José Pedro de Sant'Anna Gomes e a atividade das bandas de música na Campinas do século XIX.* Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2010.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil. "Andiamo in'Merica".* São Paulo: Edusp . (2003)

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. O nascimento da prisão*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

FREIRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.* São Paulo: Global Editora, 2007.

JUNIOR, Geraldo Sesso. *Retalhos da Velha Campinas*. Campinas: Empresa Gráfica e Editora Palmeiras Ltda, 1970.

MORIN, Edgar. *O método 6*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Música em Campinas nos últimos anos do Império.* Campinas: Editora da Unicamp, CMU, 2001.

PÁTEO, Maria Luisa Freitas Duarte do. *Bandas de Música e Cotidiano Urbano*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Unicamp, 1997.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África*. São Paulo: Edusp, 2000.

MÚSICA E TRABALHO:
APORTES AO ESTUDO DOS CANTOS DE TRABALHO NO BRASIL

Edilberto José de Macedo Fonseca
dil.fonseca@gmail.com
Universidade Federal Fluminense

Resumo

A presente comunicação pretende trazer aportes para um debate sobre alguns dos aspectos conceituais segundo os quais os chamados cantos de trabalho têm sido historicamente tratados por pesquisas sobre folclore e culturas populares no Brasil. Partindo de um levantamento preliminar sobre o conceito de trabalho e seus variados aspectos, o objetivo é discutir de que modo os contextos laborais se estruturam e podem ser estruturados por meio de práticas musicais e de que maneira isso vem sendo estudado. Entendido como processo de livre expressão do espírito humano (Hegel) ou, especialmente com o advento da modernidade, como fruto alienado da troca do tempo humano por produção material (Marx), o labor pode assumir caráter mais colaborativo ou compensatório dependendo, tendo nas práticas musicais elementos estruturantes da experiência. Partindo de alguns exemplos colhidos da literatura e dos conceitos de performance participativa e apresentação de performance (Turino, 2008), pretendemos analisar como se dá a relação entre música e trabalho, como esses repertórios musicais têm sido cultivados e pesquisados, e como são hoje apropriados pela indústria do entretenimento, influenciando o modo como os grupos sociais cultivam suas práticas.

Palavras-chave: cantos de trabalho; performance participativa; música e trabalho.

Abstract

This paper aims to bring contributions to a discussion of some conceptual aspects under which the so-called "work songs" have historically been treated on folklore and popular culture studies in Brazil. Based on a preliminary survey on the concept of work and its various aspects, the aim is to discuss how the work contexts are structured and can be structured by means of musical practices and how this has been researched. Understood as free expression of the human spirit process (Hegel) or, especially with the advent of modernity, as alienated result of exchange of human time by material production (Marx), the work can take on more collaborative or compensatory nature, having on musical practices structural elements of the experience. Based on some examples collected in the literature, and in the concepts of participatory performance and presentation of performance (Turin, 2008), we intend to analyze how is the relationship between music and work, how these musical repertoires have been investigated and how they have been appropriate nowadays by the industry of entertainment, influencing the way social groups keeps their own practices.

Keywords: work songs; participatory performance; music and labor.

Essa comunicação, embora não parta de uma experiência etnográfica particular, pretende ser uma reflexão sobre as variadas perspectivas segundo as quais os chamados "cantos de trabalho" vêm sendo abordados por algumas pesquisas sobre folclore e culturas populares no Brasil[1]. Partindo de um análise teórica sobre os conceitos de trabalho, o objetivo é levantar subsídios preliminares que possam contribuir para uma abordagem etnomusicológica do tema, visto que o conceito tem sido pouco problematizado na literatura especializada[2]. Seja como forma de expressão do espírito humano (Hegel, 1985) ou, na modernidade, fruto alienado e alienante do processo de troca de força de trabalho por retribuição salarial (Marx, 2004), o trabalho assume historicamente caráter mais colaborativo ou compensatório segundo contextos específicos, podendo ter nas práticas musicais elementos estruturantes da experiência vivida. A partir dos conceitos de Thomas Turino (2008) de *performance participativa e apresentação de performance*, busca-se analisar a relação entre música e trabalho, as perspectivas pelas quais estes repertórios têm sido pesquisados, qual o papel da indústria do entretenimento nesse processo e que lugar os cantos de trabalho assumem hoje nessas novas modalidades de produção cultural.

As classificações usadas para rotular práticas musicais, tais como "clássica", "erudita", "popular" ou "folclórica", via de regra, partem do princípio de que as práticas musicais devem ser percebidas como atividades entregues a especialistas (músicos), obedecendo a cânones técnicos e estéticos definidos pelo campo artístico; particularmente como formas de *representação*, mera apresentação de *obras* musicais por parte de *profissionais* à uma *audiência*.

A modernidade criou esse tipo de especialização, reificando esse modo de percepção, embora práticas musicais, mais ou menos ancoradas em tradições locais, sigam fugindo às

1 A proposta pretende incluir o debate etnomusicológico nas relações entre música/trabalho para o recente campo da Produção Cultural, que vem se institucionalizando nas duas últimas décadas no Brasil.

2 Uma pesquisa preliminar de artigos e termos como "cantos de trabalho"e "work songs", nos Anais do ENABETs, não encontrou nenhuma comunicação sobre o tema. Uma tratava dos "vissungos", fazendo uma comparação das performances dos cantos segundo gravações históricas. No site de Periódicos/CAPES, para "cantos de trabalho" foram encontradas 2 citações, uma em Linguística e outra sobre Mário de Andrade. Na área de música, para "work songs", foram encontrados 18 artigos, para "labour songs" 6 e nenhum para "chants de travail". O site da Ethnomusicology mostra 3 artigos e referências discográficas. Assim, apesar do tema "trabalho" ter longa tradição na Sociologia da Música (Weber, Adorno, Attalli), não foi possível encontrar textos brasileiros específicos sobre as relações performativas entre música e trabalho nos campos de música e etnomusicologia; sendo a maioria legada do folclore musical. No exterior, há estudos que citam o tema, como os de John Blacking (1973) e Kofi Agawu (1995), mas somente autores como Ted Gioia (2006) e Marek Korcszynki (2003, 2013) traçam delineamentos históricos específicos, problematizando o tema.

essas regras e preceitos. Se a pesquisa etnomusicológica deve buscar um olhar que contemple aspectos múltiplos, que vão dos mais intrinsecamente ligados ao fenômeno estético-acústico até aqueles mais determinados pelos contextos culturais, deve ir além também de uma observação que considere as práticas como lugar de ofício exclusivo de especialistas, observando-as como espaço de interação expressiva entre indivíduos e grupos sociais segundo objetivos, habilidades e valores particulares que fogem às regras consagradas pelo chamado campo artístico; desafio colocado pelos *cantos de trabalho.*

Trabalho

Na dimensão antropológica, o trabalho é o aspecto da experiência humana que determina a maneira como as populações se organizam, suas características, temperamento e própria visão de mundo. Ele garante segurança material, revelando as soluções geradas por formas específicas de interação entre grupos sociais e a natureza sob contextos culturais singulares. Fomenta a criação e recriação de produções materiais e imateriais, assumindo um papel simbólico fundamental nas trocas e intercâmbios desses produtos entre seus membros e entre grupos sociais. É comum que fazeres musicais expressos vocal, corporal ou instrumentalmente permeiem atividades e consolidem sentidos e significados para aqueles que conciliam música e trabalho. O trabalho assume assim seu papel objetificador da realidade, seu caráter subjetivo, comunitário, libertador e positivo, processo ativo da transformação da natureza por meio do espírito humano (Hegel, 1985).

É preciso notar contudo que a modernidade trouxe ao mundo laboral a perspectiva da *alienação* (Marx, 2004, p.3), processo onde seu resultado aparece apropriado por terceiros, como algo estranho àqueles que dele participam, se constituindo em fator de dominação. Tomado nesse sentido, ele aponta para um cenário onde as condições de produção são dominadas pela industrialização e pela moderna vida urbana, com a marca da impessoalidade das relações sociais no ambiente de trabalho.

Nessas duas visões, a do *trabalho* (tido como vulgar) marcado pela alienação, e a de *labor* (tido como nobre) como livre necessidade do espírito, revela-se, por vezes, uma

hierarquização expressa através do próprio idioma através de pares de oposição como *opus/labor* ou *work/labour*[3]

Se não é possível negar que o trabalho, nas cidades ou no campo, está marcado pela dinâmica do modo de produção capitalista, com sua dualidade *produção/compensação*, é preciso observar que indivíduos e grupos sociais, em sociedades complexas ou de caráter comunitário, sempre conduziram atividades laborais segundo ciclos temporais sujeitos à calendários que ordenam atividades rituais. Festas, celebrações e manifestações pontuam anos, meses e dias, construindo identidades comunitárias, moldando a experiência coletiva através do trabalho conjunto, envolvendo mecanismos estéticos e expressivos que reforçam laços societários.

Apesar de incontáveis, aponto três formas de organização do trabalho conjunto baseadas em participações consensuais ou não: A primeira acontece quando um grupo social se organiza coletivamente para uma demanda específica, como a limpeza de terrenos, a construção e reforma de casas ou o transporte de bens e utensílios. A segunda se dá segundo a periodicidade dos ciclos naturais de colheita, plantio ou coleta, ou nas puxadas de rede e pescarias. Uma terceira está ligada aos ofícios tradicionais, coletivos ou individuais, envolvendo atividades profissionais cotidianas, como aquelas dos vaqueiros, remeiros, rendeiras, fiandeiras, mineiros e outras.

Esses formas de organização criam interações entre grupos e indivíduos e destes com a natureza, *atos práticos* expressos em *gestos simbólicos* (Brandão, 2007, p. 44), transcendendo a face estranhada[4] das relações laborais modernas. As relações geradas pelo trabalho colaborativo vão além da ideia de *compensação*, onde há troca da força de trabalho por capital. Em grupos sociais marcados pela tradicionalidade, onde a vida se orienta por sistemas comunitários e colaborativos, o trabalho é espaço de consolidação de trocas simbólicas e materiais apoiadas na *compreensão*[5]. Às três formas elencadas aqui contrapõe-

3 Karl Marx (1844) diferencia *trabalho* (*labor*, em dimensão antropológica, momento de objetivação da ação humana frente à natureza) de *trabalho-assalariado,* atividade que visa a troca da *força de trabalho* (*labor-power*) por subsistência material por meio do capital. De forma diversa, Hannah Arendt (2007) fará distinção entre *labor* (ligado à esfera privada), *trabalho* (ligado à vida social) e *ação* (como interação e atividade entre os homens).

4 Hegel chamou de *estranhamento* (Hegel, 1985) o que Marx denomina, por outras razões, *alienação* (Marx, 2004).

[5] Noções propostas por Ferdinand Tönnies que distingue *comunidades* e *sociedades* (ver Tönnies, 1973).

se aquelas onde a participação coletiva não é nem pode ser consensual, como no caso do trabalho escravo, onde reinam relações compulsórias e estruturalmente hierarquizadas.

Pesquisas brasileiras

No Brasil, são encontradas menções a cantos de trabalho em cronistas e escritores dos primeiros séculos da colonização, mas foi no final do século 19 que passaram a ser abordados pelos estudos de folclore e cultura popular. A nomes como Silvio Romero, Mello Moraes Filho e Amadeu Amaral, seguiram-se outros dedicados "às coisas populares", como Mario de Andrade, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Câmara Cascudo e Edison Carneiro que, em maior ou menor grau, abordaram os cantos de trabalho.

O trabalho organizado voluntária e colaborativamente pelas camadas populares e especialmente rurais vem do vocábulo tupi *motyrõ* (Navarro, p. 484, 1999), abrasileirado como "mutirão", gerando variantes como *muxirão, mutirum, puxirum*, *putirum*, ou mesmo *traição, batalhão, ajuri, adjutório, suta ou brão*. Tradicionalmente presente entre povos indígenas e africanos, aparece também já na Europa medieval[6].

Permeados por cantos, vocalizações e performances corporais e rítmicas marcadas por palmas, paus ou instrumentos agrícolas, revelam repertórios musicais tradicionais ritualizados, atenuando as árduas e necessárias tarefas diárias. Ao tratar do mundo rural brasileiro, Clóvis Caldeira adverte que

> uma simples referência ao uso ou à ausência de cantos em determinada zona presta-se de ordinário a generalizações descabidas. Na realidade, o canto não constitui elemento obrigatório das reuniões de trabalho, e é mesmo desconhecido em muitos lugares. Mas aqui e ali se observa o hábito de acompanhar a faina com o auxílio de cantos, especiais ou não, com sentido preciso ou obscuro (Caldeira, p. 36, 1956).

Uma primeira característica revelada pelos estudos, é a de que os cantos de trabalho são práticas das camadas populares, com seus pregões de rua, cantorias nas plantações e

6 Nos séculos XVI e XVII, o franciscano Ivo d'Evreux e o jesuíta Fernão Cardim mencionam sua presença nas regiões de Maranhão e Bahia (Galvão, p. 730, 1945).

pescarias, reservadas prioritariamente aos espaços públicos, em oposição às práticas musicais das elites econômicas e/ou nobres, mais circunscritas aos espaços domésticos.

Um exemplo reunido pelas pesquisas folclóricas é um repertório praticamente desaparecido mas muito presente no meio urbano até o século 19, a de carregadores de piano. Pesquisadores como Silvio Romero e Augusto Pereira da Costa recolheram essas cantigas entoadas por escravos, negros de ganho ou trabalhadores comuns. Em 1938, a *Missão de Pesquisas Folclóricas de* Mario de Andrade gravou[7] e fotografou alguns dessas expressões públicas de prática musical.

Outro aspecto é o de que os cantos de trabalho revelam fazeres que se expressam coletiva ou individualmente, como no caso das canções de barqueiros e viajantes solitários, nas cantigas de ninar ou nos aboios. Aboio são práticas vocais para tanger gado, e que enchem o sertão com "canto melancólico" e "toada monótona" (Andrade apud Ayala, 1988, p. 32). Andrade argumenta que "o uso de musicar acompanhando tropas ou apenas um animal é uma das mais antigas aplicações da música de que nos tenham vindo documentos" (Andrade, 1989, p. 4). Câmara Cascudo relata sua ocorrência no século 18, em referências de folcloristas e escritores como José de Alencar e Cândido Figueiredo (Cascudo, 1971). No Brasil, são entoados de forma livre, em solos falseteados e improvisados com longas notas agudas, não se prendendo a estruturas estróficas ou métricas rígidas. Joaquim Ribeiro gravou aboios[8] quando conduziu o *Levantamento Folclórico de Januária* nessa cidade mineira em 1960 (Fonseca, 2009).

Outro elemento revelado nas pesquisas é a histórica divisão de gênero no trabalho, reservando tarefas, funções e lugares distintos a homens e mulheres. Enquanto homens trabalham produzindo alimentos, limpando terrenos ou pisando barro para construção de casas, as mulheres lavam roupa, fiam algodão ou cantam para suas crianças brincarem ou adormecerem. Desde o período colonial, as beiras dos rios — como as fontes nos centros urbanos — funcionaram como pontos de encontro e interação comunitária. Ainda hoje, nas margens dos rios, cantigas embalam o ritmo corporal na lavação de roupas e utensílios.

7 Áudio em <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/cd01_frameset.html>.
8 Áudio em <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/objetos/aboio.mp3>.

As pesquisas apontam também a relação entre cantos de trabalho e funções religiosas, como nas *incelenças.* Encontradas em partes do Nordeste e Sudeste, são conhecidas como *sentinela*, *guarda* ou *fazer-defunto*, cânticos entoados por toda a noite em louvor à cabeça de defuntos (os *benditos*) ou ao pé do leito dos moribundos, visando ao arrependimento dos pecados e à condução da alma do morto. É primordialmente feminino, lânguido e geralmente iniciado por solista e respondido por coro em uníssono. As incelenças se estruturam em 12 estrofes (número de apóstolos de Cristo), com quatro versos, apresentando nos dois primeiros a marca progressiva para cada estrofe. A regra fundamental é jamais interromper o cântico, para que a alma do morto alcance a salvação.

Pesquisadas em diferentes pontos das Américas, as cantigas de mineração revelam semelhanças entre os cantos de trabalho em contexto negro-escravista[9]. O mineração colonial em Minas Gerais, teve a marca musical da negritude. Aires da Mata Machado (1943) elenca cantos entoados nas faisqueiras, os *vissungos*. Vêm da tradição africana de tratar o som como "fundamento", elemento carregado de poder simbólico e um modo de perceber e conduzir a vida. Entoado como solo (*boiado*) ou em grupo (*dobrado*), ditavam o ritmo do trabalho, expressando fé e codificando mensagens cantadas em língua *banto,* português ou dialeto crioulo. Podiam ser secretos e entoados pelos iniciados em rituais nativos, ou públicos, franqueados até aos brancos que participavam da lida. Mata Machado fala de ritmos livres e lentos e langorosas melodias nos *canjerês* que cultuavam deuses, prometendo curas e milagres, e onde os cantadores *mestres* e seus coros disputavam desafios com invocações e feitiços. Pontuavam as etapas do trabalho, escondendo dos patrões as intenções e desejos daquilo que aos negros era proibido dizer. Praticamente extintos, constituíram-se num testemunho histórico da dinâmica do mineração e de como distribuíam-se serviços cotidianos e fazeres musicais na escravidão.

Labor e Performance

Thomas Turino (2008) elenca quatro contextos de estruturação das práticas musicais que ajudam a estabelecer perspectivas de análise para suas inter-relações com o trabalho, são elas: *Performance Participativa, Apresentação de Performance, Alta Fidelidade* e *Áudio-*

9 Ver Jones (1963), Gioia (2006), Ewbank (1846), Ekweme (1974), Levine (1978).

Arte de Estúdio[10]. O que difere as duas primeiras categorias, que nos interessam aqui, é o fato da primeira ser "um tipo especial de prática artística na qual não há distinção entre artista e audiência" (2008, p. 26), demandando a participação de todos os envolvidos. Na segunda, essa divisão existe e refere-se à "situações onde um grupo de pessoas, os artistas, preparam e fornecem música para outro grupo, a audiência, que não participa fazendo música ou dançando" (*idem*).

A Performance Participativa pode ser útil para se pensar os cantos de trabalho, em face à ausência de separação entre músicos e audiência, importando mais a "crescente interação social" (Turino, 2008, p. 28) dos que trabalham e o *processo em si*, e não o resultado final como *obra musical*. Uma das crenças que animam os cantos de trabalho está justamente no poder motivacional e integrativo do fazer musical para os participantes.

Turino aponta que em contextos rituais ou festivos, a performance participativa envolve quase sempre música e dança. Nos contextos de trabalho há corporalidades marcadas não pela dança mas por movimentos regulares e contínuos que visam ritmar as atividades. Seria de se questionar se é a musicalidade, e não a corporalidade, o aspecto preponderante aí, já que o movimento corporal coordenado assume papel estruturante na experiência. Ele argumenta ainda que as "tradições participativas diferem fundamentalmente pelo fato de que qualquer um ou todos são bem-vindos a atuar" (Turino, p. 30, 2008). Se a participação pode ser bem-vinda, a cadência do trabalho é dependente da *in-corporação* de padrões musicais e motores que propiciem a eficiência desejada da atividade laboral.

O contraponto à ideia colaborativa vem do fato dos cantos de trabalho funcionarem também como elementos de constrangimento, visando o aumento da eficiência da produtividade, como entre trabalhadores escravos. A incorporação ritmo-melódica além de coordenar movimentos, faz com que sua uniformidade estabeleça, para "patrões/escravocratas", critérios mínimos de julgamento dos esforços dispendidos evitando punições e resguardando a integridade física do grupo.

10 Tradução das categorias *participatory performance, presentational performance, high fidelity, studio audio art* (Turino, 2008, p.26). As duas últimas não serão abordadas pois relacionam-se a gravações. *Alta Fidelidade* é a busca de representação sonora gravada das performances "ao vivo" e *Áudio-Arte de Estúdio*, a manipulação e criação de sons em estúdio, sem compromisso posterior com reapresentação "ao vivo".

Embora manifestações religiosas e comunitárias tradicionais tenham repertórios musicais específicos, observa-se a circularidade desses entre momentos distintos, inclusive como cantos de trabalho. Mata Machado argumentava que "as mesmas cantigas de mineração, pelo menos algumas como os Padre-Nossos, usam-se nas cerimônias que acompanham o levantamento do mastro" (Mata Machado, 1964, p. 67) nas festas mineiras.

Em todos os casos, esses repertórios são cultivados segundo processos orais-aurais de transmissão de saberes onde voz, escuta e corpo desempenham papéis centrais no aprendizado, estando, no entanto, cada vez mais perpassados por sons incorporados também aos meios de comunicação de massa.

Cantos de trabalho na contemporaneidade

Relações entre música e trabalho têm sido objeto de interesse de pesquisadores dos campos do folclore, antropologia e musicologias[11]. Mikhail Bakhtin aponta que a modernidade acentuou a circularidade de saberes entre culturas populares e elites justamente por uma maior cisão entre elas (Bakhtin, 1987). Nesse debate, é preciso incluir a transversalidade da chamada *cultura de massa*. Há hoje

> a necessidade de incluir no estudo do popular não só aquilo que culturalmente produzem as massas, mas também o que consomem, aquilo de que se alimentam, e a de pensar o popular na cultura não como algo limitado ao que se relaciona com seu passado – e um passado rural -, mas também e principalmente o popular ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano (Martin-Barbero, p.74, 1997).

As práticas musicais das culturas populares têm sido estudadas de acordo com a função que desempenham. Fala-se em cantos de trabalho, músicas de dança ou cânticos religiosos, privilegiando perspectivas funcionais, apesar de nesses contextos os fazeres artísticos estarem integrados ao cotidiano. Brandão fala que *atos práticos* e *gestos simbólicos* (op.cit.) encontram-se interligados, fazendo da experiência artística algo que estetiza a vida.

11 Béla Bartók, Alan Lomax, Michel Giacometti e Mário de Andrade são alguns que se dedicaram a coletaram essas práticas com uso da fonografia.

No século 20, a etnomusicologia[12] buscou outros olhares sobre o papel da música como força de conformação dos contextos sociais, reforçando a ideia de que práticas, como os cantos de trabalho, guardam sentidos e valores estéticos expressos através de manifestações vocais e corporais particulares. Para além da visão funcional, a pesquisa pode contribuir para ampliação dos limites da chamada "arte musical"; enxergando-os como expressões, positivas ou impositivas, das formas de organização do trabalho em sociedade.

O senso comum aponta para o decréscimo ou desaparecimento dos cantos de trabalhos, pelo crescimento da industrialização, aumento de ruídos no meio ambiente, proibição de se cantar sozinho ou em grupo no trabalho ou substituição do ato de cantar pelo de ouvir música de forma individualizada em equipamentos de reprodução sonora.

Hoje, grupos populares têm se adaptado seus cantos de trabalho às novas condições sociais e "paisagens sonoras" (Schaffer, 2001), dando funções diferenciadas à práticas musicais tradicionais. Desde a década de 1990, muitos têm produzido gravações de suas performances participativas transformando-as em apresentação de performance, levando-as aos palcos e criando novos contextos de percepção dessas práticas. Embora comodificadas sob o formato de espetáculo esses repertórios percam certa densidade funcional, essas apresentações possibilitam, contudo, que variadas audiências tenham contato com esses repertórios musicais historicamente marginalizados pelos meios de comunicação. Essa recontextualização tem propiciado variadas possibilidades de novos protagonismos e ganhos materiais e simbólicos. Entre perdas e ganhos, só a esses ativos agentes culturais, cabe determinar como e sob que circunstâncias deve se dar, hoje, o nem sempre harmonioso relacionamento de suas práticas musicais com a indústria cultural.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor . Indústria Cultural. In: Sociologia, São Paulo: Ática, 1994.

AGAWU, Kofi. African Rhythm. Cambridge: Cambridge Press, 1995.

12 Ver Bèla Bartók, Alan Merriam, John Blacking, Bruno Nettl, Steven Feld e Charles Keil, entre outros.

ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro, Itatiaia, Belo Horizonte, 1989.

ARENDT, Hannah. *A condição humana.* 10a.ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ATTALLI, *Jacques*. *Noise*... The Political Economy of Music. Minneapolis: Minnesota Press, 1985.

AYALA, Maria Ignez . *No arranco do grito*: (aspecto da cantoria nordestina). São Paulo: Ática, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais,* São Paulo: HUCITEC, UnB, 1987.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: Washington Press. 1973.
BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Festas de trabalho*. In: Aprender e ensinar nas festas populares, Boletim 02, Secretaria de Educação à distância, MEC, 2007.

CALDEIRA, Clóvis. *Mutirão: formas de ajuda mútua no meio rural.* Editora Nacional: São Paulo, 1956.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, CDFB, /s.d./.

EKWUEME, Lazarus E. *"African-Music retentions in the New World". The black perspective in Music*, vol.2, n.2 1974.

EWBANK, Thomas. *Vida no Brasil ou Diário de uma visita à Terra do Cacaueiro e da Palmeira.* São Paulo: USP, 1976.

FONSECA, Edilberto. *Temerosos Reis dos Cacetes*: uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária-MG. Tese - Unirio, Rio de Janeiro, 2009.

GALVÃO, Hélio. *Mutirão e Adjunto*. Boletim Geográfico, ano III, N.° 29, agosto, Conselho de Geografia, Rio de Janeiro, 1954.

HEGEL, George Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. In: Os Pensadores. Abril Cultural, São Paulo, 1985.

JONES, LeRoi. *Blues people*: *negro music in White America.* [S.l.]: Harper Perennial, 2002.

KORCZYNSKI, Marek et alli. ***Rhythms of Labour: Music at Work in Britain:*** Cambridge Press, Cambridge, 2013.

LEVINE, Lawrence. *Black culture and black consciousness.* New York: Oxford Press, 1978.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARX, Karl, *Trabalho Estranhado e Propriedade Privada - Manuscritos Econômico - Filosóficos*, São Paulo: Boitempo, 2004.

MATA-MACHADO, Ayres. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. José Olympio, 1943.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método moderno de tupi antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos*. Vozes: Petrópolis, 1999.

NETTL Bruno. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music.* Chicago Press: Chicago, 1985.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados.* Rio de Janeiro, UFRJ, 2000.

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

TÖNNIES, Ferdinand, *Comunidade e sociedade como entidades típico-ideais.* In: Comunidade e Sociedade: Leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação. São Paulo: EDUSP, 97-116, 1973.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life - The politics of participation*. Chicago: Chicago Press, 2008.

WEBER, Max. Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música, São. Paulo, Edusp — Editora da USP, 1995.

TEMPO PARA COMPOR O TEMPO: POLÍTICA E SUBJETIVAÇÃO NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA MÚSICA.

Murilo Cavagnoli
murilocavgnoli@unochapeco.edu.br
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

Este trabalho é resultado de revisão bibliográfica e desenvolvimento teórico realizado em pesquisa de doutorado em Psicologia, ainda em curso. A partir das relações entre estética e política, propostas por Jacques Rancière, traça conexões entre a atividade criadora empreendida por músicos não profissionais e possíveis movimentos de repartilha do sensível. Aproximando-se da subjetividade de uma perspectiva construtivista, aborda movimentos de resistência e criação forjados no fazer musical, buscando compreender maneiras pelas quais a atividade criadora da música incide sobre os processos de subjetivação quando, por via do sonoro, lança ao mundo objetos inéditos, que se dão a sentir e a percebe, engendrando experiências. A noção de cultura, amplamente aceita no campo da etnomusicologia, é aqui problematizada, considerando a ênfase emprestada aos aspectos semiológicos e significantes das práticas musicais a partir deste conceito. Como recurso, o trabalho aponta vias para relativizar esta condição, partindo da perspectiva traçada por Deleuze e Guattari, considerando, na produção da arte, tanto a enunciação quanto o que os autores entendem por agenciamento maquínico, ligado ao campo das afecções e aos encontros. A proposta do texto visa, em síntese, desenvolver formas de analisar o plano estético de produção da música como atividade que toca o político, buscando diálogo entre a Etnomusicologia e perspectivas caras a Psicologia Social Crítica.

Palavras Chave: Criação musical; processos de subjetivação; Política.

Abstract

The following work is a result of the bibliographical review and theoretical development achieved in research of Psychology's doctorate, still underway. From the relations between esthetics and politics, proposed by Jacques Rancière, draws connections between the creative activity attempted by non-professional musicians and possible redistribution of the sensible. Approaching the subjectivity of a constructivist perspective, addresses resistance and creation movements forged in the musical "to do", seeking to comprehend the ways that the creative activity of music focuses over the subjectivation processes when, through the music, launches to the world unheard objects, that can be felt and perceives, engendering experiences. The notion of culture, widely accepted in the field of ethnomusicology, is problematized, considering the emphasis borrowed to the semiological and significant of the musical practices from the concept. As a resource, the following word points ways to relate this condition, starting from the perspective plotted by Deleuze and Guattari, considering, in the art production, both the enunciation and what the authors understand by machinic agency, tied to the field of affectional relations and encounters. The offer of this text sees, in

a nutshell, develop ways to analyze the esthetical sphere of musical composition as an activity that touches the political, seeking dialogue between ethnomusicology and perspectives cherished by Critical Social Psychology

Keywords: Musical Creation; process of subjectivity; policy.

Este trabalho é produto de revisão bibliográfica e desenvolvimento teórico realizado em pesquisa de doutorado em Psicologia, ainda em curso. A pesquisa, intitulada é "tempo para compor o tempo: estética, política e subjetivação na experiência musical". Em síntese, o estudo visa analisar os movimentos de resistência e criação forjados no fazer musical, buscando compreender maneiras pelas quais a atividade criadora da música incide sobre os processos de subjetivação quando lança ao mundo objetos estéticos inéditos, que se dão a sentir e a perceber tanto por músicos quanto por expectadores. Entendemos a subjetivação de uma perspectiva construtivista, como movimento que compõe simultaneamente formas a sujeitos e ao campo social, não naturalizados nem contínuos, pensados enquanto devir aberto a recomposições e a novas expressões. (Deleuze e Guattari, 1996) Em sua produção, circulam e conectam-se elementos históricos, políticos, semióticos, artísticos...

O objeto empírico da pesquisa é o trabalho acústico (Araújo, 1996) desenvolvido em práticas estético/sonoras ligadas à composição musical, em grupos de Rock, Blues e MPB, e que expõe suas produções em performances musicais em casas de shows, bares e teatros, na cidade de Chapecó-SC.

A pesquisa de campo, ainda em estágio inicial, não será aqui nosso foco, sendo que este texto é dedicado a apresentar considerações teóricas já traçadas. Procuro desenvolver possibilidades de interlocução entre aportes que abordam as relações entre arte, política e subjetivação (Deleuze e Guattari, 1996; Rancière, 2012) e considerações desenvolvidas pelo campo da etnomusicologia sobre relações entre som, sentido e cultura (Tomlinson, 1984; Araújo, 1993; Bastos, 1999; Steingress, 2008).

Pretendo apresentar o campo de análise que se abre a partir da pesquisa, elegendo dois pontos centrais da reflexão teórica que serão aqui expostos: o primeiro deles é o movimento de desidentificação vivenciado por grupos musicais compostos por pessoas que dividem seu tempo entre atividades laborais relacionadas a outros campos, que não o da

música, e a prática da composição e performance musical. A partir da leitura de Rancière, problematizo como esta condição peculiar, situada entre a reprodução e a resistência/criação, constitui-se como âmbito de negociação de sentidos, operando sobre modos consensuais de apreensão do "real" (Rancière, 2012). O segundo ponto aborda a relação entre criação musical e emergência de processos de subjetivação inéditos, definindo o objeto estético sonoro como "composição de um agregado sensível" (Oneto, 2007, p.201), portador de elementos semiológicos, mas também prenhe de afetos e perceptos (Deleuze e Guattari, 2007), capaz de produzir efeitos diversos quando ultrapassa a condição que constitue a experiência sensível ordinária. Neste segundo ponto, exponho o conceito de cultura desenvolvido por Geertz (1987) e sua utilização no campo da etnomusicologia como propõe Tomlinson (1984) para, junto a Deleuze e Guattari, buscar vias capazes de ampliar o escopo analítico das relações musica/sociedade, descentrando sua apreensão apenas dos aspectos semiológicos e significantes.

A pesquisa visa compreender, pela análise das práticas de composição e *performance* que envolvem o universo da música popular (Steingress, 2008), recursos que músicos, situados em condição específica (que logo esclareceremos), constroem para gerar visibilidade as suas experiências, inquirindo os efeitos do trabalho da arte sobre os modos de subjetivação e as possibilidades de produção de dissensos (Rancière, 2012).

Dirigimos-nos aqui a experiência estética de músicos que atuam corriqueiramente em práticas de composição e *performance*, mas que, quando questionados sobre sua ocupação, não se consideram músicos. Além de produzirem música, estes organizam seu cotidiano em função de outras atividades laborais, que lhes abstrai grande parte do tempo e são consideradas prioritárias, pois geram sustento financeiro, além de serem reconhecida socialmente como adequadas, coerentes com a definição convencional de lugares e funções em uma sociedade, nos modos consensuais de partilha do sensível. O reconhecimento da existência destes sujeitos em posição paradoxal é produto de pesquisa de campo exploratória junto a cinco grupos musicais na cidade de Chapecó-SC, orientada pelo método cartográfico (Passos, Kastrup e Escossía, 2009)

O termo "partilha do sensível" deriva das discussões promovidas por Rancière (1999), referentes à atividade política em interface com o estético. Segundo sua análise, existe uma *aesthesis* na base da partilha de lugares, funções, hierarquias, reconhecimento de

capacidades e organização dos regimes de temporalidade e atividade de uma sociedade. Uma ordem consensual de partilha do sensível é aquela por meio da qual, em certa organização histórico-cultural, se faz possível reconhecer e nomear aquilo que existe como prática ou modo de expressão referendado como correto ou verdadeiro. A atividade política, definida por Rancière de um modo peculiar, é qualificada como ação capaz de promover rupturas e perturbações nos modos consensuais de partilha do sensível. (Rancière, 1996)

Durante a leitura da obra de Rancière, fomos levados a atentar às práticas de "músicos-não músicos"[1]. Sujeitos que, inseridos numa série de outras ocupações, criam intervalos em sua rotina para dedicar-se a atividade estética da música na composição, em ensaios e também em performances musicais.

A inspiração para refletir sobre este grupo específico surgiu com a leitura de "A noite dos proletários" (Rancière, 1988). Nesta obra, Rancière aborda devaneios noturnos de sapateiros, alfaiates, artesãos e outros operários do começo do século XIX. Nas noites, que a princípio deveriam dedicar ao repouso necessário para redimir o cansaço causado pelas longas jornadas de trabalho, estes sujeitos ocupavam-se de outras atividades, a primeira vista estranhas às aptidões do trabalho de um operário. Estas atividades se relacionavam ao desenvolvimento de práticas estéticas e a produção de recursos à um pensamento próprio.

Rancière (1988) reconhece, nas práticas destes, uma "identificação impossível" (p.14) com os discursos políticos da época e a produção de singularidades. Tomando seu trabalho como disparador da análise sobre as práticas musicais contemporâneas, podemos avançar em torno das relações entre produção estética e gênese de modos de subjetivação. O sujeito político descrito por Rancière, não é aquele identificado a sua posição policiada, ao recorte do sensível que atribui ao seu corpo e a sua capacidade de pensar e agir uma única determinação. É sim aquele que encontra-se "no entre", que vivencia uma identificação impossível com um único estrato da sociedade, mas que, ao mesmo tempo, não se conjuga a outro estrato já formado.

O sujeito político, em suas ações, "produz uma instância e uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo da experiência dado, cuja identificação

[1] Escolhi este termo para representar o grupo de sujeitos que, nos intervalos de suas atividades laborais, dedicam-se a produção da música, mas que não se consideram músicos profissionais.

caminha a par com a reconfiguração da experiência" (Rancière, 1996, p.47). A subjetivação política, conceito que caracteriza este movimento de produção de capacidades, praticas, discursos e corpos inéditos estaria ligada, desta forma, a uma "desidentificação" (Rancière, 1996; 2012; 2014a), uma subversão de sujeitos ao seu suposto *ethos*, ao lugar que deveria os exprimir. É expressão de um litígio em torno de uma configuração consensual da partilha do sensível. A desidentificação que produz o surgimento de corpos, pensamentos e objetos divergentes aos consensuais, conjuga em Rancière a fundamental dimensão estética de qualquer ato político, pois é na demonstração e na visibilização de capacidades outras, que um novo recorte do sensível se faz reconhecível.

É claro que aqui não falo, assim como o fez Rancière, das capacidades de emancipação política do proletário no século XIX. O que inspira a pesquisar estes sujeitos músicos, mas não músicos, trabalhadores, mas não trabalhadores, é a possibilidade que o autor inaugura para que pensemos o político como produção de modos de subjetivação implicados na desidentificação com atribuições naturalizadas, consensuais.

A capacidade política nos atos desses sujeitos (músicos que não se reconhecem como músicos profissionais), entendo, se vincula as possibilidades de expressar, nas condições que criam para experimentar os tempos do cotidiano, do trabalho e do ócio, formas de pensamento, de produzir arte e fazer ver e ouvir sentidos antes tidos como alheios às suas possibilidades, pela via do trabalho acústico. A subjetivação política relaciona-se "a recusa de uma identidade imposta por um outro" (Rancière, 2014b, p.73), só existindo sob o acontecimento implicado em demonstração de capacidades novas aos que, a princípio, não tinham tais capacidades. O trabalho estético da música, por esta via de análise, ganha a potência de produção de atos políticos. Produzir arte, nos intervalos da rotina imposta pela lógica do capital, aparece como movimento de resistência, como fundador de "uma experiência da realidade distinta da habitual" (Oneto, 2007, p.198).

A experiência cotidiana do tempo, pensado em relação aos modos de partilha do sensível, ganha, assim, importância em nossa análise. Referindo-se ao pensamento grego, em especial a leitura que propõe do livro IV da "Política" de Aristóteles, Rancière se utiliza do termo "prósodon", que expressa

> o excedente que permite a alguém apresentar-se, por-se a caminho, o extra que permite estar na assembléia: um extra em relação ao trabalho e a vida que este assegura. Este suplemento em falta não tem necessariamente a ver com dinheiro. Pode ser simplesmente tempo livre (Rancière, 2014b, p.29).

O "prósodon", este excedente que permite delinear práticas, discursos e pensamentos inéditos, precisa ser conquistado pela produção de um não lugar, de um entre, que não é tempo do trabalho nem tempo de ócio, vivenciado como cansaço. Nossos músicos-não músicos criam este intervalo, como sujeitos não mais de uma capacidade única, imersos neste entre dois. Estes escapam da lógica policial e fazem ver a igualdade entre os seres, que antecede os recortes naturalizados da partilha consensual. "A demonstração da igualdade entrelaça sempre a lógica silogística do ou isto / ou aquilo (somos ou não cidadãos, seres humanos, etc.) com a lógica paratática de um somo-lo e não o somos" (Rancière, 2014b, p.73)

Produzem ainda, via objetivação da música, visibilidade ao inédito, ao impensado, fazendo audível a crítica a sua condição, o desejo por outras formas de organização, por relações novas. A emergência de um pensamento próprio, e mais importante, visível a outros, é não só efeito da política, mas também condição radical à sua existência. "As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervém na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade." (Rancière, 2012, p.17). A arte se liga a política e a subjetivação, então, por sua capacidade de compor espaços ou tempos povoados por expressões que transfiguram o real, apresentando novos objetos que incidem sobre a percepção e sobre os afetos (Rancière, 2012),. O que chama atenção é que estes sujeitos, músicos-não músicos, aparentemente sem tempo para a arte, a fazem, e escolhem a música, a arte do tempo por excelência, que escapa dos sistemas estáveis e pré-formados operando a constituição de um tempo heterogêneo, por ser tempo não cronológico (Gil, 2008; Cohen-Levinas, 2012), modulado pelo ritmo e pela duração da matéria musical, e não mais pelo tempo consensual do relógio. Na arte musical, a "material está aí para tornar audível uma força que não é audível por ela mesma, a saber, o tempo, a duração, e mesmo a intensidade" (Cohen-Levinas, 2012, p.05)

Nesta atividade estética criadora, nos interessam as relações entre música, política e produção de resistências aos modos consensuais de experiência (Zanella 2012. Oneto, 2007). Esta delimitação deixa mais explicita nossas intenções, ao mesmo tempo em que situa três

núcleos entrelaçados: A política, a subjetivação e a criação musical, entendida a partir de perspectivas da musicologia, que possa abarcá-la tanto como objeto acústico (fenômeno físico sonoro que incide sobre a percepção) quanto como objeto estético capaz de significar. (Araújo, 1993; Bastos, 1999). A atividade criadora da música aparece aqui como suporte estético a produção de modos de subjetivação e de experiências inéditas. "Com efeito, o artista [...] excede os estados perceptivos e as passagens efetivas do vivido" (Deleuze e Guattari, 2007, p.356). O sujeito da arte é aquele que se presta a liberar o vivido de sua reiteração e tornar visíveis forças antes inimagináveis.

A música entra em questão, assim, como "máquina de fazer tempos" (Gil, 2008, p.127), que faz emergir articulações e conexões entre elementos diversos, heterogêneos, consistentes por constituírem um território rítmico expressivo. Elementos cuja nova matéria de expressão, territorializada em certo arranjo, abre-se a novas conexões e a outros processos de subjetivação, permitindo a constituição de linhas de fuga no jogo que propõe ao embaralhar o tempo, redimensionar espaços, enunciar conteúdos semiológicos, expressar afetos e oferecer formas de encontros entre corpos.

Este olhar sobre o fazer estético abre possibilidades para dirigir algumas análises aos efeitos possíveis do processo de criação musical: a composição na música toca a política quando o bloco sonoro toma para si o devir social, e o implica em um movimento desterritorializante. Assim, sujeitos antes bem situados em uma condição consensual, quando passam a empreender a atividade criadora da música, engendram modos de visibilidade a sua própria existência, lançando ao campo social seus olhares e ao mesmo tempo delineando novos arranjos à sua própria condição.

Considerando a subjetivação a partir do plano teórico traçado por Deleuze e Guattari (1996; 2007), encontramos uma ontologia que não naturaliza a constituição dos modos de pensar, sentir e agir. Para os autores, a subjetividade é plurideterminada por relações e experiências históricamente situadas, mas ainda aberta a rupturas e rearranjos, quando o sujeito encontra-se frente a campos de experiência inéditos, tanto através da forma dada a enunciados semióticos que se dão a perceber, tanto através de encontros, que se dão a sentir.

No diálogo com a musicologia, esta concepção de subjetivação faz emergir pontos a serem debatidos. Uma das questões que busco enfatizar neste escrito é o cuidado necessário

para que análises não recaiam apenas sobre o campo da linguagem, de modo a desconsiderar a multiplicidade das relações produtoras de subjetividade, nos processos de criação musical. No campo da etnomusicologia, esta proocupação se evidencia já nos trabalhos de Merrian (1977, p.204), nos quais este campo passa a ser compreendido como "o estudo da música como cultura". A conjunção "como", pressupõe aqui a indissociabilidade entre cultura e música, o que impede o estudo do sonoro como fenômeno isolado.

O conceito de cultura, amplamente utilizado e aceito pela musicologia[2] é, sob nosso ponto de vista, problemático, por ser uma noção polissêmica, que ganha sentidos variados em perspectivas diversas. Como esta é uma noção recorrente na musicologia, não pode ser ignorada. Por isso, optamos por situá-la sob uma definição específica, que permita o diálogo com outras perspectivas oriundas da psicologia e da filosofia, que aqui entrarão em jogo. Cito, não ao acaso, a noção de cultura traçada por Geertz (1978), pois, principalmente a partir dos trabalhos de Tomlinson (1984), as contribuições deste antropólogo se difundem na etnomusicologia com força considerável. Na perspectiva de Geertz, a cultura está relacionada com a troca simbólica e a mediação semiótica. Nas palavras do autor: "O conceito de cultura que defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias." (Geertz, 1978, p.04). A cultura, pensada a partir desta posição, constitui-se como movimento vivo, produzido nas relações entre sujeito e sociedade, possível no constante diálogo que nos constitui.

Um dos pontos que merece atenção, na proposta Geertz, é a ênfase, que considero excessiva, nas interações semioticamente mediadas. Para analisar as relações entre práticas estéticas e produção de subjetividade, precisamos olhares que ampliem este aporte, pois, do contrário, correremos o risco de situar o trabalho da música sob o âmbito exclusivo das relações entre forma e conteúdo explicitas em sua gramática ou sob seus efeitos restritos a mediação semiótica

[2] Sobre a constituição do campo epistemológico da musicologia e sobre a inserção do pressuposto etnológico e da noção de cultura na base dos estudos musicológicos, Rafael Bastos desenvolve estudo abrangente, no texto "esboço para uma teoria da música: para além de uma Antropologia sem música e de uma Musicologia sem Homem" (1995). Este estudo encontra-se reeditado na revista ACENO, Vol 1, de 2014, sob o mesmo título.

Como recurso, busco abertura para relativizar esta condição na perspectiva traçada por Deleuze e Guattari (1996), na qual a produção de subjetividade não é restrita aos usos da linguagem e a semiótica, se fazendo por agenciamentos que tem "precisamente duas faces, maquinação de corpos e objetos, e enunciação de grupos" (Deleuze e Guattari, 1996, p.95). Estes, amalgamados, delineiam perfis ou modos de subjetivação. A produção de subjetividade, nestes autores, é um movimento de engendramento de agenciamentos ou conexões. Tanto as formações sociais quanto os processos de produção de subjetividades autorreferentes, passam pela gênese de conjunções entre registros semióticos, entendidos como agenciamentos coletivos de enunciação, e experiências afetivas implicada na qualidade dos encontros, caracterizadas pela noção de agenciamento maquínico (Deleuze e Guattari, 1996a). O sentimento e as paixões, a capacidade de afetar e ser afetado pela realidade circundante, "implicam uma avaliação da matéria e suas resistências, um sentido de forma e de seu possível desenvolvimento" (Deleuze e Guattari, 1996, p.84)

A ideia central exposta por Deleuze e Guattari, quando remetem a constituição da subjetividade e a criação a um movimento de conjunção, reitera a dimensão de não essencialidade e de instabilidade da subjetivação, conectando a força que a mediação semiótica exerce na produção de subjetividade a outros elementos. Não há aqui um desprendimento do plano simbólico da linguagem, mas sim uma ampliação que considera outros gêneros de agencimanetos, que complexifica os movimentos de produção de sentidos, situando lado a lado a dimensão semiótica e a dimensão pragmática afetiva das experiências. Sob esta lógica, "um tipo de enunciação só pode ser avaliado em função das suas implicações pragmáticas [...] que exprime, e que vão introduzir novos recortes entre os corpos" (Deleuze e Guattari, 1996, p.23)

Descentrada, mas não descolada de sua gramática, a criação musical passa a ser entendida como objetivação humana que carrega inúmeras potencialidades, pois incide sobre os afetos, sobre os corpos, sobre os sentidos, constituindo forma a encontros apreendidos para além de suas qualidades morfológicas e estruturais. Este olhar nos ajuda a problematizar a condição dos sujeitos antes citados, dando visibilidade a dimensão política da criação musical. Considerando as relações entre arte e subjetivação, definições abrangentes da música nos parecem mais concisas e coerentes. Como exemplo, tomamos o trabalho do sociólogo e pesquisador da música Gerhard Steingress (2008), que afirma a importância de

se compreender a música como expressão estética, considerando sua materialidade e sua textualidade imbricadas em movimentos de produção de sentidos:

> Estamos, como destacan Vanini e Waskul, ante un cambio significativo de la interacción simbólica mediante la música y del papel de la estética en la constitución del sentido, del sí-mismo (me) y de la sociedad. […] El contexto social y cultural encuentra, pues, en la música, una forma peculiar de significación, diferente del lenguaje, que se basa en estructuras no-denotativas sino estéticas, ancladas en una experiencia somática inmediata, direta. (Steingress, 2008, p.244)

A preocupação com a constituição de sentidos imbricados na produção de experiências sensíveis nos conduz, neste trabalho, a salientar a busca por abordagens do problema que nos forneçam ferramentas capazes de elaborá-lo de modo coerente, pensando os processos de criação da música como movimentos capazes de intervir nas formas de apreensão do real, capazes de situar sujeitos sob novas perspectivas e de ressignificar relações. A música, portanto, pode ser considerada como objeto de ação política.

Esta síntese, dedicada a demarcar uma construção teórica ainda em curso, objetivou expor a construção do modo como abordo a relação entre arte, política e subjetividade. No trabalho destes músicos-não músicos, vislumbramos uma potência para a geração daquilo que Oneto (2007) considera como resistência da arte. Ou seja, a produção de práticas, de encontros, de objetos e de contextos que permitam a abertura a novos devires, capazes de contagiar em seus agenciamentos tanto aquele que produz quanto os que, nestes encontros, passam a perceber o sentir o objeto estético que a música realiza, como uma apresentação inédita do sensível.

Portanto, se há possibilidade de uma arte que não apenas represente aquilo que supostamente a transcende, mas que em sua composição seja capaz de operar reconfigurações nas formas de divisão e nos modos de pensar, sentir e agir, podemos aqui falar de uma arte que resiste e que ganha o status de política, nos moldes propostos por Rancière.

O termo resistência pode sugerir uma conotação negativas, quando ligado ao confronto, a oposição ou mesmo a ausências de movimento. Aqui procuramos por interpretações que a associem não mais a subversão ou a oposição, que nos ajudem a pensar a resistência como movimento de composição com os materiais sensíveis, por práticas

variáveis que, como afirma Zanella (2012), se constituem em "resistência inventiva, propositiva, que não sucumbe frente a uma moral hegemônica" (p.258). Resistência, portanto, como sinônimo de invenção de novos possíveis. Tanto a autora acima citada como Pimentel (2012) e Oneto (2004) afastam o termo da simples conotação de estar contra ou da ausência de movimento, religando-a ao singificado encontrado em sua raiz latina, que se refere ao movimento de "re-existir ou se projetar para fora novamente [...] (re-ek-sistere), continuar permanentemente a tornar-se o que se é" (ONETO, 2004, p.202).

O termo resistência é ligado à noção de devir em "O que é Filosofia?" (DELEUZE E GUATTARI, 2007), o que nos leva a compreendê-lo como inerente a emergência do traçado de linhas de fuga e de sobrecodificações, como reservatório de forças, que ganham vida na composição. Na música, resistir é fazer do pulso uma diferença e da diferença o delineamento de novos perfis da subjetividade, por deixar adentrar ao território da música a fabulação criadora. "Trata-se, a partir de ciclos restritos, determinados sob certas condições, de extrair perfis particulares do tempo, com a possibilidade, em seguida, de superpor esses perfis, de fazer uma verdadeira cartografia das variáveis" (DELEUZE, 2003, p.05) , que fazem os sentidos corriqueiros escaparem por todos os lados, tornando audíveis forças até então não audíveis antes de sua conjunção rítmica e melódica no tempo. Fugir, para Deleuze e Guattari (1996), nunca significou o ato de recuar frente aos determinantes que emprestam sentidos às experiêncais, mas trata-se, ao contrário, de fazê-los fugir de seus lugares demarcados, produzindo de maneira ativa um jogo (o da criação) que extrapole as demarcações rígidas do campo social.

A questão passa a ser, então, compreender o que está no centro das práticas estéticas voltadas a movimentos de resistência e criação no regime estético das artes, que por meio de seus desvios e fugas, desenquadrando, encontrando aberturas e produzindo novos planos de composição, desagregam e fazer surgir objetos inéditos que se dão a ver e a sentir. Pela via do embaralhamento das fronteiras, das formas de visibilidade e dos modos de inteligibilidade constituídos no seio de uma *aesthesis* compartilhada em uma comunidade sensível, as práticas artísticas operam movimentos de reconfiguração, extirpando o processo de subjetivação de seu curso habitual. Entendemos que nestas práticas habita a potência para a heterogênese (RANCIÈRE, 1999), desde que entendamos o termo heterogênese como a composição a partir de elementos diferentes das amarras consensuais que delimitam

territórios unívocos e aparentemente estáveis do visível, do audível e do pensamento. “A obra é uma inscrição material de uma diferença para consigo mesma do pensamento” (RANCIÈRE, 2007, p.131), que constitui possíveis fugas das hierarquias e dos acordos de continuidade entre as normas de produção da arte e os regimes da sensibilidade, em prol de uma experiência estética que confunda fronteiras entre arte e vida, que promova processos de subjetivação inéditos por desconectar o sensível do ordinário e do comum.

> O termo resistência da arte, portanto, não é de forma alguma um equivo de linguagem do qual poderíamos nos livrar mandando a consistência da arte e o protesto político cada qual para o seu lado. Ele designa bem a ligação intima e paradoxal entre uma ideia da arte e uma ideia da política. (RANCIÈRE, 2007, p.140)

A resistência da arte, e da música, especificamente, é, então, essa tensão mantida constantemente pela apresentação de agregados sensíveis sonoros, que propõe experiências, que transfiguram as forças consensuais em atos políticos, e abre os processos de subjetivação ao encontro com a multiplicidade. Tanto política, como arte, resistem, quando afirmam a heterogênese.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel. Brega**, Samba, e Trabalho Acústico: Variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia.** Revista Opus, No 06, 1999.

BASTOS, Rafael, J. M. **Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem**. Anuário antropológico, pp. 09-73, 1993.

COHEN-LEVINAS, Daniel. **Deleuze, Músico**. Revista Periferia, Rio de Janeiro, 2012.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. ***Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: 34, , 1996. (Col. TRANS).

DELEUZE. **Deux régimes de fous. Textes et entretiens**, 1975-1995. Paris: Minuit, Org. de David Lapoujade. P. 142-146.2003.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. BentoPrado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro (RJ): Editora 34, 2007.

GEERTZ, Clifford. – 1978 – **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

GIL, José. **Ritornelo e Imanência**. In: LINS, D. GIL, J. Nietzsche e Deleuze: jogo e música. Rio de Janeiro, Forense Universitária. 2008.

MERRIAN, Alan, P**. Definitions of comparative "musicology" and "ethnomusicology": a Historical-Theoretical Perspective,** Ethnomusicology, No 21(2): 189-204.

ONETO, Paulo. D. **A que e como resistimos: Deleuze e as artes**. In: Daniel Lins, Nietzsche/Deleuze – arte resistência. Rio de Janeiro. Forense Universitária: , pp. 126-140. 2007

PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia, ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre, Sulina. pp 76-91, 2009.

PIMENTEL, M. A **arte de resistir ou a re-existência da arte**. In: MONTEIRO, R.H. e ROCHA, C. (Orgs.) Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletarios: arquivos do sonho operário**. A. Sao Paulo. Companhia das Letras, 439 p, 1988.

RANCIÉRE, Jacques. **O dissenso**. In: Novaes, Adauto. Crise da RazÃO. Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 1996.

RANCIÉRE, J. **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34. 2ª Edição, 1999.

RANCIÈRE, J. **Será que a arte resiste à alguma coisa?** In: Daniel Lins, Nietzsche/Deleuze – arte resistência. Rio de Janeiro. Forense Universitária: , pp. 126-140. 2007

RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Nas margens do político**. Lisboa : IMAGO, 2014a.

RANCIÈRE, Jacques. **O ódio a democracia**. São Paulo. Bomtempo Editorial, 2014b.

STEINGRESS, Gerhard. **La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: um replanteamiento teórico y metodológico**. Política e Sociedad, vol.45, pp 237-260, 2008.

TOMLINSON, Gary. **The web of culture: a context for musicology**, 19thCentury Music 7 (1984)

ZANELLA, Andréa.V. LEVITAN, Daniel. ALMEIDA, Gabriel.B. FURTADO, J.R. **Sobre ReXistências.** PSICOLOGIA POLÍTICA. VOL. 12. Nº 24. PP. 247-262. MAIO – AGO. 2012

RESSONANCE AND THEORIZING IN ETHNOMUSICOLOGY THINKING, SINGING, AND MURMURING IN PEMÓN SOUND ONTOLOGIES

Matthias Lewy
mathiaslewy@gmail.com
Universidade de Brasília (UnB)

Abstract

How do I think about Amerindian forms of knowledge transfers? In order to approach this question, I will use Diderot´s comparison of thinking practice as resonance in the first part of the article followed by a description of "sounding thoughts" in Pemón magic formulas *tarén*. These are magic formulas used for healing or bringing disease to other people.

The next topic to be discussed is sound transmutation. Two examples demonstrate different functions of sound in the process of trans-specific communication (human/non-human). One example deals with the *pawik* bird represented by a sound of another bird that helps human hunters to find the *pawik* bird. The second example demonstrates how the *maikok* (human-spirit hybrids) use the sound of a bird to warn humans. e.g. not to enter their territory. The final comparison between the fishing ritual (*tukuik* songs) and the shaman ritual (*marik* songs) shows singing practice as a process of creating sound agents as third part entities in trans-specific communication. The results underline how auditory perception dominates the Amerindian process of generating certainty in comparison to the visual perception.

Finally, it is discussed how auditory perception and/or auditory thinking ('resonance' versus 'reflexion') should stimulate theorizing in ethnomusicology and/or auditory anthropology.

Keywords: Pemón, sound ontologies, knowledge transfer

Resumen

Como piensan los etnomusicólogos sobre las formas de transferencia de conocimiento en el mundo indígena? Para acercarse a este pregunta se discute en la primera parte del artículo la comparación entre la práctica de pensar y la oscilación de cuerdas según Diderot, que va seguida por una descripción de "pensamientos sonoros" en los *tarén* del grupo Pemón. Estos *tarén* son formulas mágicas usadas para curar o mandar enfermedades a otras personas. La transmutación sonora es otra temática en este contexto. Dos ejemplos muestran las diferentes funciones de sonido en el proceso de la comunicación trans-específica (humanos/no-humanos). Por un lado se trata del pájaro *pawík* representado por el sonido de otro pájaro (*törai*) que ayuda a los cazadores a encontrar al *pawik.* Por otro lado se muestra como los *maikok* (híbridos entre humano y espíritu) usan el sonido de un pájaro para advertir a los humanos, por ejemplo que no se debe entrar en su territorio. La comparación final entre el ritual de la pesca (canciones de *tukuik*) y el ritual del chaman (canciones de *marik)* ilustra como la performance de cantar genera agentes de sonidos como una tercera entidad en el proceso de la comunicación trans-específica.

Los resultados destacan como la percepción auditiva domina en el proceso de generar certeza en comparación con la percepción visual.

Finalmente se discute como esta percepción auditiva y/o el pensamiento auditivo ('resonancia' verso 'reflexión') deberían estimular procesos para teorizar en la etnomusicología y/o en la antropología auditiva.

Palabras clave: Pemón, ontologías de sonido, transfer de conocimientos

How do I know - how and what Amerindians know?

After a period of more than ten years of field research with all its ethnomusicological documentations and descriptions about the carib speaking groups of Arekuna, Taurepán and Kamarakoto (Pemón) in the circum-Roraima area, I still ask myself - how do I generate knowledge of that Amerindian sound ontology and how do I present it?

Ethnomusicological methods are close to anthropological methods, we should do field research with “participant observation” and due to symbolic anthropology we should ~~a~~ write a thick description (Geertz 1973). But can sound ontologies really be seen as text? Do we 'reflect' a reality?

The list of questions can be continued and I only want to give a short introduction of how I generate knowledge in the field.

Most of the time I meet well-known informants with whom I 'think' together about Pemón sound phenomenons. After that I am alone with all collected material and information~~s~~ and the books of the colleagues. In these moments 'ideas' come into my mind. But how do these ideas come to me?

> *The sensitive vibrating string oscillates and resonates a long time after one has plucked it. It's this oscillation, this sort of inevitable resonance, that holds the present object, while our understanding is busy with the quality which is appropriate to it. But vibrating strings have yet another property – to make other strings quiver. And thus the first idea recalls a second, and these two a third, then all three a fourth, and so it goes, without our being able to set a limit to the ideas that are aroused and linked in a philosopher who meditates or who listens to himself in silence and darkness.* (Denis Diderot 1769, in: Erlmann, 2010, p. 9)

Diderot's comparison of 'thinking as resonance' is a metaphor for the process of generating ideas, similar to vibrating strings. A metaphor which opposes the philosophical tradition of "thinking as reflection" proposed by René Descartes and John Locke. These philosophers explain that the mind functions as a mirror that reflects light waves without affecting its own substance. The mind represents mimetically the outer world while it (the mind) is separated from the outer world at the same time. (Erlmann, 2010, p.9)

Generating knowledge through resonance is what I do in dialogue with Pemón specialists and/or academic friends and colleagues that represent my outer world, but this "thinking practice" affects me and my mind. So the most interesting point of that metaphor (the oscillating strings) is the meta-cognition in the sense of 'how' ideas come into mind. Therefore, resonance as a method is introduced here with the following examples; a reference chain from "hearing thoughts" of Pemón magic formulas to sound transmutations, trans-specific communication between human and non-humans and the process of generating certainty by singing in Amerindian sound collectives.

Let's start with a first idea and listen to what thought oscillates to the next one. But which one is the first 'idea'?

"Hearing thoughts"

My starting thought comes from the Shipibo specialist Bernd Brabec de Mori (forthcoming) and it deals with "thoughts" as well. In his recent publication: „Sonic Substances and Silent Sounds: an Auditory Anthropology of Ritual Songs" he connects the practices of "thinking", "sounding thoughts" and "hearing" in Amerindian groups in the Amazon. His idea bases on Olsen's description of Warao "think-songs" performed by a "hoarotu" specialist aiming to send death and disease to a victim. Olsen (1996, p. 259) states that "A *hoarotu* must sing his inflicting song mentally, facing the person or object he will kill or destroy,...".

Piedade notices a similar praxis among the Wauja when saying that human thoughts are sounds, inaudible for most humans but for *apapaatai* spirits. The *iamurikumã* singer and the flute master of ceremony have the ability to perceive the whole audible world including

those spirits. Therefore, the *kamoká* music is known as the "language of spirits" which can only be interpreted by shamans.

Piedade (2013, p. 318) concludes that shamans are 'clairaudient' instead of clairvoyant. A point Brabec de Mori reminds us how "hearing thoughts" is a common practice in trans-specific communications among the Shipibo.

> *... Roberto also explains that the spirits yoshinbo can hear your thoughts, so be careful what you*
>
> *think about. The same is true for experienced curing and sorcery specialists: during rituals, dreams,*
>
> *or altered states, they can likewise hear your thoughts, they are yoshina "transformed into a spirit"*
>
> *and therefore own the same capacities.* (Brabec de Mori, forthcoming)

In Pemón sound ontology the magic formulas named *tarén* show these forms of "hearing thoughts" in a similar manner. They are performances used by Pemón to effect non-humans of the multiverse as spirits, animals or other taxonomical important entities (wind, clouds, fire) as well as other humans via non-human agents.

There are 'good' and 'bad' *tarén*. While in my field research I learnt only the good ones. It needs to be mentioned that teachers who know these "good" *tarén* always know the "bad" ones as well. Both formulas are mutually dependent and complement one another. With the help of bad *tarén* Pemón, specialists can bring inconvenience as loneliness, sadness, physical and mental disease or even death to other human beings. The good *tarén* is the remedy or protection, sometimes before the bad ones were thought. There is a difference in practicing "*tarén*" as well, as two types of performances can be considered:

1) *tarén* which are thought, blown into the hand and afterwards thrown into direction of the target entity, whether human or non-human.

2) *tarén* which are thought, quietly murmured and blown over the body of a human being transforming the physical appearance of the person who needs to be healed.

In both cases non-human agents interact between the *tarén* sender and the *tarén* receiver.

The so-called “love tarén” is an example of the first type. The magic formula contains nine lines which need to be thought with a high level on concentration. Afterwards it is blown over the hand into direction of the target person. The non-human agent is a very colourful owl (*topoik*) in that case known for its ability to attract all kinds of beings due to its beauty. Another “bad” *tarén* in that group is performed in the same manner. The difference is the non-human agent that is the interiority? of human faeces. The bad odour of this non-human agent effects loneliness and depression as it surrounds the target person who does not realize what happened. The person concerned needs to visit a specialist who can analyse his feelings and investigates the causes and origin of the enchanted status. The mentioned “love tarén” could serve as the perfect “good” remedy against that “bad” tarén.

The second type of *tarén* is known as a special knowledge by shamans and/or *ipukenak* (wise persons). These formulas are quite dangerous, because spirits (mawariton) are involved, and incorrect applications can cause servical disease.

Such a tarén is for instance used in the treatment against snakebites. The non-human agent is the *pawik* bird (*pauxe pauxe*). When a snake bites someone in the food the *tarén* needs to be blown from the head down to the biting-area as it saves the not effected body parts from the poison. This *tarén* can be performed as a self-healing practice. A Pemón specialist demonstrates how to do this. He concentrates, murmurs and blows the words several times downwards over his chest via the groin to his knees. From time to time he moves his head from left to right and vice versa to blow the magic words over his shoulder. During his demonstration he pronounced the words almost inaudibly, saying something like: “I am a pawik bird.” These words are whispered in a special language which is only used in magic formulae and singing. They cause the human body to transform itself into a bird body. This is a process which is perceived from the perspective of the “snake's poison”, as an entity having a human interiority as well. So what happens here fits exactly into Eduardo Viverios de Castros (1997) “perspectivism”. A point generating the question: “How does it happen?”

The magic words transforming the body of the human victim into a bird body while its interiority stays humans as in the case of all relevant entities in animistic ontologies. In Pemón taxonomy the *pawik* bird hunts and eats poisonous snakes and thus makes it immune to snake bites. It needs to be mentioned clearly that the perception of transformation can be

attributed to the axiom that auditory perception is more relevant in the process of obtaining certainty, than visual appearance. Saying "I am a pawík bird" means that the poison as person can be sure that it is inside of a *pawík* bird. Therefore, the poison cannot destroy the body of the bitten person. The magical words create an ontological truth.

The chain of knowledge refers to agents and the special language which is used in *tarén* starts with the exchange of information inside of the spirit world. The *piasan* (shaman) and/or *ipukenak* (wise human being) enter into that world via dreams and rituals. Once there, the *shaman* or *ipukenak* receives the instructions of the performance and the important words by a spirit with whom he or she has a close relationship.

Every chain of knowledge is individual. It starts with the spirit and is transmitted to the Pemón specialist who teaches it to an interested Pemón non-specialist. As every Pemón specialist has its own contact spirit, every *tarén* is unique. This means that different forms of *tarén* exist with different words and different agents for one and the same effect. Only the owner of a "good" *tarén* knows the bad one as well. Things can become complicated in case the *tarén* owner dies and no other person knows the opposite one as has happened to a woman who was told a *tarén* used for contraception. When she decided to have children the *tarén* owner died and no one were able to tell her the anti-*tarén*.

Finally, doing *tarén* means to have special skills to get in contact with the non-human agent and not every Pemón non-specialist is able to do so.

Sound transmutation in trans-specific communication

The thinking about *tarén* as an agent of auditory knowledge transfer produces the following idea about trans-specific communications between human and non-human in which the *pawík* bird is relevant again.

When hunters do not see the bird they can locate it via a sound of another bird named *törai* (*procnias averano*). The singing of that bird (*törai)* late in the afternoon quite before sunset refers to the *pawik* bird. This kind of knowledge transfer can be defined as transmutation suggested by Severi (2014, p. 59). Transmutations can be found in Shipibo when a spirit's sound is hearable via a shaman (Brabec de Mori, forthcoming). Somehow,

the performance is a translation, not between different languages but between an appearance and an indexical representation (sound, odour).

Severi argues that "the aim of transmutation proper is both to make relations between signs (be they technically interpreted as icons or as indexes) perceptible—and "supernatural" special beings imaginable as generated by relationships between them" (Severi 2014, p. 59).

The relation between *pawik* and *törai* bird is an interaction between spirits, as both bodies are used by spirit's interiorities. In a hunting context the *pawik* bird is categorized as a victim and a spirit inside of a *törai* bird. This represents semiotically the *pawik* bird via sound.

Another idea comes to mind; underlining the argument for transmutation in Pemón sound ontology. The *maikok* (human-spirit hybrid) lives in the Savannah as well as in the Pemón for whom they are invisible but audible. Maria Isabel (Pemón specialist) told me, that when she was a child, she walked across the savannah accompanied by her mother where her aunt as her mother gave strict order to jump next to the trial and to turn their eyes downwards. After a while she (Maria Isabel) listened to voices which crossed her path. She was-excited when risking a look but there was nothing to see. Her mother and her aunt heard the voice of *wantoto.* They understood the sound sign and their reaction was to activate the emergency plan, which was not to look at the human-spirit hybrids as well as going out of their way. This reduced the attention of the *maikok*. These beings would not stop talking to each other even when recognizing Pemón people.

The examples show two different modes of trans-specific and/or intra-specific sound interaction.

1) In case of intentionally trans-specific communication a sound transmutation is used. The *maikok* indicate their wish to communicate via the *wantoto* bird sound and the spirits (*mawari*) locate the *pawik* using the voice of *törai,* an act that helps the human hunters.

2) When trans-specific communication is not the aim, the *maikok* talk like humans to each other, without using any physicality perceptible by ordinary Pemón.

The chain of knowledge transfers begins with the spirits (mawari/maikok) again and is received by the humans via agents (*wantoto*/*törai* birds) by sound signs. These sound

semiotics have to be learned by every Pemón. Therefore, it is not a special knowledge and needs to be accessible for everyone.

Calling the fishes – singing and dancing tukuik (the fishing ritual)

The Thinking about the *pawik* bird in the mentioned reference chain and its semiotic function within Pemón taxonomy generates the next thought.

A *pawik* bird's feather serves as body ornament in the fishing ritual (*tukui*). Together, with parts of the plumage of other birds, the *pawik* represents the bad spirits (*mawariton*) used by the dancers while performing. The feather as ornament refers to the close relationship between fishes, birds, spirits and the "master of the fishes" named *ratό*.

The dance and singing ritual *tukuik* is performed to attract the fishes as explained to me by Raimundo Pérez (Pemón specialists). Between 2005 and 2006 I also recorded the ritual songs where Raimundo Perez was present.

How do fishes hear?

In order to approach the question ontologically we have to take a semiotic detour and/or transmutation again.

The interiority of fish is human, a general axiom as in most animistic ontologies. Their 'father' or master is *Ratό* who has problems to keep control of all his family members. A myth about a dialogue between *Ratό* and a fisherman underlines that problem when *Ratό* gives advise to the humans how to deal with fishes:

> *Before people go fishing, they call Ratό, the father of all fishes always at night. They ask him:„morög petépe ezaig!", „I want to have fishes!" He answers: "Well! Fishes are here. You can catch them as you like, but don't let my grandchildren spoil (means: "do not let the fish spoil"). He said in jest: "Give me a human being to eat! I can not give you my sons and grandchildren without payment" Then, the fisherman gave him tabac. Ratό further says to the fisherman:"You have to be aware of the disease fishes bring to humans, because fishes have the evil eye! Paint yourself with Genipapó and Urucurú so that you don't get sick by the fishes' disease." Amerindians say "that if a man let fish get spoiled they (the fishes) will shoot with arrows at him, so he will get sick and developing fever. At first the human will not feel the arrow but when he comes home he feels pain in*

> *the stomach, the head, the ears, the arms and in the legs. Only the little fish who shot knows about it. - It is like human shoot at fish, the fish also doesn't see the arrow.* (Koch Grünberg 1923, p. 179)

The act of body paint with *genipápo* or *karutu* (*Genipa americana*) *a*nd *urucú* or *onoto* (*Bixa orellana L*) is found in *tukuik* song lyrics as it is a safety function against virtual arrows sent by fishes. The example in figure 1 contains such lyrics recorded in 2005 and analysed in 2015 with the Pemón specialist Balbina Lambos.

Yanono ke anonpa'pö uya,	1	You painted yourself with *onoto* (*Bixa orellana L*)
Tawa ke anonpa'pö uya.	2 3	You painted yourself with clay.
Karutu ke anonpa'pö uya.		You painted yourself with *karutu* (Genipa americana).

Figure 1: tukuik *onoto*, *tawa*, *karutu* (Raimundo Pérez, Kavanayén, 2005, Berlin Phonogramm-Archiv, collection of Lewy).

Koch Grünberg recorded this genre in 1911. He did not notice the lyrics. Balbina were able to identify the following lines:

Tawa, tawa imotamen pe,	1	The shoulders painted with clay,
Uyepüy tukuchinne.	2	I came like the hummingbird.
Tawa tawa	3	Clay, clay.

Figure 2: wax cylinder 39, Berlin Phonogramm-Archiv, collection of Koch-Grünberg, VII_W_2795_K_GR_BRASILIEN_39

The lyrics of both songs refer to two topics. First, the act of body paint is practiced and transmitted in an organised sound structure to inform *Rató* that Pemón (human beings) have followed his advice. The lyrics of wax cylinder 39 from Koch-Grünberg's collection clearly states why the body painting is necessary.

The fishing ritual *tukuik* (hummingbird) is named after the ornaments with which human beings think they are perceived by fishes. This observation leads to the second point showing characteristics of perspectivism (Eduardo Viveiros de Castro 1997) in *tukuik* lyrics.

The performance of body painting generates the lyrics and *vice verse*. On the one hand there are physical and visual transformations from a human into a hummingbird. On

the other hand these performances are transmitted via sound. In Pemón taxonomy fishes and birds are at the same level classified mostly as spirits. Other classes are humans and animals that are seen as victims (Eduardo Vivereiros de Castro). The ornaments of body paintings are the visual transformation from Pemón (human being) to a bird which makes confrontation with fishes safely[1].

Tükawayu epürü pökün mö	1	With his *kawai*
tukuchiwa esewanima	2	the *tukuik* (hummingbird) enchants himself.

Figure 3: *marik* (Raimundo Pérez 2005, Kavanayén, Berlin Phonogramm-Archiv, collection of Lewy)

Kawai is a tabac plant which effects transformation of the shaman's body. The interiority of the hummingbird is human while its physicality is one of a bird. Using the ornaments of *genipapo, onoto* and clay in *tukuik* music genre causes a transformation of the visual appearance as well.

Certainty by hearing and singing

But these mentioned visual ornaments are also auditory ornaments as Pemón sing about they are painted and applied clay over their bodies. Therefore, all used ornaments as songs, dance movements, musical instruments, body paintings, and physical objects as feathers generate a specific identity of an entity which is the *tukuik* ritual. Only the ritual makes trans-specific communication between the fishermen (human) and the fishes and/or the "master of fishes" (non-human) possible. The ritual consists of two different classes of ornaments classified as primary and secondary ornaments.

The primary ornaments of the *tukuik* ritual are singing, the structured body movement (dance), and the musical instruments *sanpurá* and *kaate*. The s*anpurá* is a drum beaten with

[1] Here we have the same situation of transformation via sound as we have seen with the example of tarén against snake bites when saying „I am a pawik" means a transformation from a human into a bird.

a stick in a binary rhythm on the first beat in a 2/4 time signature. The *kaate* are two bamboo tubes (gedackt) which are blown like a pan flute but hold separately to the mouth. The instrument is used as the finale (coda) of a song after singing. The *kaate* player blows one bar in the longer tube and the next one in the shorter tube. The tubes differ in length and consequently in musical intervals, variation from thirds, fourth and fifth can be found. The song structure corresponds to typical Pemón sound structures (Lewy, 2011).

The primary ornaments of *marik* are different. Instead of a drum a dance stick (*warunká*) is used. The *marik* song structure distinguishes from *tukuik* (Lewy, 2012) as the unique feature of *marik* is its ternary rhythm organisation. Pemón specialists always emphasize that point as it defines the special characteristic of *marik* identity. It needs to be mentioned that these rhythm characteristics are even more important than the lyrics which are often unintelligible. The *marik* does not have a secondary ornamentation. It is performed only by the dance stick (*warunká*). The chain of knowledge transfer is similar to *tarén*. The shaman enters the world of the spirits during his soul travel. Once there, he or she dances and sings with the spirits who live and perform as humans do. The shaman learns the dances and songs with which he contacts the spirits for his future journeys. This knowledge is a special one as it is in exclusive use for shamans and/or *ipukenak* (a wise human being) only.

The secondary ornaments of *tukuik* are the mentioned body painting with *caruto, onoto* or clay. The act of doing it is transmitted via sound as song, with other words: the visual or physical practice is not needed. The sung message of doing so includes an auditory truth which shows the differentiation to the naturalist (or 'western') process of certainty via “seeing”.

This auditory certainty is guaranteed by the shaman who learns the songs from the spirits. The shaman or *ipukenak* transmits it to all Pemón who are interested in fishing. Therefore, the *tukuik* ritual practice is common knowledge. The songs are used as agents to contact the spirit *ratό* asking for fishes. In comparison with *tarén* the agent in *tukuik* rituals is the song itself. Lyrics, melodies, musical instruments and dance movements have to be seen as an inseparable unit.

Furthermore, the special role of auditory perceptions in the process of certainty and the production of knowledge are underlined by all examples discussed. The snake's poison

stays *pars pro toto* for the snake who knows that the physicality of the speaker changes when he pronounces the words: "I am a *pawik* bird" in *tarén* special language. So it is not a human body anymore. The *maikok* talk to each other without being seen. The sound of their voices reveals that their interiority is humanlike. Spirits behave in the same manner but using other bird sounds. Here the *wantoto* bird makes things clear why its sound is perceived as index only for the *maikok*.

Resonance - summary

How does my thinking process works? It seems that the chains of ideas appearing in mind are similar to the search of analogies. Similarities bring our mind into vibration with the result that things once classified fall out of frame again. The chosen continuity of the *pawik* as an example for different sound contexts in Pemón sound ontology demonstrates this phenomenon.

The presentation of my own thinking process gives the impression Amerindian thinking follows the same process and/or *logos* (as speech), and therefore patterns of analogy, whereby the perception and harmonizing of analog behaviour outweighs inside of the human and non-human collective. For sure, I dominate the discourse as I am writing and finally everything is happening in my mind that needs to be open for all vibrations from outside. Therefore, I realized that everything visible, audible, touchable, etc. in the non-human world is perceived as human behaviour which enters the collective knowledge. Hearing and imitations are mostly the base for trans-specific communication inside that collective. The circle starts when the shaman and/or *ipukenak* try to get in touch with the spirit's world. He needs to sing in order to leave his body when he calls the spirits. Therefore, the shaman needs the right sound entity. This is known as *marik*. In the spirit's world the shaman receives all information-as new *tarén*, songs and dances for contacting the different beings in the multiverse (spirits, animals, *maikok*). It needs to be mentioned that *tarén* can be thought and whispered or murmured to contact the agent while songs need to be sung as the song itself is the agent for contact.

Finally, these thinking about sound semiotics in Amerindian ontologies produces an ongoing resonance of thoughts and ideas created for and by 'ethnomusicologists' and/or

'auditory anthropologists'. It is certain that this thinking stays too far from "music" as predisposition or universal axiom, and as centre of the so called "music in context". But the method seems to be used by a lot of colleagues as it is helpful for approaching Amerindian taxonomy and axionomy (Menezes Bastos 1978) which is completely different from naturalist (western) musical thinking.

REFERENCES

BRABEC DE MORI, Bernd. About magical singing, sonic perspectives, ambient multinatures, and the conscious experience. Indiana 29, pp. 73-101, 2012.

BRABEC DE MORI, Bernd. forthcoming. Sonic Substances and Silent Sounds: an Auditory Anthropology of Ritual Songs, not published.

DIDEROT, DENISE. Oeuvres. Paris, Gallimard, 1769 (1951).

ERLMANN, Veit. Reason and Resonance. New York, Zone Books, 2010.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913. Band 3. Stuttgart, Dietrich Reimer, 1923.

LEWY, Matthias. Die Rituale areruya und cho'chiman bei den Pemón (Gran Sabana/Venezuela). PhD thesis. Free University of Berlin. 2011.

LEWY, Matthias. Different "Seeing" - Similar "Hearing". Sound and Ritual among the Pemón (Gran Sabana/Venezuela), Indiana 29, pp. 53-71, 2012.

LEWY, Matthias. Wie wir denken, was Indigene wie wissen. Auditive Formen des Wissenstransfers in den Guyanas. Springer-Verlag. [forthcoming].

MENEZES BASTOS, Rafael J. de. A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu. Brasília: FUNAI. Second Edition 1999, Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1978 (1976).

OLSEN, Dale A. Music of the Warao of Venezuela. Song People of the Rain Forest. Gainesville etc.: University Press of Florida. 1996.

PIEDADE CAMARGO, Acácio Tadeu de. Flutes, Songs and Dreams: Cycles of Creation and Musical Performance among the Wauja of the upper Xingu (Brazil). In The Human and Non-human in Lowland South American Indigenous Music, Bernd Brabec de Mori (ed.). Special Edition of Ethnomusicology Forum 22(3), pp. 306–22, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Die kosmologischen Pronomina und der indianische Perspektivismus. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 61, pp. 99-114, 1997.

SEVERI, Carlo. Transmutating beings. A proposal for an anthrologogy of thought. In HAU: Journal of Ethnographic Theory 4 (2), pp. 41–71, 2014.

O CORDÃO DE PÁSSARO CORRUPIÃO: UMA PRÁTICA MUSICAL BRAGANTINA

Rosa Silva
rms08@yahoo.com.br
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Sonia Chada
sonchada@gmail.com
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Resumo

Pássaro Junino significa, literalmente, "o pássaro de junho." É uma variação de teatro popular, bastante difundida e viva em Belém, capital do Estado do Pará e em outras cidades e vilas da região amazônica. Engloba diferentes linguagens - opereta, melodrama, comédia, vaudeville e muitas contribuições do boi-bumbá. Tem sua origem nos Cordões de Bichos Amazônicos e no Pássaro Melodrama Fantasia, duas variedades de teatro musical popular. Esta pesquisa aborda o Cordão de Pássaro Corrupião, da comunidade de Patalino, Bragança, Estado do Pará, apontando como é construída, encenada e transmitida a prática musical do grupo e a sua importância para o contexto bragantino. Investigar a prática musical do Cordão de Pássaro Corrupião e a sua importância para o contexto bragantino, sob a luz da etnomusicologia, considerando os fatores que contribuem para a formação identitária do grupo foi o nosso objetivo principal. Para tal, lançamos mão da investigação bibliográfica e da observação direta da realidade, assim como foram realizadas entrevistas semiestruturadas com agentes que perfazem esse contexto. A produção de historiadores, folcloristas e antropólogos que escreveram ou registraram a manifestação foi de grande valia para ampliar o conhecimento sobre o assunto. Aqui são abordados aspectos relacionados à prática musical, criação musical, produção musical, transmissão do conhecimento musical, identidade, inclusive musical, entre outros.

Palavras-chave: Cordão de Pássaro. Pássaro Junino. Prática Musical Paraense.

Abstract

Pássaro Junino literally means "bird of June." It's a variation of popular theater, widespread and lives in Belém-PA and other cities and towns in the Amazon region. Encompasses different languages - operetta, melodrama, comedy, vaudeville and many contributions of boi-bumbá. Has its origin in Cordões de Bichos Amazônicos and Pássaro Melodrama Fantasia, two varieties of popular musical theater. This research addresses the Cordão de Pássaro Corrupião, the Patalino community, Bragança, Pará State, pointing as it is built, staged and broadcast the group's musical practice and its importance in the context of Bragança. To investigate the musical practice of the Cordão de Pássaro Corrupião and its importance for the bragantino context, in light of ethnomusicology, considering the factors that contribute to the identity formation of the group was our main goal. We used the

bibliographic research and direct observations of reality, as well as semi-structured interviews were conducted with agents that make up this context. The production of historians, folklorists and anthropologists who have written or recorded the demonstration was of great value to increase knowledge on the subject. Here are addressed aspects related to musical practice, music creation, music production, transmission of musical knowledge, identity, including music, among others.

Keywords: Cordão de Pássaro. Pássaro Junino. Musical practice of Pará.

No contexto junino paraense encontramos manifestações singulares denominadas de "Pássaros Juninos". Nesse universo há duas modalidades de representação - o Pássaro Junino ou Pássaro Melodrama Fantasia e, os Cordões de Pássaros.

O motivo condutor que liga os Pássaros Juninos aos Cordões de Bichos e Cordões de Pássaros e Bois é a questão primeva da morte e ressurreição. Entretanto, no Pássaro Junino, essa questão passa a ser um motivo secundário no desenrolar do enredo e raramente o pássaro morre, e sim, é ferido ou capturado.

Nosso foco é o Cordão de Pássaro da cidade de Bragança – PA, mantido pelo Seu Paulo de Sousa e Silva, que escolheu o pássaro "Corrupião" para patrono do grupo. É importante mencionar que os Cordões de Pássaros bragantinos sempre escolhem um pássaro diferente a cada ano para homenagear. A comédia representada é de autoria do cantador Raimundo Praieiro. O grupo tem como característica encenar a mesma comédia, mudando apenas as músicas de entrada e de despedida. É uma forma de homenagear esse cantor, compositor e autor de comédias, já falecido. A opção também facilita a montagem da comédia pelo grupo.

Na cidade de Belém, os Cordões de Pássaros têm como característica comum a manutenção em cena da maioria dos brincantes, dispostos em um semicírculo ou meia lua, no centro do qual se desenvolvem as seções das cenas. Os brincantes se dirigem ao centro do palco na hora da representação e, em seguida, retornam à posição original do semicírculo. Essa forma de posicionamento em semicírculo, provavelmente, se desenvolveu quando os cordões do interior migraram para a cidade e tiveram de se apresentar em palco italiano junto com os Pássaros Juninos.

Os Cordões de Pássaros das comunidades bragantinas observadas apresentam uma disposição diferente dos da cidade de Belém. Os brincantes formam duas filas paralelas e simétricas: uma só de homens e outra de homens e mulheres que participam do cordão. Entre as filas, o pássaro, confeccionado com madeira da região, fica num arranjo semelhante a um jardim com flores plásticas, chamado de "arvoredo", onde o pássaro é manipulado por um brincante (o jardineiro), durante a apresentação, ou esse arvoredo é colocado sob um pedestal de madeira e carregado pelo brincante.

As cenas da comédia acontecem em frente ao arvoredo do pássaro e o grupo posiciona-se da seguinte forma: a banda de músicos (violino, banjo, tambor, pandeiro); em frente à banda, encontram-se os cantores (Amo e Contra-amo); ao lado dos cantores formam-se duas filas de brincantes lideradas por dois cabeças de linha (brincantes que dançam melhor), nelas, as personagens da comédia, quando solicitados pelo Amo, se dirigem à frente do pássaro para representar.

A história básica dos Cordões de Pássaros está centrada em torno de um pássaro de estimação que é ferido ou morto por um caçador ou passarinheiro. O infrator é perseguido e preso pelos índios que o entregam ao responsável pela guarda do pássaro (capataz, guarda-bosque), que o leva à presença do dono. Esse, ao ver o pássaro sem vida, aplica uma punição severa ao caçador. O caçador, então, implora perdão e recebe uma chance de redenção de seu crime, caso consiga curar ou ressuscitar o pássaro. Em seguida, o caçador parte à procura de um médico ou pajé para ter sucesso em sua missão. Ao final, o médico ou o pajé consegue salvar o "coração do grupo" que ressurge dando vida nova e esperança a todo o cordão.

A música tem função diversificada e fundamental nos Cordões de Pássaros. Fundamental, pois, com o texto, dá andamento à trama; diversificada, por termos músicas de personagens, dança, anúncio, entrada e despedida.

A prática musical do Cordão de Pássaro Corrupião assume diversos significados a depender do contexto em que ocorre a brincadeira. Prática musical aqui está sendo considerada:

> como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição (. . .). A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de

> viver experiências no grupo. Assim, suas origens principais têm uma raiz social dada dentro das forças em ação dentro do grupo, mais do que criadas no próprio âmago da atividade musical. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva (Chada, 2007, p. 127).

Os Cordões de Pássaros bragantinos, em função do contexto, desenvolveram dois modos de apresentação da brincadeira – a completa e a capa de festa. Na modalidade completa, há 90% de música e 10% de texto, enquanto na capa de festa a música ocupa 100% da performance. Essa foi a saída encontrada pelos produtores dos cordões para agradar tanto ao contratante quanto ao público. Para a apresentação capa de festa, o cordão utiliza apenas o repertório musical composto por música de entrada, músicas livres e músicas de despedidas. Nossas pesquisas apontam para um interesse maior das comunidades do interior do Estado paraense pela representação da comédia, ao passo que na cidade belenense o interesse maior parece ser pela música.

Há uma hierarquia no processo de formação da brincadeira, em que cada elemento desempenha funções determinadas, algumas sendo remuneradas. Os componentes diretamente ligados à brincadeira, em ordem hierárquica, são: Dono; Amo; Contra-Amo; Músicos - violinista, banjoísta e percussionistas e, os Brincantes - cabeça de linha, personagens (Caçador e seu Filho; Cigana e sua filha; Florista; Fada; Pastora; Pajé; Delegado e Soldado; Jardineiro e “bailhantes” - dançarinos). Desses, somente os brincantes não recebem remuneração.

Os músicos do Cordão Corrupião são considerados profissionais pelo grupo e recebem tratamento diferenciado dos brincantes. Os músicos não ensaiam em grupo nem individualmente, sua prática sempre acontece durante a performance.

Nesse contexto, quando acontece a performance, o amo é a maior autoridade dentro do grupo, garantindo a unidade do grupo, decidindo a ordem e a duração das músicas, conduzindo os músicos e cantores, assim como é responsável por inúmeras improvisações musicais. O amo tem liberdade para conduzir a brincadeira e improvisa e cria versos novos para cada apresentação. Esses versos geralmente descrevem situações e pessoas presentes no evento. Segundo o Amo Dedeca, ele é capaz de descrever em versos qualquer pessoa que

participe ou qualquer situação que aconteça na brincadeira, mas deve estar sempre atento para as rimas saírem corretas:

Eu falo em todo mundo, basta escrever o nome que eu enverso na hora. Nós que somos repentistas, a gente passa a mão na cabeça parece que está inchada. Como é que se rima? Se rima assim, tudo que vem na tua memória, tu vais jogando, só que o que começa com A, tem que findar com A, prá cá na linguagem nossa aqui, quando não dá certo se chama de "pé-quebrado", chega numa brincadeira aqui e dizem este cantador só sabe cantar pé-quebrado, não rima uma com a outra, e é o maior cuidado que o cantador deve ter. "Pé-quebrado" é quando as palavras se desvinculam umas das outras. Se uma toada for de seis letras, o verso não pode ser maior que a toada, nem a toada maior que o verso, tem que ter o mesmo tamanho.

Esse fato mostra a flexibilidade e a aceitação do grupo para novas experiências musicais, comprovando também a capacidade de criação e improvisação do Amo, o que se constitui um fator essencial para a sua contratação, sendo essa uma garantia da sua permanência da brincadeira, à medida que se renova a cada apresentação.

A aprendizagem musical no Cordão de Pássaro Corrupião acontece de maneira "natural", relacionada ao prazer de se participar em uma brincadeira coletiva, em que a percepção musical e corporal é adquirida e desenvolvida através da prática e da participação nos ensaios e apresentações, tendo por base processos de imitação e experimentação. A imitação é uma das principais formas de aprendizagem nesse contexto, que tem nos sentidos da visão e da audição um meio de captar um determinado modelo de comportamento produzido pelo Amo ou pelos brincantes mais experientes do grupo. Desse modo, aos poucos, os novatos vão assimilando um "modelo ideal" que dará unidade e harmonia à performance do grupo. Segundo Merriam (1964, p.147) "há, entretanto, uma evidência considerável para indicar que a imitação constitui uma das formas importante da aprendizagem musical e que pode muito bem ser o primeiro passo universal no processo de aprendizagem."

A experimentação é a chave para se adquirir conhecimento e a fluência no domínio das cantigas, das danças e das coreografias. É por meio dela que o participante se integra ao grupo e absorve os padrões de comportamentos e posturas expressos subjetivamente pelo

grupo. O aprendiz reproduz as ações observadas pondo-as em prática através de sucessivas repetições proporcionadas durante as horas de ensaios e nas apresentações: "o fazer musical é assimilado e vivenciado através de uma percepção ampla em que o ouvir, ver, fazer e sentir são elementos indissociáveis para a assimilação da música" (Queiroz, 2005, p. 25).

No Cordão de Pássaro, há uma divisão clara entre quem ensina e quem aprende. Geralmente, os mestres possuem mais experiência, adquirida com o tempo de participação e vivência da brincadeira, fato que não é questionado pelos demais participantes. Os mestres são modelos a serem imitados, o Amo para o grupo, pois ele tem a autoridade para estruturar a brincadeira, corrigir erros, cobrar disciplina, manter a unidade e a harmonia do grupo, por isso, suas decisões são aceitas por todos. O violinista para os músicos e personagens da comédia e, o primeiro cabeça de linha para o segundo cabeça de linha e para os bailhantes.

Nos cordões bragantinos, há uma grande flexibilidade na escolha do repertório pelo Amo, manifesta pelo modo como são processadas as alterações nas cantigas. Constatamos os seguintes procedimentos de inclusão de cantigas:

- As "cantigas antigas" – cantigas compostas para outros Pássaros e conhecidas. São atualizadas através de "novas improvisações".

- As "novas canções" entram no repertório durante todo o período da brincadeira.

- Se o refrão da "nova canção" não for assimilado com facilidade pelo coro, a cantiga sai do repertório.

- Não há ordem na sequência, nem no número de músicas das apresentações. Geralmente é o Amo que decide, no momento, o que quer cantar ou atende as solicitações dos brincantes e do público.

- Uma "nova letra" para uma "música antiga" gera uma composição inédita.

- É comum o Amo fazer uso de cantigas de Amos de outras brincadeiras, fazendo atualizações nos improvisos.

Esse tipo de criação musical, no qual se faz reaproveitamento de material de outros compositores, é conhecido como paródia e foi uma técnica difundida no período da polifonia renascentista, na qual a utilização de material de composições preexistente gera nova composição: "O aspecto essencial é que a matéria-prima, não apenas uma linha isolada, seja

absorvida na nova peça, criando uma fusão de elementos antigos e novos" (Sadie, 1994, p. 700).

O processo de criação de cantigas está diretamente relacionado ao processo de ensino e aprendizagem. É através das cantigas que o Amo passará os conteúdos basilares da brincadeira, transformando o esforço do grupo em adquirir habilidades para cantar e dançar em ação prazerosa e gratificante. Cirino nos revela esse poder da audição que faz com que a música se transforme em ação visível dos brincantes através dos passos de dança e participação efetivas dos refrões: "Enquanto a visão chega a um ser humano de uma direção por vez, a audição é onidirecional, ou seja, ela capta sons de todas as direções de uma só vez" (2009, p. 191).

O contexto no qual o grupo realiza a sua performance também interfere no processo de geração de cantigas do Amo, bem como a maneira de sentir e reagir dos participantes e do público. Encontramos suporte para tais afirmações em Merriam (1964, p. 184), quando aborda a questão de aceitação e rejeição das cantigas por parte dos brincantes e público, bem como as técnicas de composição:

> A composição parece claramente ser o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não parece ser radicalmente diferente entre povos letrados ou não letrados, salvo a questão da escrita. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico. Os compositores podem ser indivíduos comuns, especialistas ou grupos de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para a maioria da sociedade. As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a recriação, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição vinda da idiossincrasia individual. A composição de textos é tão importante quanto a estrutura sonora. A composição envolve aprendizado, está sujeita à aceitação ou rejeição pública, e é, portanto, parte do processo de aprendizagem que contribui, por sua vez, para os processos de estabilidade e mudança.

Nos Pássaros Juninos, a responsabilidade da escolha do repertório musical é tarefa do guardião e, uma vez definido por ele, não há mais modificações durante toda a temporada. Do mesmo modo, no passado vimos que o enredo e as músicas eram encomendados a escritores e compositores.

Os Cordões de Pássaros bragantinos têm a dança como um elo sustentador da brincadeira. As pessoas que querem participar do grupo têm de gostar de dançar, ter disposição, boa coordenação motora e habilidade para dançar em conjunto. A dança mantém os participantes do cordão em constante movimento. Observamos que os melhores dançarinos se posicionam ao lado dos músicos e do cantor, eles são responsáveis em sentir o pulso da música e estabelecer o passo conforme o gênero musical executado. Assim, a habilidade e a desenvoltura dos brincantes nos diversos gêneros musicais corroboram para o bom desempenho do grupo, à medida que a dança expressa a sincronicidade rítmico-melódica das cantigas com o corpo do participante e manifesta seu sentimento de envolvimento e prazer.

Sobre esse aspecto da prática da dança como fator lúdico e diferenciador dos participantes do folguedo:

> Existem entre a festa e o jogo, naturalmente, as mais estreitas relações. Ambos implicam uma eliminação da vida quotidiana. Em ambos predominam a alegria, embora não necessariamente, pois também a festa pode ser séria. Ambos são limitados no tempo e espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade. Em resumo, a festa e o jogo têm em comum suas características principais. O modo mais íntimo de união de ambos parece poder encontrar-se na dança (Huizinga, 2008, p. 25).

Quanto ao aprendizado das danças e coreografias, similar ao aprendizado musical, esse se faz por meio de imitação e experimentação, na observação atenta dos passos dos veteranos pelos principiantes durante os ensaios. Não houve, por exemplo, um momento específico para o ensino e preparação dos passos do xote, da marcha e das evoluções.

A posição dos brincantes no cordão favorece o processo de aprendizagem por imitação, visto que os brincantes ficam dispostos frente a frente, em duas filas paralelas e reproduzem o movimento do companheiro da frente como espelho, tendo a visão frontal do companheiro, e ficam lado a lado, na mesma fila, o que facilita a sincronicidade rítmica dos passos, bem como a movimentação para a esquerda e para a direita em ambas a filas. Assim, quando um brincante fica “fora do passo”, o companheiro ao lado toca em seu braço corrigindo-o e incentivando-o a entrar novamente no ritmo e na movimentação corporal adequada.

Usando a nomenclatura fornecida pelo dono do cordão e o cabeça de linha, Sr. Luizão, são os seguintes os passos executados pelo grupo:

- Marcha passo compasso: no mesmo lugar, enquanto o pé direito marca o tempo forte no chão, o contratempo é marcando pela batida do calcanhar esquerdo no chão, ora o pé direito para frente e retornando para trás, ora o pé esquerdo, sempre alternando os pés.

- Marcha passo miúdo: no mesmo lugar, num movimento de subida e descida do corpo, levanta-se o calcanhar do pé direito e do esquerdo alternadamente, o tempo forte é o do pé que tem o calcanhar no chão.

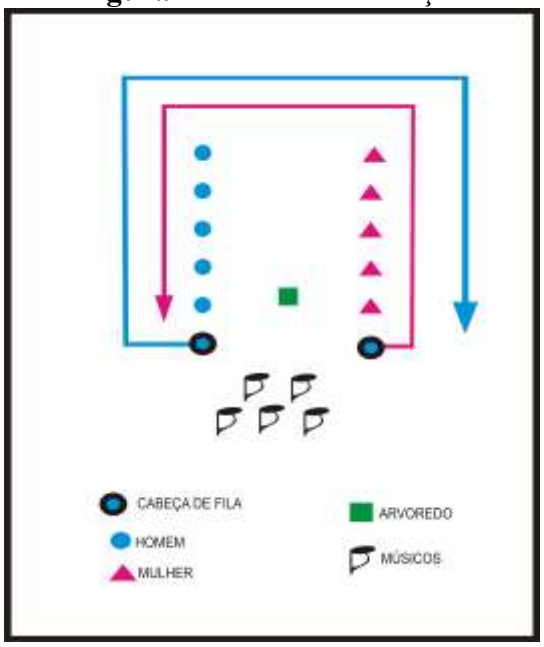
- Valsa: no mesmo lugar, enquanto o pé direito bate no chão no tempo forte, a perna esquerda une-se a direita no tempo fraco, depois, o pé esquerdo bate o tempo forte e a perna direita une-se à esquerda sucessivamente.

- Xote: dois passos laterais para o lado direito e dois passos laterais para o lado esquerdo, juntando as pernas no segundo tempo forte.

Além dos passos, observamos dois tipos de evolução das filas, chamada pelos participantes de "dar meia-lua", com pequena variante inicial, comandadas pelo primeiro cabeça de linha. Esses tipos de evoluções acontecem, na maioria das vezes, durante os solos de violino, entre um improviso e outro.

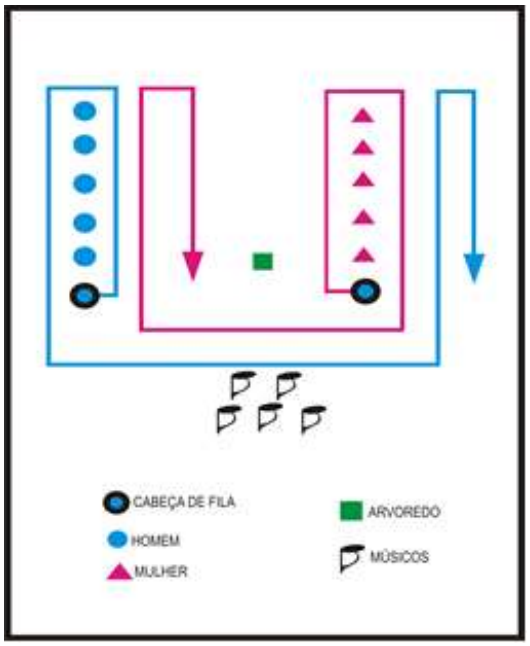
- Primeira Evolução: Os brincantes, comandados pelo cabeça de linha, ao apito do Amo, voltam-se em direção ao cabeça das filas, saem dançando pelo lado de fora da fila, cruzam no final dela e assumem a posição inversa, ou seja, a linha A passa a ser a B. Esse tipo de movimentação foi a de maior frequência durante as apresentações.

Figura 1 – Primeira Evolução



- Segunda Evolução: os brincantes saem dançando pelo lado de dentro das filas em direção ao final da fila, retornam ao início e fazem o cruzamento das filas em frente aos músicos, completando a volta até assumirem a posição oposta a da fila onde estavam.

Figura 2 - Segunda Evolução



As músicas da Marujada de São Benedito, prática musical bragantina, constituem uma suíte de danças instrumentais formadas pelos seguintes gêneros fixos: roda, retumbão, chorado, mazurca, xote e contradança, além da valsa e do arrasta-pé, que são tocados após essa sequência. É perceptível a influência dessa manifestação na dança do Cordão de Pássaro Corrupião, nos seguintes gêneros musicais acompanhando o canto: xote, marcha, arrasta-pé ou baião e valsa. No caso dos brincantes dos Pássaros, quase todos participam também das danças da Marujada. A Marujada e o Cordão apresentam também semelhanças em relação ao conjunto musical e às funções de seus instrumentos.

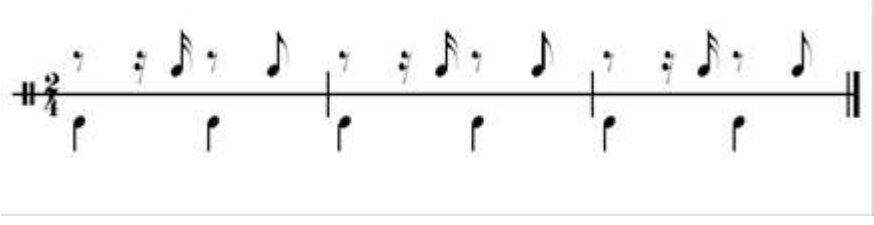
O Xote é o gênero de excelência dos Cordões de Pássaros bragantinos. É o gênero preferido pelos "bailhantes", músicos e pelo público em geral, tal é o grau de aceitação pelo povo dessa dança, denominada de xote bragantino.

Segundo Dedival Silva:

> Em Bragança, entretanto, costuma-se dizer que se conhece um bragantino pela dança do xote. Sua 'bragantinidade' assumiu, com o passar do tempo, características próprias mesmo possibilitando a sua incorporação à marujada pela sua popularidade. Nas festas dançantes da cidade ou do interior, o xote passa a ser um dos momentos mais concorridos, o mesmo acontecendo na marujada, pois quando executado, "arranca" o maior número de dançarinos, sobretudo nos dias considerados ponto alto da festa (1997, p. 221).

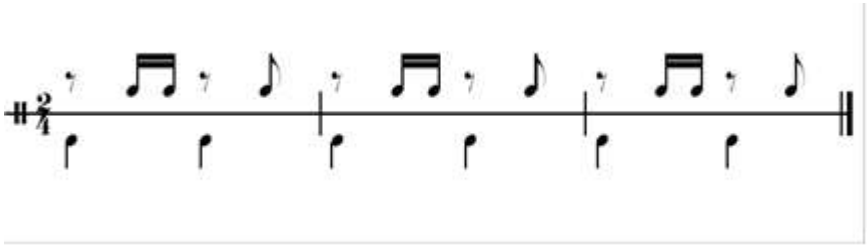
Xote ou xotis é o abrasileiramento da palavra de origem alemã *schottisch*, grande sucesso, a partir de 1848, na Inglaterra e na França, chegando ao Brasil em 1851 e obtendo grande aceitação em nossos bailes populares. Tem compasso binário simples, *andante*, semínima entre 78 a 98, a maioria das cantigas está em modo maior e tem seu início em *ársis*. O ritmo padrão caracterizado pelo tambor é:

Transcrição 1:



A marcha serve para dar o ritmo à entrada e à saída do grupo durante as apresentações. Possui compasso binário, *allegro*, semínima entre 92 a 144. Geralmente sua tonalidade pertence ao modo maior, tendo como base rítmica:

Transcrição 2:

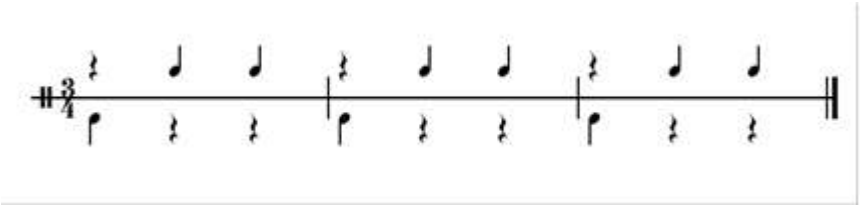


O arrasta-pé ou baião é uma variante da marcha, apresentando as mesmas características e ritmo básico dessa. Porém, os músicos a chamam de arrasta-pé, baião ou marcha arrasta-pé, por ter um "sotaque" de música nordestina. Detectamos em algumas delas a presença do modo mixolídio, bem frequente no baião, além de serem dançadas enquanto os "bailhantes" dançam sem sair do lugar, diferente da marcha de entrada e despedida que sugere movimentação do grupo. Questão compatível é observada no Cavalo Marinho da Paraíba:

> O interessante a se observar é que a determinação de gêneros musicais [toadas e baianos] passa por uma ótica flexível, pela aceitação de que a concepção de quem faz e quem escuta a música sobre esta é de suma importância e de que na objetivação e subjetivação uma mesma unidade musical pode ser, dentro de um determinado contexto de manifestação, classificada e significada como mais de um gênero (Lima, 2008, p. 373).

A valsa, de compasso ternário, a princípio foi um ritmo destinado à dança de salão, vinda para o Brasil com a família real portuguesa. Popularizou-se em sua forma cantada e passou a ser um dos gêneros preferidos nas serestas e depois consagrada pelas rádios na década de 1930. O ritmo básico é:

Transcrição 3:



Em relação ao repertório musical do Cordão de Pássaro Corrupião, podemos afirmar que grande parte das cantigas são tonais e as harmonizações são feitas por tríades nas funções principais - tônica, subdominante e dominante. O xote e a marcha são os gêneros mais utilizados. A tessitura é homofônica. O violino sempre toca a linha melódica dos cantores. Entre uma cantiga e outra são feitas pausas longas para que o Amo solfeje a melodia seguinte para o violinista, sendo a sequencia do repertório sempre definido durante as apresentações.

Ainda nesse contexto, observamos que não é cobrado dos brincantes o conhecimento do repertório musical, mas terem boa memória para gravarem os refrãos das músicas. De um modo geral, o refrão proposto pelo solista é repetido pelo coro, com a mesma melodia e versos. No improviso, é mantida a melodia, porém os versos são mudados. As cantigas com letras improvisadas na hora da brincadeira são consideradas "novas canções" pelos brincantes. A finalização das cantigas em oitava acima, pelo coro, foi uma característica observada nesse grupo que o diferencia dos demais.

O Corrupião representa muito mais do que uma ave ornamental simbolizando todo o cordão. É a realização de sonhos, ao voar e pousar na mente e no coração de muitos, através do esforço coletivo na preparação do grupo, o que marca a sua existência. Através da prática musical, o cordão de pássaro, a cada ano compartilha vivências e experiências que se multiplicam e se imprimem no modo de ser do grupo.

REFERÊNCIAS

CHADA, Sonia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In III Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais**... Salvador: EDUFBA, 2007, pp. 137-144.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais**: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. São Paulo: Annablume, 2009.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LIMA, Agostinho Jorge de. **A brincadeira do cavalo-marinho na Paraíba.** 2008. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

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

QUEIROZ, Luis Ricardo. Aprendizagem musical nos ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. **Ictus**. 2005. Disponível em: <http://www.ictus.ufba/index.php/ictus/article/view/65>. Acesso em: 14 out. 2014.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição brasileira concisa. São Paulo: Jorge Zahar, 1994.

SILVA, Dedival Brandão da. **Os tambores da esperança**: um estudo sobre cultura, religião, simbolismo e ritual na festa de São Benedito da cidade de Bragança. Belém: Falângola, 1997.

A CULTURA AFRO-BRASILEIRA COMO INSPIRAÇÃO PARA A CRIAÇÃO MUSICAL DE WALDEMAR HENRIQUE.

Edson Santos da Silva
santos_banda@yahoo.com.br
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Sonia Chada
sonchada@gmail.com
Universidade Federal do Pará(UFPA)

Resumo

Waldemar Henrique da Costa Pereira é um compositor paraense que compôs canções, peças para piano solo, coro, orquestra, música para novela, teatro e filmes. Suas obras tem como inspiração o folclore amazônico, indígena, nordestino e as representações das crenças e dos hábitos das populações afrodescendentes tanto na Amazônia quanto no Brasil. Investigar a presença da cultura afro-brasileira na obra de Waldemar Henrique é o objetivo principal desta pesquisa, em andamento, tendo como referencia o catálogo de suas obras publicado por Claver Filho (1978). Nosso recorte compreende o período de 1931 a 1965, pois verificamos que, nestes anos, há uma produção considerável de obras inspiradas pela cultura afro-brasileira. A pesquisa bibliográfica e documental está sendo realizada, assim como entrevistas semiestruturadas com especialistas sobre o assunto e com contemporâneos do compositor. A partir das análises já realizadas, que consideram o compositor nas suas dimensões socioculturais e estético-ideológicas, propõe-se a divisão das obras do período mencionado em três categorias, de acordo com o tema das composições: 1. Temas relacionados à religiosidade afro-brasileira; 2. Temas relacionados aos gêneros musicais e danças de influência afro-brasileira e, 3. Temas diversos relacionados ao negro e à cultura afro-brasileira.

Palavras-Chaves: Waldemar Henrique; Criação musical; Cultura afro-brasileira;

Abstract

Waldemar Henrique da Costa Pereira is a composer of the Pará, Brazil, who composed songs, pieces for solo piano, choir, orchestra, music for novel, theater and movies. His works are inspired by folklore Amazon, indigenous, Brazilian Northeast and representations of beliefs and habits of African descent populations both in the Amazon and Brazil. To investigate the presence of African-Brazilian culture in the work of Waldemar Henrique is the main objective of this research in progress, having as reference the catalog of his works published by Claver Filho (1978). Our crop covers the period 1931-1965, because we found that, in these years, there is considerable production of works inspired by African-Brazilian culture. The bibliographic and documentary research is being conducted, as well as semi-structured interviews with experts on the subject and with contemporary composer. From the previous analyzes that consider the composer in its socio-cultural and aesthetic and

ideological dimensions, it is proposed to split the works of the period mentioned in three categories, according to the theme of the compositions: 1. Issues related to African religiosity Brazilian; 2. Issues related to musical genres and dances of African-Brazilian influence and 3. Issues related to many Black and African-Brazilian culture.

Key Words: Waldemar Henrique; Musical creation; African-Brazilian culture;

A chegada do negro africano ao Estado do Pará se dá a partir do século XVII, em virtude da necessidade de mão-de-obra para o desempenho de trabalhos agrícolas e da resistência dos jesuítas em aceitar a escravidão do índio. Os jesuítas, como último recurso em defesa do gentio, aceitaram a escravidão do negro em substituição ao índio, nos trabalhos das lavouras, cedendo à pressão dos colonos que necessitavam de mão-de-obra, para o desempenho de suas atividades agrícolas (Salles, 2005b, p. 27).

A metrópole, para contornar a crise entre colonos e jesuítas, aceitou o desafio da troca proposta e organizou, em 1692, a Companhia de Comércio do Maranhão, que chamou para si o encargo de introduzir escravos africanos na Amazônia portuguesa (idem).

Porém, segundo Salles, "Os negros introduzidos pela primeira Companhia de Comércio, entre 1682-84, ficaram, em sua maior parte, no Maranhão, onde já havia uma lavoura capaz de absorver a mão-de-obra africana" (ibid., p. 40).

O efetivo de negros africanos introduzidos na Amazônia portuguesa foi relativamente modesto entre o final do século XVII e a primeira metade do século XVIII. Segundo Bezerra Neto (2001, p. 23): "entre os anos de 1692 e 1721, totalizavam 1.208 negros, sendo que 145 importados em 1692, 145 em 1693, 218 em 1698, 200 em 1708, 150 em 1718, e 150 em 1721."

A entrada de negros africanos em grande escala no Estado do Pará só é percebida a partir da década de 1750 (Salles, 2005b, p. 49), especialmente após a criação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão (1755-1778). Bezerra Neto afirma que,

> entre 1755-1820 houve o ingresso de 53.072 escravos negros na Amazônia, através do porto de Belém, ainda que somente cerca de 48.155 cativos provavelmente tenham ficado em território paraense, na medida em que uma terça parte dos africanos introduzidos pela Companhia Geral de Comércio foi destinada para o Mato Grosso (2001, p. 33).

A presença do negro na região amazônica, e especialmente no Estado do Pará, não pode ser considerada desprezível, seja do ponto de vista da quantidade de indivíduos trazidos para esta região, seja como mão-de-obra anônima que ajudou a construir a riqueza de diversos senhores, seja como fator étnico ou até mesmo pela contribuição cultural africana para a vida do homem da Amazônia (Salles, 2004).

Este considerável contingente de negros na região amazônica, de forma alguma passa despercebido aos olhos daqueles que buscam investigar a cultura do homem da região. Loureiro nos adverte que:

> houve em vários pontos do território da Amazônia redutos negros de origens diversas: negros que fugiam do cativeiro e se embrenhavam nas matas, isolando-se com medo de perseguição, negros que vieram para executar algum trabalho específico (em especial a construção de fortes) e que acabaram ficando, ou por outra razão (1995, p. 24).

Continuando, Loureiro menciona que "por volta de 1822, a população urbana de Belém contava com maioria negra-escrava. Constituía, somada a africanos livres e crioulos libertos, dois terços da população" (idem., p. 25).

Sobre a origem dos escravos introduzidos no Pará e Maranhão, a grande maioria vinha da Guiné, Congo, Angola, Costa de Mina e outras nações africanas, a bordo de navios que aportavam em Belém do Pará e São Luís do Maranhão (Benchimol, 2009, p. 117).

A cultura africana, com as suas diversas características, também se fazem presentes na cultura do homem da Amazônia, e tem, inclusive, servido de inspiração para diversos compositores que procuram retratá-la, de acordo com o seu entendimento, na paisagem sonora amazônica.

Desde os séculos XIX e XX, a temática afro-brasileira tem sido recorrente na obra de artistas que procuram retratar a cultura da região. Compositores como Gama Malcher, Carlos Gomes, Ettore Bósio, José Domingues Brandão, Gentil Puget, Tó Teixeira e Waldemar Henrique são alguns dos exemplos de compositores que viveram na Amazônia e que abordaram, em suas músicas, temas relacionados às lutas, à religiosidade, aos costumes e à vida do negro (Salles, 2004).

No século XIX, o envolvimento de músicos e compositores com a luta dos negros pela liberdade torna-se bastante evidente. Compositores como Antônio Carlos Gomes (1836-1896) e o maestro e compositor paraense José Cândido da Gama Malcher (1852-1921) também se envolveram na campanha abolicionista e decidiram abordar o tema da luta do negro pela liberdade em suas composições (Salles, 2005a). É deste período a obra Bug-Jargal, que Gama Malcher concluiu em 1885, baseada no romance de Victor Hugo, que conta a história do herói negro apaixonado pela senhora branca, pela qual morre depois de chefiar uma revolta de escravos. Esta obra foi, inclusive, motivo do rompimento da amizade entre ele e Carlos Gomes, que na mesma época estava, coincidentemente, abordando o mesmo tema na composição de uma ópera; enquanto Gama Malcher escrevia Bug-Jargal, Carlos Gomes escrevia Lo Schiavo (idem, p. 25).

O interesse pelas práticas de tradição oral amazônica e o envolvimento com a questão abolicionista também podem ser notados na obra do maestro e compositor José Domingues Brandão (1865-1941), que:

> torna-se o compositor da campanha abolicionista no Pará, publicando, em 1888, a grande valsa O Himeneu da Liberdade, juntamente com a marcha **Os Chics**, além de outras composições que ele compunha e cujo produto da venda era destinado à emancipação dos escravos (Salles, 1970, p. 93).

No início do século XX, a presença da cultura afro-brasileira na música da Amazônia é visível. Vários compositores continuaram a abordar a vida e os costumes dos negros que povoavam a periferia da cidade de Belém e cidades do interior do Pará. O violonista e compositor Antônio Teixeira do Nascimento (1895-1982), negro, carinhosamente conhecido como Tó Teixeira, foi um dos músicos que se destacaram na composição e registro de músicas voltadas à temática afro-brasileira, especialmente as praticadas na periferia de Belém, no bairro do Umarizal, bairro considerado como reduto negro naquela época (Salles, 2004, p. 221). Por ter feito o registro de cantos e ritmos relacionados aos negros, como batuques, lundus, chulas, danças de terreiro e sambas, Tó Teixeira é considerado uma importante fonte de informação sobre a música afro-brasileira na periferia de Belém, e tem sido citado em pesquisas por estudiosos do folclore brasileiro, como Mario de Andrade, em seu livro Ensaio sobre Música Brasileira, e Vicente Salles, além de outros pesquisadores.

Outro compositor que merece destaque pela produção de composições inspiradas pela cultura afro-brasileira neste período é o paraense Gentil Puget (1912-1942), que embora tenha falecido precocemente, produziu várias obras relacionadas a esta temática, tendo, ele mesmo, classificado parte de suas obras como "Motivos do folclore negro". Como exemplo, podemos citar: Meu santo chegou, Cantiga dos negros cativos, Banzo de negros, Navio negreiro, Cantiga de mãe preta, Eh, nego véio!, Nega dengosa, entre outras (Salles, 1970, p. 241).

O músico e compositor italiano Ettore Bósio (1862-1936), radicado em Belém, que foi professor e diretor do Conservatório Carlos Gomes, no inicio do século XX, é também uma das figuras de destaque neste cenário, pois "integrado definitivamente na vida artística do Pará, procurou conhecer a música do povo e assimilar seus elementos" (idem, p. 92).

Waldemar Henrique da Costa Pereira é um compositor paraense que nasceu na cidade de Belém, no ano de 1905, e faleceu no ano de 1995. Ao longo de sua vida produziu canções, peças para piano solo, coro, orquestra, música para novela, teatro e filmes. Suas obras têm como tema o folclore amazônico, indígena, nordestino, e as representações das crenças e dos hábitos das populações afrodescendentes na Amazônia e no Brasil.

A presença da cultura afro-brasileira na obra de Waldemar Henrique pode ser percebida pela simples observação de letras, ritmos e gêneros utilizados em diversas de suas obras. Essa presença tem sido anunciada por autores como Claver Filho, que chega inclusive a apresentar uma divisão da obra de Waldemar Henrique, classificando parte de suas composições como "Folclore Negro" (1978, p. 84).

A musicóloga Lenora Brito, ao analisar as obras Sem-Seu, Aba-Logun e Jardim de Oeiras, afirma que "essa trilogia é, a nosso ver, a contribuição mais importante da música vocal brasileira sobre a presença do negro em nossa cultura" (1986, p. 37).

O próprio compositor chega a declarar seu interesse pela religiosidade afro-brasileira, na entrevista que concede ao jornalista João Carlos Pereira: "eu tinha necessidade de estudar folclore baiano, aquelas coisas de xangô, de candomblés, porque conheci um senhor que me tinha alertado que era uma coisa maravilhosa, mas tinha que passar um tempo lá" (Pereira, 1984, p. 56).

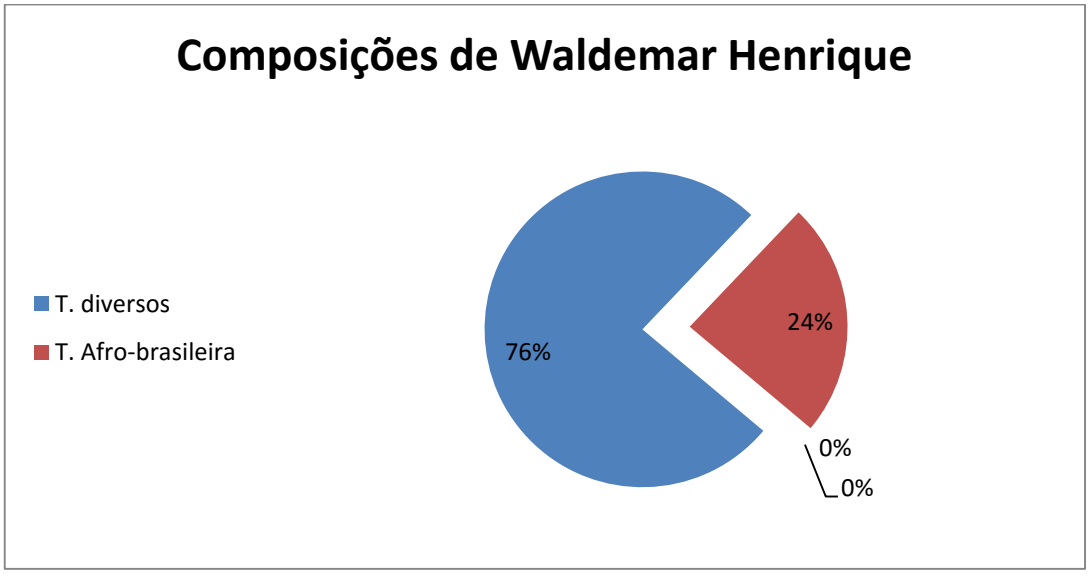
Waldemar Henrique manifesta seu interesse pela cultura afro-brasileira e chega a declarar que desejaria conhecer a África, em outra entrevista: "realmente, muito me apreciaria ir, pois tenho grande interesse pela África, desde que andei pesquisando as influências do folclore negro em nossa música" (Claver Filho, 1978, p. 53).

O interesse de Waldemar Henrique pela cultura afro-brasileira pode ser facilmente percebido, ao observarmos o catálogo de suas composições. Se levarmos em consideração o catálogo de suas obras apresentado por Claver Filho (1978, p. 105-115), veremos que, das 195 obras catalogadas, compostas entre os anos de 1920 e 1978, 47 apresentam temas que remetem ao negro e/ou à cultura afro-brasileira. Vejamos a tabela e o gráfico a seguir:

Tabela 1

Composições entre 1920-1978	
Temas diversos	148
Temas voltados ao negro e/ou à cultura afro-brasileira	47
Total	**195**

Gráfico 1



Se observarmos a relação das obras de Waldemar Henrique apresentadas no catálogo de Claver Filho, e dele separarmos as obras que apresentam temas que remetem ao negro e/ou à cultura afro-brasileira, obteremos a seguinte relação:

Tabela 2

TEMA	GÊNERO
Abalogum	Ponto Ritual
Abaluaiê	Ponto Ritual
Abaluaiê-cô	Ponto Ritual
Boi-bumbá	Batuque Amazônico
Boi Carinhoso	Chula
Boi Tunga	Coco
Caetano d' Angola	.....
Carnaval Carioca	Samba Estilizado
Cena de Congo	Suíte Dramática
Coco de Usina	Coco
Coco Peneruê	Batuque
Conga	Conga
Coronel de Macambira (O)	Bumba-meu-boi
Essa Negra Fulô	Canção
Frevo	Frevo
Hei de Seguir Teus Passos	Maracatu
Jardim de Oeira (No)	Ponto Ritual
João Cambuete	Acalanto
Jongo Jongo Jongo	Cantiga
Jongo da Marambaia	Jongo
Lavadeira da Queimada	Chula
Lavagem do Bonfim	Canção
Lundu	Bailado
Lundu da Negrinha	Lundu
Macumba	Batuque-Canção
Mãe Catirina	Canção
Mãe de Terreiro	Evocação-Maracatu
Mãe Preta	Canção
Maracatu	Invocação
Menino, Quem Foi Teu Mestre?	Capoeira
Meu boi vai-se embora	Canção-Batuque
Min Orixá Xangô	Louvação
Na fazenda Jutlândia	Chula
Nau da Bahia	Canção
Negra dengosa	Canção
Negro Véio	Canção
Olero-ô	Macumba
Oração ao Negrinho do Pastoreio	Canção
Que Ôro não arruma (O)	Cantiga
Rema Remundo	Chula
Rumba	Rumba
Sem Seu	Ponto Ritual
Tapioca Quentinha	Pregão
Tem Pena da Nega	Batuque Amazônico
Virado de Sá Emília	Virado
Yan-San	Ponto Ritual
Yahá da Bahia	Chula

Analisando o quadro anterior, poderemos inferir que as obras de Waldemar Henrique, inspiradas na cultura afro-brasileira, podem ser subdivididas em três grupos, de acordo com o tema das composições:

1. Temas relacionados à religiosidade negra e/ou afro-brasileira;
2. Temas relacionados aos gêneros musicais e danças de influência negra e/ou afro-brasileira;
3. Temas diversos relacionados ao negro e/ou à cultura afro-brasileira.

Entre as obras que apresentam temas relacionados à religiosidade negra e/ou afro-brasileira podemos citar: Abalogum, Abaluaiê, Abaluaiê-cô, Jardim de Oeira, Macumba, Maracatu, Min Orixá Xangô, Olero-ô, Que Ôro não arruma, Sem Seu, Yan-san, Yahá da Bahia, entre outras. As obras com temas relacionados aos gêneros musicais e danças de influência negra e/ou afro-brasileira: Boi-bumbá, Boi Carinhoso, Boi Tunga, Coco de Usina, Coco Peneruê, Conga, Jongo Jongo Jongo, Jongo da Marambaia, Lundu, Lundu da Negrinha, Meu boi vai-se embora, Rumba, Virado de Sá Emília, entre outras. Os temas diversos relacionados ao negro e/ou à cultura afro-brasileira são composições que levam em consideração a cultura negra e/ou afro-brasileira de forma geral, temas relacionados à figura do negro, seus locais de maior contingente populacional, e outros temas que, de alguma forma, abordam sua vida, origens e costumes. Entre essas composições podemos relacionar: Caetano d' Angola, Cena de Congo, Lavagem do Bonfim, Nau da Bahia, Essa negra Fulô, Negra dengosa, Negro Véio, Oração ao Negrinho do Pastoreio, Tem pena da nega, Mãe Catirina, Mãe de terreiro, Mãe preta, Rumba entre outras.

O processo de criação de Waldemar Henrique inicia a partir da apropriação de informações colhidas, ao longo de seu trajeto de vida, das influências absorvidas em relações com importantes compositores de sua época. Processo que Nettl (2005) classificaria como "transpiração", onde a criação musical não surge a partir de uma "inspiração sobrenatural", mas a partir de um processo de estudo e experimentação, o que requer bastante trabalho e dedicação do compositor.

Por tudo isso, acreditamos que o estudo da obra de Waldemar Henrique deva levar em consideração a história de vida do compositor, focalizando suas relações socioculturais, seu processo de criação e as diversas influências que se fazem presentes em sua produção musical.

O antropólogo francês Gilbert Durand nos adverte sobre a importância da investigação do trajeto antropológico do artista, ao analisarmos sua obra. Para se estudar o simbolismo imaginário, é necessário enveredar pela antropologia, no estabelecimento de um trajeto antropológico do imaginário, conceito metodológico capaz de apreender "a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social" (2001, p. 41).

Neste sentido, pretendemos analisar a obra de Waldemar Henrique levando em conta o seu trajeto de vida, visto que:

> a ideia de arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões socioculturais, e estético-ideológicas (Béhague, 1992, p. 6).

Béhague (1992) ainda postula que o contexto social se define não somente como identidade sociocultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição político-ideológica do mesmo. Para ele, negar a posição ideológica do compositor "como insistiram os partidários do conceito da arte pela arte, equivale a negar as suas atribuições como ser social" (idem, p. 7).

Para um melhor entendimento do processo de criação de Waldemar Henrique e da presença afro-brasileira em suas composições, vale observar a orientação de Béhague, já citada, buscando não apenas a compreensão da estrutura sonora de suas composições, mas focalizando este olhar sobre o fundamento sociocultural de sua criação musical.

Vale, também, verificar como este compositor produz suas obras. Isso nos revela um pouco de seu perfil, de seu caráter pesquisador, de estudioso da cultura de seu povo. Claver Filho (1978), neste sentido, nos apresenta um Waldemar Henrique disciplinado, que desenvolve suas composições com base em pesquisas que, por sua vez, mostram-nos um

profundo conhecimento da temática afro-brasileira, especialmente as que abordam a questão das religiões de matriz africana, como no caso dos Pontos Rituais do Candomblé citados acima.

Conhecer Waldemar Henrique, como indivíduo e como ser social e cultural, é de fundamental importância para a compreensão de sua obra e de seu processo de criação musical. Não podemos esquecer que Blacking já afirmou que as formas que a música toma e seus efeitos sobre as pessoas, originam-se das experiências sociais de corpos humanos em contextos culturais diferentes. "A música manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade" (2000, p. 88).

Se considerarmos as possibilidades apresentadas, a leitura da obra de Waldemar Henrique nos permitirá compreender suas características, suas particularidades, seu diferencial. Além de iluminar nossas reflexões sobre de quê forma o compositor traduz musicalmente a intersecção cultural presente no território brasileiro e, em particular, na Amazônia. E, como as lendas, os costumes, os ritmos, a religiosidade e a contribuição dos diversos povos para a formação da cultura do homem da Amazônia são representados musicalmente em sua obra.

Estudar Waldemar Henrique, à luz da etnomusicologia, pode proporcionar uma melhor compreensão de sua produção musical, pois terá que considerar diversos fatores que contribuíram para a formação do compositor e, de alguma forma, influenciou seu processo de criação musical. Assim colocado, sua trajetória, seu processo de aprendizagem musical, seus relacionamentos sociais, sua posição político-ideológica, sua religiosidade, e os vários aspectos de sua vida, como mencionado, contribuem e influenciam o seu processo composicional.

Merriam aborda os elementos fundamentais do fenômeno da criação musical, considerando a perspectiva funcionalista:

> Os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda grupos de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: a reelaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a recriação comunal, a criação resultante de uma experiência particularmente intensa, a transposição e a composição a partir da idiossincrasia individual. A composição de letras (textos) é tão

> importante quanto a da estrutura sonora. A composição requer aprendizagem, é sujeita à aceitação ou rejeição pública, e forma parte, portanto, do processo geral de aprendizagem que contribui, por sua vez, aos processos de estabilidade e mudança (apud Béhague, 1992, p. 6).

A referência do compositor é a tradição musical com a qual ele se identifica e é provavelmente a sua percepção das fronteiras e dos limites da tradição que tem por referência, que o guia na busca de suas expressões criativas (Béhague, 1992, p. 12). O contexto aonde o criador/compositor, como no caso de Waldemar Henrique, se insere e elege, influenciando a sua produção musical e, ao mesmo tempo sendo influenciado por ela. O contexto como fonte de conhecimento que serve de referência para a sua identificação cultural. Dessa forma, o contexto modela a criação musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela.

Um dos desafios da Etnomusicologia talvez seja o de tentar compreender a conexão entre música e seu contexto sociocultural baseado nos processos cognitivos do ser humano e de sua experiência cultural/social.

REFERÊNCIAS

BEHÁGUE, Gerard. Fundamento Sócio Cultural da Criação Musical. **Art** 19 (ago), 1992, pp. 5-17.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia**: Formação Social e Cultural. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2009.

BEZERRA NETO, José Maia. **Escravidão negra na Amazônia**. Belém: Paka-Tatu, 2001.

BLACKING, John. **How musical is man?** 6ª ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

BRITO, Maria Lenora Menezes. **Uma leitura da música de Waldemar Henrique**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1986.

CLAVER FILHO, José. **Waldemar Henrique**: o canto da Amazônia. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

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

MIRANDA, Ronaldo. Waldemar Henrique: Compositor Brasileiro. Belém: Falangola, 1979.

NETTL, Bruno. The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

PEREIRA, João Carlos. Encontro com Waldemar Henrique. Belém: Falangola, 1984.

SALLES, Vicente. Música e músicos do Pará. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. O negro na formação da sociedade paraense. Textos reunidos/Vicente Salles. Belém: Paka-Tatu, 2004.

_____. Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense. Belém: UFPA/SECULT, 2005a.

_____. O negro no Pará sob o regime da escravidão. Programa Raízes. Belém: IAP, 2005b.

COSMOPOLÍTICA, MÚSICA E NARRATIVAS EM CONTEXTO QUILOMBOLA.

Sonia Regina Lourenço
soniaufmt@gmail.com
Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)

Resumo

Esta comunicação visa uma reflexão sobre a música na relação entre as formas de conhecimento ético-estéticos, a memória territorial e a reivindicação de direitos praticada por músicos, dançarinos e narradores em uma ampla rede de trocas e experiências políticas entre comunidades negras quilombolas do estado de Mato Grosso. A experiência etnográfica junto a estes artistas e demais comunidades quilombolas de Chapada dos Guimarães, Vila Bela da Santíssima Trindade e Cuiabá, permite apontar que as formas expressivas quilombolas, em contextos performativos, cifram em suas poéticas, atos cosmopolíticos em defesa de seus territórios de ocupação histórica e tradicional. Para as comunidades negras quilombolas de Lagoinha de Cima e Lagoinha de Baixo, as festas das irmandades chamadas de festas de santo constituídas de danças e música como o Siriri, o Cururu e a Catira, deixaram de ser praticadas em virtude dos processos de exclusão social e expulsão de muitas famílias de seus territórios, particularmente a partir dos anos de 1970 quando as comunidades negras de todo o país sofreram ações de despejo e violência. As narrativas destas comunidades contam como estas formas expressivas estão indexadas na memória coletiva territorial de um tempo de alegrias, trocas e festas entre as irmandades, abundância alimentar, e também de resistência política. Para outras comunidades negras de Vila Bela da Santíssima Trindade, Nossa Senhora do Livramento e Ribeirão Bom Jardim Morro do Cambam Bi, de Chapada dos Guimarães, as danças e músicas praticadas nos contextos do Siriri, Cururu e a Festa do Congo, são definidas como índices da "cultura" e da "história" de seus ancestrais, do tempo da escravidão e do que os constitui hoje como comunidade quilombola.

Palavras-chave: música, comunidade negra, cosmopolítica, territórios.

Abstract

This communication aims to reflect on the music in relation to the forms of ethical-esthetic knowledge, the territorial memory and the claim for rights demanded by musicians, dancers and narrators in a comprehensive network of exchanges and political experiences between black *quilombola* communities from the State of Mato Grosso. The ethnographic experience with these artists and the other *quilombola* communities from Chapada dos Guimarães, Vila Bela da Santíssima Trindade and Cuiabá enables this study to point out that the *quilombola* forms of expression, in performative contexts, encrypt cosmopolitical acts in their poetics in defense of their territories of historical and traditional occupation. For the black *quilombola* communities from Lagoinha de Cima and Lagoinha de Baixo, the festivities of the confraternity, called festivities of the saints, constituted of dances and music such as Siriri, Cururu and Catira, are not practiced due to the social exclusion processes and eviction of the

families from their land, especially from the 1970s, when the black communities all over the country underwent eviction lawsuits and violence. The narratives of these communities expose how these forms of expression are indexed in the territorial collective memory as a time of happiness, exchanges and festivities among the fraternities, abundance of food and also political resistance. For other black communities from Vila Bela da Santíssima Trindade, Nossa Senhora do Livramento and Ribeirão Bom Jardim Morro do Cambam Bi, in Chapada dos Guimarães, the dances and music practiced in the contexts of the Siriri, Cururu and Congo Festival are defined as indications of their ancestral "culture" and "history", of the slavery time and of what constitutes them as a *quilombola* community.

Key words: music, black comunity, cosmopolitics, territories.

As formas criativas como as performances músico-coreográficas das comunidades quilombolas, populações que viveram e ainda vivem condições de exclusão social e de cidadania, estão começando a receber o reconhecimento como sujeitos criativos de suas formas expressivas na história do Brasil. O horizonte conceitual em tela procura desenvolver uma antropologia simbólica das formas expressivas artísticas das comunidades quilombolas como expressões e objetivações culturais singularizadoras em seus próprios termos e acessar o que é significativo para elas. Com esta preocupação que a experiência etnográfica junto aos artistas e comunidades quilombolas de Chapada dos Guimarães, Vila Bela da Santíssima Trindade e Cuiabá, permite apontar que as formas expressivas quilombolas, em contextos performativos, cifram em suas poéticas, atos cosmopolíticos em defesa de seus territórios de ocupação histórica e tradicional. O campo de estudos dedicados às performances musico-coreográficas das comunidades negras quilombolas ainda é muito recente considerando que muitos antropólogos tem se dedicado às pesquisas sobre os processos de reconhecimento dos territórios tradicionais, às formas de organização social e às relações entre identidade e alteridade destes grupos étnicos, particularmente voltados para as demandas de titulação dos territórios que exigem estudos tanto no plano jurídico quanto no plano conceitual. As comunidades negras falam de si para o outro como "quilombolas", ressemantizando-se como grupos étnicos socialmente organizados (Arruti, 1997; Leite, 2000).

Entende-se que toda a invocação aos quilombos históricos do passado colonial não necessariamente corresponde às comunidades quilombolas contemporâneas, muitas delas não estabelecem vínculos diretos com os quilombos de outrora, mas organizam-se a partir

de relações sociais que expressam os sentidos de uma identidade étnica específica. Nesse sentido que o termo quilombo dever ser considerado em suas implicações semânticas, históricas e contemporâneas (O'Dwyer, 2010, p. 43, 2002). A antropologia tem considerado o que é socialmente e significativamente relevante para o grupo. Em outras palavras, são as comunidades que definem suas identidades étnicas a partir de suas diferenças culturais, diferenças que são escolhidas pelo grupo em sua autodefinição como "remanescentes de comunidades de quilombos" e/ou "comunidades negras". Conforme O'Dwyer (2010, p. 21) "a construção de uma identidade originária dos quilombos torna-se uma referência atualizada em diferentes situações nas quais os grupos de mobilizam e orientam suas ações pela aplicação do artigo 68 do ADCT", ressemantizando-o.

Em todo o Brasil, a Fundação Cultural Palmares (FCP), mapeou 3.524 comunidades quilombolas. Destas, cerca de 1.500 foram reconhecidas e certificadas. No município de Chapada dos Guimarães (MT), foram identificadas cerca de sete comunidades quilombolas: Itambé, Lagoinha de Baixo, Lagoinha de Cima em 25/05/2005; Ariçá-Açu, Cachoeira do Bom Jardim e Cansanção em 30/09/2005; e, Barro Preto Serra do Cambam Bi em 05/05/2009. No total, são 11 comunidades negras. No estado de Mato Grosso, as comunidades quilombolas estão distribuídas nos municípios de Cuiabá, Vila Bela da Santíssima Trindade, Cáceres, Nossa Senhora do Livramento, Chapada dos Guimarães, Acorizal, Barra do Bugres e Poconé - esta última concentra a maior parte, com 28 comunidades quilombolas, considerando o complexo de Mata-Cavalo, com seis núcleos.

Assim, as pesquisas que desenvolvo com as comunidades negras quilombolas de Mato Grosso estão dedicadas a identificar as conexões entre as formas de conhecimento ético-estéticos, a memória territorial e a reivindicação de direitos praticada por músicos, dançarinos e narradores em uma ampla rede de trocas e experiências políticas. Muito embora os diálogos durante a pesquisa de campo sejam pautados por eles em referência à morosidade na titulação de seus territórios pelo Estado, quando interpelados sobre as práticas musicais se referem ao plano da "cultura" com aspas (Carneiro da Cunha, 2009) e as identificam em recortes temporais que remontam ao tempo da escravidão, ao tempo das irmandades e ao tempo dos conflitos em torno da terra após década de 1970 do século XX.

Estes contextos do protagonismo das comunidades quilombolas podem ser pensados a partir do conceito de cosmopolítica elaborado por Isabelle Stengers (2010). Os contextos

cosmopolíticos são aqueles em que há situações de embates entre práticas e discursos ocidentais-modernos e populações tradicionais. O cosmopolítico "cria possibilidades de modos de existência não hierárquicas entre um conjunto de invenções não equivalentes, entre os valores divergentes e obrigações por meio dos quais um emaranhado de existências que o compõe são afirmadas" (2010:355-356, tradução minha). Cosmopolítica designa o acesso à uma pergunta que a política não pode se apropriar. É em termos cosmopolíticos que o conflito e as diferenças se expressam, criando outras possibilidades de aberturas, redes e redefinições do real. Disputa pela classificação e definição do tempo, do "meio ambiente", do "conhecimento", das artes e dos territórios, da cultura e da natureza são exemplos desses contextos.

As possibilidades de uma antropologia das artes das comunidades quilombolas em contextos cosmopolíticos exige a reflexão sobre os saberes plurais, a indissociabilidade entre a ética e a estética e o entendimento da cultura como instância criativa de povos chamados "tradicionais". As comunidades quilombolas não devem ser aprendidas como representações de nosso passado colonial, sobras ou sobrevivências culturais mais "puras" e "primitivas" dos primórdios de uma versão euro-ocidental de humanidade. A literatura antropológica recente procura diluir as perspectivas que classificavam as Congadas ou Festas das Irmandades Negras como reminiscências ou arcaísmos do Brasil colonial. Goulart (2014: 376) e Macêdo (2014: 329) mostram que a formação das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário no Seridó remonta ao "coroamento festivo datada em 1773 na Vila do Príncipe (hoje Caicó)" das realezas negras, feita e permeada de tensão entre as irmandades e o clero. No Seridó, estão registradas em documentos históricos de arquivos e na memória de músicos e dançarinos, integrantes destes coletivos negros (p. 331-336). As Irmandades atuais guardam semelhanças entre si que remontam às confrarias coloniais, a "corte composta por reis, juízes e súditos" (p.340), conduzida para a igreja "pelos lanceiros, bandeiras, tambores e pífaros" que dançam e cantam músicas instrumentais em performances músico-coreográficas realizadas em datas comemorativas diversas por cada comunidade. São, como enfatiza o autor, "monumentos" da memória afro-brasileira no sertão.

É importante destacar que estudos sobre performances tem apontado a existência de redes de congadas, jongo, festas de santos, entre outros, realizados por comunidades de afrodescendentes e quilombolas, como a etnografia de Luciana Prass (2013: 19) que

procurou interpretar "como quilombolas, com diferentes formas de envolvimento com a música, vivenciam os repertórios musicais, rituais ou não, e como essas práticas atuam na manutenção e na reinvenção criativa de modos de vida específicos dessas comunidades na contemporaneidade". Nessa direção, a etnografia de Silva (2012:22), a partir de uma abordagem dos estudos de performance ritual, focalizou o Congado mineiro, dedicando-se a compreender as formas de negociação e de diálogos associados ao congado e com outras práticas culturais, as alianças, tensões e relações simbólicas no âmbito do grupo e suas relações com a sociedade envolvente. O estudo de Vilas (2005) sobre as vocalidades das performances culturais das festas de santo e da Folia de Reis da comunidade negra rural Pombal, no estado de Goiás (p.186), focalizou a performance vocal do "terço cantado" executado pelas rezadeiras da comunidade, identificando "a atitude vocal (...) traços do canto antifonal característico das vocalidades afro-americanas: é no jogo rítmico, basicamente, que se constrói esse caráter antifonal que supera a simples divisão da oração em dois grupos" (p.191). A autora dedicou-se a pensar esse gênero vocal porque permite revelar "a dimensão continental da formação de quilombos na diáspora africana nas Américas; todas revelando uma riqueza de formações culturais e resistências possíveis à escravatura e aos posteriores processos de espoliação territorial e imposição da sociedade dominante e de sua cultura" (p.195). Estes estudos apontam que as comunidades negras contemporâneas em vários contextos etnográficos elegeram as festas de congo e as festas de santos das irmandades como as performances mais relevantes por meio das quais a música e a dança encontram-se numa cadeia intersemiótica (Menezes Bastos, 1999) conectando história, resistência política e expressão identitária. Em outras palavras, a cultura pensada como "criatividade" (Wagner, 2010) é resultado de um intenso processo descontínuo e extensivo de metaforização em que um símbolo, por exemplo, tem ou poderá receber vários sentidos e extensões.

O contexto etnográfico do estado de Mato Grosso é feito de festas de santos e irmandades animadas por mestres cantadores e instrumentistas que tocam a viola-de-cocho. Os instrumentos destas performances são a viola que mede 70 cm de comprimento, 25 cm de largura e 10 cm de altura na caixa de ressonância, o ganzá (variação do reco-reco) feito de taquara com 40 a 70 cm de comprimento e o mocho (tamborete ou tamboril) feito de couro acoplado numa base de madeira. O modo de fazer a viola-de-cocho pelos cururueiros como mestres de música foi registrado no Livro dos Saberes compondo o complexo musical

coreográfico e poético do siriri e cururu em 14 de janeiro de 2005 (IPAHN). [1] A viola de cocho é um instrumento musical singular quanto à forma e sonoridade, produzido exclusivamente de forma artesanal, com a utilização de matérias-primas existentes na Região Centro-Oeste do Brasil. O nome viola de cocho deve-se à técnica de escavação da caixa de ressonância da viola em uma tora de madeira inteiriça, mesma técnica utilizada na fabricação de cochos (recipientes em que é depositado o alimento para o gado). Nesse cocho, já talhado no formato de viola, são afixados um tampo e, em seguida, as partes que caracterizam o instrumento, como cavalete, espelho, rastilho e cravelhas. A confecção, artesanal, determina variações observadas de artesão para artesão, de braço para braço, de forma para forma (Dossiê IPHAN 8, Modo de Fazer Viola-de-Cocho, 2009). O Siriri é uma dança de pares, dançado pelas mulheres no final da festa do Cururu. Um gênero musical que integra a viola-de-cocho, o ganzá e o mocho (tamboril). Com ritmos diferentes do Siriri, "o Cururu é executado em compasso binário simples (2/4), e no siriri, em compasso binário composto (6/8) com uma pequena variação da divisão da pulsação entre três e quatro batidas". O canto é responsorial: "os homens tocam os instrumentos e puxam os versos entoando a primeira parte da estrofe em solo, sendo que o último verso sempre é respondido pelos demais participantes" (IPHAN, 2009:59).

Muitos mestres de música que fabricam e tocam a viola-de-cocho e o ganzá nas performances de Cururu são habitantes das comunidades quilombolas de Poconé que integram não só as festas de suas comunidades mas também a dança dos mascarados. Pagiolli (2014), produziu uma síntese biográfica de 139 cururueiros de Poconé e 01 de Cuiabá. Dos 140 músicos, três são mulheres que tocam o ganzá. Os músicos homens consideram que a viola-de-cocho é um instrumento exclusivamente masculino. No entanto, ainda não se sabe quais as razões simbólicas sobre esta distinção entre os gêneros e os instrumentos musicais. Desta coletânea biográfica, destaco apenas quatro deles: Agnelo Lozio de Campos, de 66 anos, da comunidade quilombola do Laranjal, fabricou o ganzá aos 16 anos, ofício aprendido com seu pai Benedito Marques, um bom tocador de ganzá das festividades da região; Atanázio Mendes da Silva, de 67 anos, da comunidade quilombola Campina de Pedra,

[1] http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=17749&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional. Acesso 18 de março de 2015. O Dossiê IPHAN 8, Modo de Fazer Viola-de-Cocho, 2009 teve como consultora em etnomusicologia, a antropóloga Elizabeth Travassos.

aprendeu a fabricar o ganzá e a tocar com seu pai Antônio Dórico, mestre violeiro do Cururu e do Siriri; Sebastião Jerônimo de Arruda, de 56 anos, da comunidade quilombola Morrinho, de família de cururueiro e de mãe dançarina de Siriri, fabrica e toca a viola-de-cocho e o ganzá; Bonifácio Mendes da Silva, de 89 anos, da comunidade quilombola Campina de Pedra, começou a tocar viola-de-cocho aos 12 anos de idade e a fabricar aos 50 anos.



Cururueiros na Casa de Cultura Cuiabana. Foto: Sonia R. Lourenço, 2014.

Além do siriri e do cururu, os mestres de música participam da performance mais conhecida como dança dos mascarados de Poconé, ainda considerada como expressão "folclórica" da região pantaneira do estado de Mato Grosso e compõe as comemorações da Festa do Divino Espírito Santo e de São Benedito. [2] É executada exclusivamente por homens em pares de 4 a 14 pessoas. Os dançarinos usam trajes masculinos e femininos para compor a coreografia. As poucas informações apontam que essa performance constitui-se de homens oriundos das 28 comunidades quilombolas do município, e opera como um contraponto de outra performance, a Cavalhada executada também por homens que pertencem a outro segmento da população, os "brancos" que ocupam cargos políticos ou proprietários do comércio local. [3] A performance dos mascarados é executada com o acompanhamento de

[2] A pesquisa acerca da performance da dança dos mascarados foi aprovada no edital Universal de 2014 do CNPq para ser realizada pelo período de 2 anos, 2015-216.

[3] A pesquisa bibliográfica feita em periódicos científicos indexados, bibliotecas e particularmente no acervo da biblioteca da UFMT não encontrou nenhum estudo antropológico sobre esta performance. Consta apenas a

uma banda formada por instrumentos como pistons, tambores, pratos, saxofone e tuba e ornamentada com tranças de fitas multicoloridas (fotos abaixo). As poucas informações obtidas em diálogos com pessoas da comunidade quilombola Tanque do Padre, em 2013, indicam que a dança dos mascarados existe há mais de 100 anos, desde o ano de1813 quando a localidade outrora chamada de Arraial de São Pedro d'El Rey, fundada em 1781, passou a ser chamada de Poconé, nome derivativo da língua do povo indígena Boe Bororo, habitantes imemoriais do estado de Mato Grosso.





Fonte: http://agenciajogoverde.blogspot.com.br/p/pelo-brasil.html.

A dança dos mascarados de Poconé permite pensar sobre a possibilidade de acessar um contexto etnográfico em que uma performance ritual em que dança, música e máscaras teatralizam uma meta-discurso simbólico acerca das identidades, da noção de pessoa e dos segredos em torno das máscaras proibidas às mulheres. [4]

Em Chapada dos Guimarães, as performances musico-coreográficas em vigor ou na memória coletiva das comunidades quilombolas de Lagoinha de Cima e Lagoinha de Baixo, são as festas de santo constituídas de danças e música como o Siriri, o Cururu e a Catira. Nas duas comunidades, estas festas deixaram de ser praticadas em virtude dos processos de exclusão social e expulsão de muitas famílias de seus territórios, particularmente a partir dos

menção ao estudo de Maria Lúcia Coradini do Campo e de Silvana Maria Moraes Abdalla, intitulado *A Dança dos Mascarados e a Cavalhada nos festejos do Senhor Divino e de São Benedito em Poconé – MT*, de cunho não antropológico e datada da década de 1980 e não está disponível para consulta.

[4] O segredo em torno das máscaras de Aruanã, como apontei em minha tese de doutorado (Lourenço, 2009), é homólogo ao complexo das flautas sagradas no Alto Xingu (Menezes Bastos, 1990, Mello, 2005). Um segredo que condensa relações de complementaridade das relações de gênero e o complexo mito-cosmológico ameríndio.

anos de 1970 quando as comunidades negras de todo o país sofreram ações de despejo e violência. As narrativas destas comunidades contam como estas performances estão indexadas na memória coletiva territorial de um tempo de alegrias, trocas e festas entre as irmandades, abundância alimentar, e também de resistência política. Para elas, não deixaram de existir porque habitam suas memórias e referências de seus ascendentes, dos "troncos velhos". São evocadas como práticas associadas aos lugares identificados pela "memória territorial" (Arruti, 2006), lugares estes grilados e cercados por fazendas de seus antagonistas, e como saberes de seus ancestrais que lhes transmitiram não apenas modos de fazer, mas modos de pensar e de viver e invocados para falar de si para o outro.

A rede de comunidades negras de Chapada dos Guimarães remonta à formação dos quilombos da antiga Serra Acima, a Freguesia de Santana do século XVIII ao XIX, a pouco menos de 100 km da cidade de Cuiabá. De um lado, identificam-se os quilombos dos séculos XVIII e XIX em sua capacidade de determinação, ao recusarem a sujeição ao sistema escravista; e de outro, as forças da política colonial no exercício do poder sustentado na produção, circulação e consumo de pessoas, consideradas como coisas ao serem escravizadas como a principal força produtiva empregada nas lavouras e mineração, engenhos e serviços domésticos, forjando, assim, o sistema hierárquico desigual da sociedade escravocrata.[5]

Importante ressaltar que as narrativas de pessoas de diversas comunidades remanescentes de quilombos de Chapada dos Guimarães e daquelas que se identificam como descendentes de comunidades negras que existiram em todo o território do município, muitas delas residindo na zona urbana de Chapada dos Guimarães e outras na cidade de Cuiabá, como Dona Rosa Alves da Guia, Sr. Manoel Pereira de Barros, Dona Francisca Corrêa da Costa e Sr. João Fidélis, lembram e enfatizam o uso da terra de forma coletiva, com a produção de roças por mutirão, a criação de animais para consumo, troca de produtos entre as famílias, pescas em rios considerados mais piscosos que hoje, caças frequentes e coleta de frutas e sementes feitos em localidades como Mutuca, Buritizinho, Peba, Mamão, Rio Manso, Jangada Roncador, Lagoinha de Baixo, Pingadouro, Itambé, Mata Grande, Caeté, Taquaral e Lagoinha de Cima.

[5] Almeida (2006; 2010); Arruti (1997; 2006).

O município de Chapada dos Guimarães apresenta diversas referências de uma configuração social, histórica e cultural que o caracteriza como um grande *território étnico negro* do estado de Mato Grosso, conforme expressão cunhada por Bandeira (1988) em referência à Vila Bela. [6] Escavações arqueológicas em engenhos dos séculos XVIII e XIX situados na região da Bacia do Rio Manso, município de Chapada dos Guimarães (MT), nos anos de 1999 e 2000, revelaram, em uma diversidade de contextos, artefatos que somente podem ser entendidos considerando sua participação em práticas relacionadas a um sistema de crenças de origem africana.[7] Embora essas evidências sejam importantes, não podem ser tomadas como exclusivas ou provas para o reconhecimento da tradicionalidade de seus territórios ou ainda de dispositivos únicos que definiriam suas identidades ou pertencimento étnico.[8]

O tempo que antecede as ações de despejo e expulsão de seus territórios de ocupação histórica e tradicional nos de 1970 do século XX é concebido como o "tempo das irmandades". *Irmandade* é uma categoria nativa associada ao contexto em que todos estavam interligados numa grande rede social fundada por laços de parentesco e compadrio. As irmandades cuidavam, compartilhavam roças e a criação de animais. As unidades familiares eram relativamente próximas, praticavam os mutirões que envolviam várias famílias, parentes e vizinhos na preparação das roças, na plantação e colheita, na produção de farinha no monjolo e na organização e realização das festas de santo, marcos simbólicos da sociabilidade, como expressa Sr. João Fidélis ao dizer que, "*naquele tempo, vivíamos como irmandades, a terra era de uso comum. Tinha um mundão de gente, que acampava perto do rio e nós nos ajuntávamos e fazíamos mutirão, plantávamos muita roça. Porque perto do rio era bom para roçar, então nós acampávamos muitos dias lá e conversávamos muito, fazíamos festas, cantávamos muito, meu pai tocava viola-de-cocho, eu fazia, quer dizer, eu sei fazer o mocho (tamboril) com couro quando a gente podia caçar no mato, agora é proibido né*".

As celebrações evocadas com saudades são as Festas de São Benedito, São Gonçalo, Nossa Senhora da Guia, Divino Espírito Santo e Santa Catarina, compostas também de

[6] Bandeira (1988).
[7] Souza & Symanski (2007).
[8] O'Dwyer (2002; 2010:43).

danças e canções de Siriri, Cururu e a Catira. Muitos dos mestres cantadores e cantadoras, instrumentistas e dançarinas já não existem mais, outros estão muito velhinhos e poucos sabem cantar, tocar e dançar as performances tradicionais. Nas duas comunidades, apenas os mais velhos são os conhecedores das festas, das preces que iniciam as celebrações, dos instrumentos musicais como a viola de cocho, o ganzá e o mocho (o tamboril).

As festas das irmandades chamadas de festas de santo para outras comunidades negras de Vila Bela da Santíssima Trindade, Nossa Senhora do Livramento e Ribeirão Bom Jardim Morro do Cambam Bi (de Chapada dos Guimarães), as danças e músicas praticadas nos contextos do Siriri, Cururu e a Festa do Congo, são definidas como índices da "cultura" e da "história" de seus ancestrais, do tempo da escravidão e do que os constitui hoje como comunidade quilombola.

A comunidade quilombola de Ribeirão Bom Jardim Morro do Cambam Bi, tem como referência o grupo Siriri Flor do Cambambi fundado em 1967, formado por dozes casais de dançarinos, orquestrados pelo mestre da viola-de-cocho e compositor Deodato Alves de Oliveira que preside a associação sem fins lucrativos criada em 2008. Flor do Cambambi nasceu durante uma reza para Santo Antônio, no distrito de Água Fria, na casa de Dona Timbe (Antônia Oliveira da Silva), uma das cantoras do grupo, quando algumas pessoas começaram a dançar o siriri. Desde então, entre as rezas, constituíram o grupo tendo como instrumentos de percussão pratos esmaltados e garfos. Nos anos de 1990, com a inclusão de professores da escola do município, o grupo se reorganiza sob o nome de grupo de siriri Jardim da Serra, se apresentando em festivais de diversos municípios do estado. Mas por orientação do mestre de Deodato, o grupo permanece com o nome Flor do Cambambi em alusão ao Morro do Cambambi que pertence ao território tradicional da comunidade quilombola Ribeirão Bom Jardim Morro do Cambam Bi. Abaixo, um trecho da canção tocado por Deodato e dançado pelo grupo:

"*O neguinho adulado*
Adula Sinhá, adula Sinhô
O neguinho adulado
Adula Sinhá, adula Sinhô"



Grupo Flor do Cambambi - Foto: Mário Friendlander, 2004.

A população afrodescendente que habita as comunidades quilombolas do estado de Mato Grosso é originária, na longa duração, da diáspora compulsória africana para as américas com a criação da capitania de Mato Grosso, em 1748. A partir deste marco, instituiu-se a capital em Vila Bela da Santíssima Trindade, com a chegada dos primeiros escravos de origem africana à região.[9] No século XVIII, Cuiabá e Vila Bela receberam um contingente expressivo de africanos destinados ao trabalho compulsório na mineração, agricultura, pecuária e obras públicas, como a construção de guarnições militares e edificações da sede do governo provincial, particularmente com o estabelecimento da rota amazônica e as atividades da Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão a partir de 1757. A rota comercial entre o rio Guaporé e o rio Madeira, encerrada em 1798, fez com que o tráfico de escravos voltasse a ser feito por Cuiabá. Se muitos africanos tinham procedência de Congo-Benguela, Haussá, Nagô, uma parcela significativa dos escravos de Vila Bela era oriunda de outras províncias como Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Paraná.

A população local de Cuiabá era composta por senhores de terras, lideranças políticas e militares, soldados, e, majoritariamente, pela população negra e indígena que circulava pelas ruas da cidade transportando água, realizando vários serviços domésticos e comércio

[9] Bandeira (1988); Volpato (1993).

ambulante, no transporte de alimentos entre uma freguesia e outra, bem como dando suporte às redes de comércio e a toda a cadeia produtiva da região. A pequena província de Cuiabá era constituída por Irmandades associadas às Igrejas, como a Irmandade de São Benedito, pertencente aos negros, a Igreja de Nossa Senhora do Bom Despacho, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, as freguesias urbanas, como a de São Gonçalo, Nossa Senhora da Guia, Nossa Senhora do Livramento e Santana da Chapada dos Guimarães. As propriedades rurais localizadas na serra de São Jerônimo, no atual município de Chapada dos Guimarães, nas cabeceiras do Pantanal de Mato Grosso, no atual município de Nossa Senhora do Livramento, foram concedidas aos senhores, proprietários rurais, pelo sistema de sesmaria.[10] Nas propriedades de Chapada dos Guimarães, a população escravizada trabalhava no plantio da cana e nos engenhos de produção de açúcar, rapadura e aguardente, na criação de gado e outros víveres, e no cultivo da mandioca para a produção de farinha, milho, banana, entre outros produtos.[11]

Alguns quilombos marcaram o contexto histórico do século XIX no estado de Mato Grosso: o quilombo de Rio do Manso, localizado na Chapada dos Guimarães, formado antes de 1859; o quilombo de Sepotuba situado no município de Vila Maria; e o maior quilombo de todos chamado de Quariterê ou Piolho.[12] Os quilombos localizados em Chapada dos Parecis, rios da Galera, Sararé, Mutuca e Pindaituba, além do quilombo de Quariterê foram todos atacados e destruídos pelos grupos de bandeirantes que buscavam consolidar o domínio sobre os territórios no interior do estado de Mato Grosso. As bandeiras encontraram e saquearam, nos quilombos, plantações inteiras de feijão, milho, mandioca, tubérculos, bananas e ananás, fumo e algodão. O quilombo de maioria constituída por "índios caborés" e negros que sobreviveram à primeira expedição bandeirante antiquilombola nos rios Guaporé e São José (Piolho) foi transferido para outro assentamento chamado Aldeia Carlota. Neste lugar, teriam sido tomados como exemplo do regime disciplinar do poder colonial para controlar os "ataques" de indígenas e evitar novas fugas e retaliações de escravos.

[10] A Lei das Sesmarias, criada em 28 de novembro de 1375 por D. Fernando I de Portugal, instituía o regime de distribuição de terras de sesmarias. Em terras brasileiras, D. João II, por meio de Carta-Régia, implanta esse regime em novembro de 1535, garantindo, assim, a instalação da *plantation* açucareira na colônia.
[11] Volpato, *Cativos do Sertão*, 1993.
[12] Bandeira (1988: 118).

A cidade de Vila Bela da Santíssima Trindade possui 10 comunidades quilombolas, entre elas Bela Cor, Vale do Alegre e Martinho. No mês de julho acontece a Festança que reúne as festas dedicadas a São Benedito, ao Divino Espírito Santo e às Três Pessoas da Santíssima Trindade. Durante as celebrações, acontece a performance do Congo, a Dança do Chorado, intercaladas por eventos rituais com ladainhas, missas e procissão que antecedem essas performances. A Festança é regada pela bebida Kanjinjin feita de cachaça, gengibre, mel, canela e ervas aromáticas acompanhada de bolinhos preparados pelas mulheres. Kanjinjin é o nome de um príncipe africano filho do rei do Congo, referência associada à masculinidade e às propriedades afrodisíacas. As refeições de cada festa são coletivas e produzidas a partir das trocas entre as irmandades. O quilombo do Piolho ou Quariterê, liderado pela rainha Teresa de Benguella ficava no território de Vila Bela. O quilombo recebeu o nome do esposo de Teresa, José Piolho, assassinado pelas forças coloniais. Hoje, as irmandades estão associadas ao Instituto Teresa de Benguella criado para desenvolver projetos e ações culturais em prol das comunidades negras que dão as feições singulares à cidade majoritariamente constituída por afrodescendentes.

O que se destaca além da Festança (Bandeira, 1988) cujo Inventário das Referências Culturais está em análise no Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN (DF), é o grupo Aurora do Quariterê que lançou em 2014 um CD com 15 canções e serestas evocativas da história sociocultural dos afrodescentes de Vila Bela. As canções são marcadas pelo estilo e ritmo da musicalidade presentes na festa do congo e no chorado e as letras foram transmitidas pela senhora Cecília Frazão de Almeida que procurou recuperar músicas desconhecidas pelos jovens das comunidades. O grupo Aurora do Quariterê é formado por Ana Tarcila de Oliveira, Ana Maria de Almeida, Nazário Frazão, Maurília Bispo, Elízio Ferreira, José Augusto, Zozima Frazão, Marina de Albuquerque e Joaquim das Neves Leite. As canções deste CD serão analisadas posteriormente junto com os integrantes do grupo.

A questão das comunidades quilombolas e o termo “quilombo”, considerado como um conceito socioantropológico, permite a renovação dos modos de ver e compreender as identidades, a contestação e a diluição da ideologia do branqueamento e da democracia racial vigentes no Brasil. O termo “quilombo” provoca a sociedade brasileira a olhar para si mesma e reconhecer as diferenças que lhe são constitutivas, e as desigualdades sociais produzidas pela negação de outras identidades, assim como para pautar a cidadania dos

afrodescendentes. Apreender a paisagem cultural e musical das comunidades negras é reconhecê-las como sujeitos inscritos no tempo e no espaço, coletividades contemporâneas em ação, instituindo significados, dinamizando relações com outrem numa grande rede social mais ampla. As festas de santos das irmandades, dança dos mascarados, as congadas, o siriri e o cururu, atualizam memórias, identidades, operando cenários músico-coreográficos e redes de reciprocidade que criam e recriam laços de sociabilidades das comunidades quilombolas.

O acervo das músicas e registros fotográficos das performances de Ribeirão Bom Jardim Morro do Cambam Bi e da festa do Congo de Vila Bela da Santíssima Trindade ainda estão em elaboração com análise prevista para próximos meses. Por ora, apresentamos os contextos mais gerais a partir do trabalho de campo nessas comunidades focalizando tanto os relatos quanto a bibliografia pertinente ao campo temático.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. "Terras de preto, terras de santo, terras de índio: uso comum e conflito". In: Almeida, A.W.B, *Terras de Quilombo, terras indígenas, "babaçuais livres", "castanhais do povo", faxinais e fundos de pasto*: terras tradicionalmente ocupadas. Coleção Tradição & Ordenamento Jurídico, v.2. Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PPGSCA-UFAM, Fundação Ford), 2006, pp. 101-132.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de (Orgs.) [et al.], *Cadernos de debates Nova Cartografia Social*: Territórios quilombolas e conflitos. Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, v.1, n.2, UEA Edições, 2010.

ARRUTI, José Maurício A.P. A "Emergência dos 'Remanescentes': notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas" in: *Mana* 3(2), 1997. Pp. 7-38.

_____ *Mocambo: Antropologia e história do processo de formação quilombola*. Bauru-São Paulo: Edusc, 2006.

BANDEIRA, Maria de L. *Território Negro em Espaço Branco*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTH, Fredrik. O *Guru, o iniciador e outras variações antropológicas* (Organização de Tomke Lask), Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2000.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com Aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAVIGNAC, Julie & MACÊDO, Muirakytan K. de. (Orgs.). *Tronco, ramos e raízes!* História e patrimônio cultural do Seridó negro. Brasília: ABA; Natal: Flor do Sal; EDUFRN, 2014,400 pp.

FERNANDES, Regina Márcia; PELLEGRIM, Daniel. Siriri Flor do Cambambi. 1967-2011. Chapada dos Guimarães: Carlini e Caniato Editorial, 2011.

LEITE, Ilka Boaventura. Os Quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. *Etnográfica*, vol. IV (2), 2000. pp. 333-354.

LOURENÇO, Sonia Regina. Brincadeiras de Aruanã: performances, mito, música e dança entre os Javaé da Ilha do Bananal, Tocantins. Tese de Doutorado PPGAS, UFSC, Florianópolis, UFSC, 2009.

MELLO, Maria Ignês C. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu.* Tese de Doutorado PPGAS, UFSC, Florianópolis, UFSC, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Tese de Doutorado, PPGAS, USP, São Paulo, 1990.

_____. *A Musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2ª ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 1999 (1978].

O´DWYER, Eliana C. (Org.) *Terra de Quilombos.* Edição ABA- Associação Brasileira de Antropologia. Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Quilombos: identidade étnica e territorialidade*. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2002.

_____. *O papel social do Antropólogo*. A aplicação do fazer antropológico e do conhecimento disciplinar nos debates públicos do Brasil Contemporâneo. Col. Antropologias 6. Rio de Janeiro: LACED- E-papers, 2010.

_____. "Direitos Territoriais. Introdução" in: Lima, Antônio Carlos de Souza. (Coord. geral). *Antropologia & Direito*. Temas Antropológicos para estudos jurídicos. Rio de Janeiro/Brasília: Contra Capa/LACED/ABA, 2012.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Caminhos da identidade. Ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.

PAGIOLLI, Adalberto Antonio. *Síntese Biográfica dos Cururueiros* de Poconé. Cuiabá: Espaço e Editora Gráfica e Publicidade, 2014.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessas*: musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Por Alegre: Editora Sulina, 2013.

SANTOS, Carlos A. B. *Fiéis Descendentes*: redes-irmandades na pós-abolição entre comunidades negras rurais sul-mato-grossenses (Tese de Doutorado, UnB, 2010), p.338.

SOUZA, Marcos André Torres de & SYMANSKI, Luís Cláudio P. "O registro arqueológico dos grupos escravos. Questões de visibilidade e preservação", in Tânia Andrade Lima (Org.), *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Patrimônio Arqueológico: o desafio da preservação, Brasília: IPHAN/MINC, n. 33, 2077.

SILVA, Rubens Alves. *A atualização de tradições*: performances e narrativas afro-brasileiras. São Paulo: LCTE Editora, 2012.

SYMANSKI, Luís Cláudio P. "O domínio da tática. Práticas religiosas de origem africana nos engenhos de Chapada dos Guimarães (MT)", *Vestígios*. Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, v. 1, n. 2, (Jul. – Dez. 2007).

STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitics II*. University of Minnesota 2010.

VILAS, Paula Cristina. A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 185-197, jul./dez. 2005.

VOLPATO, Luiza Rios Ricci. *Cativos do Sertão*: vida cotidiana e escravidão em Cuiabá em 1850-1888. São Paulo: Marco Zero; Cuiabá, MT: Editora da UFMT, 1993.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Dossiê IPHAN 8, Modo de Fazer Viola-de-Cocho, Brasília, IPHAN, 2009

FUNK AUDIOVISUAL: O SURGIMENTO DE UM GÊNERO MUSICAL NO CIBERESPAÇO

Luciano Caroso
lucianocaroso@gmail.com
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Resumo

Este artigo aborda o surgimento de um gênero musical audiovisual, aqui referido como "funk audiovisual", com base no trabalho de um grupo de DJs da cidade do Rio de Janeiro, o "Furagato 5000". Toma-se como premissa a perspectiva de Hine (2000), na qual a Internet é vista como "local" fomentador de cultura, onde os processos culturais podem ser explicados a partir da própria, pois estes lhe são idiossincráticos. Esta perspectiva está associada, neste estudo, ao que Lysloff (2003) define como "etnomusicologia virtual". O surgimento deste gênero é observado a partir de seus agentes e atores, de alguns processos criativos e de disseminação, e de algumas tensões sociais ocorridas.

Palavras-chave: funk audiovisual; processos criativos e de disseminação; tensões sociais

Abstract

This article discusses the creation of an audiovisual musical genre that I refer to as "audiovisual funk" This is done through an examination of the work of a group of DJs from Rio de Janeiro, Brazil, known as Furagato 5000. I bring Christine Hine's (2000) theorizing of the Internet as "local" developer culture, where cultural processes can be explained, beginning with the Internet itself, to bear on René Lysloff's (2003) ideas about "virtual ethnomusicology". My perspectives on "audiovisual funk" are based on observation and analysis of the actions of its agents and actors, its processes of dissemination, and various, related creative and social tensions.

Keywords: audiovisual funk; creative and dissemination processes; social tensions

Introdução

Em novembro de 2007, o etnomusicólogo Rubén López Cano enviou mensagem para a lista de discussão da SIBE, *Sociedad de Etnomusicología*, na qual chamava atenção para a "avalanche" de intervenções audiovisuais postadas no YouTube, suscitadas pelo ocorrido dias antes, na conferência da cúpula Ibero-Americana, realizada em Santiago, Chile: diante de declarações do então presidente da Venezuela, Hugo Chaves, consideradas impertinentes pelo Rei Juan Carlos da Espanha, este dirigiu-se a Chaves e, interrompendo sua fala, bradou:

"¿Por qué no te callas?"[1].

Lopéz Cano elaborou uma sucinta mas densa tipologia das peças audiovisuais, onde salientava algumas importantes idiossincrasias:

- A apropriação de material sonoro advindo da música eletrônica, do rap e hip hop, entre outros;
- As várias naturezas de reestruturação e ressignificação do evento original, através da manipulação e da "colagem" de "pedaços" de áudio e vídeo;
- As consequências da utilização de música na elaboração de tais vídeos e seu trânsito entre o diegético e extradiegético (2007).

Fenômenos como o observado por Lopéz Cano têm sido cada vez mais frequentes em ambientes virtuais, onde a cultura participativa predomina. Fazem parte do amplo panorama da pós-modernidade, caracterizado pela proliferação de máquinas e tecnologias e onde apropriação, citação, pastiche, são comportamentos recorrentes, e a diluição das fronteiras entre "cultura de massa" e "alta cultura", cada vez mais evidente[2].

Este texto lança um olhar sobre o surgimento de um gênero musical audiovisual, aqui referido como "funk audiovisual", com base no trabalho de um grupo de DJs da cidade do Rio de Janeiro, o "Furagato 5000". Entende-se como funk audiovisual uma composição cujo mote quase sempre é um outro vídeo (ou mais de um), frequentemente relacionado(s) a acontecimentos e/ou pessoas que estão em evidência (no ciberespaço e em outras vias midiáticas), no momento de sua criação. Esta característica leva-o a apresentar, muitas vezes, uma tendência à comicidade. É muito comum, nos títulos dos vídeos, a utilização do termo "funk", porque a sua base musical são batidas do funk carioca.

1 Logo em seguida Lopéz Cano publicou uma versão revisitada da mensagem que enviou à lista da SIBE, no blog da mesma sociedade, o *Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes*. O teor pode ser acessado em http://bit.ly/lopezcano2007, consulta em 27/02/2015. Este endereço eletrônico (URL) é um redirecionamento. A finalidade é encurtar e dar mais inteligibilidade ao mesmo. Tal procedimento será utilizado sempre que necessário neste texto.

2 O que se chama de pós-modernidade é um campo amplo, complexo e contraditório. Isto fica patente pelo emaranhado de retóricas existentes na discussão epistemológica acerca do tema. Uma perspectiva etnomusicológica esclarecedora é a de Andy Nercessian, em seu *Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology: an epistemological problem*. O autor defende que em tempos globalizados como os atuais, as culturas já não são separadas e distintas, o que torna inapropriada, de certa forma, a aplicação do relativismo cultural e da dicotomia êmico-ético nas abordagens etnomusicológicas, de uma forma geral (2002).

Toma-se como premissa a perspectiva de Christine Hine, na qual a Internet é vista como "local" fomentador de cultura, onde os processos culturais podem ser explicados a partir da própria, pois estes lhe são idiossincráticos (2000). Esta perspectiva está associada, neste texto, ao que René Lysloff define como "etnomusicologia virtual" (2003).

O surgimento dos funks audiovisuais enquanto gênero é observado a partir de seus agentes e atores, e de alguns processos envolvidos:

- De disseminação, onde, na investigação do histórico e do contexto relacionado ao "Funk do Jeremias", considerado por este trabalho um marco inicial para o gênero, busca-se entender a dinâmica de repercussão que vídeos dessa natureza alcançam em algumas instâncias do ciberespaço;
- Criativos, onde se procura olhar a criatividade na perspectiva da apropriação dos funks audiovisuais por parte do público em geral;
- De tensões sociais, onde se verifica a dinâmica instituída entre atores sociais associados a vídeos utilizados na composição dos funks audiovisuais, o que acaba interferindo na sua produção e disseminação.

FURAGATO 5000

No seu perfil do Myspace, o Furagato 5000 disponibilizava o seguinte texto informativo:

> FURAGATO 5000 é um projeto de músicas engraçadas que surgiu em 2005 como uma brincadeira entre os djs Rafik (Rafael Armenio), Pedro Herkenhoff e Rafael Grego, tendo influência nos sucessos momentâneos da internet. Nessa época algumas produções foram feitas e algumas viraram até sucesso, como é o caso do "funk do Jeremias (o bêbado)", que bombou nos orkuts e youtubes da vida. A partir disso eles perceberam que esse tipo de som tem um espaço bom na internet e resolveram começar a divulgar esse projeto[3].

O nome é uma referência à "Furacão 2000", empresa que atua principalmente no Estado do Rio de Janeiro, na produção de discos e shows de funk, e também promove festas

3 Aparentemente, o perfil do Furagato 5000 no Myspace foi apagado.

e bailes por rádio, televisão e Internet.

A intenção de divertimento, folguedo, fica sugerida nas expressões "brincadeira" e "músicas engraçadas", e nos motes utilizados para os vídeos, gerados a partir de "sucessos momentâneos da Internet". Também se entende que as vias preferenciais de fruição e disseminação de tais vídeos são as redes sociais e de compartilhamento como "os Orkuts e YouTubes da vida".

Além de DJs, os participantes do Furagato 5000 tinham em comum o fato de serem jovens. Rafael, Rafik e Pedro estavam na casa dos vinte e poucos anos quando do surgimento do projeto. Apesar disso, enquanto DJs, em 2010 já possuíam carreiras estabelecidas e atualmente Rafael e Rafik levam a cabo outro projeto chamado R.E.E.O. Mix, através do qual tocam regularmente em festas e eventos. Pedro trabalhava como produtor musical e DJ em 2010.

A prisão de Jeremias

No início do ano de 2005, o repórter Givanildo Silveira, do programa sensacionalista[4] *Sem meias palavras*, da pernambucana TV Jornal de Caruaru, flagrou um homem chamado Jeremias, no ato de sua prisão por dirigir uma motocicleta embriagado. Durante a "entrevista", Jeremias falava frases quase ininteligíveis: "Eu sô caba omi" (Eu sou cabra-homem), "Seu pudessi eu matarra miu" (Se pudesse, eu matava mil) e "U cão foi qui butô pá nóis bebê" (O cão foi que botou pra nós "beber"), entre muitas outras. Silveira incitou Jeremias a cantar, no que este prontamente lhe atendeu[5]. Posteriormente, vídeos com a reportagem começaram a circular pela Internet.

Viralidade

A viralidade em vídeos da Internet costuma ser um processo de certa complexidade, cheio de nuances e que pode começar com um momento de descontração, humor, paródia,

4 Danilo Angrimani argumenta que "o que distingue o meio [do jornalismo] sensacionalista do informativo é a linguagem que é específica e remete ao inconsciente" agindo como "superego acessório ou id personificado" (1994, p. 11).
5 O vídeo da prisão de Jeremias pode ser assistido em http://bit.ly/jeremiasprisao. Consulta em 27/02/2015.

bizarrice, entre outras situações. Normalmente, esses vídeos circulam nas redes sociais, blogs e outros sites. A partir daí, passam a ser assistidos e recomendados por um número cada vez maior de pessoas, em um crescimento que costuma ser, por algum tempo, exponencial. Surgirão muitas discussões e notícias sobre ele, e é certo que seja replicado, reprocessado e apropriado para muitos usos, ganhando outras tantas conotações que não a original. É provável também que seus protagonistas experimentem algum nível de celebrização, que pode chegar, inclusive, à mídia convencional (Caroso, 2010). Nos moldes acima descritos, iniciou-se, então, o processo de viralidade do vídeo da prisão de Jeremias.

O "Funk do Jeremias" e sua repercussão

Nesse contexto, surge o "Funk do Jeremias", produzido pelo Furagato 5000, com trechos de falas de Jeremias compondo uma colagem com pretensão de estabelecer um discurso musical, à qual foi associada uma batida eletrônica do funk carioca.

Segundo descrição do pai de Pedro, Alfredo Herkenhoff, num post do blog "Correio da Lapa":

> O som do Funk do Jeremias foi inventado em Copacabana, ali por volta de (...) 2005, sob a liderança de Pedro Herkenhoff, com assistência de Rafik (Rafael Armenio) e Rafael Grego (…). Os jovens viram (…) uma reportagem da TV de Caruaru com um jovem embriagado e preso pela polícia (...). Acharam graça e resolveram musicar suas falas (2009).

O próprio Pedro, em transcrição feita pelo pai, explica o caminho que o "Funk do Jeremias" percorreu, primeiro como áudio, até ser apropriado em uma versão audiovisual:

> "A história resumida (...): coloquei o mp3 num site chamado Videolog (…), que era fenômeno da internet antes da explosão do Youtube. Depois de uns dois meses, o blog kibeloco.com.br (...) postou o som, e mais tarde um cara de um fórum chamado Adrenaline (www.adrenaline.com.br) (...) fez o vídeo e colocou no Youtube" (Herkenhoff, 2009).

O "Funk do Jeremias" obteve muita repercussão nos meios digitais. Para se ter uma ideia, em julho de 2010, passados quase 5 anos da produção do mesmo, uma busca no Google pela expressão ["Funk do Jeremias"], retornava cerca de 716 mil resultados. E este percorreu

um caminho de apropriações, que ganhou muita força com o surgimento da versão em vídeo[6].

Vasculhando a web: uma tentativa de cronologia

Nos ambientes virtuais, com os incontáveis e contínuos fluxos de apropriação, replicação e disseminação de conteúdo, é praticamente impossível descobrir uma suposta matriz que passou a ser replicada e reprocessada. Pode-se, contudo, contar com dados fornecidos pelos sistemas, e com "vestígios" deixados por pessoas, para se tentar entender como processos desse tipo acontecem e estabelecer, em algum nível, uma cronologia.

Pelo que diz Pedro, havia um "áudio" postado por ele próprio no Videolog. Não foi possível encontrar um perfil com seu nome ou algum conteúdo que pudesse levar à constatação de que seria uma postagem sua. Um vídeo publicado em 20 de setembro de 2006 às 12:46, pelo usuário "nightavares", atualmente indisponível, é a postagem mais antiga encontrada no Videolog por esta pesquisa, e que faz apropriação do "Funk do Jeremias".

No Kibe Loco, também não foi possível encontrar referência ao "Funk de Jeremias". Este site mantém seus arquivos desde 2007, mas sua existência é anterior a esta data. E, pelo que diz Pedro, tal referência foi feita em 2005 ou 2006.

No fórum do site Cifra Club, um usuário postou, em fevereiro de 2006[7], a seguinte mensagem:

"http://ftp.paranaibafm.com.br/kibeloco.com.br/videos/Funk-do-Jeremias.mp3. rebolem!"[8]

Pode-se deduzir que um arquivo, com o nome "Funk-do-Jeremias.mp3", cuja possível fonte tenha sido o Kibe Loco, estivesse disponível nesta data.

No YouTube, o mais antigo encontrado tinha data de publicação de 08 de fevereiro

6 A versão em vídeo, disponível no canal do Furagato 5000 no YouTube com o rótulo de "original", está acessível em http://bit.ly/funkjeremias. Como consequência do processo composicional, o vídeo do "Funk do Jeremias" tem cenas de duas abordagens de Givanildo Silveira, feitas a Jeremias: a já mencionada prisão e uma segunda oportunidade, cujo vídeo está disponível em http://bit.ly/jeremiasdenovo. Consulta em 27/02/2015.
7 Até pelo menos agosto de 2010, a interface do fórum fornecia data e hora exatas da postagem: 10 de fevereiro de 2006, às 16:59. Atualmente só se consegue visualizar mês e ano.
8 Acessível em http://forum.cifraclub.com.br/forum/9/124495/p0, consulta em 27/02/2015.

de 2006[9]. Tal vídeo trazia a inscrição: "MC JEREMIAS – by viniciux – www.adrenalina.com.br/forum", o que sugere que fosse uma cópia (ou o original, quem sabe?) do primeiro vídeo feito a partir do funk do Furagato 5000, segundo Pedro. Pode-se deduzir, então, que tenha havido algum tempo entre a primeira publicação da música no Videolog, a repercussão alavancada pelo Kibe Loco e a "primeira" apropriação feita por "viniciux" do Adrenaline. Isto pode remontar o começo da disseminação do "Funk do Jeremias" ao último trimestre de 2005, aproximadamente.

Tentando mensurar exibições

Responder à pergunta: "quantas visualizações tem o vídeo tal?" não é tarefa simples. Os sistemas atuais propiciam, inclusive, que, caso sejam feitas ações como o carregamento contínuo de uma determinada página, com o intuito de se forjar visualizações, estas sejam desconsideradas. Porém, por conta da replicação de informação audiovisual, que pode acontecer de forma viral, tal tarefa torna-se extremamente complexa.

Se apropriações forem consideradas, então, será cada vez mais difícil chegar a uma cifra exata do que seria o total de visualizações de um determinado vídeo ou, no caso em apreço, responder à questão: quantas visualizações têm, no geral, vídeos que, de alguma forma, apropriaram-se do "Funk do Jeremias"?

Buscando por [Funk Jeremias] no YouTube, em 11 de julho de 2010, chegou-se a cerca de 1260 resultados. Deve-se observar que existem outros "Funks do Jeremias" que não o produzido pelo Furagato 5000[10]. Além disso, por conta de certas características técnicas do seu sistema, o YouTube considera, por exemplo, o título, a descrição e as palavras-chave vinculados ao vídeo publicado, no resultado da busca. Portanto, é possível que usuários tenham usado palavras como "funk" e "jeremias" em vídeos que não tenham qualquer relação com o "Funk do Jeremias" em questão, simplesmente na esperança de dar mais visibilidade ao que publicavam, utilizando-se da "fama" alheia.

9 O vídeo foi postado pelo usuário "SKYBR" com o título "MC JEREMIAS" e estava disponível em 10/07/2010.

10 É o caso, por exemplo, dos vídeos acessíveis em http://ethnomuscyber.net/funkjeremias02 e em http://ethnomuscyber.net/funkjeremias03. Consulta em 29/01/2012.

Contudo, parte significativa dos resultados da referida busca remetiam:

- Para cópias (modificadas ou não) dos vídeos produzidos, ou por "viniciux" do Adrenaline, ou pelo próprio Furagato 5000.
- Para vídeos que de muitas maneiras apropriam-se do áudio e/ou do vídeo produzido pelo Furagato 5000.

Herkenhoff arriscava em 2009: "quem se der ao trabalho de ver quantas vezes o som deste funk em vários vídeos já foi ouvido, descobrirá algo em torno de 20 ou 30 milhões de hits" (2009). A partir de dados coletados em 10 de julho de 2010, se forem computadas as vezes em que, naquela altura, foram assistidos somente os dez vídeos mais acessados no YouTube, com apropriações do "Funk de Jeremias", chegar-se-á à soma de quase 12 milhões e 700 mil exibições (Caroso 2010, p. 112), o que demonstra que Herkenhoff não estaria exagerando.

Criatividade fluindo nas apropriações

Muitas personalidades e personagens da televisão, do cinema e dos games, "dançaram" e "cantaram" a música do Furagato 5000: Chaves, Seu Madruga e Kiko, da série televisiva "Chaves", por exemplo[11]. Personagens do mangá "Naruto", também[12]. Personalidades tão díspares como a apresentadora mirim Maísa, o ex-presidente Lula e Hitler, igualmente têm os seus vídeos[13].

Animações, profissionais e amadoras, foram feitas com a música[14]. O seriado

11 Os links acessíveis em http://ethnomuscyber.net/funkjeremiaschaves, http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasseumadruga e http://ethnomuscyber.net/funkjeremiaskiko podem ser dados como exemplo. Consulta feita em 27/02/2015.
12 Dois exemplos em http://bit.ly/funkjeremiasnaruto e http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasrocklee. Consulta em 27/02/2015.
13 Os vídeos de Maísa, Lula e Hitler estão disponíveis respectivamente em http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasmaisa, http://ethnomuscyber.net/funkjeremiaslula e http://ethnomuscyber.net/funkjeremiashitler. Consulta em 27/02/2015.
14 Três exemplos: http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasanim01, http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasanim02 e http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasanim03. Consulta em 27/02/2015.

televisivo "Lost" e o game "Killer 7" têm suas versões embaladas pelo "Funk do Jeremias"[15].

Pode-se encontrar jovens dançando, cantando ou dublando o "Funk do Jeremias"[16]. "Amigos", "pais", "primos", "tios" de Jeremias, normalmente em estado de embriaguez ou forjando o mesmo[17].

Versão ao estilo sertanejo, ou tocada ao contrabaixo, ou ainda com altura alterada (levada ao agudo para simular a voz de um bebê)[18] e muitos outros exemplos sugerem também que em processos dessa natureza, pessoas são impelidas a estimular sua criatividade, produzindo vídeos, os mais variados e imprevisíveis.

Tensões Sociais

Os vídeos do Furagato 5000 têm como "matéria prima" outros que ganharam algum tipo de repercussão no YouTube. São pessoas em embriaguez ou outras situações bizarras, como uma discussão entre um idoso e uma prostituta sobre quanto valeria o serviço que esta lhe prestou. Na verdade, tal repercussão no ciberespaço já pode ser fruto de uma visibilidade anterior, por via de outros canais midiáticos, principalmente a televisão: muitos dos vídeos utilizados nas composições audiovisuais do grupo advêm de programas sensacionalistas, de auditório, reality shows e propaganda eleitoral. O interesse gerado por este tipo de vídeo é, certamente, uma importante razão para a produção de funks audiovisuais e determina muitos aspectos de sua disseminação. Isto é reforçado pela imensa quantidade destes, encontrada no YouTube, para além do Furagato 5000, que lançam mão de material análogo. Alguns estão mencionados neste artigo e links para muitos outros podem ser encontrados em Caroso (2010).

15 "Lost" e "Killer 7" ao som do "Funk do Jeremias", respectivamente em http://ethnomuscyber.net/funkjeremiaslost e http://ethnomuscyber.net/funkjeremiaskiller7. Consulta em 27/02/2015.

16 Como nos vídeos acessíveis em http://ethnomuscyber.net/funkjeremiaspepigueti, http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasjovem01 e http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasjovem02. Consulta em 27/02/2015.

17 Alguns "familiares" de Jeremias: http://ethnomuscyber.net/funkjeremiaspai, http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasirmao e http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasprimo. Consulta em 27/02/2015.

18 Respectivamente http://ethnomuscyber.net/funkjeremiassertanejo, http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasbass, e http://ethnomuscyber.net/funkjeremiasbebe. Consulta em 27/02/2015.

Se olharmos para o contexto (comentários, apropriações, vídeos em resposta, etc) de vídeos dessa natureza, encontraremos a intenção de celebração, de farra, como sugere Michael Wesch (2008), ao mencionar casos correlatos. Contudo, também ficam à mostra mazelas sociais: a pobreza e os problemas que lhes são afins no Brasil, como alcoolismo, cognição comprometida, criminalidade, falta de perspectiva de vida, entre outros. Igualmente, percebe-se uma dose de preconceito e intolerância com as diferenças sociais, econômicas, regionais e étnicas. Este tipo de tensão, muitas vezes já presente nos propósitos do vídeo, também fica evidente nos comentários daqueles que o assistem.

A alta disponibilidade e facilidade de acesso aos aparatos tecnológicos têm alimentado uma certa espetacularização da vida cotidiana. Um lado dessa questão diz respeito ao poderio econômico e papel social das pessoas. É mais provável que um adolescente de classe média, por exemplo, possa ter e usar uma câmera para filmar as falas da empregada doméstica que trabalha em sua casa, que o contrário. Muitos vídeos do YouTube refletem essa dinâmica: pessoas normalmente pobres, com um tipo de extroversão relacionada a questões como alcoolismo ou defasagem cognitiva, são incitadas a manifestar-se em frente a uma câmera. O famoso vídeo "Fala Sonia" é um bom exemplo. Nele, alguém pede que Sônia fale "dáblio, dáblio, dáblio, ponto youtube, ponto com, ponto bê erre". Por mais que ela tente, não consegue pronunciar corretamente o que o seu interlocutor solicita. Como de praxe, tal vídeo seguiu um caminho de viralidade pela Internet e suscitou manifestações de toda ordem, que passam por farra e celebração, mas também por chacota, preconceito e intolerância. Obviamente o "Fala Sonia" propiciou alguns funks audiovisuais[19].

Programas como o *Sem meias palavras* demonstram que tal dinâmica extrapola os limites da Internet e também existe nas mídias convencionais. Na verdade, esta é uma questão inerente ao comportamento humano, que ganha novos sentidos e conotações em ambientes virtuais.

19 Como o "Funk do Fala Sonia (iutubiu) ", disponível em http://ethnomuscyber.net/funkfalasonia. Uma cópia do vídeo original "Fala Sonia" está acessível em http://ethnomuscyber.net/falasonia. Consulta feita em 27/02/2015.

Considerações Finais

A cibercultura modificou comportamentos preexistentes, como também propiciou o surgimento de outros, expansores e impulsionadores de processos criativos e de disseminação. Estes não encontram paralelo pertinente no mundo físico. Tais processos, em espaços colaborativos da Internet, grassam abundante e fluentemente. Pode-se dizer que uma nova cultura criativa e de disseminação de informações está sendo plasmada por via da apropriação generalizada de tecnologias disponíveis, num ciberespaço cada vez mais amplo, difuso e incorporado à vida cotidiana.

A apropriação tecnológica é fundamental neste contexto. No caso do Brasil, certamente foi possibilitada pelo barateamento no custo de equipamentos e serviços, e facilitada pela ascensão econômica de parte substancial da população menos favorecida. Porém, tal apropriação é fenômeno global, que transpassa classes sociais, etnias, credos, e esmaece os limites entre amadorismo e profissionalismo, alimenta a espetacularização da vida cotidiana e pode servir como ferramenta de poder, criando tensões sociais.

Esses atritos sociais podem demonstrar a insensibilidade de alguns que utilizam vídeos como plataforma de ridicularização e chacota de seus atores, provavelmente menos favorecidos econômica e socialmente. Contudo, também possibilitam a esses mesmos atores, diante da superexposição, uma oportunidade diferenciada de celebrização e capitalização a seu favor de oportunidades que surgem.

Presentemente é aceito antropológica e etnomusicologicamente que toda cultura, vista como processo e não como produto, tenha um caráter interativo, participativo, colaborativo. Porém, no YouTube, nas redes sociais, o usuário é reiteradamente incentivado a gerar e gerir seu próprio conteúdo, além de consumir e remixar o conteúdo gerado por outros, utilizando um ferramental particular que determina resultados característicos para a Internet. Processos de apropriação, experimentação e veiculação de informação surgem daí e transformam, no ciberespaço, o que se chama de cultura participativa ou colaborativa num conceito repleto de idiossincrasias e diferenciado de mecanismos análogos em outros contextos.

Neste quadro, gêneros como os funks audiovisuais encontram ambiente favorável para desenvolver-se.

Para Lysloff, processos de composição musical relacionados à música eletrônica e ao ciberespaço têm características diferentes de outros contextos musicais. Ele faz perguntas interessantes: quais são as implicações para a compreensão do talento musical, habilidade e virtuosismo? É o programador de música eletrônica um artista ou simplesmente um técnico de computador? Onde se encontra a musicalidade? É na mente ou o corpo do programador? Ou em algum lugar no meio? (2003). Tais indagações, que podem ser dirigidas a quase todo gênero musical do domínio de DJs, quando suscitadas por gêneros como os funks audiovisuais, salientam a sua diegese.

López Cano (2007) lembra do papel diegético que a música tem nestes vídeos. Do ponto de vista da narrativa audiovisual, o diegético é algo considerado intrínseco a esta narrativa. Assim, música e imagem seriam, neste caso, indissociáveis, ou seja, a música seria diegética ao contexto visual.

Para além da coerente colocação de López Cano, a imagem parece estar submetida à música nos funks audiovisuais. O que se vê, muito frequentemente, é consequência do que se escuta. Isto não quer dizer que se estabeleceu uma hierarquia sugerindo ser a música mais importante que a imagem. Até porque, nesta prática, primeiro acontece o vídeo e este, por sua vez, é o mote para a composição do áudio.

REFERÊNCIAS

ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus Editorial, 1994.

CAROSO, Luciano. **Etnomusicologia no ciberespaço**: *processos criativos e de disseminação em videoclipes amadores*. 2010. 214 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em <http://luciano.caroso.com.br/caroso_tese.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2015.

HERKENHOFF, Alfredo. Funk do Jeremias, o mais popular do Youtube. O som original deste clássico do trash foi criado em Copacabana. Blog. **Correio da Lapa**, 2009. Disponível em <http://ethnomuscyber.net/herkenhoff2009>. Acesso em: 27 fev. 2015.

HINE, Christine. **Virtual Ethnography**. Londres: SAGE Publications, 2000.

LÓPEZ CANO, Rubén. Por qué no te callas. Blog. **Observatorio de Prácticas Musicales**

Emergentes, 2007. Disponível em <http://ethnomuscyber.net/lopezcano2007>. Acesso em: 27 fev. 2015.

LYSLOFF, René. Musical Life in Softcity: An Internet Ethnography. In_____. **Music and Technoculture**, org. René Lysloff e Leslie Gay. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. cap. 1, p. 23-63

NERCESSIAN, Andy H. **Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology**: An Epistemological Problem. Lanham, Md: The Scarecrow Press, Inc, 2002.

WESCH, Michael. **An anthropological introduction to YouTube**. Vídeo. YouTube, 2008. Disponível em <http://ethnomuscyber.net/wesch2008>. Acesso em: 27 fev. 2015.

ASPECTOS DA CLASSIFICAÇÃO ORGANOLÓGICA DE INSTRUMENTOS PRECABRALINOS PERTENCENTES AO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI (PARÁ) E MUSEU NACIONAL DA UFRJ (RIO DE JANEIRO). [1]

Liliam Barros
liliambarroscohen@gmail.com
Universidade Federal do Pará (ppgartes/ica/ufpa)

Resumo

Este artigo apresenta resultados parciais sobre um estudo dos instrumentos musicais das sociedades indígenas Tapajônica e Marajoara constantes na Reserva Técnica de Arqueologia Mário Simões do Museu Paraense Emílio Goeldi, no estado do Pará, e da Reserva de Arqueologia do Museu Nacional, no estado do Rio de Janeiro. O estudo foi realizado a partir de levantamento bibliográfico em fontes coloniais acerca dos Tapajós, pesquisas na área de arqueologia, arqueomusicologia, literatura etnomusicológica sobre música ameríndia e análise dos instrumentos musicais nas reservas citadas. Os resultados apontam para a relevância da prática musical e de produção sonora para estes sociedades, bem como elenca algumas características organológicas pertinentes aos instrumentos observados.

Palavras-chave: música indígena, arqueomusicologia, etnomusicologia

Abstract

This article presents the partial results of a study on musical instruments from the *Tapônica* and *Marajoara* societies. The researched instruments belong to the Emílio Goeldi Museum in Pará and the National Museum Archeology Department in Rio de Janeiro. This study was made upon bibliographic research on the Tapajó people, from archeological and ethnomusicological reviews on Amerindian music and its instruments. The results points to the significance of music practice in those societies; they also provide a list of organological characteristics presented in the instruments.

Keywords: indigenous music – archaeomusicology - etnomusicology

[1] Artigo oriundo do projeto de pesquisa "Arqueologia Musical Amazônica" realizado com recursos do edital Universal (2014), do CNPq/MCTI.

O projeto

Trata-se de pesquisa em andamento organizada em três etapas, sendo elas: 1. Levantamento bibliográfico e documental nas áreas atinentes ao estudo; 2. Análise organológica das coleções; 3. Confecção de réplicas dos instrumentos; 4. Criação de um catálogo desses instrumentos. Tendo iniciado em janeiro de 2014, a pesquisa se encontra na terceira fase de execução e está sendo realizada em parceria com o Museu Paraense Emílio Goeldi – Pará, e com o Museu Nacional da UFRJ, no Rio de Janeiro. Observa-se um lastro expressivo de estudos sobre música e/ou instrumentos musicais dos povos precolombianos em outros países da América Latina a partir das pesquisas pioneiras de Isabel Aretz (2003) e Carlos Vega, Dale Olsen (2008), Mendivil (2000) e Perez de Arce e Francisca Gilli (2013) dentre outros pesquisadores em destaque. No Brasil, foram referendados os trabalhos pioneiros de Helza Câmeu, Veiga Jùnior (2004) e Izikovitz (1935).

A centralidade da música nas sociedades ameríndias das Terras Baixas da América do Sul tem sido um aspecto mencionado em pesquisas recentes na etnomusicologia, a exemplo dos trabalhos de Bastos (2013), Montardo (2009), Piedade (1997) e os trabalhos de Rosângela Tugny, Verônica Aldé, Marília Stein e outros.

Os instrumentos

Após aprovação do projeto nas instituições parcerias foi feito levantamento dos instrumentos musicais a serem analisados. A Reserva Técnica de Arqueologia Mário Simões possui as coleções Charles Towsand, Frederico Barata e Curt Nimuendajú, cujas peças foram doações, portanto, sem descrição do sítio onde foram localizadas. O processo de análise deste material teve duração de menos de um mês (06 a 30 de maio de 2014) com a descrição de mínimo de 3 e máximo de 5 instrumentos musicais por dia, totalizando 32 (trinta e dois) instrumentos musicais. Os instrumentos destas coleções pertencem às sociedades Tapajônica, Marajoara, um instrumento coletado no rio Curuá-Una e um na Lagoa das Onças, Alto Xingu.

No Museu Nacional da UFRJ foram analisadas 7 instrumentos musicais constantes nas vitrines expostas no salão de exposição do museu, todas pertencentes às sociedades

Tapajônicas e Marajoara. Abaixo, na tabela 1 e 2, apresentam apenas a listagem dos instrumentos analisados no Museu Nacional da UFRJ e no Museu Paraense Emílio Goeldi. Por razões de espaço, não serão apresentadas as descrições de tamanho e construção de cada instrumento, constantes nos formulários próprios de análise.

Instrumento	Número classif.	Etnia	Tombamento
Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna.	112.131.11	Marajó	6878
Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna.	112.131.11	Santarém	8683
Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna.	112.131.11	Marajó	9708
Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna.	112.131.11	Tapajós	78919
Flauta Globular	421.13	Tapajós	78944
Flauta Globular	421.13	Tapajós	78948
Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna	112.131.11	Tapajós	78964

Tabela 1: Listagem dos instrumentos analisados no Museu Nacional da UFRJ.

Instrumento	Número classif.	Etnia	Tombamento
Idiofone de golpe indireto - chocalho/marcá com obstrução interna)	112.131.12	Marajó	220
(Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna)	112.131.11	Tapajós	328
(Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna)	112.131.11	Tapajós	463
(Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna)	112.131.11	Tapajós	495

(Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna)	112.131.11	Tapajós	500
flauta Globular	421.13	Tapajós	531
(Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna)	112.131.11	Tapajós	1000
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1037
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1157
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1158
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1159
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1249
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1250
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1251
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1252
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1253
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1254
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1255
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1256
flautas globulares em jogo ou (Ocarinas em jogo de sopro direto com orifício de digitação)	421.13 ou 421.222.41	Tapajós	1257
Flautas globulares em jogo ou (Ocarinas em jogo de sopro direto com orifício de digitação)	421.13 ou 421.222.41	Tapajós	1258
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1259
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1260
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1261
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1262
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1263
Flauta Globular	421.13	Tapajós	1265
Trombeta	Ainda não analisado	Rio Curuá – etnia não identificada	1958

(Aerofone livre de interrupção não autófono giratório.)	412.22	Alto Xingu Lago das Onças – etnia não identificada	2011
Flauta Globular	421.13	Tapajós	2181
Flauta Globular	421.13	Tapajós	2182
Flauta Globular	421.13	Tapajós	2201

Tabela 2: Listagem dos instrumentos analisados na Reserva Técnica Mário Simões – MPEG.

O formulário de análise organológica foi inspirado no modelo proposto por Perez de Arce. A escolha dos procedimentos metodológicos deu-se após consulta a experiências realizadas no Museu de Arte Precolombino del Chile, coordenada pelo arqueomusicólogo José Perez de Arce, e no Museo de Universidad Del Vale Del Cauca, em Cali, na Colombia, a partir de comunicação pessoal com a musicóloga e pesquisadora Adriana Guzmán, em janeiro de 2014.

Para a descrição organológica foram levados em consideração os dados do coletor, as dimensões do instrumento, o processo de geração sonora e a classificação do instrumento segundo Sachs-Hornbostel. Foi elaborada uma ficha de catalogação e descrição organológica a partir do proposto por José Perez de Arce (1985), cujos itens estão listados a seguir: Dados gerais; Classificação organológica; Classificação numeral segundo o modelo de Sachs-Hornbostel; Nome genérico – aerofone, cordofone, membranofone, idiofone; Dados de localização; Localização geográfica; Cultura ou etnia; Proprietário, número de inventário; Coletor; Observações – no verso da ficha; Dados morfológicos; Medidas gerais – altura, largura e comprimento; Medidas específicas para aerofones - comprimento e diâmetro dos tubos; diâmetro na embocadura, no setor mediano e distal; diâmetro e distância entre os furos para digitação; numeração e indicação do uso de furos para digitação nas flautas globulares.; Materiais; Construção; Ornamentação; Estado de conservação; Observações; Dados organológicos; Notação musical; Tangido – ato de tanger, qualidade e potência do som.; Observações; Desenho; Fotografia.

Durante o processo de análise, não foi possível tocar os aerofones, portanto, não houve descrição de sua extensão e de sua sonoridade. Os idiofones foram testados e foi possível ter uma dimensão de sua sonoridade, projeção sonora, timbre. Foram feitos alguns vídeos dos idiofones do Museu Nacional.

A opção pelo modelo Sachs-Horbonstel se deu em razão de ser um modelo de classificação utilizado em diversos acervos de instrumentos musicais no mundo. Todavia, as adaptações feitas por Carlos Vega, constantes em anexo ao texto de Perez de Arce e Gilli (2013) foram utilizadas para a construção da análise. Ainda assim, alguns detalhes organológicos não puderem ser claramente descritos em razão da especificidade de alguns instrumentos musicais, notadamente os aerofones Tapajônicos. Seeger (1987) e Travassos (1987) pontuam sobre a necessidade de realizar o estudo organológico dos instrumentos musicais indígenas junto a estas sociedades, observando as categorias nativas e os sentidos e modos de classificação próprios destes povos à sua forma de pensar, fazer, vivenciar e agenciar música. Contudo, os instrumentos constantes nas referidas reservas pertenciam às sociedades que viveram entre os séculos X e XVII (Guapindaia, 1993).

Algumas características organológicas dos instrumentos musicais Tapajônicos

Para este artigo serão apresentados aspectos referentes aos instrumentos musicais da sociedade tapajônica, em maior número em ambos os acervos, e sobre os quais foi possível realizar maiores observações. No conjunto de instrumentos analisados é possível observar a presença de aerofones com caixas de ressonância em formato globular, caracterizando flautas globulares. Em geral possuem estrutura globular, com caixa de ressonância interna em forma arredondada. Alguns aerofones possuem pequeno canal condutor com um orifício na extremidade final, um orifício interno de ligação com a caixa de ressonância e um orifício de digitação. As flautas globulares presentes na Reserva Técnica do MPEG possuem formato zoomorfo detalhado, sendo a caixa de ressonância correspondente ao tronco de animais como peixes, aves, mamíferos e animais não identificados. Os aerodutos, quando presentes, constituem as caudas, podendo ocorrer orifícios de digitação (em número de um a três) ao longo do corpo. Na Reserva Técnica do Museu Nacional, as flautas globulares possuem formato de faces antropomorfas, sendo a cabeça correspondente à caixa de ressonância, não tendo sido identificados orifícios de digitação e nem sido possível afirmar a pré-existência de canal de insuflação, em razão da deterioração da peça.

Algumas peças possuem condutores com um ou mais orifícios de digitação, o que confere uma característica singular dadas as medidas exíguas dos instrumentos (em geral

pequenos), o que exigia detalhismo e perfeição técnica na confecção dos mesmos. Tal maestria é revelada, ainda, na construção de pares de flautas globulares com os condutos que somam, ao total, seis orifícios interligando os condutos às caixas de ressonâncias não interligadas.

Outro aspecto interessante é a adequação dos instrumentos ao formato das mãos, pousando estas sobre as supostas patas dos animais, apliques ou mesmo sinais destes elementos já desgastados ou quebrados.

Denise Gomes (2010) aponta para o caráter transformacional presente nas práticas xamânicas dos povos ameríndios sulamericanos e menciona que a cerâmica tapajônica reflete este caráter na medida em que suas representações apresentam formatos zoomorfos, falomorfos, antropomorfos e híbridos. Desta forma, aponta-se como uma das características destes instrumentos musicais a sua relação com as práticas xamânicas.

Os idiofones possuem formato antropomórfico e falomórfico. A caixa de ressonância assume o formato anatômico apresentando variações de formato interno: algumas são bem menores que o tamanho da estatueta e outras seguem o mesmo formato geral da estatueta. Tal formato interfere na produção sonora, pois os objetos de atrito internos encontram diferentes bloqueios que retardam e/ou alteram o timbre da emissão sonora. Exceção feita para o vaso duplo sobre réptil, cuja caixa de ressonância é formada pela base (réptil) interligada com as duas primeiras porções dos vasos que estão situados acima da base. Tais vasos possuem 4 orifícios em suas bordas das porções superiores (pratos) que auxiliam na vibração sonora, funcionando como uma caixa amplificadora de som quando tocado na posição normal. Há objetos de entrechoque que entram nas cavidades dos vasos quando se achocalha o instrumento ao contrário (de cabeça para baixo). Há um orifício na parte inferior da caixa de ressonância pelo qual se vê os objetos de entrechoque, possivelmente argila. O instrumento produz dois tipos de sonoridades: 1. Mais cheio, quando balanceado na posição normal e 2. Mais seco, quando balanceado ao contrário (de cabeça para baixo).

A partir destas descrições sucintas é possível imaginar que os modelos de construção visavam sonoridades específicas, a exemplo das estatuetas tapajônicas e marajoaras, cujo formato do corpo, a existência ou não de obstrução interna e a quantidade de orifícios e/ou

outros suportes de amplificação sonora interferiam diretamente no timbre, projeção e densidade sonora.

Os Tapajós habitavam as margens do rio homônimo no oeste do Pará. Os instrumentos musicais das coleções estudadas compõem um conjunto de outras cerâmicas, incluindo urnas funerárias, cariátides, vasos, cachimbos, entre outros, estudados por Guapindaia (1993). Segundo esta autora, este conjunto de peças encontrado na localidade de Santarém, especificamente, no bairro da Aldeia, foi confeccionado entre os séculos X e XVII. Por ocasião da ocupação portuguesa no século XVII, a sociedade tapajônica foi envolvida no processo catequético jesuíta e no processo colonizador como um todo, tendo com isso, sido absorvida na população local santarena. As crônicas deixadas pelo Padre Jesuíta João Felipe Bettendorf (1990) apresentam os contextos de festividades, usos cerimoniais, aspectos políticos (como a liderança feminina de Maria Moaçara) e cotidiano nos aldeamentos. Arenz comenta sobre algumas práticas implementadas pelo padre no Tapajós:

> Uma vez o aldeamento em pé, o Padre Bettendor tentou mudar certos costumes. Ele proibiu um monte de coisas, começando com as danças e as festas que aconteciam – assim ele descobriu – em terreiros na mata. Ele exigiu que os indígenas quebrassem certos copos e vasilhas sagradas e deixassem de frequentar o curandeiro, o pajé. (ARENZ, 2012, pg. 31).

A antropóloga Jane Felipe Beltrão apresenta uma tabela com a população indígena paraense, incluindo as etnias cujas terras já foram homologadas e as que estão em processo de homologação e/ou contestação. Entre estas últimas estão os Tapajós, habitantes das proximidades da praia de Alter do Chão, que estão requerendo sua identidade indígena. Espera-se que este trabalho possa servir como apoio a esta causa.

As réplicas dos instrumentos

A terceira etapa da pesquisa está em andamento e consiste na reprodução dos instrumentos musicais a ser realizada por ceramistas específicos. A cidade de Belém do Pará conta com um distrito denominado Icoaracy que tem, dentre muitas de suas peculiaridades e diversidade cultural, um centro de produção de cerâmica também especializado em réplicas

de cerâmica marajoara e tapajônica. Neste contexto, há a memória de um mestre ceramista chamado Raimundo Cardoso que teve importância relevada para a criação deste polo de cerâmica, expansão das atividades e ensino das técnicas e significados da cerâmica dessas sociedades, até então tidas como extintas. Mestre Cardoso e sua esposa Inês Cardoso estudaram réplicas de cerâmica tapajônica e marajoara constantes na Reserva Técnica Mario Simões do MPEG e adquiriram grande conhecimento das mesmas. Após a morte de Raimundo Cardoso, seu filho, Levy Cardoso, e sua esposa mantém a atividade em Iocaracy. Em fevereiro de 2015 foi feito convite a eles para confeccionarem réplicas dos instrumentos musicais constantes nos acervos do MPEG e, no presente momento, está se desenvolvendo o processo de autorização legal para esta confecção.

Numa etapa anterior a este contato, foi realizada uma busca nas clínicas de Ressonância Magnética da cidade de Belém para verificar a possibilidade de realização deste procedimento nas peças. Todavia, nenhuma das clínicas aceitou realizar o serviço. Quando da conversa com dona Inês Cardoso, ela mencionou que não seria necessário este procedimento. Presentemente, estamos considerando a possibilidade de confecção das réplicas sem a ressonância magnética anterior, tendo em vista a dificuldade de traslado das peças e a não realização do serviço pelas clínicas que existem na cidade.

Considerações finais

Este artigo apresentou algumas questões relacionadas com o estudo dos instrumentos musicais pertencentes aos acervos da Reserva Técnica Mário Simões no Museu Paraense Emílio Goeldi e na Reserva Técnica do Museu Nacional (Rio de Janeiro). Foram colocados em relevo as opções de classificação organológica e as questões daí emergentes, notadamente relacionadas com o contexto específico das peças tapajônicas e marajoaras. O artigo pondera, também, sobre a possibilidade deste estudo ser útil ao povo Tapajós que está reivindicando sua identidade indígena. Por fim, como estudo em andamento, o artigo apresenta alguns elementos relacionados com o processo de confecção das réplicas dos instrumentos por artesãos ceramistas tradicionais da localidade de Icoaracy, distrito de Belém.

REFERÊNCIAS

ARENZ, Karl Heinz. *Fazer sair da selva:* as missões jesuítas na Amazônia. Coleção Estudos Amazônicos – História. Belém/Pará: Estudos Amazônicos, 2012.

ARETZ, Isabel. Música Prehispanica de las altas culturas andinas. Buenos Aires: Lumen, 2003.

BASTOS, Rafael José de Menezes. A Musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: EDUFSC, 1999.

_____. "Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte". In Mana (13)2: 293-16, 2007.

BETTENDORF, Felipe Pe.

GOMES, Denise Maria Cavalvanti. "Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó". In: Arqueologia Amazonica. V. 1. Edithe Pereira e Vera Guapindaia (Orgs.). Belém/Pará: MPEG, 2010. P.213-234.

GUAPINDAIA, Vera. "Fontes pré-históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém: A coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emílio Goeldi". Tomo II. Dissertação de mestrado em história. Recife/Pe: Universidade Federal de Pernambuco, 1993.

_____. "Cultura Santarena: história e icolografia". In Arte da Terra, resgate da cultura material e iconografia do Pará: Arte Rupestre e Cerâmica na Amazônia. Belém/Pará: MPEG/SEBRAE, 1999.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical and other Sound Instruments of the South*

American Indians: A Comparative Ethnographical Study. Göteborg, Wettergren & Kerber,

1935.

MENDIVIL, Julio. *De Jujuy al Uauco*: Un estudio arqueomusiologico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región de Chinchayusuyu del Imperio de los Incas. Lima/Perú: Abya Yala, 2000.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraká.* Música, dança e xamanismo Guarani. São Paulo: EDUSP, 2009.

PÉREZ DE ARCE, José; GILI, Francisca. "Clasificasión Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: uma revisión y aplicación desde La perspectiva americana". In: Revista Musical Chilena. Año LXVII, enero-junio, 2013, Nº219, PP.42-80.

PÉREZ DE ARCE, José. "Proposición de una Ficha para la Descripción de Instrumentos Musicales". Revista Chungará Nº 15. Universidad de Tarapacá (pgs. 67 a 76), Arica. 1985.

PIEDADE, Acácio Tadeu. "Música Ye'pâ-Masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro." Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1997.

_____. "Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Waujá do Alto Xingu". Tese de doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

OLSEN, Dale. Studying Latin Amercian Music. In The Garland Handbook of Latin American Music. Second Edition. Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy (Ed.). Kindle Version. New York and London: Taylor & Francis, 2008.

SEEGER, Anthony. "Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais". In: Suma Etnológica Brasileira. V.3 – Arte Índia. Berta G. Ribeiro (Org.). Petrópolis: FINEP, 1987.

TRAVASSOS, Elizabeth. "Glossário dos instrumentos musicais". In: *Suma Etnológica Brasileira.* V.3 – Arte Índia. Berta G. Ribeiro (Org.). Petrópolis: FINEP, 1987. P. 180-188.

VEIGA JÚNIOR, Manuel Vicente Ribeiro. "Toward a Brazilian Ethnomusicology: Amerindian phases". University of California, Los Angeles. In Pablo Sotuyo Blanco (org.) et. al. *Por uma etnomusicologia brasileira: festschrift Manuel Veiga.* Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Música. Bahia, 2004.

OS DISTINTOS GRUPOS DE PRÁTICA MÚSICAL GUARANI DO SUDOESTE BRASILEIRO

Klaus Wernet
klauswernet@gmail.com
Departamento de Antropologia Social USP/FFLCH

Resumo

Atualmente, vemos no mundo inteiro, comunidades tradicionais travando contato com músicas de distintos locais, e englobando ou recriando-as em seu repertório musical. Esse transito entre repertórios e práticas musicais desperta um grande interesse nos estudos em etnomusicologia. Neste trabalho nos deparamos justamente com este fluxo sonoro que gera a criação e incorporação de novos gêneros musicais pelas comunidades indígenas Guaranis do sudoeste brasileiro, que podem ser pensados a partir da interação dessas comunidades com a sociedade envolvente.

Estes coletivos mantém um diálogo constante entre si, notamos que os mesmos músicos tocam distintos gêneros, como forró, romantico, rap, além dos cantos corais. Como pretendemos estudar a dinâmica do fazer musical nestes coletivos e também as interações sociais envolvidas nesta produção musical (Reily, 2002 / Blacking, 1985 / Rice, 2001), se torna inevitável abordar os distintos gêneros musicais, uma vez que eles apontam para interfaces existentes entre si.

Palavras chave: Música Guarani Mbyá – Grupos musicais guaranis – Interfaces entre os grupos musicais guaranis

Abstract

Today we see traditional communities all over the world dealing with music from different places, adopting or recreating them in their own musical repertoire. This transit between repertoires and musical practices are of great interest in the studies of humans and their sound production. In this work we face precisely this sound stream that generates the creation and incorporation of new musical genres by Guarani indigenous communities located in the brazilian southeast, which can be thought from the interaction they have with the surrounding society.

Those colectives are in constant dialog with each other since the same musician can play both genres of music. As we intend to study the dynamics of the music making of these colectives, and also the social interactions between them (Reily, 2002 / Blacking, 1985 / Rice, 2001), it becomes imperative to study all music repertoire, since they point to existing interfaces between them.

Keywords: Guarani Mbyá music – Guarani musical groups – interfaces between the Guarani musical groups

Como afirma Tiago de Oliveira Pinto, na apresentação da revistausp de 2008, cuja edição é dedicada à etnomusicologia (Oliveira, 2008, p. 7); *os estudos etnomusicológicos atualmente podem ser entendidos como os estudos do ser humano e de sua produção sonora*. Este é o principal fator que a distingue da musicologia histórica, mais dedicada a fontes escritas. Ao dar atenção ao estudo dos distintos modos do homem fazer e significar os sons por ele produzidos damos ênfase ao estudo do fazer musical e da criação que dai surge. Assim temos uma afinidade enorme com a antropologia social, pois o olhar se desloca dos cânones ocidentais sobre a música, e se insere em reflexões ligadas à redes de relações sociais ou culturais mais amplas e não necessariamente vinculadas com a tradição do universo letrado. Buscar entender essas relações entre o homem e o som em outras culturas exige um conhecimento mais aprofundado da sociedade em foco e uma emancipação dos nossos próprios conceitos musicais, assim aprendendo a ouvir o outro e seus sons, e também a ouvir nossa própria cultura com uma outra escuta.

Tomando a mudança musical, e os contatos entre diferentes músicas, como algo inerente a qualquer tempo da humanidade, e livre de qualquer forma de julgamento, o que atrai os estudos sobre os trânsitos sonoros são as gradientes desta mudança e a força entre os vetores deste fluxo. Atualmente, vemos no mundo inteiro, comunidades tradicionais travando um contato mais constante, e em uma escala de distância mais ampliada, com músicas de distintos locais do globo terrestre. Deste fluxo, que influência e se deixa influenciar, surge uma intensificação na transfiguração dos repertório musical. Alguns gêneros aparentemente mudam menos e outros mudam mais, novos gêneros musicais são englobados, e outros recriados na prática musical de diversas comunidades. Esse transito entre repertórios e práticas musicais desperta um grande interesse nos estudos sobre o homem e sua produção sonora. Neste trabalho nos deparamos justamente com este fluxo sonoro pluridirecional nas comunidades indígenas Guaranis do sudoeste brasileiro, que pode ser pensado a partir da interação dessas comunidades com a sociedade não indígena.[1]

Apesar dos Guaranis serem amplamente estudados, não seria exagero afirmar que a sua produção musical é um dos recortes menos presentes nas pesquisas. Alguns estudiosos

[1] Mantenho contato desde 2010, com os grupos musicais da Aldeia Tekoa Araponga, Aldeia Rio Silveiras, Aldeia Tenonde Porã, Aldeia Krukutu e Aldeia Tekoa Pyau, locais que são os principais espaços para o trabalho de campo.

renomados refletiram em seus escritos sobre a música guarani. Curt Unkel Nimuandeju (Nimuandeju, 1987), por exemplo, fez entre os Apapocuva, sub grupo Guarani com qual viveu, uma etnografia detalhada dos rituais de cura e batismo; e Egon Schaden (Schaden, 1974, p.11) também escreveu sobre a música Guarani, mas não de forma sistemática. Duas autoras, bem mais recentes que os referidos autores, podem ser consideradas pioneiras nos estudos da música Guarani, elas são: Kilza Setti (Setti, 1988) e Deise Lucy Montardo (Montardo, 2009)[2]. Entretanto, estes estudos abordaram apenas as músicas presentes no *purahei*, termo traduzido, pelos próprios guaranis que trabalho: cânticos[3]. No estudo que desenvolvo no doutorado, o cenário musical é ampliado, pois ele não se restringe à música presente nos *purahei*, alguns gêneros musicais, sobre os quais não se tem estudos, serão abordados. O forró guarani, o rap guarani e a música romântica guarani são alguns dos novos gêneros musicais que vem criando fôlego ao longo dos últimos anos.

Podemos notar um diálogo constante entre os distintos grupos de prática musical nas comunidades guaranis. Alguns músicos tocam em mais de um grupo, e executam gêneros diferentes de música. Como pretendemos estudar a dinâmica do fazer musical nestes coletivos, fato que envolve as interações sociais presentes nesta produção musical e os seus intuitos (Reily, 2002 / Rice, 2001 / Blacking, 1985), os diversos gêneros musicais nos interessam, e as interfaces existentes entre os gêneros é a parte que mais nos chama a atenção, pois nela reside a força motriz deste fluxo sonoro multideterminado.

Os Guaranis são subdivididos pelos pesquisadores em quatro, dentre eles estão os Chiriguaiano que vivem na Bolívia. Dentro da atual fronteira brasileira existem os três sub-grupos restantes: Kaiowá, Nhandeva, e Mbyá[4]. Estes sub-grupos Guarani que vivem atualmente no Brasil foram assim subdivididos pelo antropólogo Egon Schaden, na década de 50, conforme critérios estabelecidos pelo próprio pesquisador que partiu, sobretudo, de diferenças dialetais, de costumes e de práticas rituais. Essa classificação, desde então,

[2] Cabe aqui lembrar também de alguns outros trabalhos de etnomusicologia Guarani como o de Irma Ruiz (Ruiz, 1984), Luis Fernando Coelho (Coelho, 1999) e Kátia Maria Dallanhol (Dallanhol, 2002).
[3] O *purahei*, pode também, dependendo do sub-grupo guarani e da região em que eles habitam, ser denominado por eles como: *jeroky*, *mborahei*, ou ainda *nhengára*. Para maiores descrições sobre o *purahei* ver o trabalho de Deise Lucy Oliveira Morntardo (Montardo, 2009).
[4] Trabalho exclusivamente com os Guaranis Mbyá de São Paulo e Rio de Janeiro. Pretendo aqui brevemente apresentar ao leitor um espectro dos sub-grupos Guaranis presentes no território nacional, para depois me focar nos grupos musicais Mbyá da região que estudo. Para maiores descrições sobre os sub-grupos Guaranis ver o trabalho de Maria Inês Ladeira (Ladeira, 1992) e o de Deise Lucy Oliveira Montardo (Montardo, 2009).

tornou-se bastante difundida e utilizada para identificar os diferentes sub-grupos Guarani. No entanto os etnônimos utilizados pelos grupos Guarani para dizerem quem eles são não correspondem necessariamente aos termos escolhidos por Schaden.

A antropóloga Maria Inês Ladeira levanta algumas das auto-identificações dos Guarani. Segundo ela, os Kaiowá, que habitam o Mato Grosso do Sul e o Paraguai, *"não se autodenominam Guarani, preferindo identificar-se, perante os outros Guarani ou a sociedade regional, como Kaiowá"* (1992, p. 20).

Já os Nhandeva, localizados em São Paulo, no Mato Grosso do Sul e no Paraguai, utilizam este etnônimo como sua própria auto-identificação. Entretanto, é preciso deixar claro que Nhandeva – que em Tupi-Guarani quer dizer "nós", "nossa gente" – é também utilizado pelos Mbyá para identificarem a si próprios. Segundo Ladeira, ao se referirem aos Nhandeva, os Mbyá comumente empregam o termo Chiripá e mantém para si a exclusividade do termo Nhandeva. Como nota a antropóloga, *"os dois subgrupos reivindicam para si, com exclusividade, a categoria de legítimos índios Guarani"* (1992, p. 21).

Os Mbyá geralmente não consideram os Kaiowá como povo Guarani. Aos Nhandeva, que eles chamam de Chiripá, fazem concessões: há casamentos entre eles e muitas vezes compartilhamento de um mesmo território. É também bastante frequente os grupos Nhandeva e Mbyá se auto-intitularem Tupi-Guarani e Guarani, respectivamente. Os Mbyá estão presentes em várias aldeias no leste do Paraguai, no norte da Argentina e do Uruguai, no interior e no litoral dos Estados do sul do Brasil (RS, SC, PR), além das faixas litorâneas de São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, junto à Mata Atlântica.

Nas diversas vezes que mostrei um *purahei* Kaiowa aos Guaranis Mbyá, eles afirmaram que aquilo era uma outra música e um outro ritual, distinto do ritual e da músicas deles, o mesmo ocorreu entre as etnias Nhandeva e Mbyá, que compartilham muitas vezes territórios. Esta distinção entre as práticas musicais dos Guaranis já foi notada, como afirma Montardo: *As sessões xamanícas cotidianas dos distintos subgrupos Guarani, apesar de terem correspondências, apresentam muitas diferenças, para as quais os próprios informantes chamaram minha atenção* (Montardo, 2009, p.108). Entretanto, para alguns outros gêneros musicais, como é o caso do forró Guarani e do rap Guarani, existe uma forte

tendência de homogeneização entre os sub-grupos guaranis, gerando um sentimento de pertença que, independente de sua sub-divisão étnica, estabelece, entre os jovens, um símbolo de identidade.

A produção musical guarani teve sua capacidade de divulgação ampliada nos últimos quatro anos, principalmente pela facilidade de acesso à internet, que possibilitou a postagem desta em sites como o youtube e facebook. Ampliando a trilha do estudo das relações que são travadas através da prática musical, irei relatar uma experiência de campo que aponta para uma trama interessante entre diversos grupos musicais guaranis e não guaranis, que demonstram como as comunidades de prática musical mobilizam pessoas e desejos. Vou me concentrar aqui na dinâmica existente entre os grupos do coral guarani e os grupos de forró guarani, apontando diferenças e ao mesmo tempo fortes laços de interação entre estes coletivos compostos muitas vezes pelos mesmos músicos.

No começo do texto escrevi que os guaranis chamam o que eles traduzem por rituais cantados de *purahei*. Normalmente estes cânticos são entoados principalmente nos encontros chamados de *nhemongara'i*, que são as festa de virada de ano guarani. Sempre duas vezes ao ano os guaranis comemoram o *nhemongara'i*. Nesta comemoração ocorre o batismo, ou a colheita, do milho e da erva mate[5].

O calendário guarani está ligado à trajetória aparente anual do Sol e é dividido em tempo novo e tempo velho (*ara pyau* e *ara ymã*, respectivamente, em guarani). *Ara pyau* é o período de primavera e verão, sendo *ara ymã* o período de outono e inverno. Questão fundamental é que no "novo tempo", o *ara pyau*, o *nhe'e*[6] tende a ficar mais próximo, assim a força da vida e felicidade se fazem mais presente; enquanto no ano velho, o *ara ymã*, a tendência para doenças e morte são mais acentuadas, pois neste momento o *nhe'e* é mais fraco. Nestas comemorações de mudança do tempo, quando ocorre o *nhemongara'i*, existem também as apresentações dos corais guaranis. Nestas comemorações as famílias, mesmo que localizadas em distintas aldeias, que às vezes mantém um distancia de 300 km umas das

[5] Podendo ser observado também o batismo do mel e da água, dependendo da realidade local, e à qual sub-grupo guarani pertence o *xeramoi*, líder religiosos, que está a fazer o ritual. Para descrições do *nhemongara'i* ver em Curt Unkel Nimuandajú (Nimuandaju, 1987) e Miguel Chase-Sardi (Chase-Sardi, 1992). Deise Lucy Oliveira Montardo ressalta que o *nhemongara'i* ocorre preferencialmente na ocasião do ritual do milho mas também pode ser feito separadamente (Montardo, 2009, p. 46).

[6] Palavra que pode ser entendida como "força vital", normalmente traduzida como "alma-palavra" e onde a idéia de "som" também se faz presente.(Ladeira, 2001 / Deise, 2009)

outras, mobilizam viagens com um numero significativo de pessoas, para participarem da festa em questão.

Assim, os corais guaranis, compostos por uma media de 15 a 20 pessoas, cruzam grandes distâncias para tocar nestes eventos, que são, de maneira geral restritos à uma rede familiar. No meu caso etnográfico, a maior viagem que pude observar foi da Aldeia Krukutu, em São Paulo, para a aldeia carioca de Araponga, perto de Paraty, aldeias com 450Km de distância entre si.

Estes corais, que se fazem presentes nos *nhemongara'i*, também criaram um espaço para apresentações fora da comunidade, fato que até o final da década de 90 do século passado não era notado. Os novos espaços de prática musical para os corais guaranis são praticamente os mesmos que são frequentados por grupos que trabalham com a cultura popular na cidade de São Paulo. Os corais guaranis conseguem se apresentar em instituições como a Sala Olido, nos CEU's da prefeitura de São Paulo, na Sala Funarte, no o auditório do Itaú Cultural, nos SESC's, no centro cultural vergueiro, na Casa das Rosas, nos diversos museus da cidade, e em outros espaços independentes que acolhem distintas produções artísticas da cidade de São Paulo. Assim, entrando em contato com os diversos grupos não indígenas que tocam distintos gêneros como: coco, baião, forró, jongo, afoxé, capoeira, samba, samba de roda, maracatu, maracatu rural, batuque de tiete, samba rural, samba de lenço, frevo... Estes espaços também acolhem as produção de cultura periférica como apresentações dos sarais das periferias de São Paulo, grupos de Hip Hop, Reage, Samba Reage, rap, funk, e também bandas que visam criar uma linguagem mais própria.

Vamos, agora, nos ater brevemente aos grupos de forró guarani e aos espaços por onde estes músicos, que muitas vezes também tocam nos corais, circulam, para posteriormente poder indicar interfaces entre os grupos do coral guarani e os grupos de forró guarani. Para mostrar os rastros interessantes destas redes de grupos guaranis que praticam música, chamo a atenção, primeiro, para o circuito de forró guarani que ocorre no entorno das aldeias. A existência desta prática foi notada nas comunidades guaranis presentes no bairro de parelheiros, no extremo sul de São Paulo. Nestas aldeias, Tenonde Porã e Krukutu, notamos que o meio urbano, marcado pela realidade desta área limítrofe, se encontra próximo das Aldeias, e assim, os guaranis tem a possibilidade de manterem um contato relativamente constante com estes espaços, após aproximadamente 30 minutos de

caminhada. Nestes espaços ocorrem uma troca de informações locais com a vizinhança, criando um diálogo com a comunidade não indígena da periferia paulistana. Nesta rede de contatos existe uma micro-política, onde espaços de atuação para os indígenas são ampliados. É justamente aqui, nos bares do entorno da aldeia, onde se ouve e se pratica o forró, que se amplia a oportunidade de arrumar um emprego, normalmente não registrado, como por exemplo: pintor, mão de obra para carpir, fazer cercas... e mais recentemente um grande mercado se abriu, que foi justamente o de tocar forró nestes bares da região. Neste contexto, eles conseguem um acréscimo financeiro, que muitas vezes é empregado nas grandes excursões de forró guaranis em aldeias urbanas distantes - que irei relatar adiante - , assim como, nos encontros dos núcleos familiares, os *nhemongara'i* descritos anteriormente. Assim, logo de início já é visível uma trama deste circuito sonoro, onde o forró das proximidades impulsiona condições favoráveis para facilitar o transporte destes indígenas para outros circuitos sonoros. Evidenciando parte de uma dinâmica que, em diálogo com o meio urbano, articula a capacidade de mobilidade, contatos e ampliação de conhecimentos. É importante ressaltar que não existe, nas comunidades citas, a prática de festas de forró dentro da Aldeia, por serem proibidas pelos mais velhos.

Apenas em algumas aldeias é que se é permitido fazer o forró. São nelas que ocorrem encontros exclusivamente de Guaranis, que se reúnem para jogar futebol, além de, tocar e dançar o forró. Em São Paulo, a comunidade guarani do pico do Jaraguá é um exemplo onde existe um a prática do forró dentro da aldeia. De maneira geral, nas aldeias imersas em metrópoles, ou grandes cidades, esta prática se faz presente, e é ela que permite que a aldeia se torne cede de eventos, possibilitando os encontros de forró guarani, que vem acoplado à prática do futebol.

Nestes encontros grandes viagens são feitas. Em minha experiência em campo notei que é justamente neste circuito que as maiores distâncias são percorridas, e se estudadas com cautela veremos que estes momentos, que são gerados, segundo os guaranis, para eventos de lazer ou celebração, no caso de algumas conquistas, acabam contemplando todo o território com presença Guarani, ou seja: Argentina, Paraguai, Uruguai, e nos Estados brasileiros do Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Devo ressaltar aqui que ainda não conheci nenhum Guarani que fez este circuito inteiro. As festividades ocorrem em todos os centros urbanos destas regiões, onde

existem aldeias Guaranis próximas, e, de maneira dispersa, temos muitos Guaranis que fazem estas grandes viagens e encontram outros Guaranis, de outras regiões com mais de 1000Km de distancia. É no encontro dos dois viajantes guaranis, de terra distantes, que se une seu antigo território, e que as novidades sobre realidades de terras guaranis longínquas são passadas. Um exemplo que elucidará melhor esta questão, é o encontro que ocorreu no Rio Grande do Sul, na aldeia de Koxia, localizada nas proximidades de Porto Alegre, em Setembro de 2014. Uma van saiu do Rio de Janeiro para o Rio Grande do Sul, e outra partiu do Paraguai também, rumo ao evento do Rio Grande do Sul. Nestes encontros muitos guaranis que nunca se viram na vida travam contato pela primeira vez, e trocam informações, gerando uma rede que não se restringe à um núcleo familiar.

A prática para os eventos de forró guarani fica conectada à sua cosmologia. Isso se evidenciou no campo quando reparei, e posteriormente os guaranis relataram, que as datas para os encontros de Forró sempre são feitas dentro do seu "ano novo". Momento que o *nhe'e* está mais próximo e assim não se torna tão perigoso participarem de eventos onde grandes viagens e algumas condutas, que devem ser evitadas na maneira de ser guarani, como, por exemplo, o consumo de bebidas alcoólicas, se fazem presentes.

Nestes grandes encontros, - onde, segundo os guaranis, em um primeiro momento, o lazer e a comemoração são o carro chefe, - notamos o tecer de uma rede social que não se limita à sua diversão. Nas conversas que ocorrem a questão política dos guaranis e de sua cultura se faz presente. Eles conversam sobre problemas de demarcação de terras, surgimento de novas aldeias, como tirar uma segunda via de um RG, como conseguir resolver algum problema de uma bolsa do governo que não chega, como ter acesso à faculdades, sobre o que são as "cotas"... Eles também trocam contatos de não indígenas militantes ou antropólogos que possam ajudá-los em alguma questão, assim como, se informam sobre leis de incentivo à cultura para impulsionar a sua prática musical, neste caso: o coral guarani.

Os músicos que praticam o forró, em encontros dentro das aldeias urbanas guaranis e em bares das redondezas das Aldeias, acabam trocando informações de como conseguir subsídios para a apresentação dos corais guaranis e para promover os *nhemongara'i*. Como funcionam os diversos editais de incentivo à cultura, como por exemplo: o "RUMOS – ITAU", ou, como se faz para tocar nos SESC's, e questões como; o que é um "ponto de

cultura", como se inscrever no "VAI – da prefeitura de São Paulo", no "prêmio de culturas indígenas", no "PAC – Programa de ação cultural", no "PROAC – para gravação de Cd's ou circulação de espetáculos", são conhecimentos trocados nestes encontros. Conhecimentos complicados e envoltos em tramas burocráticas intensas, que são quase incompreensíveis até para pessoas que vivem inseridas de forma mais cotidiana nesta realidade de editais. Lentamente os guaranis ampliam um espaço de atuação, entrando em contato com inúmeros artistas, que para sobreviverem profissionalmente com a arte, - trabalhando com cultura negra, cultura periférica, cultura tradicional, fomento à leitura e sarais, incentivo à dança e performance... – precisam saber como ocorre o funcionamento dos editais. Notamos que com a ampliação de seus conhecimentos, os Guaranis de forma gradativa se inserem em uma mancha de artistas e pessoas que trabalham com a cultura dentro da cidade. E neste caso, de entender as leis de incentivo à cultura, a troca e ampliação de conhecimentos se dá mais nos encontros de forró, promovido pelos próprios guaranis, assim como no contato com estes artistas não indígenas, do que nas escolas presentes nas aldeias, - ou nas redondezas das aldeias - , ou, do que dentro da *opy*, espaço reservado para o compartilhamento de outros conhecimentos.

Não me parece ser por acaso, que em todos os editais que concorreram, o auxílio para a prática do coral guarani e os auxílios para os *nhemongara'i* são o principal mote. Quando perguntei, uma vez, o porque não pedir incentivo para a gravação de cd's de forrós, rap, ou para estimular os encontros de forrós, obtive a resposta : "Para conseguir esse dinheiro é melhor pedir para fazer a festa da cultura, outras festas podem não interessar o governo".

O diálogo e as relações entre os diversos grupos de prática musical dos guaranis apontam para uma capacidade de transito entre universos sonoros distintos, e, independente do gênero musical, para uma disputa pelo espaço sônico. Neste espaço projeções de self e de culturas se fazem presentes (Turino, 2008, p. 31 - 60). Os grupos que conseguem se apresentar nos espaços culturais acima mencionados, ou tem sua música transmitida por radio, TV, ou ainda, tem um número significativo de acessos na internet são compostos por músicos que relatam com grande orgulho a façanha. A busca da ampliação dos espaços onde circulam as músicas produzidas pelos guaranis é facilmente notada em campo.

Tia DeNora (DeNora, 2000) cria o conceito de *affordance* para olhar à música como uma manifestação que tende a propiciar algo. Este algo há ser propiciado acaba se

relacionando aos estilos e locais onde a música é praticada. É interessante reparar que os guaranis usam e produzem os universos sonoros sabendo da capacidade de uma possível ação e transformação decorrente da utilização destes espaços sonoros. Buscam pela música estabelecer e propiciar a capacidade de concretizar uma série de interesses almejados. A música como ferramenta em pró de desejos, e a consciência da possibilidade de mediação com o mundo não indígena através som, é, em parte, marca presente nos grupos de música guarani.

Assim, entre os grupos de forró guarani - onde normalmente existe uma prática de conduta diretamente oposta à pronunciada dentro da casa de reza, principalmente pelo consumo do álcool – e os corais guaranis, - grupos que, segundo os guaranis, são um emblema de "tradição" e "cultura guarani" – se faz presente a inexistência de um confronto. Eles surgem como realidades distintas em protocooperação. Ao acompanhar os fluxos dos grupos de música guaranis desembocamos numa ampla e complexa rede de sociabilidade que busca fortalecer e auxiliar a manutenção das práticas culturais em suas mais distintas vertentes, promover melhorias em sua condição de vida, ampliação da sua capacidade de remuneração e consumo de bens materiais, assim como, uma divulgação significativa da existência da comunidade guarani no território nacional.

REFERÊNCIAS

BLACKING, John. *Venda Children's Song: A study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago: The University of Chicago Press, [1967] 1995.

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

BLACKING, John. *The Antropologie of body.* ASA monograph3 15. London: Academic Press, 1977.

BLACKING, John. *Reflections on effectiveness of Symbols.* In: Music, Culture and Experience. Chicago: Chicago University Press, [1985] 1995.

CHASE-SARDI, Miguel. *El Precio da la Sagre.* Asunción: Ceaduc, 1992.

COELHO, Luis Fernando. *Canções Guarani entre os Nhandeva da aldeia de Biguaçu – sc.* Trabalho de conclusão de curso. Florianópolis: Udesc, 1999.

DALLANHOL, Kátia Maria. *Jeroky, Jerojy: Por uma antropologia da Música entre os Mbya-Guarani do Morro dos Cavalos.* Dissertação de mestredo. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2002.

DENORA, Tia. *The Music in Everyday Life.* Cambridge: Cambrige University Press, 2000.

LADEIRA, Maria Inês. *O caminhar sob a luz – o território mbya à beira do oceano*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, PUC, 1992.

LADEIRA, Maria Inês. *Espaço Geografico Guarani-Mbya: significado, constituição e uso.* Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 2001.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. *Apresentação*, Revistausp - Etnomusicologia, São Paulo, Edusp, 2008.

MONTARDO, Deise Lucy. *Através do mbaraka – música, dança e xamanismo guarani*. São Paulo: Edusp, 2009.

NIMUENDAJU, Curt Unkel. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apopucuva – Guarani.* São Paulo: Hucitec/Edusp, 1987.

REILY, Suzel Ana. *Rehearsals* In: Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

RICE, Timothy. *Reflection on Music and Meaning: metaphor, signification and control in Bulgarian Case.* In: British Journal of Ethnomusicology, vol. 10/1, pp. 19-38, 2001.

RUIZ, Irma. *La cerimônia Nhemongarai de los Mbya de La Província de Missiones (Argentina).* In: Temas de Etnomusicologia. Buenos Aires, 1984.

SCHADEN, Egon. *Aspectos Fundamentais da Cultura Guarani.* São Paulo: Edusp, 1974.

SETTI, Kilza. *Ubatuba, nos cantos das praias*. São Paulo: Ática, 1986.

SETTI, Kilza. *O sistema musical dos índios Guaranis de São Paulo*. In: *D.O Leitura*. São Paulo: IMESP, 1988.

SETTI, Kilza. *Os índios guarani-mbyá do Brasil: notas sobre sua história, cultura e sistema musical*. In: *Musices Aptatio*, Roma, Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1994.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation.* Chicago: University of Chicago Press, 2008.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: PRESSUPOSTOS PARA A CONSTRUÇÃO DA TRAJETÓRIA INDIVIDUAL ARTÍSTICA DE BETO BARBOSA, O "REI DA LAMBADA"

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
guerreirodoamaral@gmail.com
Universidade do estado do Pará (UEPA)

Francinaldo Gomes Paz Júnior
greekpaz@gmail.com

Felipe Araújo Dias
felipearaujodias@gmail.com
Universidade do Estado do Pará (UEPA)

Paulo Roberto da Costa Barra
paulobarrasax@gmail.com
Universidade do Estado do Pará (UEPA)

Resumo

Durante a década de 1980 despontava na cena musical e artística popular de Belém do Pará (Norte do Brasil, Amazônia Oriental) a lambada. Entre várias culturas expressivas emergidas de práticas e saberes relacionados à guitarra elétrica ou alusivos ao som deste instrumento musical, a lambada popularizou-se midiaticamente como música e dança latina ao mesmo tempo reveladora de uma tradição musical popular regional, por um lado, e de traços de contemporaneidade e cosmopolitismo, por outro. No âmbito desta mesma cena surgia o ícone Beto Barbosa, conhecido como o "rei da lambada". Apesar de estrondoso sucesso, na década seguinte tanto a música quanto o artista teriam "caído no esquecimento". Esta pesquisa em andamento busca compreender aspectos da formação cultural e identitária amazônida por meio de memórias narradas sobre a trajetória individual artística de Barbosa e com enfoque em seus saberes e práticas musicais. Pretende ainda, com base nessas memórias, discutir em que medida a lambada teria sido esquecida ou reinventada no bojo de práticas e saberes mais recentes que tenham incorporado elementos de sua sonoridade, corporeidade e/ou estética. Em virtude de ainda não ter sido realizado o trabalho de campo (particularmente a coleta de narrativas sobre Beto Barbosa a partir de entrevistas com artistas vinculados à lambada e/ou ao próprio artista), optou-se neste momento por fundamentar um marco teórico com base em estudos históricos e sociológicos abrangendo a "memória" e suas conexões com a temática da "mudança musical", abordada pela Etnomusicologia, e com o próprio contexto desta investigação.

Palavras-chave: Beto Barbosa, lambada, guitarrada, música paraense, memória.

Abstract

During 1980s the lambada loomed in the popular musical and artistic scene of Belém, Northern Brazil. Among various expressive cultures emerged from practices and knowledge linked to electric guitar or alluding to the sound of this musical instrument, the lambada became popular midiatically as Latin music and dance at the same time reveals a regional popular musical tradition, on one hand, and traits of contemporary and cosmopolitanism, on the other. Inside that scene the singer Beto Barbosa appeared as an icon. Despite huge success, the music and the artist had "fallen by the wayside." This ongoing research aims to understand aspects of Amazonian cultural/musical identity through narrated memories about his individual artistic career, and targeting his knowledge and musical practices. Besides. It also aims to discuss to what extent the lambada would have been forgotten or reinvented in the ambit of the latest practices and knowledge which have incorporated elements of their sound, corporeality and/or aesthetics. For now we decided to present a theoretical landmark based on historical and sociological studies covering the "memory", and its connections with the theme of "musical change" and with the proper context of this investigation.

Key-words: Beto Barbosa, lambada, guitarrada, Brazilian music, memory.

Apresentação

Este trabalho consiste em parte de uma pesquisa mais ampla, iniciada em 2010, no âmbito do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (Gemam) – Universidade do Estado do Pará (Uepa) –, que tem como objetivo realizar uma cartografia das "guitarradas" na Amazônia. As chamadas "guitarradas" encampam diferentes culturas/práticas musicais ligadas à tradição da guitarra na região (ver Castro, 2012; Lamen, 2011; e Lobato, 2001). Construir uma cartografia regional das "guitarradas" pressupõe investigar manifestações expressivas situadas no tempo-espaço que sejam reveladoras dessa tradição e com base nas quais seja possível perspectivar sobre a formação musical e identitária da Amazônia.

As "guitarradas" dizem respeito a práticas e saberes musicais que incorporam a guitarra elétrica ou sonoridades/modos de tocar alusivos a este instrumento. Dentre essas tradições encontra-se a lambada, música e dança que se popularizou midiaticamente na região do Estado do Pará (Norte do Brasil) durante a década de 1980 e constitui o enfoque deste estudo.

O interesse pela "guitarrada" e, mais especificamente, pela lambada, dá-se em virtude da importância de se compreender a formação da Amazônia por meio de suas culturas e práticas expressivas, no sentido de se poder discutir com mais propriedade a respeito de suas identidades musicais.

Ao longo da década de 1970 e, de certo modo também, na década seguinte, a popularização da guitarrada (nessa época denominada lambada instrumental) na cidade de Belém (Capital do Estado do Pará) se deveu em grande parte ao investimento empresarial local e de indústrias discográficas na produção de *long players* com músicas regionais tradicionais compostas e tocadas por artistas como Joaquim Vieira, Aldo Sena e Raimundo Leão (Curica), os chamados "Mestres da Guitarrada" (Castro, 2012; Guerreiro do Amaral, 2009; e Lamen, 2011). Em contrapartida, os anos 1980 foram marcados, conforme Castro (2012), pelo eclipsamento da guitarrada decorrente do fenômeno cosmopolita e midiático da lambada [agora cantada e não apenas instrumental] (ver Lamen, 2011).

Enquanto a guitarrada alude a uma tradição musical pretensamente antepassada, a lambada teria emergido em meados da década de 1980 como música pretensamente contemporânea, cosmopolita, midiática e inédita. Nesta esteira, conforme se tem observado ao longo desta investigação, a história da lambada poderia ser estabelecida dentro de uma rede de conexões estético-musicais e identitárias com "modernidades" que se deslocam no tempo e no espaço, hibridizam-se, são interpeladas por mídias e se transformam. Contudo, também emergem da lambada aspectos "tradicionais" presentes na guitarrada que sustentam a formação cultural e musical do Pará e da Amazônia de modo geral, a exemplo de músicas que, na primeira metade do século XX, adentraram fronteiras brasileiras trazidas por viajantes caribenhos e latino-americanos que aportaram em Belém, Manaus e Porto Velho (Salles, 1989; 1990).

Diferentemente da lambada instrumental (guitarrada), a lambada propriamente dita revela a voz como "instrumento" solista. Difundiu-se progressivamente em Belém, no interior da Amazônia e em cidades do Nordeste brasileiro como Recife, Salvador e Fortaleza. Chegou até grandes metrópoles do Centro-Sul do Brasil, como Rio de Janeiro e São Paulo, e se estabeleceu em casas de *shows* denominadas "lambaterias" (García, 2007).

Notas sobre a trajetória do "Rei da Lambada"

Natural de Belém do Pará, o cantor Beto Barbosa iniciou sua carreira na lambada a partir de um convite que lhe foi feito, ao final na primeira metade da década de 1980, por agentes da gravadora Continental. Contudo, sua primeira experiência de visibilidade se deu anteriormente, cerca de uma década e meia, por meio do lançamento da canção intitulada "A Volta do Rock". A canção tornou-se faixa de um disco produzido pelo cantor em parceria com outro músico. O artista teria ainda lançado um segundo disco, também de rock, denominado "Rock das Cocotinhas", antes de adentrar o universo da lambada (Moraes, 1991).

Em 1985 Beto Barbosa gravou seu primeiro *long player* de lambada selado e distribuído nacionalmente pela mesma gravadora. Foi um sucesso de vendas no Norte e Nordeste brasileiros. Ganhou o prêmio Disco de Ouro com a faixa "Girando no Salão." Seu segundo LP de lambada rendeu-lhe mais um Disco de Ouro, desta vez graças à venda de cento e oitenta mil cópias e ao sucesso da música "Me Excita" (Idem, Ibidem).

Apesar dos prêmios, foi somente em 1989, com o arrebatador sucesso midiático do *hit* "Adocica", que a sua carreira despontou no cenário musical nacional. A música alcançou a vendagem de um milhão e meio de cópias e ficou entre as cinco músicas mais tocadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nas regiões Norte e Nordeste, "Adocica" chegou a alcançar primeiro lugar de execução nas rádios. Ao impacto de "Adocica" sucederam a participação de Beto Barbosa em programas televisivos brasileiros de grande penetração sociocultural.

Durante a década de 1980 e no início da seguinte, o sucesso midiático de Beto Barbosa resultou em premiações ao cantor de cinco Discos de Ouro, quatro de Platina, quatro de Platina Dupla e dois de Diamante, tendo ele alcançado o primeiro lugar no *ranking* dos artistas que mais venderam discos no Brasil. Além disto, as músicas também obtiveram ampla divulgação ao serem integradas a trilhas sonoras de novelas transmitidas pela Rede Globo de Televisão, a exemplo das músicas "Primavera faz Verão" e "Meu Mundo é Você". A canção "Preta" emplacou nacionalmente na trilha da novela "Rainha da Sucata", também veiculada pela Rede Globo. Esse período foi marcado ainda por turnês realizadas em território nacional. Beto Barbosa chegou a realizar cinquenta *shows* por mês (Moraes, 1991).

Um dos desdobramentos do sucesso nacional alcançado por Beto Barbosa foi a descoberta de suas gravações por produtores musicais estrangeiros que visitavam o Brasil em certa ocasião, e por meio de quem o cantor se tornou uma celebridade na França. Conforme o artista,

> (...) Dois franceses (...) vieram passar as férias em Porto Seguro, e se interessaram pelo balanço da música, pela dança dos nordestinos e então resolveram comprar os direitos das lambadas no Brasil. Dessas, levaram oito minhas. Eu tenho, inclusive, uma fita com músicas minhas que foram lançadas na França, e também discos, que Gugu Liberato [[1]] comprou na Alemanha". [2]

Vale ressaltar, contudo, que sua trajetória artística fora do Brasil talvez tenha sido fugaz. Dentro do país, sua carreira teria se estendido por aproximadamente dez anos. Lamen (2011) considera que, no final dos anos 1980, coincidem a desterritorialização da lambada, a "explosão" internacional de Beto Barbosa e a emergência e a popularização do grupo musical franco-brasileiro Kaoma (ver García, 2006).

As experiências internacionais de Beto Barbosa encamparam contratos para lançamentos de discos no exterior e turnês nos Estados Unidos, Oriente Médio, União Soviética, África, Japão, Argentina, Suriname, e em países europeus como Portugal, Alemanha, Inglaterra, França, Itália e Bulgária. Estas atividades teriam se concentrado na virada da década de 1980 para a seguinte.

Mudança musical, memória e esquecimento

A popularidade meteórica de Beto Barbosa e o sucesso da lambada para além dos limites da região amazônica corroboraram mudanças culturais e musicais significativas no gênero entre os dias de hoje e meados dos anos 1980. Uma delas foi o desaparecimento progressivo da lambada e de Beto Barbosa da cena musical de Belém do Pará. Artista e música, nesta perspectiva, teriam sido "esquecidos".

[1] Augusto Liberato foi apresentador de programa televisivo de auditório na emissora SBT.
[2] De Belém para o mundo. **O Liberal**. Belém, 24 set. 1989. Caderno Dois, p.1.

Em contrapartida, e se não "esquecida" novamente, a lambada teria sido "rememorada", sob as vestes de guitarrada, após a virada do milênio. Vale lembrar que, em termos cronológicos, o advento da guitarrada (também denominada lambada instrumental) antecede o da lambada propriamente dita, que por sua vez, à época de Beto Barbosa, passou a incorporar dois elementos distintivos: a voz e a dança. Já a guitarrada, agora não mais denominada lambada instrumental, veio à tona a partir de 2003, com o Projeto "Mestres da Guitarrada" – idealizado pelo guitarrista paraense Pio Lobato e "consubstanciado em 2003 sob o propósito de reformular sonoridades criadas por três músicos populares paraenses há mais de trinta anos [durante a década de 1970], Mestre Vieira, Mestre Curica e Mestre Aldo Sena (...)" (Guerreiro do Amaral, 2009, p. 209).

Com o objetivo de legitimar a guitarrada como cultura musical expressiva de identidade regional, o "Mestres da Guitarrada" foi concebido a partir de iniciativas de valorização do conhecimento tradicional de mestres tocadores, compositores e/ou cantadores, bem como da evidenciação da inventividade e atualização de seus processos criativos. Segundo Castro (2012), a proposta do projeto girava em torno da providência de um efeito efervescente de audiência no âmbito da cena musical regional, e também na de impactos sobre práticas de consumo cultural, construção de narrativas identitárias e coesão social.

O grupo musical "Mestres da Guitarrada" marcou sua participação na cena musical popular local de Belém do Pará por meio de um impactante *show* de guitarrada protagonizado pelos três mestres citados. Desse *show* foi produzido o *compact disc* intitulado "Mestres da Guitarrada", inaugurando assim uma fase de recuperação da lambada instrumental (ver Guerreiro do Amaral, 2009; Lamen, 2011; e Castro, 2012).

Em termos culturais, estéticos e propriamente musicais, o projeto foi inovador quanto às experiências musicais e processos midiáticos. Neste sentido, Castro (2012) comenta sobre a produção de um novo CD, dentro do mesmo projeto, denominado "Música Magneta". Considera ainda a intenção de se promover uma leitura híbrida de experiências culturais e musicais a partir da reunião, em um único produto, de faixas originais e remixes de DJs, músicos e produtores do Brasil inteiro.

Contradizendo um provável preceito segundo o qual toda tradição reinventada (Hobsbawm, 2012) não deveria ser mais tradicional que a sua tradição predecessora, a guitarrada de hoje, desde o advento do "Mestres da Guitarrada", vem buscando rememorar musicalmente a velha tradição dos mestres da cultura popular, mesmo estando alinhada a uma proposta estética de mudança cultural e musical voltada a uma leitura contemporânea de uma prática cultural antepassada, rural e tradicional. E teria sido a partir daquele momento que, sob a aura de guitarrada, a lambada estaria regressando à cena musical local de modo mais vigoroso, ainda que, de certa maneira, tenha sido esquecida.

A partir de 1994, a lambada de Beto Barbosa passou a incorporar elementos sonoros do xote e do baião nordestinos. Pela gravadora Warner, o artista produziu um CD e um LP em parceria com o mundialmente conhecido grupo musical Olodum, originário do Estado da Bahia, no Nordeste brasileiro. E ainda, em 1998 gravou um disco de forró. Memória ou esquecimento?

Segundo Leal (2012), a memória pode ser entendida como reminiscências do passado que afloram no pensamento de cada um, no momento presente; ou ainda, como a capacidade de armazenar dados ou informações referentes a fatos vividos no passado. Pode ser também considerada como processos sociais e históricos que legitimam, reforçam, e reproduzem a identidade de um grupo (ver Halbwachs, 2006; Rodrigues, 2012).

No comportamento da sociedade atual se encontram refletidas identidades perpetuadas pela memória. Se, por um lado, a memória traz à tona importantes passagens de nossas vidas, por outro nos indica caminhos. Afinal, o comportamento consiste na relação contínua entre o mundo e a consciência. A memória é, portanto, um traço de união entre o que foi e o que será.

A memória não pode ser vista como verdade acabada, de onde se extraem todos os fatos que circunscrevem uma realidade. Mas sim como fenômeno em construção assinalado por interações subjetivas e intersubjetivas de discursos e de narrativas entre o presente e o passado de indivíduos pertencentes a um grupo. Tal como na "memória", temporalidade e (inter) subjetividade também caracterizam a "mudança musical".

Nettl (2005; 2006) destaca que, historicamente, muitos estudos culturais se basearam na premissa de que eram naturais, na música, a estabilidade, a continuidade e a ausência de

mudanças, e que as modificações ocorriam somente em situações excepcionais. Em contrapartida, ressalta também que, após os anos 1950, a "mudança musical" se tornou um dos principais temas de investigação na área da Etnomusicologia. Segundo o autor, o termo "mudança musical" significa "mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música [que] são manipuladas por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade" (Nettl, 2006, p. 16). Considera ainda que as transformações sofridas pelas músicas somente podem ser observadas por meio sua existência em formas variadas. Além do que, mudanças de repertório, estilo, conceitos e funções musicais devem vincular-se à ideia de que "(...) como uma sociedade muda ou intercambia seu repertório depende de sua maneira de identificar e definir a unidade principal de seu pensamento musical" (Idem, Ibidem, p. 26).

A lambada vem passando por experiências de mudança cultural e musical. Abandonou espaços de *shows*/festas populares e adentrou, com outro formato e aura (de guitarrada), um segmento do universo da música regional onde se encontram: músicos profissionais, inclusive com formação erudita; os mestres, que detêm o conhecimento tradicional acumulado por meio de gerações; posicionamentos do poder público em termos da valorização das culturas expressivas tradicionais da região; e, finalmente, o discurso ufanista que circunscreve a guitarrada (e não a lambada) como expressão típica daquele lugar e daquele povo. Neste sentido, a guitarrada compreende um movimento da lambada em direção "retrocedente" à tradição e contrária aos seus demarcadores identitários de contemporaneidade, cosmopolitismo, midiatização e ineditismo.

No âmbito da mudança musical, evidencia-se na lambada uma cadeia de planos de atualização de produção musical, novas propostas midiáticas com leituras híbridas, atualização tecnológica e agenciamentos públicos, geradora de tensões entre o que se considera tradicional ou moderno.

Partindo da afirmação segundo a qual muitas "(...) sociedades mudaram suas músicas em resposta a mudanças culturais" (Idem, Ibidem, p. 16), o primeiro grande demarcador de modificações da lambada teria decorrido de uma transformação de contexto cultural e musical, com a criação do projeto "Mestres da Guitarrada" e com o provável ressurgimento da lambada, neste caso rememorada ao invés de esquecida.

Considerações finais e perspectivas

A história da lambada, como a própria trajetória de Beto Barbosa, é estabelecida no âmbito de uma rede de conexões musicais com tradições e modernidades que se deslocam no tempo-espaço, tornam-se híbridas, midiatizam-se de um jeito ou de outro, transformam-se ou se mantêm.

A popularidade de Beto Barbosa em nível nacional e a projeção internacional da lambada cantada interligam-se a processos de construção de identidades e a contextos mudança musical, que por sua vez abrangem relações de interculturalidade envolvendo a região amazônica brasileira e outras, dentro do país e também na América Latina, em particular no Caribe. Tais relações constituem base sobre a qual o saber-fazer do artista teria se revelado estético, performático, valorativo e musicalmente. Neste tocante, apontamos a necessidade de avanços quanto ao conhecimento sobre práticas e saberes envolvidos em processos de mudança musical, bem como, em termos *stricto sensu*, importa compreender por que, como e com quais finalidades teriam sido incorporadas no âmbito da criação artística de Beto Barbosa.

Na contrapartida da popularidade do artista e da difusão translocal do gênero musical em questão, a pesquisa pretende apontar e avaliar, conforme mencionamos, contextos vinculados tanto ao "esquecimento" em relação à lambada cantada e ao "rei da lambada" quanto às "memórias" sobre a lambada, ou mesmo sobre Beto Barbosa, presentes em práticas mais recentes, a exemplo da guitarrada. Entre esses contextos se encontram agenciamentos de poderes públicos em favor da valorização das "raízes" musicais/culturais expressivas da região, talvez como reação aos "modismos", à música pop e a modelos cosmopolitas de produção, disseminação e consumo musicais; e, finalmente, o discurso ufanista que circunscreve a guitarrada (e não a lambada) como expressão típica daquele lugar e daquele povo.

Valeria compreender em que medida Beto Barbosa teria influenciado mudanças sonoras, de estilo e/ou de significado em relação à lambada. Ou talvez a música tenha se renovado, em parte, seguindo tendências e orientações de outros músicos. Importa ainda mencionar a hipótese de a lambada ter sido desterritorializada em certa medida,

acompanhando o fato de Beto Barbosa ter se mudado definitivamente de Belém e fixado residência provavelmente na cidade de Natal.

Através de memórias narradas de músicos, indivíduos comuns ligados a Beto Barbosa e artistas que, de algum modo, conheceram ou integraram a cena musical regional (Pará/Amazônia) e/ou local (Belém) durante e/ou após o apogeu da lambada cantada e de Beto Barbosa, buscamos compreender um segmento da vasta e diversificada formação cultural e musical da Amazônia enfocando a trajetória e o saber-fazer de um artista que teria reinventado uma tradição (Hobsbawm, 2012), a das guitarradas, e/ou através de quem novos paradigmas estético-musicais e identitários teriam sido incorporados em seu discurso musical.

Esta pesquisa em andamento pretende discutir aspectos da formação musical e identitária amazônida por meio de memórias narradas sobre a trajetória individual artística de Barbosa e com enfoque em seus saberes e práticas musicais. Pretende ainda, com base nessas memórias, observar em que medida a lambada teria sido esquecida ou reinventada no bojo de práticas e saberes mais recentes que tenham incorporado elementos de sua sonoridade, corporeidade e/ou estética. Em virtude de ainda não ter sido realizado o trabalho de campo (particularmente a coleta de narrativas sobre Beto Barbosa a partir de entrevistas com artistas vinculados à lambada e ao próprio artista), optamos, neste momento, pela apresentação de uma orientação teórica calcada em referenciais históricos e sociológicos encampando a "memória" e suas conexões com a temática da "mudança musical" e com o próprio contexto desta investigação.

REFERÊNCIAS

CASTRO, F. F. de. As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural. **Contemporânea: comunicação e cultura**, v.10, n. 2, p. 429-444, 2012.

De Belém para o mundo. **O Liberal**. Belém, 24 set. 1989. Caderno 2, p.1.

GARCÍA, L. El Fenómeno 'Lambada': Globalización e identidad. In: Nuevo Mundo Mundos Nuevos, s.l., n. 6, mai. 2006. Disponível em: <http://www.nuevomundo.revues.org/index2181.html>. Acesso em: 18 out. 2012.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. **Estigma e Cosmopolitismo na construção de uma música popular urbana de periferia:** etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. 2009. 244 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

HOBSBAWM, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. SIDOU, B. (Trad.). São Paulo: Centauro, 2006.

LAMEN, D. V. **Mobilizing Regionalism at Land's End:** popular electric guitar music and the caribbeanization of the Brazilian Amazon. 2011. 333 p. Dissertation (Doctor of Phylosophy) – University of Pennsylvania, USA.

LEAL, L. A. M. Memória, rememoração e lembrança em Maurice Halbwachs. **Revista Linguasagem**, São Paulo, v. 18, 2012. Disponível em http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-impressa/memoria-coletiva-jornal-e-tragedia-vozes-em-confronto. Acesso em 28 fev. 2015.

LOBATO, Boanerges Nunes (Pio). **Guitarrada – Um gênero do Pará**. 2001. Trabalho de conclusão de curso de graduação em Educação Artística, habilitação em música. Belém: Universidade Federal do Pará, Belém, PA.

MORAES, L. Beto Barbosa: romântico com muito balanço. **O Liberal**. Belém, 26 set. 1991. 2º Caderno, p. 1.

NETTL, B. **The Study of Ethnomusicology:** thirty-one issues and concepts. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. **Revista Anthropológicas**, ano 10, v. 17, n. 1, 2006.

RODRIGUES, D. Património cultural, Memória social e Identidade: uma abordagem antropológica. **Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior**, n. 01, 2012.

SALLES, V. [Carta] 16 mar. 1989, Brasília [para] José Ramos Tinhorão, s.l. 2p. Sobre a cultura (música) paraense.

_____. [Carta] 18 mar. 1990, Brasília [para] José Ramos Tinhorão, s.l. 2p. Sobre a cultura (música) paraense.

TRANSFORMAÇÕES DA MÚSICA ENTRE OS HUNI KUIN: O MAHKU – MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN

Amilton Pelegrino de Mattos
amilton.mattos@yahoo.com.br
Universidade Federal do Acre (UFAC)

Ibã Huni Kuin (Isaias Sales)
Movimento dos Artistas Huni Kuin

Resumo

A partir de uma etnografia do trabalho do coletivo MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin, propomos pensar a música e suas transformações nas atividades do grupo e nas pesquisas de Ibã Huni Kuin, seu idealizador, como propostas inerentes a um pensamento huni kuin. Nossa intenção ainda é pensar em que medida a música e suas transformações, seja pela escrita, a imagem ou o audiovisual, pode ser compreendida como prática xamânica. Este texto relata atividades do projeto Espírito da floresta, grupo que reúne pesquisadores da universidade, alguns deles huni kuin, dedicados ao campo da musicalidade e das artes visuais. O projeto está sediado na Universidade da Floresta (UFAC) e é a origem do MAHKU. Sua contribuição consiste em conceituar práticas de conhecimento huni kuin que só podem se constituir e se transformar a partir da musicalidade.

Palavras-chave: Musicalidade Huni Kuin, Tradução, Xamanismo

Abstract

From a brief ethnography of the work of the collective MAHKU – Huni Kuin Artist Movement, we propose think the music and its transformations in MAHKU activities and in research of Ibã Huni Kuin, its creator, as proposed in a huni kuin thought. Our intention is to think to what extent the music and its transformations in the writing, image or audiovisual can be understood as shamanic practice. This text consists of activity of the Spirit of the forest project, a group that brings together teachers and huni kuin researchers dedicated to the field of the music and the visual arts. The project is based at the Forest University (UFAC – Universidade Federal do Acre) and is the origin of MAHKU. Our contribution is to conceptualize kuin huni knowledge practices that only can be constitute and transform from the musicality.

Key words: Huni Kuin Musicality, Translation, Shamanism

Transformações da música entre os Huni Kuin: o MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin



Desenho de canto huni kuin por Isaka Huni Kuin (Menegildo Paulino), MAHKU, 2014.

O objetivo aqui proposto é apresentar uma experiência de co-autoria que resulta de nossas atividades de pesquisa na Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, no Acre, Brasil.

Trata-se de uma pesquisa colaborativa em etnomusicologia assim como outras que temos realizado nessa Licenciatura Indígena. Algumas dessas pesquisas em música indígena resultaram nos trabalhos de monografia de Tene Huni Kuin (Noberto Sales) (2013), Maná Huni Kuin (José Paulo) (2013), Vari Puyanawa (2013) ou trabalhos que, ainda que não possamos chamar de colaborativos, foram desenvolvidos no processo de formação de acadêmicos indígenas, tal como Pinhanta (2013, 2014).

Os assuntos aqui tratados constituíram nosso percurso, reflexões e ações ao longo do processo de concretização do MAHKU – Movimento dos artistas huni kuin. Tratamos aqui

de um processo de autoria coletiva que é justamente um dos problemas que queremos apontar no complexo epistêmico que temos diante de nós.

A prática de desenhar os huni meka do nixi pae (cantos da ayahuasca), tendo por base uma extensa pesquisa dos cantos e de seu significado pelo pesquisador Ibã Huni Kuin, possibilitou, além da criação de um acervo aceito e reconhecido no circuito da arte contemporânea nacional e internacional, aos próprios huni kuin pesquisar com uma linguagem acessível a eles (o desenho) o complexo universo de referências míticas e rituais que atravessam a poética cifrada dos cantos, dando conta tanto das especificidades desse conhecimento musical, quanto uma *audição do mundo* (Menezes Bastos, 2014) huni kuin.

Ainda que os huni kuin detenham um histórico de contato bastante diferente dos ianomâmi, percebemos ressonâncias entre as suas experiências de criação. Desde a transcrição alfabética dos cantos feita por Ibã, passando pelos desenhos-cantos, até o nosso trabalho com o audiovisual, a referência tem sido a coautoria de Davi Kopenawa e Bruce Albert na sua *queda do céu* (2010, 2014). Os espíritos xapiri usam a antropologia para falar aos brancos, Davi e Bruce reinventam a escrita antropológica ao dar voz aos espíritos da floresta que relatam sua etnografia do napë pë, os outros, os estrangeiros, os comedores de terra.

> *This [to read his words] is exactly what Kopenawa dreamed of when he asked me to discard the usual framework of my ethnographic interviews and to truly listen to what his xapiri spirits had to say about the collapse of the sky. We had to make their words heard, even in the form of drawings stuck on paper skins, by as many open-minded napë pë (foreigners) as we could reach, for the sake of protecting Yanomami land-forest and its inhabitants (human and nonhuman) from the "earth eaters" who threatened it.* (Albert, 2014)

Nesse comentário Bruce Albert faz a referência ao momento em que Davi propõe a passagem das entrevistas etnográficas à escuta dos xapiri. Temos inclusive o registro da implicância de Kopenawa (ou dos xapiri) com a *escrita* (drawings stuck on paper skins) ou com o *olhar* (antropológico, cego etc) dos brancos.

Criar formas de expressão para agentes que sempre foram silenciados *na* escrita antropológica e *pela* escrita antropológica e compreender os processos tradutórios em jogo nessa cosmopolítica é também o que pretendemos fazer com os desenhos dos huni meka,

essa linguagem poética e musical que proporciona, junto ao vegetal nixi pae (ayahuasca), a mediação com a terra-floresta dos huni kuin e seus espíritos.



Yube nawa aibu, desenho de Bane Huni Kuin, 2011

Não se trata, portanto, apenas de um trabalho escrito (falado, desenhado, pintado, filmado etc) a muitas mãos, mas também de um deslocamento por epistemes diversas, por diferentes universos de conhecimento. Nessa composição experimental, os diálogos não se dão de maneira convencional ou tradicional, em que antropólogos etnografam nativos e trocam referências. Encaramos o desafio de propor uma imersão num complexo perceptivo (Menezes Bastos, 2014, p. 50) e estético em que as noções de invenção e criatividade propostas por Roy Wagner (2010, p. 61) são levadas a sério na medida em que a própria etnografia, além de ser construída colaborativamente, se confunde com o aquilo que "descreve". Também, para ir mais longe ainda, não se trata de etnografar algo próprio à sua cultura inventada a partir de nossos conceitos e problemas, já que o próprio objeto da etnografia é marcado pela percepção que os huni kuin tem do mundo das artes ocidentais.

Portanto, os problemas colocados com o avanço dos indígenas no universo acadêmico, em especial num campo de grande interesse para eles como a etnomusicologia, deslocam a perspectivas clássicas da disciplina. Não podemos mais, ao menos nesse contexto que tratamos aqui, descrever músicas e rituais como abstrações, como se estes não estivessem vivos na dinâmica do contato com o Estado e o capitalismo, sofrendo ataques de todos os lados, assim como as línguas e as terras indígenas. É nesse sentido que apontamos para o problema da *escrita* antropológica, visto que num contexto de produção antropológica indígena ou de pesquisa colaborativa, torna-se evidente a necessidade de novos recursos narrativos que dêem conta ainda da nova revolução das mídias.

Montardo (2011, p. 10), ao descrever sua experiência de assessoria e pesquisa junto aos Baniwa, fala dos *desafios intrínsecos a uma prática de pesquisa colaboracionista*,

próprios a um *centro de pesquisas em antropologia no centro da Amazônia*. No caso de um centro em que os próprios pesquisadores são indígenas e que as pesquisas colaborativas são comuns nos processos de orientação, também enfrentamos desafios específicos.

> *Apesar das teorias humanistas terem erradicado a centralidade de uma cultura e, por conseguinte, terem colocado todas as culturas como equivalentes, entendidas em suas racionalidades, na universidade brasileira uma barreira de viés evolucionista ainda impera, pois na grande maioria das instituições não há como introduzir o mestre indígena como professor.* (2011, p.11)

Montardo constata essa barreira na universidade. Queremos aqui orientar o problema para a pesquisa e a escrita indígena da música, da arte e da tradução. Pois qual a especificidade da escrita antropológica apropriada por pesquisadores indígenas? Um dos desafios a ser colocado como ponto de partida pode ser esse: como a expressão de tais experiências colaborativas trata os automatismos das práticas acadêmicas. Não se trata aqui apenas de descrever tais colaborações, mas de formular uma linguagem que dê conta do transbordamento expressivo promovido por nossos colaboradores frente os limites de nossa escrita, nossos meios, nossa episteme, nossa semiótica.

E quando o antropólogo assume então o papel de colaborador, em que quem fala em primeira pessoa é, no caso, o huni kuin, e são colocados problemas próprios a uma musicalidade e a uma pesquisa específicas huni kuin? Quando entram em jogo outras questões e outros atores ou colaboradores, que podem não ser os mesmos (comuns ou até mesmo aceitos, tais como os xapiri) do universo acadêmico. Diante dessa experiência não somos mais nós, os ocidentais, e nosso universo de referência que damos as cartas. A Universidade e a pesquisa, mais do que proporcionar um suposto espaço despolitizado para a produção de livros escolares indígenas, submetendo o pensamento indígena à sua lógica, poderão ser apropriadas pelos pensadores e pelo pensamento indígena para colocarem em jogo outras práticas de conhecimento, estranhas à academia, ao mesmo tempo em que denunciam a decadência de tais processos de escolarização.

A partir daí não existe apenas um único universo de referências, acadêmicas ou antropológicas, pois o antropólogo passa a ocupar um lugar específico ou uma função numa rede cosmopolítica. Trata-se de uma grande rede empenhada num processo de tradução, uma espécie de hiper-transcriação, denominada e descrita por Eduardo Viveiros de Castro (2004)

como *equivocação controlada*, o que seria, num único conceito, a ideia de tradução traduzida para o universo do multinaturalismo, universo esse em que a música e o ritual ocupam lugar central, na medida em que são os veículos da transformação. Não as transformações lógicas do totemismo, mas as transformações intensivas do sacrifício (2012, p. 463).

Kape tawã, Jacaré-ponte, desenho de Isaka Huni Kuin, 2014.



Se, de um lado, trabalhamos como antropólogos traduzindo (e inventando) o que dizem ou fazem os huni kuin enquanto cantam, por outro, os huni kuin, como huni kuin ou como txanas (cantores), traduzem o *que* dizem, e ao mesmo tempo o *como* dizem, seus próprios *nativos*, no caso, a anta, a jibóia ou o cipó. Porém, enquanto traduzimos para nossa própria cultura, os huni kuin o fazem, sobretudo, para um diálogo (ainda que às vezes polêmico) com uma outra cultura.

Como diz Tugni: *O equívoco é então para os ameríndios um fundamento das suas relações com os povos que encontram, algo que não as restringem à diferença de linguagens, mas à diferença entre os mundos reais.* (2009, p. 18)

No caso de um processo de tradução como o que pretendemos descrever, a função do antropólogo sempre foi criar certas condições para o diálogo e a colaboração com o mundo dos brancos: suas linguagens (criar um site, apresentar as atividades artísticas etc), suas tecnologias (fotografar, filmar, editar, distribuir na web), seus trâmites (escrever projetos, prestar contas) etc. Trata-se de traduzir em práticas, performances, vivências tais conhecimentos tradicionais e atualiza-los seja para os não-indígenas, seja para os próprios huni kuin.

Trata-se de *dar realidade, realizar* esses mundos fora de seu campo de referências. Fazer o desenho falar, tratar essa expressão visual como um discurso de conhecimento, uma pesquisa de música, uma experiência antropológica. Nossa estratégia foi buscar um parlamento na arte. O processo de tradução intersemiótica, a performance que faz da obra uma partitura

visual, a originalidade dos desenhos huni kuin, a produção coletiva e seu diálogo com os saberes artísticos tradicionais amazônicos, as relações entre arte e sociedade: esses foram alguns dos elementos que colocaram nossa arte em diálogo direto com artistas contemporâneos de renome, exposições conceituadas e importantes espaços de arte contemporânea.

MAHKU

O Movimento dos Artistas Huni Kuin – MAHKU, consiste num coletivo de artistas huni kuin que estão interessados em pesquisar as linguagens tradicionais desse povo, tais como a musicalidade dos cantos e os desenhos, bem como em fazer leituras novas, com tinta, tela, mural e audiovisual desses saberes antigos.



O MAHKU teve como origem a pesquisa de cantos de Ibã Huni Kuin (Isaias Sales). Esse trabalho teve início com as práticas tradicionais de aprendizagem e intensificou-se no período em que Ibã coletou e organizou o livro *Nixi Pae – O espírito da floresta* (2006). O livro recolhe os huni meka, cantos do nixi pae (ayahuasca) de três txanas (cantores) huni kuin das Terras Indígenas do Jordão.

Esse livro teve grande impacto nas Terras indígenas Huni Kuin, promovendo uma retomada dos cantos que vinham perdendo espaço nas sessões de ayahuasca para os *hinos,* cantos cristãos em língua portuguesa. A retomada dos cantos impulsionada pelo livro nessa última década acompanhou uma intensificação no uso do idioma, das pinturas e da própria ayahuasca, conforme relata Ibã no filme *O sonho do Nixi pae* (2014) (https://www.youtube.com/watch?v=8LOL3BM0eRY).

Em 2009, com a chegada de Ibã na Licenciatura Indígena, debatíamos os desdobramentos de suas atividades de pesquisa. Foi quando ele me apresentou os desenhos de Bane Huni Kuin (Cleber Sales) a partir dos cantos huni meka. Cada desenho era uma tradução, que Ibã decifrava numa poética que percebia pela primeira vez. Na mesma hora peguei a câmera e começamos a registrar sua leitura dos cantos. Fizemos uma série de vídeos experimentais que tiveram aceitação imediata entre os huni kuin. Assim, demos início ao projeto de pesquisa O Espírito da Floresta, na UFAC – Floresta.



Cipó Nixi pae (Banisteriopsis caapi)

Elaboramos dois projetos, ambos aprovados em 2010. Em 2011 realizamos o I Encontro de Artistas Desenhistas Huni Kuin na Terra Indígena Kaxinawa do rio Jordão (http://nixi-pae6.blogspot.com.br/). O outro projeto consistia no registro audiovisual das atividades desse grupo de artistas. Com os desenhos produzidos no Encontro fizemos a I Exposição O Espírito da Floresta – Desenhando os Cantos do Nixi Pae (http://nixi-pae7.blogspot.com.br/), em agosto de 2011 em Rio Branco.

Nesse período criamos o nosso site na internet (http://nixi-pae.blogspot.com.br), que possibilitou a divulgação mais ampla de nossas pesquisas e atividades artísticas. E foi através do site que a Fundação Cartier para a Arte Contemporânea teve um primeiro contato com nosso trabalho e nos convidou para participar da exposição *Histoires de Voir*, em 2012, em Paris.

Para a exposição da Fundação Cartier realizamos nosso primeiro vídeo, O Espírito da Floresta (https://www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoi0cQ), apresentando o trabalho de pesquisa de cantos huni meka de Ibã e do grupo de artistas e as origens do MAHKU.



Txana Kixtin desenhando huni meka no I Encontro de Artistas Desenhistas Huni Kuin, 2011.

A exposição na Fundação Cartier impulsionou o grupo a dar continuidade à produção de desenhos e explorar outros meios como pintura, assim como nos incentivou à institucionalização do grupo na forma de associação. Em agosto de 2012 nos reunimos e definimos os objetivos do coletivo que passa a ser denominado MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin.

Exposições

Em seguida, veio uma série de exposições que tem aberto o universo das artes aos jovens artistas huni kuin. Essa saída dos jovens huni kuin das aldeias para as exposições tem sido alvo de debates no grupo. Desde o início, uma de nossas preocupações é o foco no trabalho artístico, visando preservar-se do mercado do neoxamanismo que assedia constantemente os artistas e cantores huni kuin. Outra preocupação articulada a essa, é o impacto de nossas atividades no modo de vida dos artistas. O objetivo desde o início é proporcionar a produção artística e a geração de renda nas próprias aldeias, sem estimular o deslocamento dos jovens huni kuin de suas aldeias. Destacamos de nossas experiências em exposições a participação no MIRA, Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas, que reuniu em 2013, em Belo Horizonte, além de artistas indígenas brasileiros, artistas e pesquisadores de outros países como Peru, Bolívia, Equador e Colômbia. Foi a primeira experiência do grupo falando em nome do MAHKU, apresentando suas atividades e seus objetivos.

Outro momento importante para o MAHKU foi a exposição Histórias Mestiças, no Instituto Tomie Ohtake, em 2014. Foram expostos 15 desenhos de cantos huni meka de autoria de Isaka Huni Kuin e Ibã Huni Kuin.

Nesse mesmo ano realizamos um trabalho muito importante na trajetória do MAHKU. O convite para a participação na exposição *Feito por brasileiros* veio da artista belga Naziha Mestaoui, que vem acompanhando e trabalhando com o MAHKU desde 2012. Associado à sua instalação Sounds of Light, que consiste na projeção de ondas de água que vibram ao som dos cantos huni meka na voz de Ibã, os artistas do MAHKU realizaram mais de 150 m² de murais com temas de cantos huni meka nas paredes do antigo Hospital Matarazzo.



Obra Yube pan dami wani, na exposição *Feito por Brasileiros*, São Paulo, 2014.

Audiovisual

Todo esse percurso está registrado no filme *O sonho do Nixi Pae*, de 2014 (https://www.youtube.com/watch?v=8LOL3BM0eRY). Desde o início a associação de imagem e som proporcionada pelo audiovisual nos pareceu fundamental para que o grupo refletisse sobre o trabalho. É também uma maneira de apresentar o trabalho do grupo e faze-lo circular nos meios que nos dispõe a internet.



I Encontro dos artistas desenhistas huni kuin, Terra Indígena Jordão, 2011. Amilton registra Bane desenhando. Foto: Ibã Huni Kuin.

Nossas primeiras experiências com audiovisual foram os vídeo-cantos (https://www.youtube.com/watch?v=pIo90b2qGDI), experimentações que refletem sobre a tradução. Na sobreposição de cantos huni meka e desenhos, os vídeos propõem um diálogo entre a linguagem musical minimalista dos cantos e suas vocalizações e os recursos de que dispõem as imagens no papel ou tela.

No vídeo O Espírito da Floresta (https://www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoi0cQ), de 2012, Ibã apresenta sua pesquisa e o projeto com os artistas huni kuin, tudo entremeado com os cantos huni meka.

As atividades de audiovisual do MAHKU resultam de um trabalho articulado entre o Projeto de pesquisa Espírito da Floresta (UFAC – Floresta) e o LABI – Laboratório de Imagem e Som da UFAC – Floresta.

Pesquisa indígena

Em 2009, quando, a partir da leitura dos desenhos, Ibã iniciou uma exegese de uma poética extremamente sofisticada dos cantos huni meka, que resultava de um conhecimento profundo da mitologia, do universo xamânico do nixi pae (ayahuasca huni kuin), da exegese dos cantos com outros especialistas. Encarávamos um grande desafio.

Segundo ele, estávamos diante do espírito da floresta. Ele me perguntava, como perguntando para si mesmo: a pesquisa está feita, o livro publicado (2006), os cantos registrados em áudio (2007), para onde seguir, pra que serve uma pesquisa, e agora etc? Mas também parecia que me lançava um desafio: como transformar a pesquisa, fazê-la ir além, transformar as pessoas, ensinar à Universidade novos usos para o conhecimento?



Ibã ao lado de Getúlio Sales, liderança e mestre dos conhecimentos huni kuin na exposição *Desenhando os cantos do nixi pae*, Rio Branco, 2011.

No centro desse desafio estavam problemas definidos e concretos: como tornar a coletivizar esses saberes, recriando ou atualizando processos tradicionais de transmissão de conhecimentos musicais? Um saber que tinha passado da oralidade e do regime de conhecimentos huni kuin à pesquisa individual, à escrita e, daí, associado à escola, devia encontrar seus desdobramentos. O desenho apareceu então como essa possibilidade e o objetivo consistia numa aposta na experimentação subjetiva com a figura do artista, visando a distinção da ideia de pesquisa e produção de conhecimento da figura decadente do professor escolar. Este profissional do Estado não possui mais o status de antes quando se

percebe que nem todos que estudam podem ser professores, isto é, quando se revela a ilusão de um modelo de escola e escolarização em função de si mesma. Porém, mais que alternativas econômicas, buscávamos na experimentação subjetiva proporcionada pelos huni meka (a música associada ao xamanismo, a música enquanto prática de pajelança) uma experiência de pesquisa, partilha e produção de conhecimentos distinta (ainda que se apropriando de seus elementos) dos engodos da educação escolar de Estado.

A percepção de que num livro de cantos idealizado como material escolar associado a alguns desenhos experimentais estava aquilo que Menezes Bastos (1999) descreve como percepção estética do mundo, foi fundamental para que nós três (Ibã, Bane e eu) enxergássemos a possibilidade de renovar e estimular o conhecimento musical dos jovens huni kuin do rio Jordão.

O devir-artista não era muito claro para o grupo num primeiro momento. No entanto, o I Encontro de Artistas-Desenhistas ocorreu na Terra indígena Huni Kuin com esse nome. Também propusemos ao grupo a realização de uma exposição em Rio Branco com os trabalhos realizados nesse Encontro. A partir dessa primeira exposição, em agosto de 2011, é que começa a ficar mais claro para o grupo essa figura do artista, que vai se consolidar definitivamente com a participação na exposição da Fundação Cartier, em 2012 em Paris. A partir daí, o próprio grupo decide formalizar o coletivo na forma de uma associação de artistas.

Nesse processo, a universidade e a licenciatura indígena têm um papel fundamental como instituição de referência para a idealização, viabilização e realização desse trabalho. Esse processo de reinvenção da pesquisa de conhecimentos musicais (e rituais) huni kuin é o resultado do encontro da criatividade dos mestres huni kuin com uma universidade que percebe que tanto a cultura huni kuin pode se transformar como



Kape tawã, mural huni kuin na exposição *Feito por brasileiros*, São Paulo, 2014.

a própria universidade é transformada ao ser apropriada em função desses estilos de criatividade e entendimento (Wagner, p. 61). Isso fica evidente num exemplo que demonstra a maneira com que Ibã vê a universidade como espaço de criatividade e invenção.

Em 2012, em palestra na Universidade de São Paulo, quando Ibã é questionado, o que você aprendeu na Universidade que ainda não sabia? Ele responde: - *A Universidade tem que aprender comigo*.

Ibã não se intimida com a tradição acadêmica. Reconhece e afirma que sua relação com a universidade não é assimétrica. Ele enuncia ao mesmo tempo esse espaço conquistado na universidade para seus saberes e sua forma de saber e aprender, e o que faz ali, apresentando sua pesquisa na Universidade de São Paulo.

Transformações da música

Na primeira vez que estive no Acre, em 2001, chamou-me a atenção a transcrição dos cantos em cadernos espiral grandes. A imagem daqueles versos copiados ao longo de páginas e páginas era impressionante, talvez, por remeter a um mundo anterior à imprensa, onde a cultura da oralidade e a prática da escrita se misturam.

Eric Havelock, com seu olhar antropológico, sempre a desconstruir nossa tendência em naturalizar a cultura da escrita alfabética, nos estimula a pensar algumas transformações da música no contexto huni kuin.

> *Durante a última parte do século VI e a primeira do século V, começa a difundir-se essa técnica, embora eu suspeite de que as classes governantes foram as últimas a adquiri-las; mas trata-se, ainda, de uma técnica de decifração, mais do que de leitura fluente. O uso da palavra escrita é muito restrito, e sua leitura, em qualquer instância, estima-se auxiliar e subordinada à função central da cultura, que ainda é, como sempre fora, memorizar e recitar os poetas. (Havelock, 1996, p. 192)*

Quando reencontrei Ibã em 2009, na Terra Indígena do Jordão, o livro já havia sido publicado há três anos. Viajei por toda a Terra Indígena, passando por diversas aldeias. Ao longo da viagem encontrei pessoas que possuíam o livro de Ibã, *Nixi Pae, O espírito da floresta*. Diferente de outros livros, que eram tratados com certo desdém, servindo muitas vezes para recorte e para serem colados nas paredes das casas (hábito antigo na região,

comum com imagens de santos e calendários), esse livro, geralmente muito surrado, era muito valorizado e guardado com bastante cuidado, geralmente levado por eles em suas mochilas. Era inevitável lembrar a bíblia dos cristãos, talvez pela maneira como o livro fosse manuseado, como se contivesse mesmo um espírito.

De fato, o livro de Ibã era um livro diferente. Trata-se de um material que não pressupõe uma cultura letrada, ele funciona num contexto específico de coexistência de tecnologias de comunicação. Trata-se do primeiro livro a articular a nova cultura escrita, que chega com as escolas e a alfabetização sistemática na década de oitenta, e a oralidade em toda sua complexidade, visto que os huni kuin retomam cantos que atravessaram o século XX e seus dois ciclos econômicos da borracha, isto é, cantos que chegaram até nós em circunstâncias extraordinárias que merecem atenção.



Ibã e Txana Tuin, seu pai e mestre dos cantos huni kuin

Foi a partir de seu trabalho como professor que Ibã teve contato com a escrita. Desde o início estudou para ser professor, tendo aprendido para ensinar, para alfabetizar. No meio da floresta, o professor precisava criar um sentido para a escrita, senão seu uso naquela sociedade oral não seria compreendido por seus alunos. Ibã não teria como ensinar seus alunos a escrever se não construísse um "contexto" letrado, isto é, um espaço em que a escrita fizesse sentido a partir das referências locais. Isso pode ser estranho para os que nasceram imersos numa cultura de séculos de naturalização da escrita alfabética e outros meios que resultam dela. Podemos imaginar aqui que nesse processo de dar sentido à escrita alfabética por tantos anos, possa ter começado a se esboçar seu projeto de pesquisa dos rituais tradicionais.

O que mais nos interessa nessa apropriação da escrita é aquilo que a relaciona à música. Entendemos que o que diferencia o trabalho de Ibã é que ele se apropria da escrita como prática xamanística. Não se trata de transcrever a música, mas de transforma-la. A música deve ser transformada, atualizando assim o regime de conhecimentos.

Portanto, não se trata de "registrar" os cantos, coloca-los no papel para eles não se perderem, não serem esquecidos. Talvez, nessa lógica, coloca-los no papel poderia servir justamente para esquecê-los. Trata-se de transforma-los e de atualizar sua função, que pode ser vista justamente como a capacidade de transformar e de se transformar. Esse aspecto da música como transformação, especialmente dos huni meka, os cantos de ayahuasca, nos interessa sobretudo.



Capa do livro Nixi pae de Ibã Huni Kuin, 2006.

Observando o efeito que teve o livro de Ibã sobre os huni kuin do Jordão e de outras terras indígenas, já que o livro se tornou um importante material na retomada dos huni meka, inclusive por comunidades huni kuin em que o português já predominava como primeira língua, chamamos a atenção para a originalidade desse processo e para pensa-lo como uma prática de conhecimento huni kuin.

Esses cantos atravessaram o século XX, a sociedade seringalista. Quase foram extintos nesse processo. Para muitos huni kuin não tinha mais sentido guarda-los. Porém, aqueles que os aprenderam e memorizaram, tal como Tuin, pai de Ibã, deram novos sentidos a esses cantos, assim como as transformações históricas, com a chegada do Estado, modificaram o contexto e, com ele, o sentido das músicas e dos rituais. Também Ibã redefine o sentido desse conhecimento no regime de saberes de sua época. Destacamos assim que esses cantos xamânicos, ao contrário do que muitos pensam, não deixaram sua função para se tornar material didático. O que eles fizeram foi transformar o regime de conhecimentos huni kuin e abrir novos campos para a produção de conhecimentos. Em lugar de escolarizar os saberes xamânicos, amansando-os no livro e na escola e no comércio de identidades típico da relação com o Estado, foram esses conhecimentos que abriram espaço para novas práticas a partir da retomada dos cantos.

Assim, não se trata de buscar conhecimentos tradicionais como práticas estabilizadas. O conhecimento huni kuin é dinâmico e se transforma. A maneira como Ibã se apropria da escrita é prova disso. Não se trata de um livro como os demais, que eram livros feitos para

uma cultura letrada e suas necessidades, mas de uma obra que se utiliza da tecnologia da escrita em perfeita sintonia com a dinâmica da oralidade própria da cultura huni kuin naquele momento.

Para efetuar essa distinção, temos como referência o trabalho de coautoria de Bruce Albert e Davi Kopenawa (1995, 2010), que nos orienta no entendimento desse processo de apropriação da escrita feito por Ibã em suas pesquisas iniciais, bem como a apropriação da escrita feita aqui, em coautoria, quando a escrita alfabética não registra as coisas *à toa no papel*, como diz Kopenawa, e sim se tornam uma tecnologia xamânica que transforma e amplifica a voz do xamã. Segundo ele:

> *Nós, Yanomami, que somos xamãs, vemos-conhecemos (taai,-). Vemos a floresta. Depois de tomar o poder alucinógeno de suas árvores, nós vemos. Fazemos os espíritos da floresta, os espíritos xamânicos, dançarem suas danças de apresentação. Vemos com nossos olhos. Depois de "morrer" sob o poder do alucinógeno, vemos a "imagem essencial" da floresta. Vemos o céu sobrenatural. Nossos ancestrais o viam antes e nós continuamos a vê-lo. Nós não estudamos nem vamos à escola. Vocês, brancos, vocês mentem. Não veem-conhecem as coisas. Vocês acham que as conhecem, mas só veem os desenhos de sua escrita*.(1995, p.10-11)

Bruce Albert diferencia por sua vez a escrita do discurso xamânico:

> *A escrita é, pois, um simulacro de "visão" que só remete ao domínio dos manufaturados e das máquinas do qual os Yanomami estão excluídos. É um saber desprovido do "ver" xamânico da "imagem essencial" (_tupë), do "sopro" (w_x_a) e do "princípio de fertilidade" (në rope) que fazem a "beleza" da floresta. Este "saber-ver" só alcançável pelo efeito dos alucinógenos e ampliado pelo sonho, opõe-se ao savoir faire predatório dos brancos, para quem a floresta não passa de cenário inerte, "criado à toa", diante do qual eles se comportam como "inimigos". A opacidade e o mutismo cosmológico desta "floresta morta" são o que Davi quer desmentir pelo discurso xamânico que legitima suas reivindicações territoriais.* (1995, p. 11)

Entendemos, portanto, que esse processo que se aplica à escrita também se aplica às artes visuais. Assim, tendo entendido a pesquisa dos huni meka e sua transformação em imagem como uma ação que, em lugar de orientar o pensamento huni kuin para a escola, a escrita, o mundo ocidental etc, orienta-o para o próprio pensamento indígena, inerente a esses cantos, gostaria de pensar o processo de tradução canto/imagem na mesma chave.

Música, imagem e pensamento

Interessa-nos entender como a música é pensada pelos huni kuin, o lugar da música nesse pensamento e na produção de subjetividade. Não para ser explicado, mas porque este próprio texto resulta dessa experiência da música huni kuin proposta por Ibã com o pensamento acadêmico e ocidental.



Desenho de Bane (MAHKU, 2011) a partir de canto Puke dua ainbu.

A música huni kuin, especialmente os huni meka, pode ser entendida ou pensada por sua capacidade de transformar coisas, pessoas, estados. A ideia de tradução pode ser um conceito interessante nesse contexto, um conceito já, por si, apropriado e transformado pelo pensamento huni kuin.

A tradução canto-poesia-desenho seria aqui fruto desse pensamento, o pensamento huni kuin, que está em contato com o outro, ocidental e acadêmico, e negocia com ele desde sua própria cosmopolítica, de onde o imagina de maneiras diversas, talvez não tão puros quanto querem ser imaginados, apartados naturalmente dos não humanos.

O que é o desenho e a música, sobretudo o que é a tradução desenho-música nos termos huni kuin, isto é, do pensamento huni kuin? Isso não apenas como ideia, mas principalmente como prática. Por isso se trata de cosmopolítica. Não se trata de fazer arte numa perspectiva multiculturalista, os huni kuin estão produzindo conhecimento em seu próprio regime. Estão fazendo política e uma política que envolve outros seres (humanos e não humanos), outras misturas.

Inclusive essa política, ou essa produção de conhecimento, ela propõe um saber ou um conhecimento definido pela própria dinâmica de compartilhamento. Não há um conhecimento separado de uma partilha desse conhecimento. Partilhar é produzir

conhecimento. Isso ocorre em parte devido à natureza coletiva característica desse regime de conhecimento.

Perceber como a tradução música/desenho, som/imagem consiste numa atualização desse conhecimento e, portanto, como não haveria uma ruptura entre um suposto conhecimento tradicional da música e uma suposta instituição de compartilhamento imaginada como tradicional. O que ocorre é uma atualização. Isso tem muito interesse pela maneira com que os huni kuin tem se apropriado dos multimídia e da linguagem da internet.



Desenho de Mana Huni Kuin, MAHKU, 2014.

Isso teria interesse ainda se pensarmos a noção de huni kuin como parte desse processo de bricolagem em que os artistas estão recriando ou atualizando seus conhecimentos, seu regime de saberes e ao mesmo tempo sua subjetividade. Huni kuin seria assim uma categoria diretamente associada à estética.

Os huni kuin não estão apenas traduzindo *para* o outro, pois se trata de um movimento do seu próprio pensamento. A questão é que esse outro se tornou personagem (um personagem conceitual, diríamos) desse pensamento. Se em outros tempos eles se utilizaram da bebida para aprender com a jiboia, tendo tornado essa bebida e os saberes a ela associados algo próprio aos huni kuin e ao seu pensamento, hoje eles utilizam o desenho, a pintura, o devir-artista, os museus e galerias, as exposições e o público de arte.

Não se trata de uma tradução no papel, no plano de transcendência, o que os huni kuin fazem com esses desenhos e, mais ainda, com os murais é trazer à tona essa visualidade própria dos huni meka. Porém, eles fazem isso dentro de seu próprio regime de conhecimento, de seu xamanismo, de um conhecimento que está interessado menos em explicar que em transformar, que se utiliza da obsessão ocidental pela explicação para transformar. Assim, eles incorporam esse mundo da arte e o utilizam em seu conhecimento.

Isso fica ainda mais claro quando passam do papel para os murais. O papel ainda é um formato do universo da escrita, da leitura, da imagem numa proporção própria do mundo letrado. As pinturas nos murais são produzidas e apreendidas de outra maneira.

Conclusão

A música é transformada por Ibã e pelo MAHKU, seja pela transposição da oralidade à palavra escrita, seja pela passagem da linguagem sonora e musical à visualidade. Nos dois casos trata-se de apropriação de tecnologias que atualizam o regime de conhecimentos huni kuin.



Desenho de huni meka por Isaka Huni Kuin, 2014.

Essa transformação da música pode ser imaginada como tradução nos próprios termos huni kuin, como apropriação de nossa ideia de tradução. Uma tradução da música em *obra de arte*, feita para a exposição, utilizando-se dos recursos da arte: devir-artista, público, multimídia, murais, museus etc. Essa tradução, no entanto, é apropriada como prática xamânica, voltada para fins próprios aos huni kuin, seu pensamento, seu regime de produção e partilha de conhecimentos, suas próprias transformações.

O que queremos destacar aqui é que essa tradução se distingue na medida em que se reconhece como prática xamânica, conforme explica Eduardo Viveiros de Castro.

> *Nos termos do contraste feito em* O pensamento selvagem*, o xamanismo amazônico está inequivocamente localizado do lado do sacrifício, não do totemismo. Como o canibalismo ritual dos Tupi, ele é uma estrutura*

> *sacrificial. É certo que a atividade xamânica consiste no estabelecimento de correlações ou traduções (Carneiro da Cunha 1998) entre os mundos respectivos de cada espécie natural, isto é, na busca de homologias e equivalências entre os diferentes pontos de vista em confronto. Mas o xamã ele próprio é um 'relator' real, não um 'correlator' formal: é preciso que ele passe de um ponto de vista a outro, que se transforme em animal para que possa transformar o animal em humano e reciprocamente. O xamã utiliza - e, literalmente, encarna - as diferenças de potencial inerentes às divergências de perspectivas que constituem o cosmos: seu poder, e os limites de seu poder, derivam dessas diferenças.* (Viveiros de Castro, 2002, p. 469)

A transformação feita pelos huni kuin, essa tradução que troca sons e palavras em imagens, não se dá apenas nos termos daquilo que entendemos como tradução, isto é, uma *correlação formal e reversível entre dois sistemas de diferenças globalmente isomórficas*, mas se estende naquilo que o autor chama de *transformações sacrificiais, que manifestam relações intensivas que modificam a natureza dos termos eles próprios, pois 'fazem passar' algo entre eles, é efetuação transdutiva ou transmutação, ela lança mão de uma energética do contínuo* (Viveiros de Castro, 2002, p. 463).

Ibã não para de cantar para explicar ou traduzir os cantos. O processo de traduzir é uma extensão, um desdobramento do cantar. O processo de partilha ou ensinamento dos cantos passa por essa experiência de criar as condições para uma transformação. Ibã realizou seu aprendizado com seu pai utilizando da escrita alfabética, do registro sonoro, da transcrição, da publicação e distribuição dos livros. Hoje, as artes visuais do desenho e da pintura, sempre articuladas ao audiovisual, desdobram essa experiência de aprendizagem e transformação utilizando-se de tecnologias que transformam a música e iniciam no xamanismo aqueles que se apropriam dessa linguagem, no caso, os artistas do MAHKU.



Bane ao lado de obra do coletivo MAHKU na exposição *Nixi paewen Namate – O sonho do nixi pae*, no SESC – Rio Branco, 2014.

REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a quedo do céu: Uma crítica xamânica da economia política da natureza, Brasília: UnB, 1995.

_____. In lieu of a response. Hau, Journal of Ethnographic Theory, Vol 4, No 2, 2014.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. De duplos e estereoscópios: paralelismo e

personificação nos cantos xamanísticos ameríndios, Mana, 12 (1), 2006.

HAVELOCK, Eric. A Revolução da *escrita* na Grécia e suas consequências culturais. São Paulo: Editora da UNESP/ Paz e Terra, 1996.

IBÃ, Isaias Sales. *Nixi pae, O espírito da floresta*, Rio Branco, CPI/OPIAC, 2006.

_____. Huni Meka, Os cantos do cipó. IPHAN/CPI, 2007.

KEIFENHEIM, Barbara. Nixi pae como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios kaxinawa no leste do Peru, In: LABATE, B. C.; ARAUJO, W. S. (orgs.) O *Uso Ritual da Ayahuasca*. Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: Fapesp, 2002.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. La Chute du *Ciel*: paroles d'un chaman yanomami. Paris, PLON/Terre Humaine, 2010.

LACERDA, Izomar. Guerrear e soprar: notas preliminares para uma etnografia das musicalidades ashenika na fronteira amazônica do Alto Juruá. In: MONTARDO, Deise Lucy, DOMINGUEZ, Maria Eugenia. (Orgs.) Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

LOURENÇO, Sonia Regina. Hetoroky: um ritual musical Javaé. In: MONTARDO, Deise Lucy, DOMINGUEZ, Maria Eugenia. (Orgs.) Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

MENEZES BASTOS, Rafael. *Musicológica* Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

_____. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: reflexões sobre deslocamentos e mudanças de rumo na etnomusicologia. In: MONTARDO, Deise Lucy, DOMINGUEZ, Maria Eugenia. (Orgs.) Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

MONTARDO, Deise Lucy. A música indígena no mundo dos projetos: Etnografia do Projeto "Podáali - valorização da música Baniwa" Trans. Revista Transcultural de Música, 15, 2011, pp. 1-13, Sociedad de Etnomusicología España

MONTARDO, Deise Lucy, DOMINGUEZ, Maria Eugenia. (Orgs.) Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

SANTOS, Laymert Garcia. Prolegômenos da ópera multimídia Amazônia - Considerações conceituais sobre um experimento estético-político transcultural. Revista Cadernos de Subjetividade, São Paulo, 2011 http://www.ctrlab.inf.br/Arquivos/Amazonas%20opera%20Laymert%20Garcia%20dos%20Santos.pdf

SENRA, Stella. Conversações em Watoriki das passagens de imagens às imagens de passagem: captando o audiovisual do xamanismo. Revista Cadernos de Subjetividade, São Paulo, 2011

http://www.ctrlab.inf.br/Arquivos/Stella%20Senra_conversacoes%20em%20watoriki_%20publicado%20no%20cadernos%20de%20subjetividade.pdf

PINHANTA, Valdete da Silva. Musicalidade Ashaninka: os rituais do Piyaretsi e seus instrumentos. In: MONTARDO, Deise Lucy, DOMINGUEZ, Maria Eugenia. (Orgs.) Arte e sociabilidades em perspectiva antropológica. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

_____. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*, Tipití, 2004, 2(1): 3–22.

TRANSTERRITORIALIZAÇÃO MUSICAL: PENSANDO ORIGENS DA PRÁTICA DO KOTO EM BELÉM A PARTIR DA MUDANÇA MUSICAL

Ednésio Teixeira Pimentel Canto
ednesio.composicao@gmail.com
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Resumo

O presente trabalho busca fazer uma reflexão inicial sobre a mudança musical da pratica do *koto* no Japão e sua relação na prática da Associação de *Koto* de Belém - AKB. Para tal, visito o histórico das relações entre o Japão e as influências externas que explicitamente, foram de algum modo, mais significativa na Era Contemporânea japonesa (1868-atual), atuações de manutenção e continuidade da prática de *koto* no Japão e levanto alguns aspectos do fazer musical da AKB. Fundamentado em conceitos da abordagem Etnomusicológica utilizo as ideias de Transterritorialização musical (SATOMI, 2004), Mudança musical (NETTL, 2005; BLACING, 1995) e energia musical (NETTL, 2005).

Palavras-chave: Transterritorialização musical; mudança musical; Música *Nikkei*.

O objetivo deste trabalho é discorrer, como numa inicial triagem, sobre o fazer musical de *Koto*[1] em sentido de sua transterritorialização[2] (SATOMI, 2004), entendendo um fluxo contínuo de influências no sentido Japão-Brasil. Para tal, compreendo necessário entender de que forma há mudança musical no Japão, e em que se configuram essas influências.

O ponto principal deste trabalho é levantar estas bases para o futuro aprofundamento da compreensão dessas relações entre mudança musical no Japão e em Belém, sendo a

[1] "Cordofone da família das citaras longas, tocado com três dedais *tsume* que envolvem a ponta do polegar, indicador e médio da mão direita. Usualmente possui treze cordas, estendidas sobe uma caixa de ressonância medindo 1,80 x 0,25 x 0,08, afinadas através de cavaletes móveis. O *koto* é classificado em 4 tipos de acordo com o repertório: *gakuso* no *Gagaku*; *tsukushiso* no *Tsukushi-goto*, *zokuso* na *Yatsuhashi-ryu*, *ikuta-ryu* e *Yamada-ryu*, e *shinso*, gênero moderno ou ocidentalizado" (SATOMI, 2004, p xviii).

[2] "Similar a "desterritorialização", o termo "transplante" seria mais aplicável quando uma população se move em condições forjadas ou quando um repertório inteiro se desloca para um novo ambiente. No caso dos japoneses, cujo movimento emigratório foi "voluntário" - embora não sejam ignorados os problemas de superpopulação, desemprego, altas tributações, guerras e outras vicissitudes da natureza que acabam forjando o movimento migratório - e parcial, considero mais apropriado empregar o termo 'transterritorialização'"(SATOMI, 2004, p 5)

mudança da AKB associada a um deslocamento Japão-Brasil (Transterritorialização), e essas mudanças ocorrendo por meio também do fluxo constante entre os *Nikkei*[3] e sua terra mãe.

Os dois termos de destaque aqui presentes são correlatos aos dos lugares/espaços nos quais a pesquisa pretende atuar, sendo o termo transterritorialização o termo chave que guia a abordagem. Já o termo "mudança musical" pode ser considerado como "habitante" dos dois espaços, porém, sendo tratado como tal apenas dentro do primeiro espaço, uma vez que entendo a mudança musical do segundo como constituinte da transterritorialização.

Em termos de mudança musical tomo como ponto de partida o período das duas grandes guerras mundiais, segundo a classificação utilizada por Ito (2011), compreendendo o período *Taisho*[4] e o período *Showa*[5] da história japonesa.

Em termos de transterritorialização pretendo utilizar o material trabalhado para discutir a mudança musical do *Koto* no Japão para fornecer respaldo para realizar os apontamentos referentes a características da expressão musical de *Koto* em Belém. Nesse ponto, considero os fatores de mudança musical imbricados nos fatores locais/nacionais e o permanente contato entre a comunidade japonesa local/nacional e o país de origem.

Os conceitos em etnomusicologia;

Estudar a música e a cultura de povos distintos necessita a utilização de outros pontos de vista além dos que estão, para nós, culturalmente estabelecidos. O hábito de estudar a música, seus conceitos, formas, práticas e teorias, esteve por muito consolidada em pensar tais aspectos a partir da cultura eurocêntrica. A Etnomusicologia, ainda como musicologia comparada, também atuava de tal forma em suas práticas de pesquisa.

O estudo da música de outros povos era tratado como estudo de música primitiva e por este motivo o direcionamento dado aos estudos tratava o fazer musical destes povos como atrasado, menos "capaz" de se desenvolver a um modo civilizado. Nesse âmbito a música era vista como algo puro, imutável, estático, dentro dessas ditas "sociedades

[3] "Comunidade japonesa que inclui os imigrantes *issei* e seus desentendes *nisei* (filhos), *sansei* (netos), *yonsei* (bisnetos) e *gosei* (tataranetos)" (SATOMI, 2004, p xix).
[4] Período compreendido entre 1912 e 1926, durante o reinado do imperador *Taisho.*
[5] Período compreendido entre 1926 e 1989, durante o reinado do imperador *Showa.*

primitivas". A mudança só era aceita como presente na música eurocêntrica, onde essa mudança significava a evolução deste fazer musical, em detrimento das outras "músicas primitivas" que não evoluíam, e por tal motivo também não mudavam.

> Era ela [a musicologia histórica] que se concentrava na observação desta mudança, normalmente descrita como 'inovação', dando maior atenção às formas mais radicais de mudança, enquanto denegria os períodos, nações, escolas e compositores que não participavam das mudanças de estilo musical. A dicotomia entre "dinâmico" e "estático" se encontrava muito difundida (NETTL, 2005, p.14).

Quando a alteração começa a ocorrer, com relação à visão da música e da cultura dos distintos povos, há a inversão deste quadro, e a Etnomusicologia que "era o estudo das músicas estáticas, que não mudavam, a não ser se induzidas por forças externas, e os resultados da mudança deveriam ser ignorados" (NETTL, 2005, p.13), passa a ter seu foco na mudança.

A mudança pode ser vista então como algo presente e pertencente à cultura(s) e a música(s). Segundo Laraia (2001, p.96) "existem dois tipos de mudança cultural: uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, e uma segunda que é o resultado do contato de um sistema cultural com um outro".

A relação entre a música e os demais domínios da cultura é legítima. No entanto há de se ter cuidado em tratar toda mudança musical como diretamente relacionada com outras mudanças na cultura, e vice-versa, assim como afirma Blacking:

> *Music is a social fact; but it is not necessarily like any other set of social fact.* [...] *On the other hand, the operation of purely 'musical' socio-cultural process could not be expected to explain completely the various activities and products that musicologists and people in many different societies describe as 'musical' or 'music' because of their association with special uses of rhythm, tonality, melody, and timbre of sound as symbols in communication. [...] Many analyses of so-called musical change are really about social change and minor variation in music style, if viewed in terms of the system affected* (1995, p.149).

Sendo essa relação, entre música e sociedade, variante de acordo com os povos e as situações estudadas, as generalizações devem ser postas de lado. Ainda esclarecendo este ponto Blacking coloca: *"The study of musical change must be concerned ultimately with*

significant innovations in music sound, but innovations in music sound are not necessarily evidence of musical change" (1995, p. 150). As pesquisas devem ser desenvolvidas tendo como convicção a particularidades de cada caso, momento, pesquisador, e demais agentes que fazem parte da pesquisa.

Pelo tema da música *Nikkei* tratar de migração, a prática musical realizada ganha uma forma de estudo além do aspecto local. Para estudar tal prática utilizo a formulação de música transterritorializada, segundo Satomi:

> Similar a "desterritorialização", o termo "transplante" seria mais aplicável quando uma população se move em condições forjadas ou quando um repertório inteiro se desloca para um novo ambiente. No caso dos japoneses, cujo movimento emigratório foi "voluntário" - embora não sejam ignorados os problemas de superpopulação, desemprego, altas tributações, guerras e outras vicissitudes da natureza que acabam forjando o movimento migratório - e parcial, considero mais apropriado empregar o termo "transterritorialização" (2004, p.5).

Essa relação de transterritorialização implica principalmente no fato de a permanência de algumas tradições que tinham um determinado significado na terra mãe poderem ganhar uma nova significância, assim como outras práticas ocorrentes no país de origem podem ser abolidas das "novas" práticas no local de permanência. Não se trata, no entanto, de encontrar simples correspondências entre o musical e o cultural, mas sim de tentar esclarecer uma Semântica Musical (MENEZES BASTOS, 2013) que é construída a partir dessa identidade nipo-brasileira.

Essas tradições, "reinvenções", transterritorializações, etc. podem ser vistas como transpassadas por algo comum, que controla o fluxo de mudanças e permanências musicais dentro de uma cultura. A partir de Nettl, esse algo pode ser visto como:

> "Energia musical", como uma constante dentro da qual mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música são manipuladas por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade (Nettl, p.16).

Mudança musical do *Koto* no Japão

Mudança musical pode ser averiguada na cultura japonesa em toda a história registrada sobre a mesma. Essas mudanças ocorrem devido a diversos fatores e pode ser entendidos como tal ou não pelo povo japonês. O que se considera mudança pode ser relativo. A Era Contemporânea do Japão (1868-atual) inicia uma mudança de governo, centralizando o poder para o Imperador (ITO, 2011, p.247).

Os avanços e as conquistas obtidas pelo país fazem com que sua força aumente internacionalmente, até por volta de 1912, no fim do período *Meij*[6]*i* e inicio do período *Taisho*. A partir daí despende as grandes guerras mundiais e provocam diversas mudanças no cenário mundial encerrando em 1945, deixando o Japão em estado calamitoso:

> No dia 6 de agosto, em Hiroshima e no dia 9 de Agosto, em Nagasaki, foram lançadas duas bombas nucleares. Além disso, um grande número de cidades japonesas estavam completamente destruídas devido aos bombardeiros da força aérea americana [...] No dia 15 de Agosto de 1945, o Japão aceitou os termos da Declaração de Potsdam, que significou a rendição incondicional aos Aliados. A Segunda Guerra Mundial havia roubado a vida e os bens de um grande número de pessoas de ambos os lados (ITO, 2011, p.250).

Esses fatos causaram um enorme impacto no modo de vida e na mentalidade do povo japonês. A partir daí, os EUA ocuparam o Japão, que já se encontrava completamente vencido pelas guerras.

> Em 1951, através do Tratado de Paz de São Francisco, o Japão libertou-se da condição de país ocupado, recuperando a sua independência política. Mas ao mesmo tempo, por conta do tratado de mútua defesa com os Estados Unidos, as tropas norte-americanas continuaram sediadas no território japonês (ITO, 2011, p.251).

Toda essa trajetória das influências externas no Japão a partir do período *Meiji* introduz no mesmo diversos elementos culturais externos. As mudanças ocorridas por tais influências vão por diversos domínios da cultura japonesa (ITO, 2011). Nesse contexto até

[6] Período compreendido entre 18698 e 1912, durante o reinado do imperador *Meiji.*

mesmo o instrumento musical *Koto* sofre modificações. Seu papel na história e na música japonesa é antigo e perdura até os dias de hoje.

> *The exact date of the introduction of the koto into Japan is unknown but is generally assumed to have been at the beginning of the Nara period (710–84) or shortly before […] Throughout the Edo period (1603–1868) sōkyoku was one of the most common genres, and it was only during the last years of the 19th century that increasing Westernization began gradually to transform the tradition* (ADRIAANSZ).

As práticas musicais externas entram no Japão e acabam por dividir espaço junto com as demais práticas musicais japonesas (MALM, 2014; 1959). Uma das mudanças mais evidentes do instrumento musical *Koto* é a criação de variações do mesmo. Dessa forma, passa a existir, além do *Koto* tradicional de 13 cordas, o *Koto* baixo (também com 13 cordas, sendo que o mesmo possui cordas mais espessas e estrutura adaptada para que o instrumento funcione com afinações mais baixas), e o *Koto* de 17 cordas. Essas e outras mudanças podem ser consideradas influências do contato com a música eurocêntrica, assim como o mesmo assumindo papéis semelhantes e correspondentes dessa cultura.

> *More drastic Westernization was accomplished by the koto musician Miyagi Michio: this included composition of chamber music for Japanese instruments, orchestral use of Japanese instruments, combination of Japanese and Western instruments and invention of new instruments, notably the 17-string basskoto (jūshichigen). Miyagi's influence and historical importance were, and continue to be, very strong* (ADRIAANSZ/HUGUES, 2014).

Devido este fato, não podemos descartar as influências que estas práticas musicais exercem uma na outra no Japão. No caso do papel do *Koto* enquanto social, uma das mudanças pode ser vista dessa forma:

> *Since then, it has maintained a position in Japan somewhat analogous to that of the parlor piano in America. It is a sign of an attempt at good breeding in the home. For the upper- or middle-class Japanese girl, playing the koto is a valuable premarital asset. Today, perhaps the most important function of the koto is as a bastion for the defense of an artistic Japanese home life. It stands together with the Western piano in the battle of homespun art against ready-made entertainments. In both East and West, the best one can hope for in this struggle is some kind of truce. At present, however, our concern is not with the battle but with the description of Japan's main defending champion, the koto* (MALM, 1959).

Nessa perspectiva está clara a função que esta prática musical adquiriu em contraposição as influências externas e a uma mudança também no modo de vida. Essa função pode ser dita como uma forma de resistência a uma desapropriação do que o nativo japonês entendia como elemento de sua cultura.

Se o fazer musical do *Koto* passa de uma prática comum, expressa como elemento constituinte de tradições e identidades, para uma prática de resistência à uma outra prática musical e cultural, nesse caso a prática musical eurocêntrica, a resistência musical passa a ser o principal motivo de preservação e continuidade desta prática musical.

Manutenção do fazer musical de *Koto* no Japão;

A professora Hiroko Yamada que esteve como bolsista do JICA dando aulas de *Koto* em Belém, durante um ensaio da Associação de *Koto* de Belém, comentou que por mais que a AKB tenha poucas integrantes, no Japão há ainda menos pessoas que tocam o instrumento. Este comentário me levou a refletir sobre a questão da difusão sobre tal fazer musical e a real situação desta prática dentro, e a partir, da visão dos japoneses.

A bibliografia gerada por volta da segunda metade do século 20 a cerca da prática musical do *Koto* geralmente recai sobre o estudo desta como estática, descrevendo sua prática como ocorria no inicio do século 20, antes das influências externas se intensificarem. Mesmo os autores que evidenciam as mudanças ocorridas após o contato com os países europeus e após as duas grandes guerras (ITO, 2011) tratam musicalmente o instrumento como se a prática fosse aquela "purista" anterior ao contato externo.

Na prática musical o *Koto* sobrevive migrando entre as duas formas de fazer musical presentes no Japão: *"Western music and traditional music*" (MALM, 1959). Wade em *Composing Japanese Music* (2014) fala de composições que incluem tanto instrumentos japoneses quanto instrumentos da Música Ocidental, como no caso da compositora *Sachie Murao*. Após a década de 1970 intensificou-se o resgate de alguns aspectos da cultura tradicional japonesa. Entre estas, ainda Wade (2014) diz sobre o resgate ou renovação de um gênero de musica de corte antigo realizado por instrumentos tradicionais:

> *New Works for gagaku instruments received the bulk of the commissions. One can think of multiple reasons for that. It is the only large ensemble practice in Japanese tradicional music, a large ensemble would potentially be of interest to composers and audiences alike. Also, the variety of instruments in the ensemble presents a corresponding variety of creative possibilities. And because the National Theatre is a governmental instituition, inclusion of particular attention to the imperial ensemble would not be unexpected* (WADE, 2014).

Lande (2007) coloca em sua pesquisa "*Innovating Musical Tradition in Japan: Negotiating Transmission, Identity and Criativity in the Sawai Koto School*" os aspectos que a mesma observou e que fazem da *Sawai Koto School* um dos principais nomes da manutenção do fazer musical do *Koto*. O diferencial dessa instituição é que a mesma atua no sentido de inovação da musica japonesa através do instrumento, e não atua como uma forma de preservação da música feita no século anterior por tal instrumento musical.

Tal perspectiva já se assemelha mais a atuação da AKB, onde me parece que o mais valoroso é a prática do instrumento e não a preservação de um modo antigo de fazer musical do mesmo. Talvez possa se verificar tal relação associando a professora *Hiroko Yamada* com o músico e compositor de *Koto, Tadao Sawai*. Esta associação é indireta, entretanto muito pertinente. O fato é que a professora da Hiroko Yamada foi a musicista Yoko Nishi. Esta ultima tendo estudando *Koto* tanto com *Tadao Sawai*, quanto com a sua esposa, *Kazue Sawai*.

Características do fazer musical da Associação de *Koto* de Belém.

Se a transterritorialização de uma prática musical ocorre com a migração parcial de japoneses a partir de uma atitude de "voluntariado" (SATOMI, 2004, p.5), há de se pensar a relação que esses povos emigrados mantêm com a pátria mãe após se estabelecerem em outro local. Os nipo-brasileiros mantêm acentuadas as relações com o Japão, e o transito entre pessoas, bens materiais e bens culturais, ocorre em grande e constante fluxo.

A influência que esse contato detém sobre a pratica da AKB pode ser entendida como uma constante aquisição da "energia musical" (NETTL, 2005) do Japão, somada com a mesma energia dos imigrantes. Seria esclarecedor se pudéssemos comparar os motivos da permanência e da manutenção musical na AKB e de outros residentes do Japão. No entanto

esses dados podem ser inexistentes, tanto por que o(s) motivo(s) podem não ser generalizados/uniformizados.

A prática musical da AKB pode ser entendida como uma prática amadora na medida em que as integrantes da mesma não atuam profissionalmente (tanto no sentido financeiro quanto na finalidade do grupo) e a prática do instrumento é guiada mais a partir da execução do que da teoria. A finalidade, entretanto, não é que a AKB seja um grupo com fins comerciais, mas sim que ela seja um grupo de pratica e continuidade do fazer musical do *koto* e da cultura japonesa.

Os espaços em que a AKB atua são, principalmente, de eventos de/para *Nikkei*. Em eventos tradicionais da Associação Pan Amazônica Nipo-brasileira ela está sempre presente, participando das apresentações. Em minhas observações-participantes em campo verifiquei que as apresentações em outros ambientes podem ocorrer por meio de solicitações informais ou oficiais, por meio de memorando ou outro. Para decidir sobre as apresentações e o repertorio que será executado/estudado há reuniões onde a Presidente da AKB dirige as decisões, a partir da opinião e do voto de todas as integrantes do grupo.

Segundo Hughes "The emphasis is on exact imitation of one's teacher; deviation can best be achieved by starting one's own 'school'", está presente na prática/ensino do *koto* no Japão. Na AKB o mesmo processo pode ser verificado, com a diferença de que a corrente seguida nesta não fica clara, permanecendo, aparentemente, seguir uma(s) da(s) sub-escolas da *ikuta-ryu.*

A execução do repertório não ocorre de maneira fiel à notação. Algumas partes podem não ser executadas ou mesmo adaptadas para a formação, o número de integrantes, o grau de dificuldade, etc.. Aparentemente não parece haver nada que amarre o repertório a um gênero, época, escola ou outra característica presentes no repertório.

A rotina de ensaio ocorre de forma regular e ininterrupta. Todas as segundas-feiras ocorrem ensaios. Quando há necessidade de outros ensaios por conta de alguma apresentação que se aproxima, etc. são marcados horários a partir da disponibilidade da maioria. Normalmente os ensaios são encabeçados ou dirigidos pela presidente ou pela senhora mais antiga/habilidosa na prática de *koto*. Sendo sempre uma rotina que permite interrupções para

resoluções de problemas internos e externos do grupo, mesmo que essas interrupções não aconteçam com frequência.

Em comparação ao que expus sobre a prática e a mudança musical do *Koto* no Japão e a transformação da prática de *Koto* como forma de resistência, a prática da AKB talvez se aproxime desta mesma ideia. No entanto essa resistência na AKB pode ser vista mais como no sentido de permanência, afirmação ou mesmo "manutenção" de uma prática que remete à identidade do *Nikkei*, mas até que ponto isso ocorre ou é verídico ainda não pode ser verificado por mim.

REFERENCIAS

BLACKING, John. 1995. "**The Study of Musical Change**". In *Music, Culture & experience*. Papers selecionado de John Blacking. Editado por Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press. Pp. 148-173.

ADRIAANSZ, William. Koto. *In*: GROVE MUSIC ONLINE**.** Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43335pg1#S43335.1> Acessado em: 04 dez. 2014.

MALM, William e HUGHES, David. Notation Systems. *In*: GROVE MUSIC ONLINE**.** Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43335pg1#S43335.1> Acessado em: 04 dez. 2014.

ITO, Genrijo *et al.* JAPÃO: minienciclopédia do Japão. Tokio: kamakura Shunju-Sha, 2011.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LANDE, Liv. **Innovating Musical Tradition in Japan: Negotiating Transmission, Identity and Criativity in the Sawai Koto School.** *2007.* <http://books.google.com.br/books?id=TukqhSzefPEC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> Acessado em: 03 out. 2014.

MALM, William P.. **Japanese music and musical instruments**.1959. (ebook)

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Ed. da UFSC: Florianópolis, 2013.

NETTL, Bruno. 2005. **"O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas**." Antropológicas 17/1. Disponível em:

<http://www.ufpe.br/revistaanthropologicas/internas/ultimo-volume.php> Acessado em agosto de 2008.

SATOMI, Alice Lumi. **Dragão Confabulando:** Etnicidade, Ideologia e Herança Cultural através da música para koto no Brasil. Tese de Doutorado. UFBA, 2004.

WADE, Bonnie C.. **Composing Japanese Musical Modernity**. 2014. (ebook)

MÚSICA E PAJELANÇA DOS POVOS TEMBÉ E KA'APOR: UMA APROXIMAÇÃO COMPARATIVA A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA ETNOGRÁFICA

Hugo Maximino Camarinha
hugocamarinha@museu-goeldi.br
Universidade do Estado do Pará/Museu Paraense Emílio Goeldi

Resumo

Ademais da proximidade geográfica, cultural e linguística entre o povo Tembé e o povo Ka'apor, há evidentes semelhanças de caráter cosmológico e ritual entre os dois grupos hoje localizados em duas terras indígenas contíguas: os Ka'apor habitam na Terra Indígena Alto Turiaçu, no estado do Maranhão e os Tembé-Tenetehara na Terra Indígena Alto Rio Guamá, no estado do Pará. Este trabalho objetiva uma análise comparativa centrada na cultura musical de ambos os povos e como esta é aplicada à medicina tradicional indígena. Este estudo fundamenta-se numa abordagem etnomusicológica e antropológica, com base na análise bibliográfica e posterior coleta de dados etnográficos em campo. Nos dois povos de línguas Tupi, verificamos que o contexto ritualístico e medicinal se realiza a partir do que se conhece como "pajelança indígena". Depreende-se que, por meio da música, os pajés Tembé e Ka'apor estabelecem um diálogo espiritual com entidades da floresta. Neste contexto, a expressividade musical aplicada à religiosidade, objetiva obtenção de saúde dos indígenas, resultando numa contribuição para a coesão social e o bem-estar em ambas as comunidades.

Palavras chave: Povos Tembé e Ka'apor, Música e Pajelança Indígena, Etnomusicologia Médica

Abstract

Besides the geographical, cultural and linguistic proximity between the Tembe and Ka'apor people, there are obvious cosmological and ritual similarities between the two groups, which are currently located in two contiguous indigenous territories: the Ka'apor reside on the Alto Turiaçu Indigenous Land, in the Maranhão state, and the Tembe-Tenetehara in Alto Rio Guama Indigenous Land, in the state of Pará. This work provides a comparative analysis of the musical culture of both groups and how it is applied to traditional indigenous medicine. This study is based on an ethnomusicological and anthropological approach based on the existing literature and the subsequent analysis of ethnographic data collected through fieldwork. In both Tupi speaking peoples, we find that the ritual and medicinal context draws from what is known as "indigenous shamanism." It appeared that, through music, the Tembé and Ka'apor shamans establish a spiritual dialogue with spirits from the forest. In this context, the musical expressiveness applied to religion aims to bring health to the indigenous people, resulting in a contribution to the social cohesion and well-being in both communities.

Keywords: Tembe and Ka'apor People, Music and Shamanism, Medical Ethnomusicology

Introdução

Este trabalho[1] focaliza a análise da música dos povos indígenas Tembé e Ka'apor no contexto ritual das práticas de cura da medicina tradicional indígena. Nesse sentido, importa aqui destacar que as praticas ritualístico-medicinais a que nos referimos, são conhecidas como "pajelança indígena". Nota-se a inexistência de estudos sobre o referido tema e apontamos a necessidade de futuras aproximações ao assunto.

Os Tenetehara, também conhecidos por Tembé vieram do Maranhão em meados do séc. XIX. Se estabeleceram às margens dos rios Gurupi, Capim, Guamá e Acará-Miri, no Estado do Pará. Esse êxodo motivou a fragmentação dos Tenetehara. Importante é ressaltar que o grupo que se estabeleceu no Pará ficou conhecido como Tembé e aqueles que permaneceram no Maranhão são conhecidos como Guajajára, mas ambos se autodenominam Tenetehara. Os poucos estudos efetuados sobre os Tenetehara têm escassez de elementos relacionados com sua música. O que foi feito nesse sentido foi condicionado aos Guajajára. Por esse motivo, nos referimos também à música desse povo.

Os Tembé habitam na Terra Indígena Alto rio Guamá – TIARG (279.000 ha), constituem uma população de 1184 indígenas distribuídos em 10 aldeias na região do rio Guamá e 11 aldeias na região do rio Gurupi. A vegetação própria da área é de floresta tropical húmida. No norte, a TIARG já foi fortemente devastada; no sul, a floresta tropical ainda é dominante e a fauna é mais preservada (Mitschein, 2012, p. 26).

O povo Ka'apor habita na Terra Indígena Alto Turiaçu no estado do Maranhão, fala língua do tronco Tupi, como os Tembé. O nome Ka'apor surge das palavras "ka'a" que significa floresta e "por" que significa "habitante" (Balée, 1998 *apud* López Garcés, 2011, p. 4). A Terra Indígena Alto Turiaçu está localizada no norte do estado do Maranhão,

[1] Este artigo decorre de dois trabalhos de pesquisa, desenvolvidos no âmbito do programa de Iniciação Científica do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG/PIBIC). O primeiro sobre música Tembé-Tenetehara (2013/2014), através do projeto "Música Indígena Tenetehara. Canto, Ritual e Relação Com a Medicina Tradicional" o segundo sobre a música do Povo Ka'apor (2014-2015), desenvolvido através do projeto intitulado – "Música Ka'apor, a práxis musical como medicina: contribuições para uma aproximação com a etnomusicologia médica." Esta última é uma investigação em andamento.

"população aproximada de 1.584 habitantes (IBGE, 2010) sendo a maior parte da etnia Ka'apor, compartilhando o território com outros povos indígenas" (López *et al.*, 2014, p. 4, 5).

Localizados em Terras Indígenas contiguas, a proximidade entre os dois povos motivou os Ka'apor e os Tembé a manterem relações estreitas de intercambio, com casamentos intertribais e também alguns conflitos, ocasionados pela vicinalidade entre os dois grupos.

A situação atual dos Tembé é de fragilidade. A história Tembé está repleta de conflitos gerados pela constante imposição da força fundiária. O resultado dessa nefasta ação culminou na perda de grande parte do seu território. O Pará é o estado com maior índice de criminalidade provocado por questões fundiárias (Mitschein, 2012, p. 32).

Os Ka'apor vivenciam na atualidade conflitos ocasionados pela exploração ilegal de madeira por parte de setores não indígenas (López *et al.*, 2014, p. 4,5). Segundo o Relatório Violência contra os povos indígenas no Brasil (2013, p. 42, 67), publicado pelo Conselho Indigenista Missionário - Cimi, ultimamente os Ka'apor foram vítimas de violência física e verbal, saque de plantações e animais, fogo em suas habitações e ameaças de morte, por parte de madeireiros e de pessoas incitadas por grandes madeireiros e donos de cerrarias.

Mesmo diante da atual conjuntura, são mantidas as tradições indígenas de ambos os povos. Na análise comparativa aqui apresentada, está implícita a importância particular que os mesmos concentram na sua cultura musical. Observamos neste trabalho que a musicalidade indígena Ka'apor e Tembé, se traduz numa dinâmica cultural ligada aos aspetos e praticas de cura e da saúde, que se desenvolve na medicina tradicional indígena.

Metodologias

O estudo foi desenvolvido com base em revisão bibliográfica de literatura antropológica e etnomusicológica, mas também é resultado de duas curtas experiências de trabalho de campo. No âmbito da pesquisa, até ao presente momento, foram realizadas visitas de campo à aldeia Itaputire – Aldeia Tembé, localizada na Terra Indígena Alto Rio

Guamá - PA e nas aldeias Ka'apor, Xiepihu-rena e Paracui-rena, ambas localizadas na região da Terra Indígena Alto Turiaçu - MA.

Durante estas curtas experiências de trabalho de campo e coleta de dados, foi importante o acompanhamento de processo ritualístico no qual a música indígena foi aplicada. Nesse sentido, o trabalho se baseia também no enfoque etnográfico, principal ferramenta metodológica da antropologia, concebida a partir da pesquisa de campo, por meio de técnicas como a observação participante, entrevistas e gravações de rituais em vídeo e áudio.

Os dois trabalhos foram pautados pelo enfoque etnográfico que privilegia a pesquisa participante. Roberto Cardoso de Oliveira (1998), considera a importância do "olhar", "ouvir" e "escrever", apontando que a observação de um ritual deve ser feita não só pelo "olhar" e "ouvir", mas também tentando atingir seu sentido através das "informações fornecidas pelos membros da comunidade investigada".

Nas curtas entrevistas em campo tentamos seguir as considerações do autor sobre a relação dialógica do trabalho de campo: "o pesquisador deve [...] ouvir o nativo e por ele ser igualmente ouvido, encetando formalmente um dialogo entre iguais sem receio de estar assim contaminando o discurso do nativo com elementos do seu próprio discurso" (Cardoso de Oliveira, 1998, p. 17–35).

A análise dos dados foi efetuada a partir dos elementos do diário de campo, tentando avançar na análise comparada com base no "contraste de contextos" "estratégia metodológica de comparação baseada na exaltação das características únicas de cada caso para ressaltar a visibilidade de um fenômeno ou estrutura por contraste com outro" (Skocpol; Somers, 1980, Little et al., 1993, apud Garcés, 2012, p. 22).

MÚSICA E RITUAIS DE CURA

Pajelança Tenetehara

Em Itaputire – Aldeia Tembé, presenciamos o ritual mais importante deste povo, a festa da Menina Moça, ritual de passagem para meninas e também dos meninos das aldeias Tembé, que entram na idade da puberdade. As meninas passam por algumas restrições antes

da cerimônia, pois o ritual é mais centrado nelas. Ao menstruarem pela primeira vez, são submetidas a restrição alimentar e vigiadas por suas mães e avós para que não saiam sozinhas. Essas precauções são levadas muito a serio, pois na cosmologia deste povo acredita-se que as meninas, se ficarem desprotegidas, podem ser vitimas dos espíritos e com isso adoecer (Paixão, 2011, p. 100). Numa breve conversa, enquanto observávamos o ritual da menina moça, um cacique Tembé dizia-me que durante os cânticos ninguém tem a permissão de passar em frente ou por de trás do cantadores, pois as músicas evocam a presença dos Karuaras, seres sobrenaturais – espíritos da floresta, e quem passar em frente ou nas costas dos cantadores pode adoecer.

Eduardo Galvão (1996, p. 163, 164) fala-nos do papel dos Pajés na festa da menina moça. Descreve que o Pajé, "ocupa a sessão diurna" sendo a pessoa com mais protagonismo nessa fase da festa. Este autor abordou o contexto ritual e transcreveu alguns cânticos de pajelança, a exemplo deste cântico noturno: "Hawizezane zaneapa zaha zaneapa aiko ueuzuri ureapa paze katu pea". Na tradução livre do autor: "Basta, nós já fizemos bastante. Vamos embora daqui. Agora vocês, agora podem cantar bem." O mesmo afirma ser este um cântico usado para a conclusão da sessão de pajelança (Galvão, 1996, p. 158).

Na região do Rio Guamá na TIARG, atualmente existem quatro pajés mulheres que curam cantando e são convocadas a trabalho em todas as aldeias desta região. Curioso, pois nas comunidades indígenas são geralmente os homens que fazem o trabalho de pajelança e não as mulheres. Na região do Gurupi, onde também se realiza a Festa da Menina Moça[2], os Pajés Tembé são maioritariamente do sexo masculino, mas também existem mulheres que curam. Em Xiepihu-rena – Aldeia Ka'apor, encontramos um pajé do sexo feminino.

Sobre as práticas de pajelança, Galvão registra várias descrições em seu diário. Normalmente se procede através de grupo de homens com os maracás cantando, e mulheres entoando os mesmos cânticos em uníssono, dando sustentação à atividade do Pajé. Este último incorpora os espíritos da floresta. Incorporado cura os doentes, removendo-lhes "karuaras", sempre cantando, dançando e fumando cigarros de tawary. Galvão (1996, p. 159), até se prenuncia a respeito das diferenças de dinâmica nas vozes dos intervenientes.

[2] "a festa lá é maior, leva mais gente", disse o cacique Tembé.

Esse tipo de variações a que o autor se reporta, foram verificadas nas cantorias em grupo, tanto no ritual da Moça Tembé, como na cerimonia noturna de pajelança Ka'apor.

Galvão em seu diário, compara a cantoria Tenetehara à dos Ka'apor:

> Os Urubu [Ka'apor] cantam com o mesmo estilo (mulheres carregando alto na voz de falsete, um homem ou dois principiam o *leitmotiv,* a nova canção, e os outros tomam o coro). Os Urubu cantam varias cações para gravar e dizem que são diferentes umas das outras, mas, para nós, todas nos parecem as mesmas, com diferentes palavras. Este estilo parece o estilo Tupi (Galvão, 1996, p. 151).

Apesar de Galvão (1996) e Froes Abreu (1931) fazerem alusão ao processo de incorporação por que passam os Pajés Tenetehara, na Festa da Menina Moça em Itaputire, não me apercebi de nenhum evento nesse sentido. Uso aqui o termo "incorporação" para me referir ao processo pelo qual os pajés recebem em seus corpos os espíritos da floresta. Alguns convidados comentaram que enquanto decorria o ritual durante a noite, o pajé Tembé incorporou um espírito da floresta.

Galvão descreve no diário a forma como incorpora um dos Pajés:

> Alguns homens fumando cigarros de tawary [...] os pajés dançando e fumando os cigarros...um dos Pajés parou de dançar, [...] um dos pés à frente, pernas ligeiramente flexionadas, cabeça levantada, olhos fixos ao longe, o corpo se contraindo e distendendo no esforço de engolir a fumaça do cigarro (após tragadas, as pernas perdem firmeza tornam-se trémulas. [...] sai a dançar, porem de modo diferente dos outros, pernas apertadas meio flexionadas, corpo para a frente, braços abertos, ora dava uma série de saltos curtos sobre os pés, ora girava sobre si mesmo. Porem não cantava emitia com a garganta sons surdos. Estava possuído por *azan* dançando da maneira deste [...] Num dos momentos em que mais forte tragava, Inácio caiu para trás, estendendo-se a fio comprido no chão, braços abertos, pernas afastadas, mãos fechadas, corpo rígido, desmaiara a receber o *azan*, que viera de modo violento causando sua queda (Galvão, 1996, p. 141, 142).

A festa prosseguiu e o Pajé voltou à dança e cântico, conforme nos descreve Galvão. As incorporações continuaram, desta vez em Inácio por *arapuha azan* – arapuha – veado *azan* – alma de falecido que se torna bicho, e André "possuído por *azan.*" (Galvão, 1966 p, 143). De acordo com o diário, no dia 3 de Dezembro, foi anotado um texto de cântico usado pelos Pajés:

> Poipira puka e pira ico,
> Uzere sere katuico.
> Aheahe he he...
>
> (Galvão, 1996, p. 150)

Conforme informação a respeito do processo iniciático, o aspirante a Pajé: "durante o aprendizado nada pode comer, apenas chibé... se comer carne, a karuara sai toda e faz mal para ele. O Pajé velho cura, primeiro, vai ensinando depois. O noviço vai cantando e aprendendo. Pajé engole fumaça" (Galvão, 1996, p.150).

Galvão fala do método aplicado pelo Pajé, para curar quatro pessoas. Conforme descrição, o Pajé incorpora um *uwan* – mãe d'agua. "...Veio e saiu do corpo...uwan, ipori, uzari...são muitos uwan, moram debaixo de água e vêm quando Pajé chama."

Este primeiro relato, ainda inclui utilização de cântico, como método aplicado pelo Pajé no processo de cura:

> Inácinho, quando estava cantando para Massau (Inácinho e Massau são *uwan Paze*), Botou a mão esquerda sobre a cabeça, segurando o ouvido direito, e a mão direita sobre a mão esquerda, que está sobre o ouvido direito [...] Disseram os informantes que Inácinho põe suas mãos sobre o ouvido, para escutar o que *uwan* está fazendo lá no rio onde mora [...] Ele cantou (e o ultimo *uwan* o deixou) até mais ou menos 4 horas (Galvão, 1996, p.149, 150).

Esta descrição reporta-nos ao conceito de audição do mundo – *World hearing*, criado por Menezes Bastos em 1999. Abordagem à percepção sonoro-musical ameríndia que envolve a capacidade de comunicação com "humanos" e "não humanos" (Bastos, 2012); (Mori; Seeger, 2013).

Pajelança Ka'apor

Esta é uma descrição etnográfica inicial de ritual de pajelança Ka'apor, textualizada a partir do diário de campo, com base nas anotações da primeira visita ao território Ka'apor. Entre reuniões com a comunidade e outras atividades, o ritual de pajelança, por nós presenciado, é o que interessa aqui relatar.

O ritual que assistimos se enquadra dentro do que se conhece como “pajelança cabocla”. Raymundo Heraldo Maués (1994), a define da seguinte maneira:

> Forma de culto mediúnico, constituído por um conjunto de crenças e práticas muito difundidas na Amazônia, [...] provavelmente, segundo Galvão (1976), origem na pajelança dos grupos tupis, esse culto, [...] incorporou crenças e práticas católicas, kardecistas e africanas, recebendo atualmente uma forte influência da umbanda. Seus praticantes, entretanto, não se vêm como adeptos de uma religião diferente, considerando-se "bons católicos", inclusive os pajés ou curadores que presidem as sessões xamanísticas (Maués, 1994, p. 76).

Em 1982, enquanto Ettiéne Samain pesquisava mitos Ka’apor, entendeu que estes haviam perdido algumas de suas práticas xamânicas, resultado das tentativas de evangelização (Diniz, 2000). Então os Ka’apor, segundo observou o pesquisador, numa tentativa de resgate, procuraram reaprender seu legado xamânico, através da ajuda dos vizinhos Tembé (Samain, 1984, p. 257).

O ritual relatado é unicamente perpetrado por indígenas, por conseguinte, seria lógico enquadrá-lo na evocação feita por Maués relativa à origem da pajelança. Mas, uma vez que esta sofreu alterações mediante contato com outras culturas – indígenas e não indígenas e, como nada é estático à influência do tempo, podia fazer esse enquadramento, dentro do conceito de pajelança cabocla do autor. Contudo, olhar o ritual a partir do conceito de sua origem, na pajelança dos grupos Tupis, parece mais acertado. Na ritualística, não observei, por enquanto, evidência de influência de outro tipo de crenças como as citadas por Maués, a exemplo das “práticas católicas, kardecistas e [...] da umbanda” (1994, p. 76), mais não se descarta esta possibilidade, o que deverá ser constatado na continuidade da pesquisa.

É importante ressaltar que existe equivalência nos termos, como é o caso de “pajelança” e “xamanismo”, “pajé” e “xamã” aqui empregados. Na América do Sul é comum o uso do termo pajé e pajelança ao invés de xamã e xamanismo respectivamente (Mello, 2013, p. 67). “O termo pajé vem do tupi *pa’yé,* utilizado de forma generalizada para referir o sacerdote e o curador, o líder espiritual de uma comunidade indígena (2013, p. 67).” O xamanismo por sua vez, não é invulnerável a “metamorfoses”. Devem ser consideradas as diferentes metodologias na aplicação e desenvolvimento das práticas xamânicas, nas diferentes sociedades indígenas do mundo. Não havendo por isso um xamanismo comum a

todos os povos, e sim variedade de práticas xamânicas, que partilham entre si elementos comuns.

Em Xiepihu-rena era noite, estava muito escuro e tínhamos apenas a luminosidade de uma vela e da lua em quarto-crescente. Havia breu queimando enquanto o neto do pajé preparava os cigarros de tawari para os mais velhos fumarem.

O filho de pajé puxou o primeiro cântico e as mulheres timidamente começaram a acompanhá-lo com suas vozes agudas. Levantado, batendo o pé no chão, tinha a mão esquerda na testa em forma de concha, seu corpo estava flexionado para frente e se movimentava ao ritmo do seu maracá. Preparava-se para receber um espírito ou entidade. O protagonismo na ritualística era mais evidente no pajé, mas tanto seu filho como sua esposa, tiveram também papel ativo no ritual. Mais tarde, segundo pajé, os três pessoas receberam entidades, incorporaram os "bichos da floresta".

Já decorria meia hora de ritual, quando apareceu uma indígena que sofrera hematoma no pé. Estendeu seu pé machucado, esperando intervenção de um pajé. O filho do pajé agachou-se na direção do pé da enferma e entoou o cântico. Tragava o cigarro de tawari, com as mãos em forma de concha tossiu e soprou o fumo para o pé lesionado três vezes.

Em seguida o pajé passou a ser o puxador da cantoria. Levantado, iniciou novo cântico, fez uma série de passos meio dançados e aproximou-se da indígena, colocou seu joelho no chão, tragou cigarro e sugou com muita força o calcanhar da enferma. Tossiu, até que tirou de sua boca um besouro verde, que chamou "karuára". "Nos trabalhos de cura, [...] os pajés chupam a doença, extraem por sucção objetos patogênicos dos seus pacientes, [...] (Wright,1996 apud Mello, 2013, p. 71)." Raimundo Lopes sobre karuára nos diz:

> A cerimônia a que assisti na aldeia Iarapá Grande é uma operação ligada à magia curativa mediúnica. Ao que pude interpretar, o pagé, para tirar a doença, precisa de entrar em "participação" com o causador da doença o caruára. Caruára na língua geral e termo geral de caboclos brasileiros, é doença "feitiça", reumatismo, entravamento. Os pagés das nossas populações mestiças os quaes ainda usam maracás, [...] simulam *tirar* do corpo doente, rans, sapos e outros bichos [...] (1932, p. 162).

O autor, ao descrever cerimônia de pajelança, aborda os mesmos elementos ritualísticos observados por Froes Abreu (1931) e Galvão (1996). Raimundo Lopes (1932),

faz curta referência à “festa do mel” Tembé. Supostamente, estaria implícito que a descrição referida fosse relativa a esse grupo. Contudo, o autor não deixa claro. Assim, a partir dos elementos observados no ritual do pajé na aldeia Xié, verificamos que a explanação de Lopes poderia ser sobre pajelança Ka’apor.

O pajé cantava com muita intensidade, seu timbre sobressaia com mais nitidez no conjunto de vozes. Finalizado o ritual, afirmou que, durante a festa, a cantoria é a noite toda. Tanto filho como o pai, referiram a presença de espíritos de animais, como gavião, mucura e entidade de nome Mãe d’água. Os ritos Tembé, evocam também a presença de animais.

Segundo o pajé, a enferma havia-se lesionado, por uso excessivo de veneno, a planta cunambi para pegar peixe. Mãe d’água “flechou-a”, pois não gostou. A punição pela falta de moderação da indígena reportanos a Maués:

> Os "encantados-da-mata" ("anhanga"; "curupira") provocam o "mau-olhado" e têm poder de "mundiar" pessoas, isto é, fazê-las perder-se na floresta. [...] caçadores que cometem abusos, matando persistentemente um só tipo de animal ou uma quantidade de caça superior às suas necessidades. [...] esses seres funcionam também como uma espécie de defensores míticos da floresta [...]. Tudo tem sua "mãe" (um "encantado"): abusos são castigados pela "mãe do rio", quando este é poluído, pela "mãe do mato", quando a floresta é devastada, e assim sucessivamente. Parece porém que, em certas áreas, "os curupiras foram embora" desde que a destruição das motosserras foi mais poderosa (Maués, 1994, p. 77).

“Mãe” ou “Dono” são termos empregues “para designar “responsável” ou “criador de” aquele que tem legitimidade garantida pela coletividade (Mello, 2013, p. 24).” A partir destas restrições, induzidas pelas entidades evocadas, observa-se como resultado, contribuição para construção ética na relação com o reino animal. Resultante do *ethos* coletivo, ou o que advém dele, alcançar-se-á certo grau de sustentabilidade e equilíbrio no seio da comunidade. Ao contrário do que se vive a nível consciêncial – ou da falta de nas ditas sociedades ocidentais, no que diz respeito à chacina diariamente perpetrada pelo agronegócio, que contribui para o assassinato de bilhões de animais que nem chegam a ser consumidos.

O ritual de pajelança Ka’ápor, abarcou em sentido estrito e mediante a música, intervenção por parte de três especialistas em pajelança, objetivando levar a obtenção de saúde a todos os intervenientes. Nesse sentido Maués afirma:

> Ao contrário do que ocorre no caso da medicina ocidental, forjada dentro da tradição individualizante, a pajelança, [...] assume, através dos métodos de tratamento do pajé, um caráter "holístico" (Maués, 1994, p. 81)." [...] forma de culto que é também uma prática médica local, [...] do interior da Amazônia. São extremamente precários ou inexistentes os serviços de saúde [...] a utilização da medicina local, cuja abrangência é muito mais ampla, envolvendo crenças religiosas, conhecimento da natureza (sobretudo plantas e animais), [...] (Maués, 1994, p. 77).

Raimundo Lopes em seu ensaio (1932) descreve o que intitula de "Marcha Coral", "ingare", na ocasião, dançado coletivamente por Tembés e Ka'apor. Na resumida descrição, o autor presencia cânticos que o pajé na aldeia Xie afirmou servirem para a evocação de espíritos animais (1932, p. 160).

A indígena que contraíra a lesão estaria com lauda para consulta no Hospital. Acontece que tal fora anulado, pois segundo ela, fora curada pelo pajé.

Estas duas experiências de campo oportunizaram coleta de elementos importantes, destaca-se a gravação de cânticos Ka'apor do ritual de pajelança como elemento principal desse conjunto. Entretanto perspectiva-se a produção em CD-Áudio, dos dados registrados. Para isso, deverá ser feita edição e masterização no sentido de compilar esses elementos em formato digital. Em consequência, dar retorno à comunidade com doação do trabalho editado. À posteriori, tombar o mesmo junto do acervo digital (MPEG).

Considerações Finais

Com base na compilação dos cânticos e dos elementos etnográficos advindos destes, pretende-se efetuar aproximação a partir de contribuições da antropologia médica e etnomusicologia médica. Esta ultima é definida por **Benjamin D. Koen (2011) nas seguintes palavras:**

> Etnomusicologia médica, um novo campo de pesquisa integrativa e de pratica aplicada, que explora holisticamente o papel da música e práticas relacionadas a fenômenos sonoros em qualquer contexto cultural ou clínico de saúde e cura. [...] Este volume (The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology) procura dar ênfase à dinâmica cultural presente em qualquer experiência com música, saúde e cura e com isso, procura encorajar um novo nível de discurso e colaboração sem fronteiras entre os que possam ter interesse no assunto. [...] Adicionalmente, desde seu inicio,

> a etnomusicologia teve um fluxo de pesquisa dedicado à investigação de música [aplicada à] cura, que tem empregado metodologias que alcançam desde o totalmente etnográfico a aproximações que integram filosofias e métodos de disciplinas entre as ciências e humanidades (Koen, 2011). (Tradução do autor)

Acreditamos que essa nova tendência do campo etnomusicologia possa trazer subsídios importantes para a investigação em curso. As práticas de medicina tradicional praticadas pelos grupos aqui abordados, podem perfeitamente enquadrar-se nos estudos abrangidos pela cadeira, como observamos nos esclarecimentos apresentados pelo autor sobre o que vem a ser etnomusicologia médica.

Nesta contribuição, abordamos similaridades na ritualística dos dois grupos. A música está intrinsecamente ligada aos aspetos cerimoniais Tenetehara e Ka'apor. Estes por sua vez, têm um papel fundamental para o bem estar e equilíbrio da comunidade. Entendemos que o diálogo espiritual que os pajés experimentam com os espíritos da floresta é feito mediante o uso da música. Quer seja na pajelança, em grupo onde homens e mulheres cantam ao som dos maracás, dando sustentação à atividade do pajé, ou quando este incorpora, na remoção dos "Karuaras", na cura dos doentes, no processo iniciático e no apelo às entidades espirituais. A música sempre se faz presente e é indissociável de todo o processo. Outras contribuições a respeito da cosmologia indígena e sua ligação com a música devem ser efetuadas devido à escassez de trabalhos neste sentido. Galvão em suas incursões pelo território Guajajara, pôde constatar que estes fazem uso da "incorporação" de entidades através da pajelança (Galvão, 1996, p. 153). Verificamos que este tipo de práticas não se centraliza apenas nos dois grupos aqui reportados. Por conseguinte, outro curso interessante para futuras investigações, será procurar o mesmo (ou idêntico) conceito de "incorporação", presente na pajelança Tembé; Guajajara e Ka'apor, aplicado à cultura ritualística de outros povos indígenas Tupi.

REFERÊNCIAS

ABREU, Fróes. **Na Terra das Palmeiras**. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1931. 105-163 p. (Estudos brasileiros).

BASTOS, Rafael José de Menezes. Audição do Mundo Apùap II – Conversando com "Animais", "Espíritos" e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. **Antropologia em Primeira Mão** v. 134, p. 21, 2012.

DINIZ, Roberto Belisário. Um pouco da cultura dos índios Urubu-Kaapor. **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/amazonia/amaz27.htm>. Acesso em: 15 set. 2014.

DOM ERWIN KRÄUTLER. **Violência contra os Povos Indígenas no Brasil – Dados de 2013**. Brasília: CIMI, 2013.

GALVÃO, Eduardo. **Diários de Campo de Eduardo Galvão: Tenetehara, Kaioá e índios do Xingu**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ - Museu do Índio - FUNAI, 1996. p. 395

LÓPEZ GARCÉS, Claudia . Contatos interétnicos em regiões de fronteiras: a visão dos Ticuna e dos Galibi do Oiapoque. **Variações interétnicas: etnicidade, conflito e transformações** Brasília, p. 22–45, 2012 Cap.1.

LÓPEZ GARCÉS, Claudia (Org.). **Ka'apor ma'e panu ha ke = A palavra dos moradores da mata: Narrativas tradicionais do povo indígena Ka'apor**. Belém, PA: MPEG, 2011. p. 95

LÓPEZ GARCÉS, Claudia *et al. Textos* - **Exposição "Ka'apor Akaju kawĩ yta muheryha " "A Festa do cauim do povo Ka'apor"** . [S.l.]: MPEG. , 2014

KOEN, Benjamin D. Introduction: Confluence of Consciousness in Music, Medicine, and Culture. **The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology** New York, p. 10, 2011

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Medicinas populares e "pajelança cabocla" na Amazônia Available from SciELO Books. **Saúde e doença: um olhar antropológico**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1994. p. 73–81. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/tdj4g/pdf/alves-9788575412763-06.pdf>.

MELLO, Glaucia Buratto Rodrigues De. **Yurupari, o Dono das Flautas Sagradas dos Povos do Rio Negro. Mitologia e Simbolismo**. Belém, PA: Paka-Tatu, 2013. p. 272

MITSCHEIN, Thomas A. **Territórios Indígenas e Serviços Ambientais na Amazônia: O futuro ameaçado do povo Tembé no Alto Rio Guamá (PA)**. Belém, PA: NUMA/UFPA, POEMA, 2012. p. 26-34.

MORI, Bernd Brabec de; SEEGER, Anthony. Introduction: Considering music, humans, and non-humans. **Ethnomusicology Forum. Vol. 22 nº3** London, p. 269–286, 2013

OLIVEIRA, Roberto Cardoso De. cap.1 Olhar, Ouvir e Escrever. **O Trabalho do Antropólogo**. 3. ed. Brasília/São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da UNESP, 1998. p. 17–35.

PAIXÃO, Antonio Jorge Paraense da. **Interculturalidade e Política na Educação Escolar Indígena da Aldeia Teko Haw - Pará**. **Thesis – 2011.**

LOPES, Raimundo. **Os Tupis do Gurupi. In: XXV Congresso de Americanistas, 1932, La Plata**. **Anais**... La Plata: Universida Nacional de la Plata, 1932. p.166.

SAMAIN, Etienne. A Vontade de Ser: Notas Sobre os Indios Urubu-Kaapor e sua Mitologia. **Revista de Antropologia** v. 27/28, n. Universidade de São Paulo - USP, p. 18 , 85 1984.

TRABALHAR COM MÚSICA NO INTERIOR DO BRASIL: REFLEXÕES INICIAIS SOBRE ENTRADA NO CAMPO E MÉTODO

Júlio César Silva Erthal
julioerthal@globo.com
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo

Como é trabalhar profissionalmente com música em uma cidade do interior do Brasil? Hoje ainda é possível apontar grandes diferenças em comparação com a realidade dos músicos que trabalham em nossas metrópoles? Para tentar responder esta e outras perguntas, comecei uma pesquisa etnográfica de doutorado com cantores e instrumentistas que atuam profissionalmente em Londrina, cidade localizada do norte no Paraná. Ainda dando os primeiros passos nesse estudo, faço considerações iniciais sobre o método que pretendo empregar no campo, defendendo ações colaborativas com os demais participantes envolvidos no processo. Buscando experimentar tal abordagem antes de começar a investigação, realizei uma breve pesquisa, por e-mail, com alguns músicos sobre sua vida profissional na cidade paranaense e, após receber suas respostas, iniciamos uma construção coletiva da representação que eles fazem das suas atividades, em um sistema de ida-e-volta de mensagens eletrônicas, até chegarmos a um texto final. Nesse artigo, mostro os resultados obtidos nessa rápida interlocução, atento, principalmente, às indicações trazidas por meus pares, tais como, realizarmos pesquisas sobre temas como: gerenciamento de carreira, realização profissional, tensões entre tocar música comercial e música autoral etc. Esse encontro epistêmico certamente trouxe importantes subsídios para o desdobramento dessa pesquisa etnográfica.

Palavras-chave: Trabalhar com música; Etnografia; Encontro epistêmico.

Abstract

How is to work professionally with music in Brazillian countryside? Today, is it possible to point out major differences compared to the reality of the musicians working in biggest cities? To answer those questions I am starting a study with singers and instrumentalists who work professionally in Londrina. Still taking the first steps in this research, I'm doing some initial considerations on the method I want to use in fieldwork, defending collaborative actions with other participants involved in this process. Looking to experience such an approach before entering in the field, I conducted a brief survey, by e-mail, with some musicians about their professional life in Londrina and, after receiving their responses, we began a collective construction of the representation they make of their activities, exchanging messages until we reached a final text. In this article, I show the partial results obtained in this fast dialogue, observing, especially the suggestions gave by my peers, such as to study topics like: career management, job satisfaction, tensions between playing commercial music versus their own compositions etc. This epistemic meeting surely brought important contributions to the development of this ethnographic research.

Keywords: Working with music; Ethnography; Epistemic meeting.

Antecedentes da pesquisa

Depois de atuar como instrumentista por cerca de cinco anos na noite carioca, entre 2002 e 2007, acabei me mudando, por uma série de razões, para Londrina, no interior do Paraná. Enquanto na capital fluminense me especializara no circuito de samba e choro da Lapa, na nova empreitada tentei me inserir em grupos que atuavam no mesmo segmento, visando assim aproveitar as competências que eu adquirira no Rio de Janeiro e também buscando iniciar o quanto antes meu trabalho com música na cidade. Porém, em um primeiro momento as portas se abririam apenas para a performance no mundo das cerimônias de casamento, um universo com o qual eu tivera pouco contato.

A vivência neste ambiente me fez, aos poucos, conhecer novos valores, ampliar minha rede de contatos e, sucessivamente, oportunidades em grupos dentro e fora deste segmento foram surgindo, fazendo com que eu tivesse de reorientar minhas escolhas e buscar novas competências musicais. Eram grupos de reggae, música *folk*, pagode etc. – muitos deles bem distantes das práticas que eu tinha experimentado no passado. De certa maneira, a situação, apesar das mais de seis décadas de distância, lembrava aquela descrita por Becker que, entre 1948 e 1949, realizou uma observação participante com profissionais de algumas casas noturnas dos Estados Unidos:

> Há disparidades na organização da profissão de músico associadas às diferenças de tamanho das cidades. Em Chicago, é muito mais fácil para um músico especializar-se. Ele pode ser músico de salão de dança, ou trabalhar somente em cabarés e boates (como eu fazia). Nas cidades menores, nenhum desses tipos de trabalho existe em quantidade suficiente, e, além disso, há menos músicos em proporção à população ([1963] 2009, p.94).

A partir do relato do sociólogo podemos concluir que, por haver poucos espaços para a performance nas cidades menores, os instrumentistas profissionais locais acabam não se especializando na prática de um determinado segmento musical, visto que precisam transitar por tantos palcos (e respectivos gêneros musicais tocados nestes ambientes) quanto forem necessários para garantir sua sobrevivência.

Diante desse quadro, arriscar uma correlação com o que observei empiricamente na minha trajetória no interior do Paraná parecia uma ideia tentadora. Contudo, mais interessante, penso, seria empreender uma interlocução com instrumentistas e cantores locais para construirmos uma reflexão sobre as condições de trabalho com música na cidade, um encontro (ou processo) epistêmico:

> Entre dois ou mais sujeitos, entre dois ou mais discursos, em interações diretas... [algo] que ocasiona transformação... e impulsiona retomadas, novos encontros, novas experiências de investigação e interpretação (Salgado, 2014, p.12).

Um encontro visando, sobretudo, "sentidos de emancipação com relação às pressões do hábito, da reprodução social e da hierarquia, que condicionam cada um dos participantes" (Salgado et al., 2014, p.103). Em linhas gerais, esta pesquisa conjunta vem ser a proposta dessa pesquisa etnográfica em andamento.

Este preâmbulo, na verdade, traz no bojo algumas intenções. Entre elas, a de defender que na minha carreira pude verificar *in loco*, assistematicamente, algumas semelhanças e diferenças entre a atuação e trajetória dos músicos profissionais no contexto das duas cidades: Rio de Janeiro e Londrina. A mudança de ares para o interior me estimulou a pensar sobre a possibilidade de empreender uma investigação que se debruçasse sobre aspectos da vida profissional de músicos que vivem em cidades menores. Para além das minhas vivências pessoais, queria fazer uma investigação mais elaborada sobre como é trabalhar com música fora dos grandes centros do país.

A realidade dos músicos profissionais que atuam nas metrópoles já possui alguns estudos relevantes, entre eles eu poderia citar novamente Becker ([1963] 2009), com sua pesquisa com músicos das casas noturnas de Chicago, além de Requião (2010) e Salgado (2005), que respectivamente estudaram profissionais que tocavam na Lapa e músicos-estudantes da UNIRIO. No entanto, poucos foram os que se debruçaram sobre a carreira dos músicos em cidades menores, localizadas no interior. Entre eles figura Finnegan ([1989] 2007), socióloga que faz importantes reflexões em sua etnografia com músicos amadores de Milton Keynes, no interior da Inglaterra.

Por uma pesquisa participativa

Para estudar os músicos profissionais de Londrina, de imediato pensei em trabalhar com categorias como: carreira, valoração, técnica etc. Todavia, a partir de algumas reflexões contemporâneas sobre a produção de textos etnográficos resultantes das críticas aos modelos tradicionais, iniciadas na virada epistemológica da década de 1980, acredito que mais importante do que sugerir aspectos a serem pesquisados sobre determinado grupo social seria negociar com essas pessoas o que elas gostariam de investigar a respeito de suas práticas, promover discussões sobre o que está sendo observado e, por meio dessa interação, deliberar conjuntamente sobre aspectos do contexto a ser estudado. Ou seja, a perspectiva é a de que a produção do conhecimento seja o resultado da interlocução entre pesquisador e pesquisado, ou melhor, se possível que haja a superação dessa dicotomia e que todos assumam o papel de pesquisadores.

Esta concepção de trabalho de pesquisa, alternativa aos modelos clássicos da Antropologia pós-Malinowski[1], não é novidade no meio, pois já vem sendo difundida desde antes dos anos 1980, momento em que se defendem algumas mudanças de paradigma na área (abrangendo áreas próximas, como a Etnomusicologia), em especial questionando: a autoridade de quem está representando uma cultura por meio do texto etnográfico, aspectos do trabalho de campo etc. (Barz e Cooley, 1997; Clifford e Marcus, 1986; Clifford, 2008, p. 17-58). Entre os pesquisadores que adotaram essa perspectiva estão: Feld (1982), Seeger (2008), Impey (2002), Araújo e Grupo Musicultura (2006), Lucas (2011) etc.

Uma pesquisa publicada recentemente que chamou minha atenção foi a de Prass, que fez investigações em três comunidades quilombolas do Rio Grande do Sul. Com relação a um dos capítulos da tese, o que se refere à transcrição das músicas estudadas, ela conta que ao relatar para chefe Faustino Antônio, representante do grupo pesquisado, o seu desejo de "fazer a parte da música direitinho, ver se eu consigo" (2013, p.217), este revelou o interesse em que fosse confeccionada a partitura dos seus cantos. A autora aceitou a proposta, negociando apenas uma condição com ele: a de que "as 'chaves' da leitura dos cantos me

[1] Na introdução de "Os argonautas do pacífico ocidental", publicado em 1922, Malinowski proporia alguns procedimentos *sine qua non* para um bom trabalho antropológico, entre eles: que os pesquisadores usassem com eficiência a língua nativa dos grupos sociais estudados, que fizessem pesquisas *in loco* e com longa duração etc.

fossem dadas pelos próprios maçambiqueiros" (idem, p.219). Esse exemplo ilustrativo está em sintonia com alguns estudos antropológicos e etnomusicológicos referentes à já citada crise da representação etnográfica, visto que a autora dialoga constantemente com o chefe Faustino e outros maçambiqueiros para resolver questionamentos que surgiram durante o processo investigativo.

Por meio desse diálogo, as vozes desses agentes aparecem no texto, não só nas habituais citações – quando Prass tira dúvidas sobre elementos musicais colocados nas transcrições –, mas também em reflexões sobre aspectos valorizados pelo grupo, o que ajudou a delinear um rumo para a pesquisa. Isto acontece, por exemplo, quando nas conversas entre os participantes da investigação emerge a importância de se preservar a linguagem dos antigos (2013, p.220). Prass não está interessada em fazer uma simples transcrição das músicas coletadas, mas sim em realizar a representação de uma cultura por meio do diálogo entre os participantes da pesquisa, disponibilizando na internet, posteriormente, o material coletado no campo[2].

Essa pesquisa parte dessa vontade, a de realizar um diálogo com seus interlocutores com a finalidade de produzir conhecimento de maneira coletiva. Um trabalho que também se inspira no modelo geral de pesquisa-ação, onde "os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo" (Thiollent, 2008, p.16).

Os primeiros passos no campo

Para a breve pesquisa que empreendi visando iniciar a entrada no campo, me inspirei nos procedimentos metodológicos de outro estudo, apresentado no artigo "Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música", publicado na revista Debates[3]. Explico: para confeccionar este trabalho o "autor-mediador", José Alberto Salgado, convidou outros quatro músicos-pesquisadores (entre eles, tive a oportunidade de participar do processo) para construírem o texto coletivamente, serem co-autores compartilhando as suas experiências com interlocução em trabalhos

[2] Este material, uma extensão do livro com galerias de áudio, imagens etc. – está disponível em: http://macambiquesquicumbisensaiosdepromessa.wordpress.com/. Acesso: 25 fev., 2015.
[3] Artigo veiculado na edição 14 da publicação do PPGM da UNIRIO. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/index. Acesso em: 25 fev., 2015.

de campo que envolvessem práticas musicais. No início, Salgado enviou três perguntas, por e-mail, aos participantes. Passado algum tempo, reuniu as respostas e, após preparar e enviar um texto contendo as reflexões apresentadas pelos participantes, recebeu sugestões que foram incorporadas em uma nova versão do artigo. Seria, segundo conta:

> Um sistema de ida-e-volta com os colaboradores revisando a primeira versão de síntese que enviei, e podendo apresentar novas sugestões, configurando-se assim uma espécie rápida de 'edição dialógica' (2014, p.97).

Seguindo os passos de Salgado, da mesma maneira enviei, em novembro último, algumas perguntas por e-mail para um grupo de músicos de Londrina que concordaram em participar do processo, que incluía uma revisão crítica do texto. Antes de apresentá-las, acho importante deixar claros os critérios para a escolha dos participantes. Primeiramente, as perguntas foram direcionadas para músicos que se reconhecem e são reconhecidos publicamente como profissionais da área na cidade, sendo muito deles trabalhadores *freelance*, ou seja, autônomos, sem vínculo empregatício. Mais uma vez, evitarei polemizar acerca da ideia do que é ser profissional da música: essa é uma questão que reservei para aprofundar ao longo da pesquisa. Por ora, fiquemos com o senso comum, onde se diz que o profissional da música é aquele que "vive de música", sendo a performance ao vivo a atividade mais visível desse trabalho.

Outro critério utilizado foi o de convidar pessoas com as quais eu tivesse afinidade e com quem houvesse tocado por várias ocasiões, ou seja, com os quais eu tivesse uma história pregressa via encontros no palco, ensaios, viagens etc. Isto fez com que eu, involuntariamente, acabasse chamando profissionais relacionados com a música popular (meu nicho principal de atuação), quer sejam aqueles voltados para práticas mais próximas das minhas, como instrumentistas de samba e choro, ou então aqueles que têm atuação mais reconhecida em outros gêneros, como MPB e jazz, mas que também transitam pelos primeiros. A aposta em convidar músicos profissionais mais acessíveis para mim era a de minimizar possíveis riscos de esses primeiros passos no campo não darem certo. A iniciativa foi razoavelmente bem sucedida, apesar de um dos convidados não ter conseguido responder as questões enviadas em tempo de participar do processo.

Os participantes dessa pesquisa, colocados em ordem alfabética (de acordo com seus nomes artísticos), são: André Gião[4], André Siqueira[5], Samuel Muniz[6] e Tonho Costa[7]. Inicialmente solicitei que inserissem dados gerais sobre eles e, na sequência, pedi que respondessem oito perguntas, sendo elas: 01) Além de tocar, você realiza outra atividade profissional no campo da música? E fora da música? Qual/quais?; 02) Fale um pouco sobre a sua formação musical; 03) Quando foi que você começou a trabalhar com música? Quais lembranças você tem dessa época?; 04) E em Londrina: quando você começou a tocar profissionalmente? Como foi esse começo aqui?; 05) Como você tem administrado sua carreira como músico profissional?; 06) Em termos profissionais, que planos você tem para médio e longo prazo?; 07) O que você pensa do trabalho musical em Londrina? Como é trabalhar com música nesta cidade?; 08) Como você compara as características de trabalhar com música aqui e trabalhar com música em outras cidades?

As respostas dos participantes trouxeram uma série de reflexões interessantes que ajudam a pensar em possíveis categorias a serem estudadas, de maneira participativa, no trabalho de campo. Não será possível neste texto comentar caso a caso, mas gostaria de levantar alguns pontos que me parecem promissores.

O primeiro deles é que nenhum dos músicos relacionados trabalha exclusivamente com performance. Se no imaginário das pessoas, muitas das vezes o "viver de música" é associado principalmente a cantar/tocar, entre os participantes, conforme informado nas suas pequenas biografias (vide notas de rodapé de número 4 até 7), todos têm atividades paralelas ao palco, entre elas: lecionar, atuar como técnico de gravação, compor e fazer arranjos para teatro, publicidade etc. Além disso, temos os exemplos de Gião, que participa da produção

[4] André Gião é licenciado em música e técnico em processamento de dados (este sem exercer). Atualmente se apresenta em grupos que, na maioria, realizam misturas de gêneros musicais. Gião toca guitarra, cavaco e baixo e atua como produtor musical e técnico de gravação.

[5] André Siqueira é doutor em Ciências Sociais, mestre em Musicologia e licenciando em Música. O músico, que funde diferentes gêneros em seu trabalho, é professor universitário e também atua como compositor e arranjador. Em 2003, lançou "Lithos", CD autoral de música instrumental e, em 2015, apresentará "Catamarã", outro trabalho próprio. Siqueira se reveza entre seis instrumentos de cordas e quatro de sopro em shows de música autoral e jazz.

[6] Samuel Muniz curiosamente é graduado em Gastronomia, mas não exerce a profissão. Toca no grupo Benedito Fala Torto, de samba e choro, e faz trabalhos como *freelance* em gêneros da música brasileira. Além de professor de cavaco, violão de 6 e 7 cordas e de trabalhos como arranjador, Muniz vem se aperfeiçoando na área da gravação musical.

[7] Tonho Costa é compositor e também trabalha como ator, dá aulas de instrumento e musicalização e escreve trilhas para comerciais, documentários e teatro. O cantor lançou o CD "Universo Quintal", em 2012. Fora da música, presta serviços em consultoria administrativa e *webdesign*.

musical dos seus grupos, e de Costa, que esporadicamente trabalha com consultoria administrativa e *webdesign*. Ou seja, "viver de música" para eles significa, na prática, ir além das apresentações nas noites dos fins-de-semana, já que também atuam em outras frentes, quer seja apenas no âmbito da Música, ou não.

No fim das contas, mais do que apenas atuar no palco, os músicos acabam "se virando de todas as maneiras possíveis" para gerir suas carreiras, conforme destacou Costa. Para ele, o "se virar" significa não só tocar em eventos, mas também compor, participar de editais etc., algo na mesma linha de argumento defendida por Gião:

> O músico instrumentista profissional, além do domínio do instrumento, tem de ter conhecimento técnico sobre tudo o que envolve o espetáculo, como som, luz, cenário etc. Além disso, tem de gerir a própria carreira, fazer sua própria produção...

Os dois outros respondentes, Muniz e Siqueira, também pensam da mesma maneira, sendo que o primeiro está aprimorando seus conhecimentos em técnicas de gravação e o outro tem se empenhado na divulgação de seu trabalho instrumental fora da cidade.

Ou seja, todos os participantes não estão voltados apenas para o "domínio do instrumento", mas também para outras frentes, como: a distribuição de seu trabalho em outros mercados, aspectos da produção e captação de áudio etc., agregando assim outras atividades ao currículo que não somente a performace. Por isso, uma investigação mais aguda dos fatores extra-palco merecerão atenção especial na pesquisa em andamento.

Em relação ao futuro profissional, outro tópico abordado, Siqueira, Muniz e Costa destacaram o desejo em permanecer trabalhando com composição, buscando tanto dar continuidade aos projetos pessoais que eles já desenvolvem, quanto ampliar o público consumidor das suas músicas próprias e, quem sabe, "ouvir alguém de importância no cenário nacional interpretando uma canção [de sua autoria]", conforme sonha Muniz. Um desejo, inclusive, que valeria até para a interpretação de músicos desconhecidos da mídia, já que: "o lance é mais a música sendo executada por alguém que não seja você" – conforme retificou após revisar o conteúdo da primeira versão deste texto.

Na questão sobre trabalhar com música em Londrina, sobram reclamações e há espaço para pontos de vista divergentes. Costa, que além de tocar há muitos anos na cidade

também teve breves passagens pela noite carioca e paulistana, acredita que "trabalhar com música em Londrina apresenta dificuldades e facilidades como em qualquer outra cidade". Em termos de dificuldades, ele argumenta que se um artista não toca música comercial é prejudicado de alguma forma. Essa visão também é defendida por Muniz que, depois de elogiar a qualidade dos músicos locais, reclamou da falta de espaço para a música brasileira, em detrimento de maiores oportunidades para a música comercial ou para os especiais[8] feitos por bandas de rock e de outros gêneros musicais.

Parcialmente contrário a esse pensamento, Gião concorda com os elogios aos músicos da cidade, porém, não acha que haja restrições para gêneros "a", "b" ou "c":

> Londrina tem espaço para todos os gêneros. Tem rock, jazz, samba, reggae, hip-hop, dub, sertanejo, choro, forró... Lixo sempre existiu e hoje não é diferente. Dá pra viver dignamente tocando sem precisar vender a alma pro capeta.

As respostas dadas pelos participantes citados acabam separando o trabalho com música *cover* e comercial de um lado, e com música brasileira, de maneira geral[9], do outro. Essa divisão pode nos remeter, mesmo que vagamente, ao conceito de campo, cunhado por Bourdieu (2007, p.216) e, por consequência, aos enfrentamentos e tensões vividas pelos participantes de um determinado espaço de disputa (no caso, a noite de Londrina) na busca por um melhor posicionamento. Deixemos esta questão para o futuro, para uma análise mais profunda. No entanto importa, neste momento, destacar novamente que o diálogo com os participantes acaba ajudando a elencar possíveis elementos a serem abordados ao longo da pesquisa.

Considerações finais

A análise das respostas apresentadas pelos músicos aponta que trabalhar com música em Londrina representa não só ter de se desdobrar na performance, mas também dar aulas,

[8] Os "especiais" (ou tributos) são comuns em Londrina, onde músicos fazem apresentações *covers* de grupos ou artistas famosos, como Los Hermanos, Chico Buarque, Tim Maia etc.
[9] No caso, gêneros como: samba, choro, MPB etc., mas não aquelas músicas classificadas como pertencentes à indústria cultural, apesar de igualmente brasileiras, tais como: funk carioca, sertanejo universitário, pagode romântico etc.

divulgar trabalhos autorais, estudar técnicas de gravação etc. Ao longo deste processo investigativo, tão importante quanto coletar dados ou levantar hipóteses será ir a campo e buscar o diálogo, a interlocução, o encontro epistêmico, ou seja, buscar a voz do outro e trazê-la para a pesquisa. É necessário buscar as suas opiniões, buscar o seu posicionamento no campo, buscar os seus desejos e interesses e sempre questionar o senso comum e as frases prontas.

Por fim, é importante destacar que as respostas apresentadas às questões sugerem outras perguntas, gerando assim uma dinâmica de novas reflexões a serem incorporadas neste processo contínuo de diálogo entre pares. Um processo que demandará muitos encontros em palcos, ensaios, viagens etc. – ou seja, um intenso trabalho de campo que envolverá nos próximos meses o diálogo não só com os quatro participantes deste estudo etnográfico, mas também com novos interlocutores que se envolvam com esse empreendimento de construir coletivamente uma representação de como é trabalhar com música em uma cidade do interior do Brasil.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel e GRUPO MUSICULTURA. Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology. Notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro. *Ethnomusicology*, vol.50, n.2, p. 287-313, 2006.

BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy J. (orgs). *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luísa de X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern; Guilherme J.F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: ____ *A experiência etnográfica:*

Antropologia e literatura no século XX. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CLIFFORD, James e MARCUS, George E. *Writing culture: The poetics and the politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

FELD, Steven. *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1982.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: Music-making in an english town*. Middleton: Wesleyan University Press, 2007.

IMPEY, Ângela. Culture, conservation and community reconstruction: Explorations in advocacy ethnomusicology and participatory action research in northern Kwazulu Natal. Yearbook for Traditional music, v.34, p. 9-24, 2002.

LUCAS, Glaura. O trabalho de campo em pesquisa-ação participativa: Reflexões sobre uma experiência em andamento com a comunidade negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais. *Música e Cultura*, vol.6, p.45-56, 2011. Disponível em: http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/164. Acesso em: 25 fev., 2015.

MALINOWSKI, Bronislaw. Introdução. In: ____ . *Argonautas do pacífico ocidental*. São Paulo: Ed. Abril, p.17-34, 1978.

PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: Musicalidades quilombolas do Sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

REQUIÃO, Luciana. *Eis aí a Lapa... Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo: Annablume, 2010.

SALGADO, José Alberto. Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005.

_____ Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música. *El oído pensante*, v.2, n.2. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas (Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires), 2014.

_____ ; ERTHAL, Júlio César S.; PERES, Leonardo R.; GANC, David; GREGORY, Jonathan A. Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música. *Debates*, Rio de Janeiro, n.12, p.93-105, 2014.

SEEGER, Anthony. Long-term field research in Ethnomusicology in the 21st-century. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.19, n.32/33, janeiro a dezembro, 2008.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia de Pesquisa-ação*. 16ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

CRIANDO TOADA, ENSAIANDO DANÇA: A FESTIVIDADE DO BOI-BUMBÁ DE PARINTINS – AM

Socorro de Souza Batalha
socorrobatalha19@gmail.com
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Resumo

O presente ensaio analisa a festividade do boi-bumbá de Parintins – AM dentro de uma perspectiva da Antropologia da Dança. O foco principal deste trabalho está na criação e preparação coreográfica elaborada pelos integrantes da Companhia da Dança Garantido Show. O estudo aqui apresentado baseia-se em dados obtidos durante a pesquisa etnográfica realizada no ano de 2013, na qual examino o procedimento de escolha das toadas a partir do critério estabelecido pela Comissão de Artes, por se tratar de elemento fundamental para a feitura do coreógrafo, uma vez que através da letra e do ritmo ocorre a formulação do movimento. Neste percurso, considero a interação entre os integrantes um aspecto fundamental para compreender a sociabilidade estabelecida na atividade, atentando, sobretudo, para o ambiente da execução da performance.

Palavras-chave: Antropologia da dança, performance, Festival Folclórico de Parintins.

Abstract

From a anthropological perspective of dance, this dissertation analyzes the boi-bumbá dance from Parintins-AM. The main focus is choreographic creation and rehearsal of Garantido Show Dance Company members. The study presented here is based on data obtained during the ethnographic research realized in 2013, through I examine the tunes choice procedure based on the criteria established by the Arts Commission, because it is key element in the making of the choreographer and it is through the letter and the rhythm that occurs the formulation of the movement. The choreography learning process is a main aspect to understand the company sociability, highlighting the dancer/player role in the execution of the performance.

Keywords: Anthropology of dance, performance, Parintins folkloric festival.

Esta pesquisa etnográfica é fruto da minha dissertação de mestrado[1] sobre a dança do boi-bumbá, mais especificamente sobre os aspectos relacionados aos conjuntos folclóricos dos bois Caprichoso e Garantido[2], os quais disputam anualmente o título de campeão no

[1] Intitulada ""Gingando e balançando em sincronia": uma antropologia da dança do boi-bumbá de Parintins-AM", fevereiro de 2015.

[2] Há controvérsias sobre a fundação dos bumbás em Parintins, mas vigora que a criação dos bumbás tenha ocorrido na segunda década do século XX, mais especificamente em 1913 (sobre isso, ver Cavalcanti [1999], Valentin [2005] e Rodrigues [2006]). Nesse sentido, os fundadores do Caprichoso foram os irmãos Cid e Luiz

Festival Folclórico de Parintins[3]. A pesquisa foi realizada durante o trabalho de preparação para a gravação do CD e DVD do Boi Garantido na arena do Bumbódromo[4]. Diante disso, dois caminhos nortearam e logo conduziram o seu desenvolvimento. O primeiro deles refere-se à criação das coreografias elaboradas através das toadas para as festas no curral e para a venda de imagem comercial. O segundo destaca a dinâmica da criação para o "espetáculo" [5] nos três dias de disputa no mês de junho.

A apresentação integra no mesmo espaço e tempo a música, as cores, o canto e a corporeidade para contemplar as diferentes narrativas relatadas pelos próprios brincantes e organizadores que compõem a ação por meio de uma dinâmica de exibição. Diante disso, a dimensão da competição que move a festividade possibilita a rivalidade entre os bumbás. Esta rivalidade é ativada pela observação dos critérios do regulamento que pontuam a elaboração de alegorias, fantasias, adereços e danças, bem como pelas sequências de ações desenvolvidas durante os três dias do Festival Folclórico de Parintins.

A dança exibida no palco ou na arena chama atenção do público através do destaque dos dançarinos/brincantes, os quais se sobressaem na atuação dos personagens ou no meio das alegorias, e de outros integrantes do "boi". A "Companhia da Dança Garantido Show" [6]

Gonzaga. Ao longo dos anos o "boi" foi dirigido por várias famílias e suas apresentações aconteciam em diferentes currais localizados nos bairros da cidade. Portanto, as apresentações do Caprichoso também ocorriam em diversos bairros. Por sua vez, o criador do Garantido foi Lindolfo Monteverde, o qual permaneceu na direção do boi do ano de sua fundação à 1963. Diferentemente do Caprichoso, as performances do Garantido aconteciam em apenas um bairro, mais especificamente no curral localizado no bairro denominado "Baixa do São José".

[3] O Festival Folclórico de Parintins foi fundando em 1965 pela então Prelazia – atual Diocese – de Parintins, através da Juventude Alegre Católica – JAC, objetivando canalizar recursos da juta, à época fator de riqueza no Amazonas, para a construção da Catedral da Santa Virgem do Carmo (CERQUA, 1980, p. 62).

[4] O Bumbódromo foi construído entre 1997 e 1988. Seu formato alude à cabeça de um boi, com arquibancadas erguidas em torno de uma arena central. Estas se dividem nas cores das duas agremiações, sendo uma agremiação na cor vermelho (referente ao Garantido) e outra na cor azul (referente ao Caprichoso).

[5] Em Parintins, entende-se por espetáculo os módulos de julgamentos organizados anualmente por ambos os bumbás. Segundo Cavalcanti (1999), a apresentação dos bois no Bumbódromo, por sua vez, segue uma narrativa própria: um boi enche gradual e literalmente a arena em um desenvolvimento circular e cumulativo, integrado obrigatoriamente durante todo tempo. Em sua exposição, pontuada por pequenos e sucessivos episódios "clímax", destacam-se a fragmentação e a sobreposição de sentidos. Além disso, ocorre a exibição de 22 requisitos de modo livre e variados, numa sequência de quadros cênicos redefinidos a cada noite.

[6] A Companhia de Dança Folclórica Garantido Show foi criada em 1996, pelo artista Amarildo Teixeira com o propósito de formar um grupo responsável pela apresentação e divulgação da dança do boi. O grupo Garantido Show foi composto inicialmente por 20 dançarinos envolvidos em ensaios diários de quatro ou cinco horas de duração. Atualmente, a preparação para o festival acontece nos seis meses que antecedem o Festival Folclórico, realizada por meio de ensaios entre os meses de janeiro a junho. Hoje, a Companhia de Dança Garantido Show possui uma equipe organizada com mais ou menos trinta dançarinos oficiais que atuam em regime de trabalho voluntário. O grupo está sob a responsabilidade de quatro coreógrafos de Parintins: Élio

mostra uma característica coreográfica particular, articulada pelo olhar do coreógrafo sobre o processo de criação e pela exigência da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Essa demonstração também conta com a participação do público que assiste, ou seja, aquele para quem a dança é apresentada, aquele que "vê" e "admira", acompanha e aplaude.

Tendo como referência o universo de criação da dança, realizei o trabalho de campo nos anos de 2012 e 2013, se estendendo até 2014. Neste percurso, fui percebendo que o coreógrafo elabora uma pesquisa que envolve o contexto da toada, ou seja, ele precisa ter conhecimento sobre a letra e o som para construir o movimento. Diante disso, ocorre uma expectativa pela divulgação dos conteúdos musicais, pois é a partir deles que os coreógrafos vão construir suas ideias e dar início aos seus primeiros trabalhos.

Da toada para a dança

No universo do boi-bumbá de Parintins, a toada e a dança andam paralelas diante da percepção do artista. É a partir do olhar do compositor, tanto poético quanto de pesquisa, que se pode ter ideia do desenvolvimento do espetáculo.

Monteiro (1998, p. 98) aponta que "dança faz da música suas palavras; o que é possível porque a poesia, a música, a dança e a pantomima são, de algumas forma, redutíveis umas às outras, a partir de uma única língua universal – à língua do sentimento". Com isso, a dança constitui-se em um momento expressivo de atuação, em que a pantomima, conceito trabalhado pela autora, tem a finalidade de exibir sentimento por meio do canal de comunicação.

Nesse aspecto, é possível perceber a função do sentido entre a música e a dança, como se o movimento exaltado pela corporeidade fosse a interpretação da música, ou seja, uma ação sequenciada de habilidades. No caso da dança do "boi" em Parintins, a letra, a sonoridade e a montagem do arranjo provocam a criatividade do coreógrafo, por meio de um modelamento guiado pelo corpo do dançarino executante da ação. Dentro das condições da

Siqueira, Pedro Evangelista, Thiago Andrade e Marcos Silva, e mais dois coreógrafos na cidade de Manaus, Madruga e Alan.

dança, o contorno do aprendizado parece estar totalmente imbricado ao sentir e interpretar a música.

É possível observar a batida do "tambor" através do corpo do dançarino, por uma perspectiva de associação do som. Essa fixação do movimento junto à letra e ao ritmo da toada provoca a incorporação do personagem aliada à transmissão de sentimentos. Nesse sentido, Zemp (2013 [1998]) aponta para essa questão em seu texto "Para entrar na dança", convidando o leitor a deter-se, por uns instantes, num certo ponto de encontro entre a música e a dança. Evidencia, desta forma, que na maior parte dos casos não se dança sem música. Nesse caso, tanto a dança quanto a música possuem muitos elementos em comum.

> Em primeiro lugar, o seu desenvolvimento no tempo, a regularidade da pulsação, a periodicidade das formas rítmicas e das dinâmicas (diferenciação na força e na intensidade), o espaço (a configuração espacial dos executantes) e o corpo humano (a voz e o gestual do cantor ou do instrumentista, os movimentos do dançarino). (ZEMP, 2013 [1998], p. 34).

Segundo o autor, o conceito de música e dança varia consideravelmente segundo a cultura e a língua de cada lugar. Em se tratando particularmente de Parintins, a dança está muito associada à toada, não me refiro apenas à questão do ritmo, mas, sobretudo, ao processo de criação do coreógrafo e à forma de aprendizado do dançarino. Geralmente, o movimento segue o ritmo e o tempo regular da música, ou seja, o balanço corporal pode se tornar mais frenético no momento em que cada toada é tocada.

Na maior parte das danças do boi-bumbá os movimentos são executados conforme as sequências das coreografias elaboradas para cada letra das toadas, sendo que algumas danças apresentam um ritmo mais acelerado e outros movimentos mais lentos e marcados equivalentes à ênfase principalmente na exaltação facial e firmeza e na desenvoltura coreográfica. Zemp (2013 [1998], p. 42) menciona outra distinção que deve ser observada na dança que diz respeito "aos dançarinos que fazem a própria música e aos dançarinos para os quais os instrumentistas tocam e/ ou os cantores cantam". O autor caracteriza essa diferença entre os dançarinos que tocam e dançam e os que são selecionados especialmente para demonstrar a dança, chamando-os de "musicante e musicado".

Considerando a categoria elaborada por Zemp (2013), os integrantes do grupo ou companhia de dança Garantido Show são "musicados" pelo fato de a toada não ser produzida

por eles. A dança é executada em grandes blocos de participantes com pequenas divisórias sendo acompanhada de intérpretes e ritmistas do boi-bumbá. A coreografia é sempre dançada para o outro, mesmo no momento de sistematização, ou seja, do "segredo", quando elas ainda não podem ser apresentadas para um grande público por conta da rivalidade e da condição de surpresa que deve ser mantida antes do Festival. Ela é demonstrada aos especialistas ou aos outros integrantes do grupo que não estão participando do aprendizado de tal dança.

Nesse sentido, a dança está empregada para um determinado momento da apresentação em particular, sendo que os coreógrafos pautam um leque de possibilidades, desde uma simples imitação do comportamento humano, passando por um processo de "estilização" elaborada pelo conhecedor/coreógrafo. Dessa forma, a linguagem gestual exprime significados e emoções de frases inteiras, ou seja, cada movimento das mãos e dos pés possui interpretações mediante o contexto cantado. Deste modo, a dança é carregada da dramaticidade incorporada na letra da toada. Ela representa, sem voz, o que a letra da toada diz ao público.

A respeito dessa ligação do dançarino com o espectador relacionado à linguagem, Monteiro (1998) enfatiza que o significado emocional articula uma ordem no desenvolvimento de trabalho coreográfico. Em seu estudo sobre o gênero, Hanna (1999) argumenta que a dança tem a capacidade de intencionar uma mensagem a alguém que compartilha do mesmo significado. Ela parte do mesmo pressuposto de Monteiro, ao salientar a dança em um contexto de condicionamento cultural que pode transmitir propositalmente informação a ser percebida através de espetáculo.

Para Hanna (1999), assim como Monteiro (1998), o bailarino leva ideias e sentimentos ao conhecimento de outro por meio de um código mantido em comum. Isso se aproxima da dança do "boi" por congregar um fluxo de envolvimento emotivo, no que se refere ao aprendizado e ao ato de ensaiar. A percepção do dançarino ao público se configura através de uma troca, isto é, de um diálogo momentâneo.

Kaeppler (2013 [2001]), no texto "Dança e o conceito de estilo", considera que a maneira de dançar está ligada à própria estrutura do sistema. O modo como se realiza o "estilo" que nos possibilita compreender e traçar as diferenças das performances dos

dançarinos. Nesta mesma direção, Blacking (2013 [1983]), em seu texto "Movimento e Significado", destaca que a dança, como fenômeno humano, não pode ser entendida fora de sua conjuntura de uso e do mundo conceitual de quem pratica a atividade.

Desse modo, alguns desses mecanismos sinalizam que determinados acontecimentos da dança são percebidos pela fundamentação e consolidação do trabalho coreográfico e a execução, por sua vez, por meio do movimento do dançarino no palco. Nesse caso, a apresentação da dança do "boi" oferece dois modos de percepção: a visão do executante, neste caso do dançarino, e a do público, movendo-se no mesmo espaço e com mesmo esforço.

Criação da dança do palco e o contexto da toada de boi-bumbá: ritmo e movimento

Cada bumbá lança anualmente um CD e DVD com conteúdos musicais inéditos, nos quais toadas antigas podem, excepcionalmente, ser inseridas, como no caso do ano de 2013, ano de comemoração do "centenário" do boi Garantido. A definição da seleção das toadas ocorre logo após a formulação do tema, geralmente no final do ano, de modo que os torcedores e brincantes possam memorizar as músicas e as danças de seus respectivos bois, e, sobretudo, ensaiar as coreografias nos currais correspondentes às suas preferências.

Atualmente, o processo de criação das toadas é perpassado por um trabalho de pesquisa realizado pelos compositores sobre determinados contextos que possam ser atrativos para o olhar do público. A utilização das etnias indígenas, por exemplo, nas letras das músicas e consequentemente o uso de cores, danças, vestimentas, plumárias, pinturas corporais, indica o propósito de constituir um plano visual durante as apresentações.

No ato da inscrição cada compositor podia inscrever no máximo 08 (oito) toadas, sem identificação de autoria. Um dos critérios estabelecidos no edital do ano de 2013 estabelecia que a toada deveria apresentar letra, ritmo e melodia de acordo com as exigências do bumbá. O procedimento de escolha se deu em duas etapas: na primeira foi feita uma classificação eliminatória, e na segunda a seleção de 18 toadas nas quais se enquadravam as

necessidades e preferências para o tema "boi do centenário" [7]. Vale ressaltar que foi estipulado, em edital, o valor de 2.000.00 (dois mil reais) a título de prêmio ao autor ou autores de cada toada selecionada.

A inovação relacionada ao processo de criação referente à letra e ao arranjo é algo que vem sendo pretendido pelos compositores e coreógrafos nos últimos anos. Menezes Bastos (2013), em sua análise sobre o samba, enfatiza que um arranjo, no sentido particular, pode revelar ou inventar e trazer à tona diferentes interpretações. Dessa forma, em se tratando de Parintins, o arranjo está baseado no diálogo com a letra da toada, exaltado por meio de algumas divisões rítmicas acrescentadas na música do "boi".

Diante disso, a escolha das toadas é um momento importante para iniciar o processo de construção artística dos vários setores da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Concomitantemente a esse trabalho, começa a criação das coreografias que se dividem em duas fases: primeiramente se criam as coreografias menos acrobáticas, e, com menos movimentos, criadas de modo a permitir que sejam dançadas nos currais por qualquer espectador; em seguida, são elaboradas coreografias mais complexas, com mais recursos, para figurar nas imagens da gravação do CD e DVD. Faltando praticamente dois meses para o início do festival se iniciam os trabalhos de criação das coreografias com formação e desenhos geométricos para a arena do Bumbódromo.

O primeiro passo, depois da escolha das toadas, é distribuí-las entre os coreógrafos. No Garantido, Chico Cardoso é encarregado dessa função. Geralmente ele faz uma reunião informando o nome da toada e do coreógrafo. Dessa forma, cada um fica responsável por fazer a criação tendo por base um determinado contexto. A respeito da questão Chico diz,

> como estou coordenando, faço o seguinte: Escuto a toada e já sei mais ou menos como é um estilo criativo do Pedro, Élio, Marquinho, Tiago, já me baseio nisso. Por exemplo, aquela coreografia "tambores do bem querer" é a cara do Élio, porque é uma transfusão de ritmo, começa de um jeito, vai pra capoeira e vai pro lado e vai pro outro. Então, o Élio é o mais versátil nessa coisa da pesquisa, o Pedro é mais tradicional, assim como o Thiago. O Marquinho também está nessa onda de buscar e de pesquisar e trazer coisas novas. Os meninos têm um método de investigação que não passa

[7] No processo seletivo de 2013 foram inscritas 187 toadas; daquele total, 18 foram escolhidas e uma última fora acrescentada antes da segunda parte da gravação do CD e DVD em Manaus, completando o total de 19 toadas.

> pelo sistema acadêmico, é uma coisa meio intuitiva. (Entrevista cedida em 17 de janeiro de 2013).

A criação da dança, como disse Chico Cardoso, ocorre de acordo com a característica de cada um, ou seja, em seu estilo mais "tradicional" ou mais "moderno". É nesse sentido que ocorre a profissionalização: quando o indivíduo deixa de ser dançarino e assume a função de coreógrafo, um papel assumido pelo reconhecimento do resultado de seu esforço. Além do reconhecimento, o coreógrafo recebe um contrato da agremiação, que acarreta exercer outras atividades fora do período do festival.

Segundo Chico Cardoso, a criação ocorre absolutamente tendo um suporte de pesquisa. Por conta disso, o instrutor procura o movimento correto para desenvolver o trabalho. Conforme o ritmo e a letra da toada, a dança pode ter fundamento de forró, merengue, chula e lambada, dentre outros ritmos. Essa adequação ao ritmo do boi-bumbá faz com que a dança siga, mas também se desvie do mesmo padrão.

Para realização de tais artifícios cênicos são também realizadas novas pesquisas em livros, sites, vídeos, além dos modos mais usuais da criação. Os coreógrafos não descartam a relevância do material visto no dia a dia, através do gesto de uma pessoa, de sua maneira de andar, correr e sentar, ou seja, tudo pode adquirir sentido em se tratando da construção do movimento. Nesse caso, a formulação coreográfica é produzida e ao mesmo tempo transformada o tempo todo, conforme as necessidades do ciclo de apresentação.

Para a gravação do CD e DVD "Boi do Centenário", o grupo Garantido Show trabalhou com o modo de criação de 18 toadas, incluindo também as coreografias das festas do curral, e mais seis danças para a arena do Bumbódromo, para a temática "Lenda Amazônica" e "Ritual Indígena". Baseando-me no calendário do processo de construção, apresento apenas um exemplo de umacriação que acompanhei durante a primeira e segunda parte do trabalho de campo.

A dança do "Tambor", composição de Ronaldo Barbosa Júnior, para a coreografia de palco foi elaborada aproximadamente em duas horas e meia por Pedro Evangelista, que contou com apoio de Élio Siqueira, principalmente no que se referia à busca pelo material. Para subsidiar o trabalho, eles assistiram ao vídeo de abertura das olímpiadas em "Pequim", realizada no ano de 2008, observando uma sequência dos tocadores de tambores. Eles

também tomaram como referência o filme "King Kong" – ambos notaram a movimentação dos personagens ao tocar o instrumento tambor. Ao assistir ao filme "Príncipe de Nova York", eles atentaram para os passos de uma dança africana executada pelas mulheres. Diante disso, os dois coreógrafos ouviram a toada prestando atenção à letra e ao ritmo. A respeito disso Pedro Evangelista diz que,

> A toada explica um relato desde a pré-história, portanto, o "tambor" mostra a história dele. Antes faziam o tambor com couro de animais. Agora, trazendo para um contexto mais recente, meus avós, por exemplo, faziam gazumbá cobrindo com couro de veado. Tentei mostrar na parte coreográfica vários tipos de toques de tambor, destacando como os povos indígenas, negros e asiáticos tratam esse instrumento. Na China, por exemplo, a forma como eles dançam com tambor, fazem de suas danças como se tivesse lutando, ou seja, fazem muitas poses. No caso dos indígenas, tem em seus rituais e festas o uso também do tambor. No negro, a mesma coisa, muitas batidas que ele faz pode ser associada. Tudo isso, observei até chegar ao ritmo do nosso Boi. Os compositores: Ronaldo Barbosa e Rafael Marupiara fizeram essa toada, aí tive que quebrar a cabeça, como fazer uma coisa abrangendo o mundo todo do "tambor". Como eu ia fazer tudo isso que ele descreve na toada em movimentos acessíveis ao público? Mas também, não fazer só aquela coisa de só bater e bater o pé. Então foi nesse sentido que foi feito a coreografia. Tem gente que pode não entender, mas tem toda uma história que a própria letra pede, tem batidas e batidas que a batucada ainda tá pegando. Aí, tive que aproveitar tudo que o compositor me deu e também mostra algo acessível ao público. (Pesquisa de campo. Entrevista cedida em 02 de fevereiro de 2013).

Esse argumento é interessante para entender a conexão entre a letra, pesquisa, criação e ritmo. O coreógrafo busca características de outra cultura para demonstrar na dança, sem deixar de se associar ao "boi". Desta maneira, a coreografia foi montada sendo enquadrada pouco a pouco com a letra da toada.

IMAGEM 1: Composição dos movimentos coreográficos: “Levanta o tambor”, “Toca o tambor”, “Referencia o tambor”, “Mostra o tambor” Movimentos da dança no “Tambor”.



Fonte: Acervo da pesquisadora Socorro Batalha; maio de 2013.

O coreógrafo tem função de proporcionar a “vida” da música. Esse tipo de prática de criação leva em consideração o tempo musical, ou seja, a batida montada em uma sequência de 4 ou 8 compassos. Isso, entretanto, depende muito de como o arranjo é apresentado. Pedro Evangelista e Élio Siqueira foram sistematizando trecho por trecho da toada, sem fazer nenhuma anotação, muito menos rabisco, guardando na memória a configuração e o detalhamento construído.

Em vista disso, a criação da dança está associada à letra da toada, assim como o seu arranjo musical. O coreógrafo pensa o movimento de acordo com a história exaltada, isto é, a coreografia é um processo de linguagem do conteúdo musical. No contexto do boi-bumbá e da proposta do tema anual, as danças são criadas, por meio do “dois pra lá e dois *pra* cá”, com leves variações de pequenos pulos para frente e para trás, ou mais “estilizado”, baseado em pintura corporal e desenhos que exprimem significado, ou seja, uma linguagem.

REFERÊNCIAS

BLACKING, John. Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). *Antropologia da Dança I*. Trad. Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse e Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013. p. 75-86, 2013.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Os bumbás de Parintins.* Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universidade do Amazonas, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e uma etnografia da festa. *Anais do XXIII Encontro Anual da ANPOCS*. Caxambu/MG, 1999.

HANNA, Judith Lynne. *Dança, sexo e gênero*: signos de identidade, dominação, desafios e desejo. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

KAEPPLER, Adrinne L. Dança e o Conceito de Estilo. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). *Antropologia da Dança I*. Trad. Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse e Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013. p. 87-96.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Conflito, Resignação e Irrisão na Música Popular Brasileira*: um estudo antropológico sobre a Saudosa Maloca, de Adoniran Barbosa. Por que as canções tem arranjo? *Revista Ilha*. n. 2, v. 15, p. 211-249, jul./dez. 2013.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre*: Cartas sobre a Dança. São Paulo: EdUSP: FAPESP, 1998.

RODRIGUES, *Allan Soljenítsin Barreto. Boi Bumbá: Evolução*: livro-reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins. Manaus: Valer, 2006.

SILVA, José Maria da. Espetáculo e performance no Festival de Parintins. *Revista Ilha*, n. 1, v. 11, , 2010. p. 112-129.

VALENTIN, Andreas. *Contrários*: a celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins. Manaus: Valer, 2005.

ZEMP, Hugo. Para entrar na dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) *Antropologia da Dança I*. Trad. Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse e Maria Acselrad. . Florianópolis: Insular, 2013. p. 57-74.

HABILITAÇÃO EM ARTES E MÚSICA PARA A EDUCAÇÃO DO CAMPO: LUTAS, DISPUTAS E DESAFIOS.

Marcus Facchin Bonilla
marcusbonilla@uft.edu.br
Universidade Federal do Tocantins – UFT

Resumo

A criação do curso de licenciatura em Educação do Campo com habilitação em artes e música na Universidade Federal do Tocantins (UFT) foi uma conquista dos movimentos sociais e é fruto de disputas e lutas por políticas públicas que tivessem o olhar voltado para as necessidades dos homens e mulheres do campo, assim como ribeirinhos, indígenas, quilombolas e demais povos esquecidos historicamente pelo poder público. Esse artigo relata parte desse processo a partir da implementação desse curso na região do Bico do Papagaio, ao norte do Estado do Tocantins, cidade de Tocantinópolis. O texto procura fazer uma breve conceituação do que vem a ser Educação do Campo, focando seu histórico e propondo algumas reflexões, contextualizando com os desafios atuais, além de estabelecer a relação com a habilitação em música.

Palavras chave: educação do campo, habilitação em música, habilitação em artes.

Abstract

The creation of the first degree in the Education of the field with specialization in arts and music in the Universidade Federal do Tocantins (UFT) was an achievement of social movements and is the result of disputes and struggles for public policies that have the eyes on the needs of men and women's field, as riparian, indigenous, maroon and other peoples historically forgotten by the government. This paper reports part of that process from the implementation of this course in the Bico do Papagaio region, north of the State of Tocantins, in Tocantinópolis city. This paper seeks to make a brief Education of the field concept, focus on the history, doing some thinking and pointing current challenges and establishing a relationship with music.

Keywords: Education of the field, specialization in music, specialization in arts.

O presente artigo é um relato, apoiado de um breve histórico sobre as disputas, reflexões e desafios enfrentados pela criação do primeiro curso de licenciatura em Educação do Campo com habilitação em artes e música na Universidade Federal do Tocantins – UFT.

Trata-se de uma área interdisciplinar e, até o momento, encontrei poucas produções acadêmicas que relacionassem a educação do campo com a música, ou mesmo com a educação musical. Apesar de, aparentemente, distante da etnomusicologia, a presente discussão se aproxima do tema do VII congresso da ABET *Redes, trânsitos e resistências,* principalmente pela resistência dos povos do campo por essa conquista, o que me deixa à vontade para submissão desse artigo.

A Educação do Campo é um conceito recente e nasce como mais uma entre as demandas de lutas pela terra propostas por movimentos e organizações sociais do campo, tais como o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), entre outros. O MST, por exemplo, conforme consta em seu material publicitário e site oficial, entende que apenas a redistribuição de terras não é suficiente para resolver os problemas do campo, é necessário que exista um projeto mais abrangente para o Brasil, por isso a luta por escolas, cooperativas e centros de formação política e acadêmica dentro dos próprios assentamentos, além da defesa da agroecologia como bandeira do movimento.

Assim como a terra, a educação é mais uma faceta das privações que os povos do campo estão sujeitos, oriundos de processos históricos que nos remetem ao tempo do Império, como nos coloca Arroyo (2011), passando pelo processo de industrialização no final do séc. XIX e início do séc. XX, que privilegiava a vida nas cidades, até chegarmos nas políticas atuais de esvaziamento do campo promovida pelo incentivo ao agronegócio.

As primeiras discussões de mais fôlego sobre a Educação do Campo como alternativa para o empoderamento de homens e mulheres que vivem em áreas rurais, teve seu marco na "*I conferência Nacional por uma Educação Básica do Campo*" realizada Luziania, Goiás, no ano de 1998. De lá para cá, o debate sobre a importância de formação de professores com especificidades para atuarem no campo vem se intensificando.

O centro das discussões é a busca de uma educação não-hegemônica em que a cultura e os conhecimentos populares sejam valorizados, assim como os interesses específicos das populações do campo respeitados. Uma educação "no" e "do" campo, e não "para" o campo como tem sido hegemonicamente as políticas de estado, aquelas em que os interesses urbanos, do capitalismo e da indústria são norteadores sobre o que deve ou não ser ensinado

nas escolas rurais. “A denominação de educação *do campo* engendra um sentido que busca confrontar, há um tempo, a perspectiva colonizadora extensionista, localista e particularista com as concepções e métodos pedagógicos de natureza fragmentária e positivista” (Frigotto, 2010, p. 36).

Segundo Munarim (2011), os autores da área buscam definir educação do campo como uma negação à educação rural que vem sendo implantada por sucessivos governos desde a Revolução Burguesa de 1930. Um “projeto de desenvolvimento capitalista urbano-industrial” (p.28) e que, não só exclui os povos do campo no processo educacional, como afirma a hegemonia de uma classe social específica, além de gerar um desenvolvimento predatório em diversas áreas: econômica, social, cultural e ambiental para os povos rurais.

Com esse viés entendido principalmente pelos movimentos sociais e suas posições de reivindicações de acesso à educação, foram implantados ao longo dos últimos anos diferentes programas para atender parte das demandas de formação desses povos. De modo geral, as políticas públicas para educação do campo precisam atender, não somente a formação em nível básico, mas também a formação docente. Uma grande conquista nesse sentido foi, a partir do Programa Nacional de Reforma Agrária - PRONERA (Brasil, 2010) em parceria a Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão – SECADI e o Ministério da Educação – MEC, a implementação do Programa de Apoio à Formação Superior em Educação do Campo - PROCAMPO.

O PROCAMPO, através de chamada pública estabelecida no Edital de Seleção nº 02/2012 – SESU/SETEC/SECADI/MEC, de 31 de agosto de 2012 (Brasil, 2012) implantou quarenta e dois cursos de Licenciaturas em Educação do Campo, espalhados por todo o Brasil com diferentes habilitações. A proposta apresentada pela Universidade Federal do Tocantins, veio de uma ação conjunta dos Campus de Tocantinópolis, situado na Região do Bico do Papagaio, Norte do Estado do Tocantins, e o campus de Arraias, localizado no extremo sul do mesmo Estado. Para esse edital foi proposto o Curso de *Licenciatura em Educação do Campo: (códigos e linguagens) habilitação em Artes e Música*. Provavelmente o único curso desse tipo e com essa habilitação na América Latina.

O edital que viabilizou a criação desses cursos faz parte de um plano de ações de políticas afirmativas que, através dos programas referidos anteriormente, visa superar as

carências históricas de formação de nível superior nas regiões rurais e, no caso específico da proposta da Universidade Federal do Tocantins, na região norte do Brasil. Levando-se em conta ainda que, desde o ano de 2011, quando entrou em vigor a lei 11.769 (Brasil, 2008), que altera a atual LDB, o ensino de música nas escolas tornou-se obrigatório, gerando uma enorme demanda para habilitações nessa área, não só nos estados do norte.

Segundo dados do IBGE/2010, existem 29.852.986 milhões de pessoas vivendo no campo, o que representa uma média nacional de 15.65% da população brasileira. O Tocantins com uma população de 1.383.445, possui 293.212 pessoas que vivem em áreas rurais, ou seja, 21,19% da população, percentual maior que a média nacional. Porém, no que se refere à escolaridade, enquanto que na zona urbana a população de 15 anos ou mais apresenta uma escolaridade média de 7,3 anos, na zona rural esta média corresponde a 4 anos.

A construção de um curso que contemple a ideologia que se espera para uma Educação "do" e "no" Campo deverá necessariamente ser coletiva. Logo, a criação do projeto referido, contou com a participação de representantes de diferentes movimentos sociais, da Universidade e do Estado.

Especiíficamente na região de Tocantinópolis - TO, conforme é apresentado no PPC do curso (PPC, 2013), os trabalhadores e trabalhadoras do campo manifestaram, através de associações comunitárias localizadas no Bico do Papagaio[1], especialmente em assentamentos do MST e MAB (364 projetos de Assentamentos com 24 mil famílias assentadas), forte interesse para criação desse curso na região.

> Uma ação efetiva para a demanda do curso foi debatida nas reuniões do fórum de educação do campo, coordenado pelos movimentos sociais e campus de Tocantinópolis e realização da Conferência em Educação do campo em 2012, cujo tema foi Políticas públicas e educação do campo no Tocantins e como produto das reflexões desta, ficou definido em agenda do Fórum a criação de curso de ensino médio (SEDUC/PRONERA) e graduação em educação do Campo (PPC, 2013, p. 18).

[1] A região do Bico do Papagaio é o extremo norte do estado do Tocantins, fazendo divisa com os estados do Maranhão e do Pará. Compreende 25 municípios.

Alguns desses indivíduos já faziam parcerias em projetos de pesquisa e extensão na Universidade, mas o que mais nos chama a atenção é o interesse pela área de artes e música aprovada e apoiada pelos movimentos sociais.

Essa especificidade causou e ainda causa estranheza, inclusive para muitos professores de outros cursos do próprio campus de Tocantinópolis, que se posicionaram publicamente contrários a criação do mesmo.

Minha aproximação com esse universo se dá a partir do meu ingresso como professor de magistério superior na área da música com vaga criada pelo MEC para a implementação desse curso especificamente, o que aconteceu em final de 2013. Eu, que tive toda minha formação acadêmica direcionada para a música, me vi subitamente imerso no universo da educação do campo, dos movimentos sociais, na luta pela terra, das comunidades tradicionais como os ribeirinhos, quilombolas e indígenas, tomando mais consciência das privações e dificuldades que homens e mulheres do campo precisam lidar. Pude, finalmente, direcionar meus conhecimentos da atividade que eu mais me identifico, no caso a música, para aqueles que sempre estiveram à margem dos bens culturais.

De imediato surge a inquietante pergunta que me acompanha, e que, provavelmente, os leitores devam estar também se questionando: mas afinal, qual a relação da música com educação do campo? Trata-se apenas da primeira, dentre as inúmeras perguntas, dúvidas, anseios e inquietudes, que essa mescla de saberes tem me proporcionado ultimamente.

A música e as artes em geral são uma forte ferramenta de coesão e identificação cultural e é valorada pelos movimentos sociais. Eu já ouvi, em contatos informais com membros de movimento de luta pela terra, de que eles não precisam que venham pessoas da cidade para lhes ensinar a plantar, isso eles já sabem. O que eles precisam são de conhecimentos que proporcionem inclusão como: direito, medicina, artes, música, engenharia, enfim, todos os saberes que os homens e mulheres do campo estão privados.

Existem algumas publicações que relacionam a música com os movimentos sociais, tais como Moscal (2013) que reflete sobre a relação da música com a ideia da agroecologia no MST, um recorte sobre seu trabalho de doutoramento. Também Benzi (2013) faz uma etnografia de cancionistas que atuam no mesmo movimento.

Porém, um trabalho mais próximo do meu objeto de estudo que encontrei foi de Silva e Abreu (2014), publicação em que as autoras refletem sobre as dificuldades e desafios no ensino de música no Instituto Federal do Pará, no campus rural de Marabá, uma escola de educação do campo que adota a pedagogia da alternância[2] ao nível do ensino médio. No caso dessa pesquisa, que se trata de um trabalho em andamento, proveniente dos estudos de mestrado da acadêmica e professora Mara Pereira da Silva e sua orientadora, as autoras se cercam de referenciais teóricos da educação musical e da educação do campo para focar especificamente os alunos indígenas desse curso. Quem são, que conhecimentos possuem, o que querem e qual o sentido dessas aulas para eles.

Atualmente o curso já está em seu primeiro ano de vida com uma turma iniciada em maio, no primeiro semestre de 2014. Segundo o Edital que gerou o curso, deve haver a entrada mínima de 120 alunos por ano, nos três primeiros anos. Com alguns problemas de deslocamento dos candidatos e algumas desistências, a primeira turma está com cerca de 70 alunos regularmente matriculados.

Também tive a oportunidade de participar da etapa final da construção do PPC do curso. Especificamente para as disciplinas de arte e música foram pensadas no sentido de fornecer ferramentas e dar acesso para o licenciado poder atuar com esses conteúdos no contexto escolar, interligando as diretrizes da Educação do Campo com as diretrizes nacionais de graduação em Música (Brasil, 2004) e as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes (Brasil, 2009).

Para tanto, pensando especificamente a área das habilitações em artes e música, oferece-se disciplinas em quatro eixos principais, a saber: eixo teórico, eixo histórico, eixo didático de cada especificidade e eixo prático, além de disciplinas complementares e estágio.

[2] Uma das bases da Educação do Campo é a Pedagogia da Alternância, essa proposta nasce na Franca em torno de 1935 e é implantada no Brasil na década de 1960 inicialmente no estado do Espírito Santo nas Escolas Família Agrícolas (EFAs), também chamados de Casas Família Agrícolas ou PROJOVEM. Ela está baseada na articulação entre o trabalho do campo e o aprendizado escolar, assim como o envolvimento familiar no processo de aprendizagem e manutenção da escola e a preocupação da formação de cidadão integrados social, comunitária e culturalmente, interessados em permanecer na zona rural. As aulas são divididas em dois momentos: Tempo Comunidade (TC) em que os alunos trabalham e pesquisam em suas comunidades e Tempo Escola (TE) em que os alunos ficam no espaço escolar de forma integral. Ver: Monteiro (2000), Ribeiro (2008), entre outros.

Todas elas devem estabelecer um diálogo entre si e com o "tronco principal" de Educação do Campo.

Na área da música, o eixo teórico inicia junto com o curso com o intuito de familiarizar, o mais cedo possível, os discentes com a linguagem e as especificidades da música, visto que não existe um teste de aptidão e a maioria dos alunos que ingressam na Universidade estão tendo seu primeiro contato com a linguagem técnica usada em música. Para tanto, a disciplina intitulada Fundamentos da notação musical, que tem por objetivo introduzir o aluno no universo da escrita musical será pré-requisito para as disciplinas de Teoria e percepção Musical I e II que seguem nos próximos semestres. O entendimento é de que a leitura musical é uma ferramenta poderosa na educação musical, além de se tratar de um bem cultural, e seu acesso representa um processo de inclusão importante neste contexto.

No segundo ano do curso, temos previsão de iniciar as disciplinas práticas e históricas. Como práticas, começamos com Prática Coral I e II, por acreditar que o canto é uma ferramenta muito eficiente para a educação musical e está disponível para todos, em seguida as disciplinas de instrumento musical de forma eletiva, ou seja, o discente terá a opção de eleger um instrumento musical, dentre os oferecidos no curso.

Nas disciplinas históricas foram divididas, com a mesma carga horária, História da Música Ocidental e História da Música Popular Brasileira. A primeira com o intuito de introduzir os estudantes ao "conhecimento universal", largamente tratados nos cursos de música e o segundo para valorizar e reforçar os saberes locais.

Para a segunda metade do curso foram reservadas as disciplinas pedagógicas de educação musical como Fundamentos da educação musical e o Estágio curricular supervisionado obrigatório para as licenciaturas.

Na área das artes, o pensamento para construção da grade curricular foi semelhante. Porém, optou-se por começar com História da Arte, seguida de Percepção visual, para então passar para as questões mais teóricas com a disciplina de Estética e Filosofia da Arte seguida das disciplinas práticas intituladas Laboratório de Artes Visuais I e II.

As disciplinas didáticas voltadas para o ensino das artes foram direcionadas para o final do curso. São elas: Fundamentos do ensino e aprendizagem em artes visuais e

Metodologia do Ensino de Artes, além de Estágio curricular supervisionado que terá seus conteúdos divididos nos eixos pedagógicos, de arte e de música.

Com o fim do primeiro semestre, relato que a experiência com a disciplina de música foi um desafio em diversas esferas, seja pela diversidade dos saberes da turma, pela proposta da alternância, pela quantidade excessiva de alunos e, principalmente pela distância cultural da maioria dos discentes para com os conteúdos propostos. Alunos quilombolas, indígenas (Apinajé), moradores da cidade e camponeses, que compõem essa primeira turma, possuem bagagens e concepções conceituais sobre música muito diferentes, não sendo possível propor uma abordagem única sobre o assunto. Um dos alunos, que possui necessidades especiais com relação a visão, tornou o desafio dessa disciplina com proposições gráficas ainda maiores.

Outro desafio foi em como lidar com as etnias com concepções de música muito diferentes em uma mesma turma. No nosso caso temos um aluno Apinajé, etnia pertencente ao tronco Macro – Jê, que habitam a região. Apenas fazendo um paralelo, em estudo sobre a música dos Kamayurá no Alto Xingu, por exemplo, Menezes Bastos (2013) aponta concepções da teoria musical desses grupos muito diferentes dos da música ocidental, como no caso da concepção de alturas que são entendidas de forma volumétrica.

Uma das ferramentas pedagógicas utilizadas pela Educação do Campo é a interdisciplinaridade. Na proposta do nosso currículo, foi criada a disciplina chamada Seminário Integrador que cumpre com parte dessa função. Nela, todos os professores do curso atuam de forma conjunta compartilhando os conteúdos. Nesse espaço são feitas as propostas para as pesquisas que os discentes fazem durante o período em que ficam em suas comunidades. No caso da música foi proposto um levantamento individual de músicas que fizeram parte das histórias de vida dos sujeitos da turma. Esse material foi importante para situar os docentes sobre seus universos culturais, assim como foi utilizado como repertório para as aulas. A ideia é que esse material e repertório sejam aproveitados para as demais disciplinas do curso, garantindo um mapeamento cultural, uma troca de saberes e a integração com a turma.

A proposta pedagógica utilizada nesse primeiro momento foi uma tentativa de aplicar o conceito de pedagogia humanizadora proposta por Paulo Freire (1987) e já tratadas na área

da educação musical por autores como Joly e Targas (2008), entre outros. Essa proposta busca estabelecer uma relação dialógica para construção do conhecimento. No caso da teoria musical, buscou-se, com relativo sucesso, a utilização de repertório conhecido da turma e explorou-se as habilidades e conhecimento dos próprios sujeitos para troca de informações e experiências, inclusive sem a intervenção do professor.

Até o momento, a experiência com a turma tem sido animadora. A maioria expressiva da turma demonstrou, pelas avaliações, que o conteúdo e os conceitos foram entendidos. O Tempo Comunidade teve um papel fundamental nesse processo pela possibilidade de um contato mais próximo (docente – discente) e também pela possibilidade de relações individuais e personalizadas. O deslocamento dos docentes do curso até as comunidades onde os alunos vivem mostrou-se uma eficiente ferramenta de trabalho e abriram muitas portas. Por outro lado, nem todos os conteúdos puderam ser compartilhados, o que devemos repensar para os próximos semestres, pois de certa forma, compromete a ideia de inclusão ao qual o curso se propõe.

Existem muitos desafios ainda por vir, sobretudo com a chegada de novas turmas e a avaliação dos resultados iniciais, mas acredito que, se soubermos refletir sobre os processos e demandas atuais e aprender com os erros que certamente virão, esse curso contribuirá para o empoderamento dos sujeitos, além de diminuir as desigualdades para com os povos do campo.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Miguel G. A Educação Básica e o Movimento Social do Campo. In: ARROYO, Miguel G.; CALDART, Roseli S.; MOLINA, Mônica C. (Org.). **Por uma educação do campo**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 67-86.

BENZI, Douglas Zanlorenzi. MST e seus cancionistas: Etnografia musical no assentamento Eli Vive/PR. In: **Anais do VI ENABET Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia:** música e sustentabilidade. João Pessoa: UFPB, 2013.

BRASIL. Decreto nº 7.352, de 4 de novembro de 2010. **PRONERA**. Brasília: 2010. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/decreto/d7352.htm> Acesso em: 27 fev. 2015.

_____. Ministério da Educação. **Edital de Seleção nº 02/2012** - SESU/SETEC/SECADI/MEC de 31 de agosto de 2012. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=13300&Itemid=> Acesso em: 27 fev. 2015.

_____. **Lei n. 11.769**, de 18 de agosto de 2008. Brasília: Diário Oficial da União, ano CXLV, n 159, de 19/08/2008, Seção 1, página 1.

_____. Resolução nº 1, de 16 de janeiro de 2009. **Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Artes Visuais**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2009/rces001_09.pdf> Acesso em 28 fev. 2015.

_____. Resolução nº 2, de 8 de março de 2004. **Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Música**. Brasília: CNE/CES, 2004. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES02-04.pdf>. Acesso em 28 fev. 2015.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRIGOTTO, Gaudêncio. Projeto societário contra-hegemônico e educação do campo: desafios de conteúdo, método e forma. In: MUNARIM, A.; BELTRAME, S.; FRANJONI, C.; PEIXER, Z. I. **Educação do Campo**: reflexões e perspectivas. Florianópolis: Insular, 2010.

JOLY, Ilza Zenker Leme; TARGAS, Keila de Mello. Canções, diálogos e educação: uma experiência em busca de uma prática escolar humanizadora. In: **Revista da ABEM** Associação Brasileira de Educação Musical. Nº 20, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista21/revista21_completa.pdf>. Acesso em 28 fev. 2015.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: UFSC, 2013.

MONTEIRO, Marcos Antônio. **Retrato Falado da Alternância: sustentando o desenvolvimento rural através da educação**. Secretaria da Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico. São Paulo: CEETEPS, 2000.

MOSCAL, Janaina. Sons da luta sem terra: a agroecologia como "projeto de transformação social" musicado. In: **Anais do VI ENABET Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia:** música e sustentabilidade. João Pessoa: UFPB, 2013.

MUNARIM, Antônio. Educação do campo e políticas públicas: controvérsias teóricas e políticas. In: MUNARIM, A.; BELTRAME, S.; FRANJONI, C.; PEIXER, Z. I. **Educação do Campo**: Políticas públicas, territorialidades e práticas pedagógicas. Florianópolis: Insular, 2011.

PPC - Projeto Pedagógico do Cusrso de Educação do Campo. Tocantinópolis, TO: UFT, 2013.

RIBEIRO, Marlene. Pedagogia da alternância na educação rural/do campo: projetos em disputa. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 34, n.1, p. 027-045, jan./abr. 2008.

SILVA, Mara Pereira da e ABREU, Delmary V.. Experiências musicais de jovens indígenas do curso técnico em Agroecologia integrado ao Ensino Médio. In: **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**: São Paulo, 2014.

A MÚSICA POPULAR NA TRAJETÓRIA DE HEITOR VILLA-LOBOS: UMA ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA DA SUÍTE POPULAR BRASILEIRA

Lurian José Reis da Silva Lima
lurianlima@gmail.com
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo

Este artigo apresenta uma abordagem etnomusicológica da *Suíte Popular Brasileira*, obra para violão de Heitor Villa- Lobos. Partindo do pressuposto de que a música é produção subjetiva circunscrita em contextos socioculturais que, em certa medida, delimitam tanto a sua estrutura interna quanto a sua possibilidade de realização, sua existência enquanto fenômeno social, esta abordagem busca lançar luzes sobre a seguinte questão: por que a *Suíte Popular Brasileira*, obra reconhecidamente inspirada na cultura nacional, não veio a público na década de 1910 – data oficial de sua concepção – mas apenas em 1955, apesar de Villa-Lobos ter se valido precisamente da inserção de elementos típicos de sua cultura nativa em sua produção artística para galgar à posição de "grande intérprete da alma sonora do Brasil"? Procuramos, primeiramente, vincular o problema proposto e o percurso metodológico utilizado à literatura etnomusicológica. Em seguida, tentamos indicar: em que medida a escrita da obra em questão se aproxima de fato da música popular; como essa aproximação se deu e o significado que ela constituía para os propósitos de Villa-Lobos em dois momentos distintos de sua trajetória – Rio de Janeiro, década de 1910, e Paris, década de 1920; e, ainda, se essa mesma aproximação tem relação direta com o lapso entre concepção e divulgação da *Suíte Popular Brasileira*.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; Música Popular; Suíte Popular Brasileira

Abstract

This paper presents an ethnomusicological approach of the *Suíte Popular Brasileira*, work for guitar by Heitor Villa-Lobos. Assuming that music is subjective production limited by socio-cultural contexts that, to some extent, delimit both its internal structure and its potencial of realization - its existence as a social phenomenon - this approach seeks to shed light on the following question: why was not the *Suíte Popular Brasileira*, an admittedly inspired work in Brazilian culture, offered to the public in the 1910s – its official date of conception - but only in 1955, although Villa-Lobos have reached the position of "great interpreter of Brazil's musical soul" precisely for inserting typical elements of his native culture in his artistic production? We tried, first, to link the proposed problem and the methodological approach used to ethnomusicological literature. Then we seeked to indicate: to what extent the work in question approaches in fact of popular music; how that approach was made and the meaning it constituted for Villa-Lobos's purposes in two different moments of his career - Rio de Janeiro, the 1910s, and Paris, 1920; and, also, if that same

approach is directly related to the gap between creation and dissemination of the *Suíte Popular Brasileira*.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; Música Popular; *Suíte Popular Brasileira*.

Introdução

Este artigo apresenta uma abordagem etnomusicológica da *Suíte Popular Brasileira* de Heitor Villa-Lobos a fim de entender por que ela não veio a público nos primeiros anos do século XX, quando foi concebida (segundo o catálogo oficial de obras do compositor), mas somente nos anos 1950. Esse problema se impõe quando se considera a reconhecida influência da música popular presente nessa obra e o prestígio que Villa-Lobos alcançou precisamente por valorizar em suas composições aspectos típicos da cultura de seu país.

Essa abordagem se baseia na esperança compartilhada por John Blacking e outros etnomusicólogos de que toda música possa ser "analisada e compreendida" como expressão humana em diferentes contextos socioculturais:

> *Ethnomusicology is not only an area [of] study concerned with exotic music, nor a musicology of the ethnic – it is a discipline that holds out hope for a deeper understanding of all music. If some music can be analyzed and understood as tonal expressions of human experience in the context of different kinds of social and cultural organization, I see no reason why all music should not be analyzed in the same way*. (Blacking, 1974, p. 31).

Ademais, ainda que este estudo não se configure propriamente como etnologia de grupos humanos, conforme a prática mais usual da disciplina, parece perfeitamente coerente e mesmo necessário utilizar a literatura etnomusicológica para lidar com um problema de tal natureza. Com efeito, no pensamento de Alan Merriam encontra-se o pressuposto sobre o qual se desenvolve este trabalho. Segundo o autor:

> *Music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that is, it is made by people for other people, and it is learned behavior. It does not and cannot exist by, of, and for itself; there must always be human beings doing something to produce it. In short, music cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behavior of individuals and groups of individuals, and its particular organization demands the social concurrence of people who decide what it can and cannot be.* (Merriam, 1964, p. 27).

Depreendemos das palavras de Merriam que "música" envolve criação, performance e escuta em um contexto sociocultural, que determina, em certa medida, tanto sua estrutura interna, enquanto construção artística (criação), quanto sua estrutura externa, enquanto interação humana por meio da relação performance-escuta. Sua realização plena, isto é, sua aparição enquanto "fenômeno não apenas sonoro", mas também social, será tanto mais provável quanto mais adequada estiver sua organização intrínseca à configuração de valores, comportamentos e anseios de seus potenciais ouvintes.

Essa máxima, aplicada à obra aqui estudada, direcionou nossos esforços a três frentes: 1) entender a substância musical da *Suíte Popular Brasileira*, a relação dessa substância com a música popular e a gênese social dessa relação; 2) analisar as contingências socioculturais que possivelmente representavam obstáculos à audição de uma obra desse tipo no Rio de Janeiro, no início do início do século XX (data oficial de sua concepção), bem como aquelas que tornaram propícia sua posterior publicação; 3) situar Heitor Villa-Lobos enquanto ator social, isto é, aquele que percebe, interpreta e age de acordo com as possibilidades que essas condições objetivas lhe apresentam. Dessa maneira, tentamos relacionar a gênese da obra, sua substância musical e as vicissitudes de sua história às ações de seu compositor nos meios socioculturais em que esteve presente.

Choro: O *Popular* na Suíte Popular Brasileira

Para Henrique Cazes (2010), a *Suíte Popular Brasileira* constitui o ponto máximo de aproximação entre a escrita de Villa-Lobos e o estilo dos chorões. Publicada somente em 1955, ela é composta de cinco peças para violão solo: *Mazurca-choro*, *Valsa-choro*, *Schotish-choro*, *Gavota-choro* e *Chorinho*. Todas elas, com exceção desta última, datam, segundo o catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), dos primeiros anos do século XX – entre 1908 e 1912. O diálogo com o choro que o subtítulo sugere, e que, de modo geral, a literatura consultada acerca da obra de Villa-Lobos para violão reconhece[1], parece existir

[1] Zanon (2006) e Amorim (2009) são exemplos disso.

de fato, a julgar pelas características formais e harmônicas que procuraremos pontuar a seguir[2].

O choro é originalmente um estilo de execução musical com o qual grupos de músicos da baixa classe média carioca nacionalizaram, na segunda metade do século XIX, danças europeias muito em voga no Rio de Janeiro daquele tempo. Segundo Tinhorão (1998), o repertório desses músicos compunha-se basicamente das mesmas danças que intitulam os quatro primeiros movimentos da *Suíte Popular*. Coroado pelo *Chorinho*, o conjunto mimetiza o processo de consolidação do choro como gênero – da interpretação estilizada de danças estrangeiras ao gênero brasileiro específico (Cazes, 2010).

Todas as peças da *Suíte*, com exceção do *Chorinho*, compartilham com o choro (idem, 2010) a forma rondó de cinco partes (A-B-A-C-A) com episódios em tonalidades vizinhas a do refrão ou na mesma tonalidade deste, porém com mudança de modo (menor-maior). A *Mazurca-choro*, por exemplo, tem o refrão em lá menor e os dois episódios subsequentes em dó maior (relativa maior) e em lá maior (mudança de modo), respectivamente; mesma organização de *Yara*, de Anacleto de Medeiros, e de um choro mais recente e conhecido de Pixinguinha: *Naquele Tempo*.

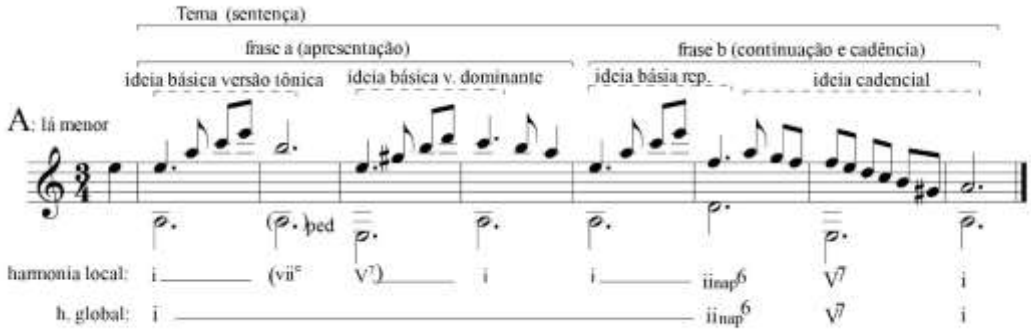
A harmonia empregada na Suíte é eminentemente funcional. A exemplo do que ocorre no choro do tempo do jovem Villa-Lobos, a progressão I – II (IV) – V – I aparece constantemente tanto na organização das frases como na estrutura global subjacente às seções de cada uma das peças. Em nenhum momento a tonalidade dessas seções é veementemente desestabilizada, já que elas não se concatenam por passagens modulatórias, mas somente (e muito raramente) por uma espécie de *link* pós-cadencial entre um episódio e o refrão[3]. Na ausência desse *link*, o próprio ritmo inicial anacrúsico, típico do choro, contribui para a coesão das seções, a exemplo do que ocorre em *Flor Amorosa*, de Antônio Callado, em *Odeon*, de E. Nazareth, e, em certa medida, no *Schotish-choro*. No desenvolvimento das melodias, do choro de princípios do século XX e das peças da *Suíte*,

[2] As características do choro que utilizamos na análise comparativa foram por nós identificadas nas obras de alguns dos pilares desse estilo atuantes no período entre o final do século XIX e início do XX. São eles Antônio da Silva Callado, Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. A edição da *Suíte Popular Brasileira* escolhida para essa mesma análise é a de 1955, da editora Max Eschig.

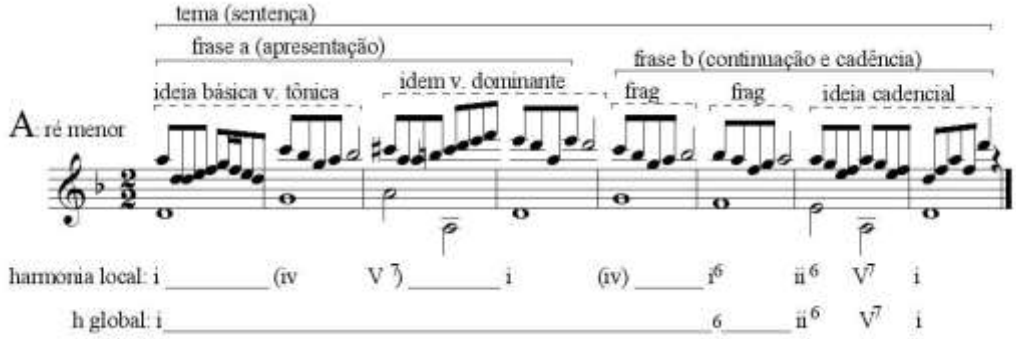
[3] Esse *link* pode ser simplesmente um acorde da dominante da tonalidade do refrão, como ocorre na passagem da seção B para a seção A do *Corta Jaca* de Chiquinha Gonzaga.

nota-se a busca pela consonância com os acordes da harmonia, um tratamento bastante tradicional das dissonâncias e a organização de temas (períodos ou sentenças) compostos de pares de frases quase sempre de quatro compassos. Cada seção comporta, via de regra, um e apenas um tema nesses moldes. Isto fica bem claro na comparação entre as seções A do já mencionado choro *Yara* e da *Mazurca-choro*:

Ex. 1. Mazurca-choro (redução): organização formal e harmônica da seção A



Ex. 2. Yara (redução): organização formal e harmônica da seção A



Ainda que relativas somente a forma e a harmonia, além de apresentadas aqui de maneira limitada, essas semelhanças permitem vislumbrar o quão a escrita da *Suíte Popular Brasileira* se aproxima de fato de alguns padrões do choro carioca do tempo de Villa-Lobos. Aliás, não é preciso uma escuta plenamente consciente desses fatores técnicos para perceber a evocação de um certo "espírito de choro" nas peças da Suíte[4]. Talvez por isso

[4] A gravação dessa obra por Turíbio Santos de 1987, disponível na internet, exprime bem esse "espírito".

pesquisadores como Henrique Cazes não tenham se empenhado em fundamentar por meio de análise essa aproximação.

Tais observações nos levam a crer que Villa-Lobos esteve presente nos espaços sociais dos chorões, pois, como nos informa Alexandre Gonçalves Pinto (1978), a transmissão de conhecimentos sobre o choro se dava na prática, nas festas às quais esses músicos eram convidados a tocar. Reforçam essa tese os numerosos relatos de autênticos chorões, como Donga[5] e o próprio Alexandre Gonçalves Pinto[6], que mencionam a presença e a participação efetiva do consagrado músico nas rodas de choro. Assim, a obra atesta sua origem. De sua organização interna deduz-se sua gênese social: o encontro de Villa-Lobos com os músicos populares de sua cidade.

Mas é preciso dizer que a interação com esses músicos e a influência que ela exerceu sobre a produção do compositor, ainda que verdadeiras, têm sido usadas para justificar a imagem (um tanto quanto duvidosa) de nacionalista obstinado que o acompanha desde a publicação de sua primeira e mais importante biografia, escrita por Vaco Mariz em 1948. Elas foram "convidadas" a integrar o que Guérios (2009) chama de "cânone oficial em torno da figura Villa-Lobos" (p. 37), um conjunto de histórias um tanto quanto inverossímeis que, a partir da obra de Mariz, procuraram naturalizar a orientação nacionalista do compositor. E não é raro encontrar trabalhos acadêmicos recentes em que essas histórias são citadas como se fossem fatos concretos[7].

Porém, a crença inconteste nesse "cânone" faz com que o hiato entre a concepção e a publicação da *Suíte Popular Brasileira* ganhe tons de paradoxo. Afinal, por que um compositor preocupado desde sempre em valorizar a música do Brasil não se empenharia em oferecer ao público, no momento de sua criação, uma obra tão brasileira? Poder-se-ia argumentar que ela não estivesse completa na década de 1910, uma vez que o *Chorinho*, último movimento do conjunto, é reconhecidamente posterior (composto em 1923). Mas o que impediria a apresentação isolada das quatro primeiras peças? Ou ainda, por que apenas

[5] Em depoimento a Hermínio Bello de Carvalho (1998), Donga diz ter conhecido Villa-Lobos quando este era chorão e faz elogios ao desempenho do compositor ao violão.
[6] Autor do célebre livro de memórias sobre os chorões, principal fonte bibliográfica sobre a vida desses músicos, Pinto (1978) afirma ter visto Villa-Lobos *tocando violino* ao lado de Catulo da Paixão.
[7] Segundo Ermelinda Paz (2004, p. 7), Villa-Lobos, demonstrando "profundo sentimento nacionalista", começa, com apenas 18 anos, seu "bandeirantismo musical" pelo Brasil.

em 1923 esse último movimento seria composto? Achar que essas dúvidas dizem respeito somente à vontade e à opinião do compositor sobre sua própria obra, como se ele sozinho avaliasse a qualidade e a completude desta, seria simplificar demasiadamente a realidade.

Para escapar a essa aporia e buscar compreender as razões pelas quais a *Suíte Popular Brasileira* permaneceu por tanto tempo desconhecida, é preciso pôr de lado qualquer preconcepção totalizadora da personalidade de Villa-Lobos e pensar a carreira deste artista como *construção* de um indivíduo em constante negociação com diversos contextos socioculturais. Pois o nacionalismo que o consagrou também é parte dessa construção.

Belle époque carioca, Paris e os projetos de Villa-Lobos

No início do século XX, as principais capitais brasileiras passavam por profundas reformas sanitárias e urbanísticas destinadas a libertar o país do que as elites emergentes consideravam as mazelas do período imperial – ainda que a intensificação de tais mazelas fosse consequência dos processos sociais e econômicos (abolição da escravatura, migração estrangeira e liberalismo econômico) que acompanharam a proclamação da república e a obtenção do poder de decisão sobre os rumos do país por essas mesmas elites (Sevcenko, 2012b). Buscava-se, com isso, organizar "a confusão dos espaços urbanos, povoados de ruas populosas e barulhentas, habitações superlotadas, de epidemias que se alastravam com rapidez pelos bairros." (Marins, 2012, p. 132).

Por sua importância econômica e política, o Rio de Janeiro, sob a administração de Pereira Passos, foi pioneira nesse processo de "modernização" que se traduziu em uma verdadeira limpeza social:

> [Pereira Passos] Além de abrir avenidas e destruir casas populares, (...) quis extirpar os vários costumes "bárbaros" e "incultos" do Rio de Janeiro: o comércio de leite em que as vacas eram levadas às portas das casas, a criação de porcos, as exposições de carnes nas portas dos açougues, a venda de alimentos por ambulantes ou em quiosques, e também manifestações musicais como o entrudo e os cordões. (Guérios, 2009, p. 70).

Como se vê, as manifestações culturais populares eram incompatíveis com esse projeto "civilizador" do Rio de Janeiro e com a constituição de sua imagem de vitrine do

país no exterior e grande metrópole-modelo brasileira, ditadora das "novas modas e comportamentos, mas acima de tudo [d]os sistemas de valores, [d]o modo de vida, [d]a sensibilidade", que as demais capitais deveriam cultivar (Sevcenko, 2012a, p. 522). E ainda que o choro não fosse próprio das classes mais pobres (Tinhorão, 1998) e se encontrasse, por isso mesmo, acima dos entrudos e cordões na tácita "hierarquia" das manifestações culturais, sua informalidade e a boemia dos chorões certamente não escapavam à aversão que esse ambiente elitista criava sobre tudo o que não remetesse aos hábitos europeus que a administração carioca tentava implementar.

Proibidos os espaços públicos a *la musique pas civilisée*[8], os músicos populares se refugiavam em pequenos redutos privados como a famosa casa da Tia Ciata, berço do samba carioca. Enquanto isso, nas festas organizadas pela elite, vez ou outra o mais "fino" da música popular (a música da classe média, isto é, a música dos chorões[9]) era oferecido à apreciação, como mostra do "exotismo" da cultura brasileira, que, por essa mesma época, como veremos adiante, o cenário artístico europeu tencionava conhecer.

Foi no bojo desse processo de exclusão que o jovem compositor Villa-Lobos se relacionou com os chorões e apreendeu o material que utilizaria na composição das peças da *Suíte Popular Brasileira*. Entretanto, o que constituía a base de sua formação musical era a linguagem da música erudita, em que fora iniciado ainda quando criança pelo pai Raul Villa-Lobos (Mariz, 1989) e na qual procurava se aperfeiçoar tomando aulas nos cursos noturnos do Instituto Nacional de Música (Guérios, 2009). Assim, malgrado o aparente interesse pela música popular brasileira, esta talvez não fosse nem a única nem tampouco a principal referência de Villa-Lobos nas primeiras décadas do século XX. Segundo Guérios (2009):

> A música nacional era apenas uma das possibilidades de realização de Villa-Lobos enquanto compositor até sua primeira viagem à Europa. Villa-Lobos chegou a compor algumas músicas de declarada inspiração nacional, utilizando elementos estéticos da música urbana, para festejos do centenário da Independência; mas o prioritário para ele, nesses primeiros anos, era afirmar aos outros e a si mesmo que era um grande artista, empregando uma importância cósmica ao termo. Para tanto, dispôs-se a

[8] Segundo Sevcenko (2012b), era tamanha a europeização ideológica no Rio de Janeiro, depois de concretizadas as reformas, que os transeuntes do novo *bulevar* da Avenida Central se cumprimentavam, às vésperas da Primeira Guerra, dizendo "*Vive la France*!".
[9] O virtuosismo de alguns desses músicos e, principalmente, o fato de não pertencerem às classes mais pobres da população os "credenciavam" a tocar em semelhantes festas (Guérios, 2009).

> compor para as mais diversas formações de instrumentos com as mais diversas técnicas. (p. 152).

Se o projeto de Villa-Lobos era destacar-se como compositor de música erudita, sua produção se destinava aos frequentadores das salas de concerto cariocas e estava exposta à análise de críticos conservadores como Oscar Guanabarino. Isto significa que seus ouvintes eram, majoritariamente, integrantes da mesma elite beneficiária do projeto de urbanização excludente então em marcha no Rio de Janeiro. Ora, seria seguro, para os interesses do compositor, oferecer a essa elite uma obra marcada precisamente por aquilo que ela não queria ouvir – a música popular? A receptividade a uma *Suíte Popular Brasileira* pelos ouvintes dos quais dependia o sucesso profissional de Villa-Lobos era no mínimo duvidosa.

Na década de 1920, no entanto, o compositor viajaria a Paris, onde o ambiente artístico era completamente diferente daquele de sua terra natal. Na capital francesa, críticos musicais como Darius Milhaud esperavam ansiosamente por um compositor erudito que reconhecesse a importância dos músicos populares criadores "de tangos, maxixes, de sambas e de cateretês" (*apud* Guérios, 2009, p.156). Para o *Grupo dos Seis Franceses*, reunião de influentes artistas do qual Milhaud fazia parte, a valorização da tradição popular em composições eruditas era um paradigma incontornável. Dominique Arbey (2011), em sua tese sobre Francis Poulenc, mostra que o interesse do grupo estava voltado essencialmente para música popular francesa, mas não se fechava à influência de universos culturais distantes, como o jazz norte-americano e a música oriental, que invadiam a Cidade Luz nos "loucos anos 20".

No frescor dos ares parisienses, abrir-se-ia para Villa-Lobos um novo "campo de possibilidades", isto é, uma nova configuração de "temas, prioridades e paradigmas culturais existentes" (Velho, 2013, p. 101). E, aparentemente, ele bem "compreendeu qual a posição do compositor na Europa naquele momento: ele interessava ao mundo musical europeu acima de tudo como um intérprete de brasilidade" (Tarasti, 1980, p. 56). Para Guérios (2009), é nesse momento que o compositor inclina definitivamente a sua produção à temática nacionalista.

É provável que o público de uma cidade cosmopolita como Paris estivesse muito mais disposto do que a já mencionada elite carioca a apreciar as peças para violão que Villa-Lobos compora em seus anos de juventude. Que o projeto de publicação dessas peças foi

iniciado em Paris não restam dúvidas, já que alguns de seus manuscritos foram entregues à editora francesa Max Eschig no início da década de 1920 (Amorim, 2009).

Considerações Finais

A literatura sobre a trajetória de Villa-Lobos mostra como a carreira do compositor foi sendo construída de acordo com os limites e as expectativas que os ambientes socioculturais lhe impunham e que sua orientação nacionalista é parte dessa construção. O fato de Villa-Lobos não ter divulgado a *Suíte Popular Brasileira* no momento em que a concebeu, apesar de sua inexorável fama de intérprete da alma sonora do Brasil, tem relação direta com isso.

Neste artigo procuramos indicar que havia fatores de ordem social que indispunham o público ao qual Villa-Lobos dirigia suas obras no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1900 e 1910, a apreciar peças musicais de inspiração e perceptível caráter popular; que Villa-Lobos ainda não direcionara definitivamente sua carreira ao viés nacionalista nessa época e, portanto, não era prioridade sua levar tais peças a público; e que, a partir do momento em que o nacionalismo lhe pareceu um caminho seguro para sua criação artística (durante as viagens à Paris), o compositor deu continuidade ao projeto da *Suíte Popular Brasileira*.

Vale ressaltar que essa *Suíte*, a despeito da relativa negligência com que tem sido tratada por aquela parcela da pesquisa musicológica interessada apenas em novidades relativas à técnica violonística e ao "desenvolvimento musical" (Pereira, 1984, p. 87), constitui um exemplo primoroso de como a música nos *fala* de seu criador e do contexto sociocultural dos quais participa. Pois o que ficou exposto neste artigo foi uma parcela daquilo que a *Suíte Popular Brasileira*, enquanto manifestação histórica e artística, tem a nos dizer sobre Villa-Lobos e sobre a configuração de espaços, valores, e significados de seu tempo.

REFERÊNCIAS

ARBEY, Dominique. Francis Poulenc et la musique populaire. 2011. 330 f. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Ecole Doctorale (Ed 00433) Concepts et Langages, EA 206 Observatoire Musical Français (OMF), Université Paris-Sorbonne.

AMORIM, Humberto. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

BLACKING, John. How musical is man? London: University of Washington Press, 1974.

CARVALHO, Hermínio Bello de. O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CASES, Henrique. Choro: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 2010.

COOK, Nicholas. A Guide to Musical Analysis. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1987.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. Curitiba: Edição do autor, 2009.

MARINS, Paulo Cezar Garcez. Habitação e Vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, Nicolau (Orgs.). História da Vida Privada no Brasil 3: República – da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 131-214.

MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro. Belo Horizonte: Italiana Limitada, 1989.

MERRIAM, Alan Parkhurst. The anthropology of music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MUSEU VILLA-LOBOS. Villa-Lobos: sua obra. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, Museu Villa-Lobos, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, Nicolau (Orgs.). História da Vida Privada no Brasil 3: República– da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a, p. 513-619.

_____. O prelúdio Republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: História da Vida Privada no Brasil 3: República – da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b, p. 7-48.

PAZ, Ermelinda A. Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: uma visão sem preconceito. Rio de Janeiro: Eletrobraz, 2004.

PEREIRA, Marco. Heitor Villa-Lobos, Sua obra para violão. Brasília: Musi Med, 1984.

PINTO, Alexandre Gonçalves. O choro: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte,1978.

SANTOS, Turíbio. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

TARASTI, Eero. Villa-Lobos – ser sinfônico dos trópicos. In: Presença de Villa-Lobos n. 9, MEC-SEAC – Museu Villa-Lobos, 1980. p. 56.

TINHORÃO, José Ramos. A história social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELHO, Gilberto: Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. In: Música Erudita Brasileira: textos do Brasil n. 12. Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, São Paulo, 2006. p. 79-85.

FÉ E RELIGIOSIDADE NA PERFORMANCE DA BANDA CABAÇAL PADRE CÍCERO

Francisco Sidney da Silva Monteiro Junior
sidneymonteirojr@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo

Este presente artigo é parte integrante da minha dissertação de mestrado sobre a performance da banda cabaçal Padre Cícero realizada na Universidade Federal da Paraíba. Neste excerto, busco traçar uma relação entre a religiosidade presente no espaço geográfico onde está inserida a banda cabaçal Padre Cícero, e de que forma isto influencia a criação musical e a performance do grupo. A cidade de Juazeiro do Norte, situada ao sul do estado do Ceará, é hoje o terceiro maior polo de peregrinação religiosa do País, com a realização de diversas romarias durante o ano. Os 2,5 milhões de romeiros que vão à Juazeiro, vão principalmente em devoção à figura de Padre Cícero Romão Batista, que no século passado foi "santificado" pelo povo após o milagre da hóstia no qual foi intermediário. É neste cenário que a banda Padre Cícero exprime sua fé ao acompanhar eventos religiosos além de em seu repertório conter em sua maioria benditos e hinos religiosos. A observação participante foi ferramenta essencial para a captação de todos os elementos intrínsecos e extrínsecos na performance da banda na festa de renovação do Sagrado Coração de Jesus. O entendimento da relação que a fé tem com a música do grupo foi de fundamental importância para a compreensão da performance do mesmo.

Palavras-chave: banda cabaçal; religiosidade; performance

Abstract

This present article is part of my master's thesis on the performance of the banda cabaçal Padre Cícero held at the Universidade Federal da Paraíba. In this excerpt, I try to draw a relationship between religiosity present in the geographical area where the banda cabaçal Padre Cícero is located, and how this influences the musical creation and the group's performance. The city of Juazeiro do Norte, located south of the state of Ceará, today is the third largest center of the country's religious pilgrimage, with the completion of several festivals throughout the year. The 2.5 million pilgrims who go to Juazeiro, will mainly devotion to the figure of Padre Cicero Romão Batista, who last century was "blessed" by the people after the miracle of the host in which it was intermediate. Is in this scenario that is inserted the band Padre Cicero expresses his faith to follow religious events as well as in their repertoire contain mostly blessed and religious hymns. Participant observation was essential tool for capturing all intrinsic and extrinsic elements in the band's performance in renovação of the Sacred Heart of Jesus. The understanding of the relationship that faith has with the group's music was of fundamental importance for the understanding of the performance of the same.

Key-words: banda cabaçal; devoutness; performance

Introdução

Nóis toca pela religião, num toca pela miséria não. Esta frase proferida por Mestre Miguel, antigo mestre do grupo, e registrada no encarte do disco do grupo expressa bem a essência desta banda centenária e aquilo que atualmente Mestre Domingos, filho de Miguel, juntamente com outros integrantes da família Rocha, buscam dar continuidade.

Tanto a banda Padre Cícero, como as demais cabaçais presentes na região do Cariri cearense, têm a religiosidade como marca em sua performance. No passado, quando não existiam outras formações musicais, eram elas que acompanhavam as procissões, festas de padroeiro, e a qualquer ocasião religiosa que fosse preciso. Essa era a função principal das bandas cabaçais, mas com o passar do tempo expandiram suas apresentações para outros locais não religiosos, como forrós, festas de aniversário entre outras, mas nunca abandonando seu caráter religioso.

A banda cabaçal, também conhecida por zabumba ou banda de pífanos, é um conjunto musical composto por sopros e percussão. Apesar de cada grupo apresentar certas idiossincrasias, a formação mínima é composta por um par de pífanos, uma zabumba e uma caixa e estão presentes nas manifestações populares e eventos sociais de todo o Nordeste brasileiro e em partes dos estados de Minas Gerais, Goiás e São Paulo. A depender da região a que pertença, a formação pode receber o acréscimo ou mesmo substituir os instrumentos acima mencionados por outros como ganzá, pratos, rabeca, banjo, pandeiro, triângulo, cuíca e viola.

É no Cariri onde podem ser encontradas a maior parte das bandas de pífano no Ceará. Atualmente existem várias bandas espalhadas por toda a região, perdendo-se a conta de seu número exato. Lá, elas têm o sentido religioso, sendo muito presentes em rituais católicos, mas também apresentam-se em festas não religiosas. A Banda Cabaçal Padre Cícero é apenas uma entre as várias que compõem o acervo de grupos que atravessam gerações de família transmitidas essencialmente pela oralidade.

Assim, neste artigo busco entender de que forma esta religiosidade presente no imaginário local, e reforçado pela figura de Padre Cícero, influencia a musicalidade e a performance da banda cabaçal Padre Cícero.

Fé e religiosidade no contexto da banda cabaçal Padre Cícero

No sertão, o catolicismo popular é bastante difundido entre suas populações, nas quais a magia, superstições, benzedeiras, beatos, amuletos, entre outros, compõem este tipo de catolicismo. Esta característica foi reforçada pelo surgimento de figuras religiosas, os beatos, no fim do século XIX e início do século XX, que traziam para os sertanejos uma mensagem de esperança em meio às agruras sofridas com a seca, além de ensinar técnicas de manejo da terra e cuidar da educação das crianças.

Entre estes, destaca-se a figura de Padre Cícero que ligada ao milagre da hóstia e à Nossa Senhora das Dores atraem milhares de fiéis que vão à cidade de Juazeiro do Norte para reverenciá-lo na Colina do Horto. Atualmente cerca de 2,5 milhões de romeiros dirigem-se à cidade em pelo menos quatro ocasiões no ano. Juazeiro do Norte transforma-se no maior centro da religiosidade popular no Estado, sendo o terceiro polo de peregrinação religiosa do País, com a realização de romarias em 24 de março e 20 de julho, datas de nascimento e morte de Padre Cícero respectivamente; na primeira quinzena de setembro, quando acontece a Festa da Padroeira Nossa Senhora das Dores; e no Dia dos Finados, em 2 de novembro[1]. Durante tais romarias, a cidade se transforma em um centro de devoção com missas, bênçãos, procissões, novenas, peregrinações e visitações, além de extraordinário mercado de artesanato regional e artigos religiosos.

No ano de 1889, na então Vila de Tabuleiro Grande, ocorrera um suposto "milagre", que marcaria a região e a vida de Padre Cícero. Uma hóstia dada à beata Maria de Araújo por Padre Cícero durante uma missa, teria se transformado em sangue quando posta na boca.

[1] O termo "romaria" surgiu no século XIII, para denominar o caminhar dos devotos cristãos para Roma (daí o termo "romaria") ou para a Terra Santa. Hoje é uma peregrinação religiosa feita por um grupo de pessoas, os romeiros, à uma igreja ou local considerado santo, com o intuito de pagar promessas, agradecer ou pedir graças. Fonte: http://www.paroquiadaressurreicao.com.br/html/vc_sabia/vc_sabia8.html. Acesso em: 31 Out. 2014.

Este fato repetiu-se todas as sextas-feiras do período Quaresmal do ano de 1889 (Della Cava, 1976, p. 40). Após quatro meses deste fato, aconteceria a primeira romaria à cidade de que se tem notícia. Reuniram-se cerca de três mil pessoas viendas do Crato para adorar os panos tintos do "sangue de Cristo".

Por tais motivos, Juazeiro hoje é uma cidade considerada por muitos como uma "cidade santa", um santuário que atrai milhares de romeiros em peregrinações em agradecimento às graças alcançadas e para fazerem promessas para atingir novas metas e objetivos. A respeito do significado de santuário, Oliveira (2006) afirma que:

Trata-se do lugar privilegiado de busca do sagrado como dimensão espiritual, mística e sobrenatural da existência. Portanto, os santuários não são, necessariamente, o sagrado, mas tão somente mais uma localidade privilegiada para experimentar essa sacralidade. Dito de outro modo: os santuários são mediações do sagrado. (Oliveira, 2006, p. 49)

Dessa forma, conforme o autor acima citado, são os acontecimentos que ocorrem em um determinado espaço que colocam o mesmo em um patamar de sacralidade, ou seja, eventos oriundos de religiões, milagres, entre outros, dão uma significação ao espaço tornando-o sagrado. No caso de Juazeiro, o "milagre da hóstia", reforçado pela figura de Padre Cícero, foi o responsável pela sacralização da cidade.

Irineu Pinheiro afirma que o povo da Cariri sempre foi muito religioso e que o mesmo vive a apelar pela misericórdia divina, sendo essa uma de suas marcas mais fortes, chegando até a casos extremos de fanatismo:

Em toda a zona do Cariri, também nos sertões circunvizinhos extremou-se a religiosidade popular. Nas populações caririenses dominou, e ainda domina em menor tomo, o fanatismo e a superstição. Em alguns municípios companhias de penitentes, por fanatismo, se flagelam à noite com disciplinas de ferro, às portas de capelinhas ou em frente dos cemitérios dos povoados (Pinheiro, 2009, p.94).

Inspirados pela fé e a pedido de Padre Cícero, os romeiros e moradores da região uniram-se na construção de um santuário encrustado no sopé da Chapada do Araripe[2], em

[2] A Chapada do Araripe é uma formação do relevo e sítio arqueológico localizado na divisa dos estados brasileiros do Ceará, Piauí e Pernambuco. Disponível em: <http://geoparkararipe.org.br/>. Acesso em: 10 fev. 2015.

pleno sertão nordestino. Dentro de Juazeiro existem diversos outros símbolos que são marcas da fé popular e que juntos formam o chamado roteiro da fé, que é a rota que todo romeiro ao chegar na cidade deve fazer. A Basílica de Nossa Senhora das Dores, a Igreja do Socorro, a Igreja dos Franciscanos, e principalmente a estátua do Padre Cícero na colina do Horto, entre outros, desembocam uma série de adorações às imagens bíblicas e sagradas que compõem o roteiro da fé.

Em relação a estas práticas, Oliveira (2006) diz que:

> A prática devocional do catolicismo popular nasce no posicionamento e na fixação da imagem do Santo, que, além de poder ser vista dentro e fora do templo, pode ser frequentemente tocada, demarcando a intimidade da devoção. [...] Os espaços que lembram um líder religioso podem suscitar reverência ou ganhar autonomia de devoção [...] (Oliveira, 2006, p. 56-57).

Essas práticas religiosas que acontecem em um determinado espaço são sempre práticas coletivas, que atribuem a um personagem histórico da sociedade circundante, qualidades sacras, míticas, e que configuram um território pautado nas crenças e na fé que são provocadas por acontecimentos religiosos. O espaço torna-se, portanto, através da devoção à esses símbolos, sacralizado, sagrado, seguindo uma ética religiosa que impõe aos fiéis um estilo de vida que é incorporado nas suas vivências, onde as imagens sacras, os símbolos religiosos e as histórias são preponderantes na sacralização do espaço. Este espaço torna-se "um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para um meio distinto daquele no qual transcorre sua existência" (Rosendahl, 1999, p. 233).

Esse campo de valores no qual Juazeiro transformou-se pela figura de Padre Cícero e pela religiosidade do povo juazeirense reflete-se em quase tudo na cidade. A maioria das ruas centrais e praças fazem referência a santos católicos; nomes de estabelecimentos levam quase sempre o nome do padre, e quando não, uma imagem dele é certo encontrar na porta das lojas; muitos juazeirenses foram e ainda são batizados de Cícero ou Cícera, Romão, Batista etc., além claro de dar nome à Banda Cabaçal Padre Cícero, nosso objeto de estudo. Tudo isso reforça a ideia de Rosendahl da sacralização do espaço pelas práticas religiosas envoltas na imagem de Padre Cícero.

Pode-se perceber como este espaço sacralizado que tornou-se o município de Juazeiro do Norte influencia e dita alguns costumes e normas sociais. A cidade desenvolveu-se em torno disto e as manifestações populares não poderiam ficar imunes a este fator. Mais do que o nome, a Banda Cabaçal Padre Cícero traz consigo a responsabilidade dada pelo próprio padre de acompanhar os festejos realizados na Igreja Matriz da cidade.

Atualmente o grupo não possui o mesmo prestígio de outrora com a Igreja Católica, assim como a maioria dos agrupamentos tradicionais, que com o passar dos anos foram sendo afastados das atividades oficiais, ficando restritos a festejos e celebrações realizadas nas casas e sítios de populares, as novenas e renovações. Hoje tocam principalmente nas renovações de santo exprimindo toda a sua fé com sua brincadeira, sendo no caso da referido grupo, a principal ocasião de performance. Quando não tocam em renovações e novenas, participam de eventos realizados por órgãos públicos ou privados através de editais que possibilitam aos grupos receberem incentivos financeiros por suas apresentações.

A performance musical da banda na renovação de santo

A devoção aos santos e a realização de festas têm características peculiares, posto que exista o santo de devoção individual e existe o santo padroeiro da comunidade. Enquanto os santos padroeiros entram no calendário festivo oficial da igreja local, a devoção individual a um santo leva o seu devoto a prestar homenagens de forma isolada, no âmbito de sua residência, entre familiares e vizinhos.

A prática mais comum de devoção familiar é a festa de renovação de santo que se caracteriza por ser uma manifestação de fé, de agradecimento por benefícios alcançados e renovação dos pedidos feitos à imagem do santo protetor. A festa é dedicada ao santo protetor da casa ou de devoção de algum familiar que devido a alguma promessa realizada, ou por marcar a data da construção daquela residência, ou ainda da data do casamento, anualmente realiza-se a renovação do santo.

As renovações de santo são promessas individuais ou familiares que visam o bem estar dos moradores da residência onde ela se realiza, pois "[...] acredita-se firmemente que, se o povo não cumprir com sua obrigação ao santo, isto é, festejá-lo na época apropriada, ele

abandonará a proteção que dispensa. Aqueles que custeiam as despesas das festas têm a convicção que o santo retribuirá esse sacrifício" (Galvão, 1976, p. 31).

As festas de renovação de santo trazem em si um sincretismo religioso típico do catolicismo popular presente no nordeste brasileiro. Transitando entre as fronteiras do sagrado e do profano, durante a realização da festa são expostos diferentes aspectos que sintetizam a história, o comportamento e a identidade das categorias subalternas através do desvio das regras canônicas da Igreja.

Em geral, o ritual da renovação de santo dura o dia inteiro, começando às cinco horas da manhã e seguindo até a noite. O momento que inicia a festa é chamado de *alvorada* e consiste em uma salva de fogos ao mesmo tempo em que a banda cabaçal começa a tocar a tradicional marcha de chegada em frente à casa onde ocorrerá a renovação. Durante o dia ocorrem três *salvas*, uma às cinco da manhã, outra ao meio-dia e a última às 18 horas.

Os músicos tocam os instrumentos enquanto realizam movimentos circulares antes de adentrar a sala da residência. Encerrada a marcha de chegada, iniciam hinos e benditos em reverência ao santo protetor da casa. Na sala, já os espera o altar composto por um conjunto de imagens de santos juntamente com a imagem de Padre Cícero. Abaixo deste conjunto de imagens há um oratório com estatuetas de outros santos da preferência do anfitrião e acima imagens do Sagrado Coração de Jesus e do Sagrado Coração de Maria[3]. Em frente ao altar, um a um, começando pelos pifeiros, ajoelham-se enquanto tocam seus instrumentos demonstrando sua fé e respeito pelo santo representado.

Estes momentos em que o grupo executa a performance dentro da sala de frente ao altar é chamado de *venda*. Na renovação que acompanhei e utilizo como referência para este artigo foi realizada no sítio do falecido mestre do grupo e avô de Mestre Domingos, Clemente ou como chamam seus parentes, "Seu Quelemente". Nesta festa ocorreram quatro vendas ao longo do dia, duas pela manhã, uma à tarde e a última à noite, e em cada uma o mesmo ritual de reverência e o mesmo repertório composto por benditos e hinos repetiam-se.

[3] O culto e a devoção ao Sagrado Coração tem sua origem na França após aparições de Jesus à Santa Margarida Maria Alacoque em meados de 1675. Após o reconhecimento das aparições por parte da Igreja Católica ficou instituído a sexta-feira, após oito sextas-feiras da festa de Corpus Christi, como do dia e festa do Sagrado Coração de Jesus.

Entre uma venda e outra os integrantes do grupo sentavam-se em baixo de uma árvore para conversar e continuar tocando agora de modo mais informal, onde poderiam tocar outros estilos musicais presentes em seu repertório. Nestas ocasiões aproveitavam para trocar entre si os instrumentos, fazendo com que pudessem praticar naquele que não tivessem muita experiência e/ou habilidade. Assim, quando algum membro por algum motivo não pudesse tocar seu instrumento outro poderia assumir seu lugar sem prejudicar a estrutura do grupo.

No início da festa apenas a família faz-se presente no ritual da renovação. Durantes as vendas a banda toca sozinha na sala enquanto o restante dos participantes ajuda na preparação das refeições que serão servidas ou na limpeza da parte externa da casa onde ficaram os convidados para a parte final da festa. Durante o dia, aos poucos vizinhos e outros parentes vão chegando ao sítio.

O dia segue alternado entre vendas e intervalos até à noite quando ocorre a culminância do evento com a *tiração* de terço e a realização de orações e rezas na sala em torno do altar. A casa fica cheia, em sua maioria por mulheres e crianças, enquanto os homens ficam conversando do lado de fora. Diversos hinos e benditos são entoados *a capella* num momento que dura cerca de uma hora.

Após este momento, enquanto as pessoas ainda se retiram da sala, a banda começa a tocar seus instrumentos numa performance semelhante à executada durante o dia. Adentram a sala e fazem reverência às imagens postas no altar. O repertório neste momento ainda compõe-se basicamente de hinos religiosos e benditos, agora também com o mestre cantando e proferindo algumas orações.

Encerrada a última venda, os membros da banda podem realizar a sua performance agora com todos os elementos que a compõem. Executam marchas de todos os tipos, baiões, baianadas, valsas, e as acompanham com saltos e passos de dança que assemelham-se ao movimentos dos animais que inspiram a criação musical do grupo. Em relato, Domingos afirma que de tão animado até casamento já saiu destes *forrós* que finalizam a renovação.

Essa ligação com a natureza, percebido nos nomes e temas das músicas, rege toda a musicalidade do grupo. Retiram da natureza toda a matéria-prima que sustenta a banda. Tudo é fruto da natureza que os circunda. Na música do conjunto são retratadas cenas comuns, a

sua vivência e uma interação com a natureza. Traduzem em melodias e ruídos a realidade do homem rural e dançam imitando os animais do sertão e tarefas do seu cotidiano de trabalho.

Os movimentos corporais que compõem a performance da banda são em sua maioria circulares. Os integrantes do grupo parecem através destes movimentos relembrarem os ancestrais *Kariris* que habitaram a região em tempos remotos. Pablo Assumpção, sobre esta possível herança dos antepassados indígenas na performance de uma banda cabaçal da região, afirma:

> [...] performance que tem sentido e significado numa comunhão mítica que retoma a ligação desses músicos-agricultores com seus antepassados através de um resgate poético muito especial, porque da ordem do corpo. Ao falar, corporalmente, dos índios cariris, é de nós que esses homens falam. Somos a resultante de seu imaginário, de seus costumes, de suas redes. [...] somo a resultante dos ritos e mitos que nós um dia criamos para que eles nos criassem (Assumpção, 2000, 63).

O *trancelim* é um movimento variante do movimento circular básico e é executado com a banda em formação circular que ao mesmo tempo em que executa seus instrumentos se entrecruzam pela frente e por trás de cada membro dando um aspecto visual de uma trança ou um trancelim. É um movimento até certo ponto complexo que só é executado pelos mais experientes, pois caso haja alguma falha pode acarretar num choque entre eles ou até mesmo alguém vir a cair, visto que o trancelim é executado com uma certa velocidade.

Existem também os passos individuais onde, um por um, os integrantes da banda exibem suas habilidades ao tocarem e dançarem ao mesmo tempo. Os passos utilizados imitam movimentos da natureza e reproduzem o gestual do bestiário local ou movimentos do cotidiano do universo rural. Apesar de ser um momento livre e de improviso alguns movimentos mais comuns se repetem na performance individual de cada membro. Os passos realizados pelo grupo não possuem nome.

Pode-se perceber pelos movimentos realizados pelos membros da banda é que muitos imitam o gestual de bichos da região, como o caboré, certo tipo de coruja, quando os músicos dançam agachados, ou movimentos de trabalho da roça, quando pisadas no chão alternadas e acentuadas no tempo forte do ritmo assemelham-se ao ato de amassar o barro com os pés.

Os passos presentes na performance do grupo acompanham principalmente a batida da zabumba, aliás ela é o único instrumento que não se pode parar de tocar durante a apresentação individual dos membros. O zabumbeiro levanta o instrumento sobre a cabeça, passa por debaixo das pernas, toca sob uma das pernas e até rola com ela no chão, mas sem parar de executar o ritmo.

As melodias em geral reproduzem o ruído dos animais da região ou inspiram-se nestes. É o caso das música *Caboré Macho e Caboré Fêmea* e *Cachorro na Peia*, que retratam os bichos emitindo seus sons naturais. A representação do bestiário local na música e dança do grupo pode, segundo Assumpção, ter proveniência de antepassados cariris. Conforme o autor: "Tendo alguns movimentos de performance sido herdado de seus antepassados cariris, eles representam ainda a permanência mítica de cultos animais desse povo ancestral" (Assumpção, 2000, p. 66).

A performance traz à tona relações de passado e presente de maneira que o primeiro é revivido no segundo em uma relação emotiva mais intensa do que em situações de rotina. A performance da banda Padre Cícero é permeada pela relação entre o tradicional e o moderno. Seus integrantes buscam dentro de sua performance manterem-se o mais fiel ao que lhes foi ensinado, ao mesmo tempo que procuram mecanismos de inserção nos meios culturais marcados por uma visão modernista de mundo.

Oliveira Pinto (2001), acredita ser a performance "um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências", não restringida somente aos rituais, cerimônias ou apresentações musicais, mas também a outros domínios da vida (Oliveira Pinto, 2001, p. 228). A performance, segundo Schechner (2013):

> [...] deve ser concebida como um "amplo espectro" ou "contínuo" de ações humanas que vão desde rituais, jogos, esportes, entretenimentos populares, performance artísticas (teatro, dança, música), e a performance da vida cotidiana das representações social, profissional, de gênero, raça, e classe social, e sobre a cura (do xamanismo à cirurgia), a mídia e a internet (Schechner, 2013, p. 2, tradução minha[4]).

[4] Performances occur in many different instances and kinds. Performance must be construed as a "broad spectrum" or "continuum" of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social,

Nesta abordagem, a etnografia teria, portanto, um papel preponderante, onde além do texto musical, as relações entre performance musical e extra musical, interações sociais na performance e a relação entre público e os agentes da performance também são analisados. Assim, o estudioso sobre performance deve buscar compreender todos os processos envolvidos sob a perspectiva do pesquisado, e o significado construído a partir da interpretação subjetiva dos vários elementos que compõem a performance.

A performance pode ser entendida como um evento mais amplo, no qual vários fatores podem ser levados em consideração, envolvendo um conjunto de aspectos, nos quais o discurso musical é utilizado como um meio capaz de conduzir significados, emoção e ideias de forma individual e coletiva. Conscientes ou não, ao executarem sua performance embebida de elementos culturais provenientes do universo rural e da religiosidade local, os membros acabam reproduzindo estruturas sociais e reforçando certos aspectos da sociedade local.

A importância da performance está justamente neste papel que ela tem de reforçar as suposições de uma determinada cultura ou para fornecer possíveis suposições alternativas (Carlson, 2010, p. 24). Os tocadores acreditam estarem, ao executar sua performance, a partir da manutenção de suas melodias e batidas, preservando a tradição das cabaçais e, com isso, confirmando que os pífanos junto com a percussão representam uma identidade musical.

Considerações finais

A performance e a identidade das bandas cabaçais possuem uma íntima relação com o ritual, através dos híbridos culturais estabelecidos historicamente bem como pelas configurações socioculturais. A etnografia tem um papel preponderante neste tipo de abordagem onde além do texto musical, as relações entre performance musical e extra musical, interação social na performance, relação entre público e agentes da performance são analisados.

Assim, o estudo sobre a performance de um grupo como a banda Padre Cícero deve buscar compreender todos os processos envolvidos sob a perspectiva dos seus agentes e o

professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet.

significado construído a partir da interpretação subjetiva dos vários elementos que compõem a sua performance. Pode-se perceber que na performance da banda Padre Cícero, o cotidiano do trabalho, as relações sociais, a relação com a natureza estão representadas tanto na sua música quanto nos movimentos que integram sua dança. Não há separação entre vida e seu fazer artístico.

Apesar de muitas modificações externas como urbanização crescente na região, diminuição da prática do catolicismo popular, afastamento da Igreja e de suas datas comemorativas como festas de padroeiros, novenas e procissões, a prática da renovação de santo anda mantêm-se marcante em algumas regiões mais afastadas dos centros urbanos. E é lá onde as bandas cabaças podem apresentar-se da maneira que mais gostam, exercendo sua fé e reforçando uma prática secular deixada por gerações passadas.

REFERÊNCIAS

ASSUMPÇÃO, Pablo. **Irmãos Aniceto**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

DELLA CAVA, Ralph. **Milagre em Joaseiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GALVÃO, Eduardo. **Santos e Visagens**: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas. 2ª ed. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, INL. 1976.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. **Turismo Religioso**. São Paulo: Ed. Aleph, 2006.

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

PINHEIRO, Irineu. **O Cariri**: seu descobrimento, povoamento, costumes. Fortaleza: FWA, 2009.

ROSENDAHL, Zeny. O espaço, o sagrado e o profano. In: _____, CORRÊA, Roberto Lobato (Org). **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 241-247.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. 3. ed. Abingdon: Routledge, 2013.

ESTEREÓTIPOS SONOROS: A ESCALA MENOR HARMÔNICA E A REPRESENTAÇÃO DA MÚSICA ÁRABE.

Rafael Gustavo de Oliveira
rafael_antrop@yahoo.com.br
Universidade Federal do Paraná (PPGAS – UFPR)

Resumo

A partir de meu trabalho de campo, onde produzi uma etnografia da produção musical palestina, pude conferir que a música árabe ouvida na própria Palestina nem sempre condiz com a ideia de uma estética de "música árabe" que usualmente escutamos no Brasil. A partir de uma breve análise musicológica de produções musicais feitas em países ocidentais (desde Heavy Metal britânico, obras para banda sinfônica nos Estados Unidos, até pagode brasileiro), pretendo demonstrar como lançando mão do sistema tonal ocidental, através especificamente, neste artigo, da escala menor harmônica, criou-se uma ideia de "música árabe", estereotipada, presente em filmes, desenhos e produções musicais em geral que têm como objetivo representar o "mundo ou a sonoridade árabe". Desenhos como Aladdin, filmes como A Múmia, e até mesmo novelas brasileiras como O Clone, pretendem demonstrar temas relacionados a uma ideia de "mundo árabe". Pretendo, com isso, demonstrar como a trilha sonora se torna um elemento de bastante importância no processo de construção e reprodução de representações. Assim, o uso bastante contínuo da escala menor harmônica, neste caso, passa a criar um certo "estereótipo sonoro", relacionado com uma ideia do que é a música ou o "mundo árabe".

Palavras-chave: Música Árabe, Estereótipo Sonoro, Música Palestina.

Abstract

Starting from my fieldwork, where I produced an ethnography of the Palestinian musical production, I could realize that the Arab music heard in Palestine itself not always matches with the idea of an aesthetic of "Arabic music" that is usually heard in Brazil. From a brief musicological analysis of musical productions made in Western countries (with Heavy Metal British, works for symphonic band in the United States and Brazilian pagode), I intend to demonstrate how the use of the Western tonal system, specifically, in this article, through the harmonic minor scale, created an idea of "Arabic music" stereotyped, present in movies, cartoons and musical productions in general, specially those that aim to represent the "world or Arab sounding". Cartoons like Aladdin, films like The Mummy, and even Brazilian novels like O Clone, intended to demonstrate issues related to an idea of "Arab world". I intend, therefore, to demonstrate how the soundtrack becomes an element of much importance in the process of construction and reproduction of representations. Thus, the very common use of the harmonic minor scale in this case, happens to create a certain "sound stereotype" related with an idea of what is the "arab music" or even the "Arab world".

Keyword: Arab music, sound stereotype, Palestinian music.

Neste ensaio, pretendo lançar mão de uma abordagem antropológica[1] acerca da existência do que chamarei de "estereótipo sonoro" que, através do sistema tonal ocidental, pretende "representar" a música árabe, dando predileção ao uso da escala menor harmônica. Todavia, é possível se pensar não apenas no uso das escalas musicais, mas sim de uma gama maior de parâmetros que também contribuem para a criação destes estereótipos sonoros. Refiro-me ao uso de sons percussivos, por exemplo, e também aos aspectos performáticos (ou mesmo gráficos e literários) que podem acompanhar as músicas, ou seja, os elementos a serem analisados que vão além dos aspectos unicamente sonoros. Como aponta Tiago de Oliveira Pinto (2001), a etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especifidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto "produto" para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como "processo" de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da performance trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2001, p.227, 228).

No que concerne pensar também os demais pontos que fazem parte da performance, considera-se que os eventos musicais (e, para o caso deste artigo, as trilhas sonoras, por exemplo), não são marcados apenas pela prática sonora da música, mas também por diversos elementos outros que compõem os eventos, como as "temáticas árabes", por exemplo.

Assim, embora neste texto a escola menor harmônica seja privilegiada como categoria analítica para a compreensão do que chamo de "estereótipos sonoros", ela é um exemplo dentre outras possíveis, considerando os aspectos sonoros e não sonoros. Com isso, dei predileção para a análise do uso da escala menor harmônica, mas não aleatoriamente. Entendo que, pensando os aspectos sonoros, as escalas e seus usos em linhas melódicas

1 Neste sentido, a antropologia, através dos estudos pós-coloniais, pode oferecer uma importante contribuição para esta discussão. Como coloco no decorrer do texto, esta abordagem antropológica consiste na reflexão acerca dos processos de construção de centros hegemônicos de produção de conhecimento, em decorrência dos processos coloniais. Com isso, pretendo apontar não apenas para os fenômenos que dizem respeito ao fluxo transnacional das culturas (ou, neste caso específico, da música), mas como através dos processos de consolidação destes centros enquanto hegemônicos, e também através de uma legitimidade que lhes foi e é conferida, estes puderam contribuir para a construção e reprodução de representações e estereótipos. Assim, para além de uma análise musicológica e etnomusicológica, entendo que os estudos pós-coloniais na antropologia podem servir como um importante aporte para a ideia contida neste texto.

acabam por ter certo privilégio, no que diz respeito à reprodução da "sonoridade árabe" no sistema tonal. Embora outros aspectos pudessem ser também abordados, entendo que a abordagem da escala menor harmônica se torna importante também pela maior comodidade na transcrição, além de ser um elemento bastante recorrente nas produções que aponto a seguir. Ou seja, pretendo apontar que a escala menor harmônica possa ser um dos (se não o) elementos fundamentais para a construção e reprodução de um "estereótipo sonoro" da música árabe.

Embora também trate aqui de processos coloniais, o que pretendo afirmar é que, a relação que temos com centros hegemônicos (coloniais) de produção de conhecimento e, muitas vezes, visão e audição de mundo, termina por apontar não apenas como construímos um "outro exótico", mas também como se cria uma "audição do outro". Partindo de meu campo na Palestina, usarei como exemplo a música árabe. Pretendo apontar não como ouvimos a música árabe, mas como, através do sistema musical tonal ocidental, acaba-se por criar uma representação da música árabe, relacionada com a representação orientalista "do árabe", "do Oriente Médio" ou grosso modo, de "coisas árabes". Procuro demonstrar através de exemplos de gravações que vão desde bandas de Heavy Metal inglês, pagode brasileiro, obra para banda sinfônica nos Estados Unidos, até desenhos da Disney e filmes estadunidenses.

O antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (2006), ao tratar de antropologias centrais *versus* periféricas, coloca que a antropologia, pelo menos durante os últimos quarenta anos, abasteceu-se de ideias e de padrões de comportamento provenientes dos centros acadêmicos europeus e norte-americanos (Oliveira, 2006, p.119). Assim, o autor se refere ao que chama de "matrizes", centros de epistemologias hegemônicas. Ora, os processos de colonização não contaram apenas com a invasão de terras mundo afora, mas também levaram todo o eurocentrismo que presenciamos até hoje. Através dos processos coloniais, percebeu-se a imposição e implementação não apenas de políticas, mas de toda uma epistemologia e até mesmo cosmologias, ou mais diretamente, imposições de teorias, "visões de mundo" e, por que não, "audições acerca do mundo".

Outra questão importante a ser destacada, é a de que, imbricado com os processos coloniais, estavam os relatos e estudos de "especialistas" europeus que escreviam e atestavam "sobre os outros". Edward Said teve grande êxito ao discorrer em seu livro

"Orientalismo" sobre como o Oriente era uma construção ocidental que, através dos tempos, com os especialistas, historicistas, romancistas e outros, diziam "como o Oriente era". Isto acabou por criar uma representação deste outro, baseado naquilo que "não somos". Ou seja, o Oriente, mas não apenas ele, podia neste sentido ser tudo o que a Europa não era. Se no pensamento eurocêntrico este centro hegemônico europeu se considerava "superior e civilizado", o Oriente, por consequência, poderia ser não exatamente seu oposto, mas um "outro exótico", muitas vezes bárbaro, violento, pobre. Este processo contribuiu, e muito, para a criação de estereótipos, visões exageradas e abstratas sobre outras pessoas, classes e mesmo lugares. Assim, é importante observar que os estereótipos são nocivos, pois se relacionam com imagens "fechadas", "concretas" que tentam quase a todo custo englobar aquilo que é estereotipado. Michael Herzfeld (2008) afirma que os estereótipos servem os interesses do poder. Para ele, os estereótipos representam uma maneira cruel de "fazer coisas com palavras" (Austin [1962] 1975), e têm consequências materiais (Herzfeld, 2008, p.261).

De todo modo, não apenas nossa noção de "música" é também uma noção eurocêntrica, pelo menos inicialmente, como suas teorias e discussões, pela perspectiva da musicologia (importante ressaltar), ainda estão bastante atreladas às epistemologias dos centros hegemônicos. Em certo sentido, as teorias musicais eurocêntricas continuam direcionando as discussões sobre música para a musicologia. Prova disto, é que os autores de livros teóricos, de métodos, compositores e intérpretes, em geral, são conhecidos e referenciados. Sabemos quem foram Bach ou Mozart. Ou seja, os compositores europeus têm nome, ao passo que, por exemplo, a "música indígena" é sempre "indígena", anônima e sem autor, frequentemente inferiorizada quando referida como "música étnica", "música exótica", "não música". Além disso, ela é a única que possui "cultura", é particular, enquanto que a europeia é universal, sem uma etnicidade. Ou seja, as nossas concepções ocidentais de harmonia, melodia, transcrição, tornam-se aparatos analíticos de outros fazeres musicais, ou mesmo recursos composicionais que, muitas vezes, são usados para representar "a música" deste "outro".

Assim, outra prova da relação da nossa música e sua teoria, com os centros hegemônicos e uma certa "exotização" de outras formas de fazer musical, são os livros de teoria da música usados nas academias, por alunos e professores. Um livro bastante famoso, se chama "Teoria da Música", de Bohumil Med. Tomando como exemplo apenas as escalas,

na sua obra o autor se refere às escalas maiores, menores, suas respectivas harmônicas, escala bachiana, modos litúrgicos, escalas artificiais. Ou seja, uma gama de escalas que compõem o sistema musical ocidental, desconsiderando outros sistemas. Isto não é ruim, mas, para mim, o problema está em quando ele procura se referir a outras escalas diversas como "escalas exóticas". Ou seja, não apenas um "outro exótico" está em jogo, mas a "escala do outro exótico", que se transfere, etimologicamente para "escalas exóticas". O Capítulo XXXV do livro na 4ª edição, que trata disso, aborda o que o autor chama de "escala cigana", para dar um exemplo. Mas o que é uma "escala cigana"? Na página 225 do livro, na observação 4, o autor diz que "essa escala é encontrada nas melodias folclóricas de *outros povos*, por exemplo, no folclore grego, húngaro, eslovaco, etc." (grifo meu). Bem, "outros povos" se torna algo bastante pretensioso, mas claramente define aquilo que para ele é "outro", ou seja, "não eurocêntrico", ou no máximo "não ocidental", na concepção musicológica. Na mesma parte, na observação 3, Bohumil Med diz que "a escala Cigana Maior é também chamada de escala Árabe". Bem, a música árabe, na língua árabe chamada de *museka*, não conta apenas com "uma escala" (ainda mais "exótica"), como pretende Bohumil Med em seu trabalho. Esta música conta com termos e teorias próprias. Grosso modo, a base da música árabe neste sentido são as "Maqam" que, em termos ocidentais, são chamadas "escalas". (Percebe-se como "escala" é usada aqui como uma categoria analítica, ocidental, para entender uma outra categoria diferente). Ainda assim, mesmo após eu mesmo ter apontado para "escalas" como um artifício para a compreensão, preferiria dizer que são notas em sequência sucessiva. As *maqam*, ou no plural *maqamat*, são diversas. Segundo o site *"maqamworld"*:

> *There are dozens of Arabic maqamat, too many to list, including many Persian and Turkish hybrids. It's difficult to find a definitive list of Arabic maqamat that all textbooks agree on, or a definitive reference on which maqamat are strictly Arabic and which are Turkish or Persian. There are also many local maqamat used only in some regions of the Arab world (e.g. Iraq and North Africa), and unknown in others. But the most widely used and known maqamat are about 30 to 40, and these are the ones covered in this web site.*

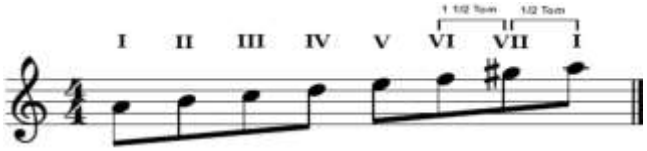
De todo modo, para as *maqamat*, existem algumas maneiras de classificá-las e ordená-las. A maneira mais comum é classificá-las pelos *jins* (grosso modo, conjunto de tríades e tetracordes). Assim organizadas, totalizam 9 grupos. Ou seja, existem 9 grupos

principais de *maqam,* que totalizam ao todo 35 principais *maqamat* diferentes. Ou seja, 34 a mais do que a pretensa "escala árabe" apontada por Bohumil Med, também chamada pelo autor de "escala Cigana Maior" no capítulo "escalas exóticas" de seu livro intitulado "Teoria da Música" (onde, neste contexto, aparentemente imprime uma pretensa universalidade para o que o autor entende por música).

Não apenas as escalas, mas toda a teoria musical ocidental acaba por ser usada como uma categoria analítica para entender diversos "outros exóticos" e, da mesma forma, para "compô-los". Isso não quer dizer que os diferentes modos de se fazer música ao redor do mundo não estejam em trânsito, inclusive entre si. Neste sentido, se torna importante enfatizar esta última informação, observando como outras músicas se apropriam e transformam a semanticidade da música europeia e norte-americana. Exemplo claro disso é o *rap* ou mesmo ao *rock* palestino.

Assim, finalmente, chego ao ponto principal de meu argumento para este ensaio. Após meu trabalho de campo, na Palestina, fiquei bastante familiarizado com as diversas sonoridades presentes nas chamas músicas "tradicionais" árabes. Essas músicas chamadas de tradicionais pelos interlocutores, são compostas usando o sistema das *maqamat*. Contudo, embora tenha também trabalhado com diversos outros fazeres e práticas musicais, como o *rap* e o *rock*, estes elementos da música "tradicional" também se encontram presentes nestes fazeres musicais "não tradicionais". De todo modo, passei a pensar a estética sonora da música árabe chamada por meus interlocutores de "tradicional", feita por árabes no Oriente Médio quando, ao voltar para o Brasil, comecei a notar as músicas de filmes, desenhos e produções em geral que pretendem apontar para algum tipo de "conotação" árabe. Em outras palavras, músicas que teriam a "intenção" de apontar para uma "sonoridade árabe", imbricadas também com outras representações, como histórias, letras, encartes de CDs, temáticas de filmes, dentre outros. Ainda, músicas que estão relacionadas com uma ideia de "árabe", bastante relacionadas com uma percepção orientalista, no sentido apontado por Edward Said. Isto colocado, procurando em um primeiro momento pensar não a semelhança entre a música que pretensamente aponta para uma "estética sonora" árabe e a música árabe "tradicional" palestina e árabe em geral, mas sim a semelhança entre as produções ocidentais a que me refiro, facilmente pode-se encontrar uma característica comum, a escala menor harmônica.

A escala menor harmônica, de acordo o sistema tonal na musicologia ocidental, é uma variação da *escala menor pura* deste sistema, com uma alteração no VII grau,[2]onde este é alterado em um *semitom* acima, como apontado abaixo:



Ao notar que muitas composições que propunham uma "estética árabe" utilizam a *escala menor harmônica* em temas que tratam do "mundo árabe", separei alguns exemplos que cito aqui. O primeiro é o desenho animado Aladdin. Adaptado dos contos contidos em "As Mil e Uma Noites", uma reunião de contos populares publicados no Oriente Médio por volta do século IX, ganha uma versão em desenho animado, lançado em 1992 pela Walt Disney. A trilha sonora foi composta pelos estadunidenses Alan Menken e Howard Asham, além do britânico Tim Rice. Entre as músicas que compõem a trilha sonora, destaco uma com título original em inglês *Arabian Nights*. Na versão brasileira da música o título foi traduzido como "Noite da Arábia". A introdução da música conta com instrumentos de percussão durante o primeiro compasso. A partir do segundo compasso, na melodia que se segue é usada a *escala menor harmônica*, em lá, sendo a nota *mi*, o V grau da escala, como nota inicial. Segue o trecho transcrito:

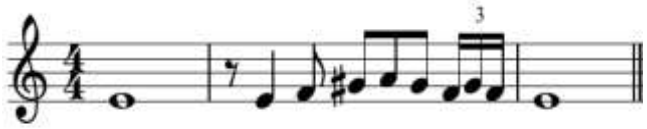


Figura 2: Aladdin. Introdução de *Arabian Nights*.

Na figura abaixo, ainda no tema de *Arabian Nights*, destaco o VII grau e sua alteração em um *semitom* acima, ou seja, sol sustenido. A predileção por esta região da escala (o que envolve não apenas a relação do VII grau com o I, mas também a relação intervalar que se dá entre os graus VI, VII e I) é bastante recorrente em outros temas, como apontarei a seguir.

2 Para o sistema tonal ocidental, entende-se por "escala" uma sequência de notas. Cada nota é referida como "grau", e suas posições são marcadas por algarismos romanos. Ex: grau I, grau IV, ou então "terceiro grau", "sétimo grau".

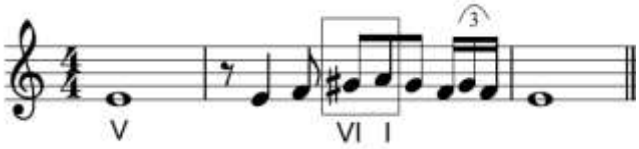


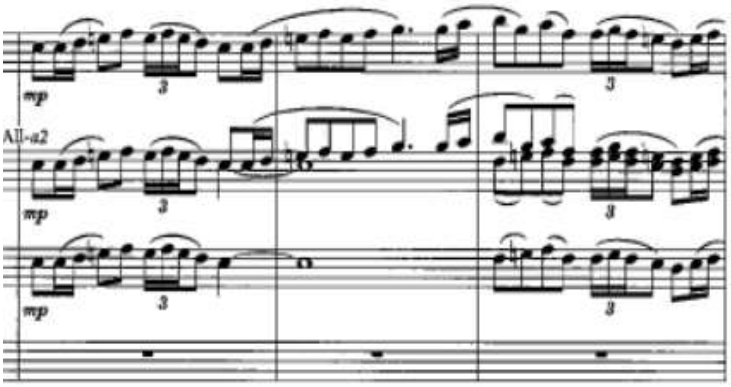
Figura 3: Observação sobre o uso da região da escala menor harmônica em *Arabian Nights*, do filme Aladdin.

Para o próximo exemplo, aponto para o uso da *escala menor harmônica* em uma composição para banda sinfônica, a obra intitulada "Arabesque", do compositor estadunidense Samuel R. Hazo. O site da loja de partituras para bandas e orquestras jwpepper descreve a composição "Arabesque" da seguinte maneira:

> *This stunning work is a tour de force of Middle Eastern sounds for the contemporary wind band. From delicate and sensual soloistic writing to full-blown ensemble passages with rapid-fire tutti rhythms and frenzied percussion, here is a rewarding piece of drama and depth that will be the high point of any concert or festival program.*

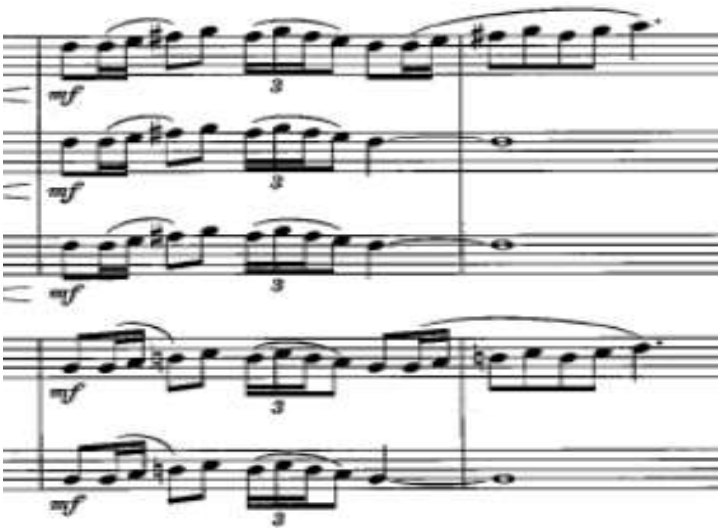
Assim, percebe-se uma aproximação com a ideia de uma "estética sonora árabe", quando a apresentação do *website* aponta a obra como um *tour de force* (do francês que, em português pode-se traduzir como "proeza, façanha"), uma "obra prima" de "sons do Oriente Médio".

Para ilustrar este exemplo, destaco dois trechos da grade para banda sinfônica. No primeiro trecho estão, da voz mais aguda para a mais grave (da pauta mais acima para a pauta mais abaixo da grade), o piccolo, as flautas 1 e 2, e por fim o oboé. Embora não apareça na imagem do exemplo, todos estão usando clave de sol e, importante frisar, a armadura de clave para esta sessão conta com quatro bemóis, na ordem si bemol, mi bemol, lá bemol e ré bemol, apontando para a tonalidade de Fá menor (relativa menor de Lá bemol maior). Segue a imagem:



Na imagem acima, neste trecho da música que ocorre nos compassos 19, 20 e 21, percebe-se que esta melodia também se inicia pelo V grau da escala, no caso, a nota dó. O VII grau, a nota mi bemol, aparece com um bequadro, anulando o acidente presente na armadura de clave, alterando-o em um *semitom* acima, caracterizando, assim, a *escala menor harmônica* em Fá menor.

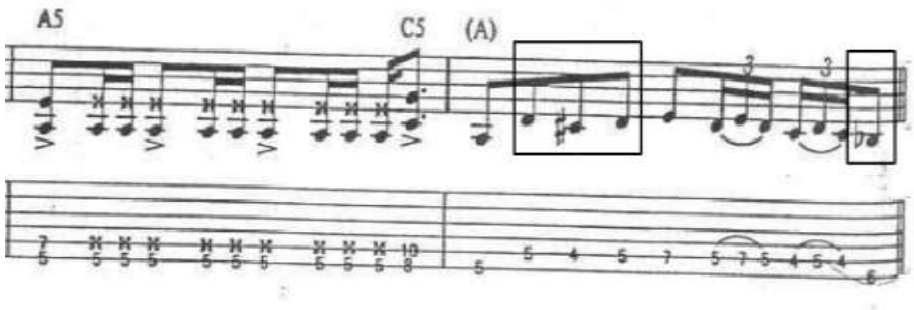
Ainda na mesma música, destaco um outro trecho que ocorre logo a seguir nos compassos 23 e 24. Nesta parte, os instrumentos aqui citados são, de cima para baixo, os trompetes 1, 2 e 3 e as trompas 1 e 2. Segue a imagem:



Como pode-se perceber pela ligação das barras de compasso, o grupo dos três trompetes se encontram acima, enquanto as trompas se encontram nos dois pentagramas

abaixo. Importante ressaltar que, nesta composição, Samuel R. Hazo escreveu para trompetes em si bemol e trompas em fá, ou seja, instrumentos transpositores, em clave de sol. Com isso, a armadura de clave para os trompetes conta com dois acidentes (si bemol e mi bemol), enquanto a armadura de clave das trompas conta com três acidentes (si bemol, mi bemol e lá bemol). Assim, a alteração do VII grau em um *semitom* acima para os trompetes acontece com o sustenido na nota fá, enquanto que para as trompas o VII grau se altera com o bequadro na nota si (si "natural"), caracterizando a *escala menor harmônica* em Fá menor.

O terceiro exemplo refere-se à banda de Heavy Metal inglesa Iron Maiden. A música *Powerslave*, do álbum homônimo, apresenta também a *escala menor harmônica*. Segue a imagem da transcrição para guitarra:



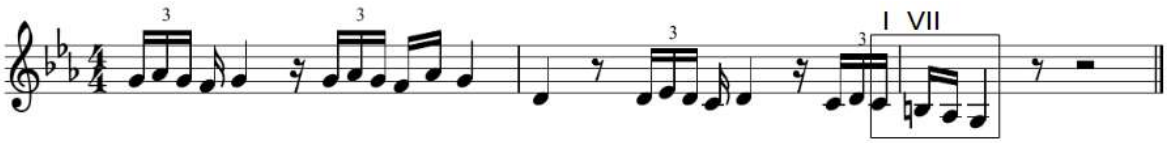
Para o caso desta música, é importante apontar que sua tonalidade está em Lá menor, contudo, a escala usada neste trecho (comumente chamado de *riff* quando trata-se de melodias "principais" de guitarra no Heavy Metal) é a *escala menor harmônica* de ré menor. A linha melódica, então, começa na tônica da escala (nota ré) e, como se percebe no trecho que destaque acima (a partir da segunda nota do segundo compasso), o VII grau (nota dó) conta com um sustenido, alterando-o em um *semitom* acima. A última nota do trecho destacado também é bastante relevante, um si bemol. Esta nota se encontra antes do retorno para a tônica (nota lá) da tonalidade da música (lá menor). Interessante observar que, neste caso, o movimento da escala é descendente, criando uma cadência melódica do si bemol para o lá, reforçando a sonoridade da escala menor harmônica, na resolução para a tônica da tonalidade.

De todo modo, o ponto interessante a se notar com este exemplo, não é apenas a sonoridade da música e o uso da *escala menor harmônica*, mas sim, a temática da música e do álbum em questão. A capa do disco (figura 1) conta com um desenho de uma pirâmide e de uma esfinge, apontando para as pirâmides do Egito. Embora o país encontre-se ao norte do continente africano, o Egito é sabidamente um país árabe, com fronteiras com os países árabes da Líbia e Palestina (pela divisa com a Faixa de Gaza, através da Península do Sinai).



Figura 1: Capa do álbum Powerslave, da banda Iron Maiden, lançado em 1984.

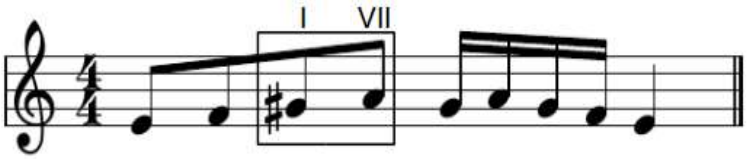
Ainda com o tema "Egito", destaco o trabalho da banda brasileira de pagode É o Tchan. No álbum lançado em 1997, com o nome de "É o Tchan do Brasil", a primeira música tem o título de "Ralando o Tchan (A Dança do Ventre)". A letra da música, repleta de menções a uma "temática árabe", conta com trechos como: "Essa é a mistura do Brasil com o Egito", "Ali Babá, o califa tá de olho no decote dela", "olha o quibe" e "habibi". O videoclipe da música também conta com a mesma "temática", onde as dançarinas aparecem vestidas de odaliscas[3]. Na introdução da música, uma melodia usando a *escala menor harmônica* também aparece. Segue o trecho transcrito:



3 O termo "odalisca" passou a ser usado durante o Império Turco-Otomano, como uma nova denominação para "Jariya", no plural, "Jawari", no Egito chamadas de Awalim. As odaliscas eram escravas que não possuíam liberdade e eram comercializadas em mercados de escravos. Atualmente, o termo odalisca, assim como uma indumentária específica, refere-se às pessoas que praticam a "dança do ventre".

No trecho, a melodia aparece na tonalidade de dó menor (relativa menor de mi bemol maior). Embora durante toda a passagem a predileção por tercinas ocorra, é apenas no final que, em um movimento melódico descendente percebe-se que se trata de uma *escala menor harmônica*, quando o VII grau (si) aparece com um bequadro, anulando o acidente presente na armadura de clave (si bemol), alterando-o em um *semitom* acima, caracterizando também a escala aqui referida.

O último exemplo que quero demonstrar é referente ao tema de abertura da novela "O Clone", exibida pela Rede Globo entre outubro de 2001 e junho de 2002. O enredo da novela se desenvolve basicamente entre o Brasil e Marrocos, país árabe localizado ao norte do continente africano. Com personagens "árabes", vestimentas e expressões como *yallah* (em árabe, "vamos") e *inshallah* (em árabe, "se Deus quiser"), a novela também procurava apresentar uma "temática árabe". Na abertura da novela, a primeira melodia que aparece, embora bastante curte e rápida, também é baseada na *escala menor harmônica*. Segue o trecho da transcrição:



Aqui, percebe-se que a melodia está no tom de lá menor. Como em exemplos anteriores, também inicia e termina no V grau da escala. Como apontado no destaque, o VII grau (sol) da escala de lá menor aparece com um sustenido, criando um intervalo de segunda menor entre o VII grau e a tônica da escala, além de um tom e meio em relação ao VI grau. Ou seja, trata-se do VII grau alterado em um *semitom* acima, caracterizando a *escala menor harmônica* de lá.

Assim, sobre a música, entendo que esta também está relacionada com a ideia da criação de um "estereótipo sonoro", que remete, nos casos aqui apresentados, a uma ideia de "sonoridade árabe", relacionada diretamente com as representações e estereótipos construídos acerca da população árabe em geral, mas em especial, Médio Oriental. Por isso, não pretendi aqui versar sobre os fluxos transnacionais entre práticas musicais e estéticas sonoras, mas sim, apontar para como o sistema ocidental (aqui, especificamente), acabou por criar um "estereótipo sonoro" da "música árabe", baseado sobretudo no uso do segundo

tetracorde da *escala menor harmônica*. É sabido que os fluxos transnacionais a que me referi são uma "via de mão dupla". É possível pensar em que ponto a música árabe "tradicional" feita na Palestina, por exemplo, também responde e se articula com estes imperativos transnacionais, inclusive lançado mão de teorias, práticas e instrumentos de "origem ocidental", como o sistema tonal, por exemplo. Também, poderia se pensar em como estes diferentes elementos são constituídos e constituem as práticas musicais tanto "ocidentais" como na música "tradicional" árabe. Todavia, é pensando um contexto pós-colonial e a criação de uma relação entre centros hegemônicos de produção de conhecimento (grosso modo, centros coloniais como a Europa) e não hegemônicos, ou periféricos (os locais colonizados, a exemplo da América Latina e África) que pretendo apontar para um "fio condutor" deste ensaio. A ampla divulgação de trabalhos e produções audiovisuais provenientes destes centros hegemônicos, talvez ainda dotados de um certo privilégio no que tange pensar a construção de representações, estereótipos e mesmo "visões de e sobre o mundo", pode acabar também por apontar sobre como não apenas pensamos e "vemos" certos "outros", mas como também vamos "ouvir" estes "outros". E não apenas como vamos ouvir a música feita por estes "outros", mas como podemos construir sonoramente a nossa maneira de "ouvi-los". Daí a importância de se destacar que o sistema musical ocidental (porque não chamá-lo de eurocêntrico?), principalmente o tonal e as variações que o antecedem ou surgem a partir dele, não é o único possível, tampouco "superior", para servir inclusive como categoria analítica para a compreensão e mesmo crítica de músicas "não ocidentais". E então, novamente surge a importância do uso e conhecimento dos sistemas nativos, sejam eles musicais ou outros diversos possíveis.

Sobre o uso das chamadas "categorias nativas" em pesquisas de música, a etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas (1989) afirma que uma das estratégias mais discutidas na ETM [etnomusicologia] tem sido a de trabalhar com as "categorias nativas", isto é, com os conceitos musicais de dentro da cultura, o que não significa um simples registro ou colheita destes por parte do pesquisador. (Lucas, 1989, p.20, 21). Assim, entendo que é preciso equiparar as forças das diferentes teorias e categorias, nesta relação de poder entre as musicologias hegemônicas e não-hegemônicas. As teorias ocidentais, a partir do "lugar" em que ocupam neste debate acerca da relação entre centros hegemônicos e

periféricos, acabam por construir "audições acerca do mundo", bastante relacionadas com a construção do que chamei aqui de "estereótipos sonoros".

REFERÊNCIAS

HERZFELD, Michael. Intimidade cultural: poética social no Estado-Nação. Tradução: Marcelo Félix. Edições 70, LDA, 2008.

LUCAS, Maria Elizabeth. Etnomusicologia e Globalização da Cultura: Notas para uma Epistemologia da Música no Plural. Em: EM PAUTA, v.1, no1, Porto Alegre. Dezembro, 1989.

MED, Bohumil. Teoria da música. 4. ed. rev. e ampl. – Brasília, DF. Musimed, 1996.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. "Antropologias periféricas versus antropologias centrais". O trabalho do antropólogo. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira: Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. Em: REVISTA DE ANTROPOLOGIA, USP, V. 44 no.1, São Paulo, 2001.

SAID Edward W. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente; tradução Tomás Rosa Bueno. - São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

A HISTÓRIA CATÓLICA DO SAMBA NA BAHIA: REFLEXÕES SOBRE A DIÁSPORA AFRICANA

Michael Iyanaga
michaeliyanaga@gmail.com
The College of William and Mary

Resumo

A Diáspora Africana, como conceito, tem sido essencial para retornar a continuidade histórica e a coesão social a grupos de pessoas que são em grande parte definidas pelas rupturas da escravidão, migração forçada e dominação violenta. Porém, ao imaginarem esta diáspora nas Américas, os estudiosos e estudiosas muitas vezes têm identificado só alguns poucos traços reificados da africanidade, e assim acabam esquecendo as instituições e práticas "menos africanas" que são ainda fundamentais para o entendimento complexo da contribuição dos africanos e seus descendentes no Novo Mundo. Neste trabalho, traço a história da relação do samba com o catolicismo na Bahia desde o final do século XVII ao início do século XX para repensar a Diáspora Africana no Brasil. A metodologia se baseia principalmente na análise de documentos históricos e fontes bibliográficas. Utilizando este estudo de caso, eu concluo por abordar uma questão mais ampla relacionada à identificação de práticas "afro" nas Américas.

Palavras-chave: samba, catolicismo baiano, Diáspora Africana

Abstract

The African Diaspora, as a concept, has been essential to returning historical continuity and social cohesion to groups of people who have so detrimentally been defined by the ruptures of enslavement, forced migration, and violent domination. In imagining this diaspora in the Americas, however, scholars have often identified only a few reified traits of Africanity, and thus have inadvertently ignored "less African" institutions and practices which are nonetheless fundamental to a complex understanding of the contributions of Africans and their descendents in the New World. In this paper, I trace samba's historical relationship with Catholicism in Bahia (Brazil) from the late seventeenth century to the early twentieth in order to rethink the African Diaspora in Brazil. My methodology is mainly based on the analysis of both primary historical documents and secondary sources. Using this case study, I conclude by examining a larger issue regarding the identification of African-influenced or African-derived practices in the Americas.

Keywords: samba, Bahian Catholicism, African Diaspora

Introdução

A Diáspora Africana não é algo evidente por si só. Ao contrária, as suas fronteiras – como, por exemplo, as da "América Latina" (cf. Mignolo, 2005) – são fluidas, ambíguas e sempre mutáveis.[1] Mas como então identificar nas Américas as práticas, instituições e ideias que vêm dos africanos e seus descendentes? Historicamente falando, "o 'ser outro' de *pessoas negras* no Novo Mundo se tornou representável *como africano*" (Palmié, 2008, p. 9). Deste modo, não é por acaso que os grandes estudos sobre as religiões "afro" nas Américas – feitos por Nina Rodrigues, Melville Herskovits, Fernando Ortiz, Angelina Pollak-Eltz, Pierre Verger, Roger Bastide e outros – tendiam a focar (propositalmente ou não) sempre nos aspectos que menos assemelhavam às religiões dominantes cristãs: a possessão, o sacrifício animal, a iniciação, os mitos etc. Talvez um dos principais motivos que confundir a "diferença" com o "africano" seja problema é que isto coloca sempre a cultura afro-americana às margens da cultura dominante, e, por implicação, marginaliza a contribuição africana ao Novo Mundo no seu todo. Existe, porém, outro problema menos óbvio. Este tipo de olhar diferenciado acaba criando pontos cegos onde são ocultadas as inúmeras práticas que não são diferentes *o suficiente* para serem identificadas claramente como "afro". Pior ainda é que este processo homogeneíza a experiência e agência dos africanos e seus descendentes nas Américas.

O presente trabalho visa investigar um destes pontos cegos: a veneração de santos católicos. Através de um levantamento histórico sobre as festas de santos padroeiros na Bahia, aponto para a importância fundamental do catolicismo para uma possível reelaboração da Diáspora Africana. Não falo aqui de sincretismo. Ao contrário, meu interesse está dirigida às tradições desenvolvidas no decorrer dos séculos para com os santos católicos, objetos de sincera devoção para muitas pessoas. Embora meu estudo de caso se situe no Recôncavo Baiano, um estudo semelhante talvez pudesse ser realizado em diversos lugares outros americanos.

No litoral caribenho da Venezuela, por exemplo, conjuntos afro-venezuelanos de percussão tocam em festas públicas de São João, Santo Antônio e São Benedito assim como

[1] Como nota James Clifford, até a própria definição do que conta como "diáspora será necessariamente modificad[a] do modo que for traduzid[a] e adotad[a]" (1994, p. 306).

durante *velorios del santo*, quando os venezuelanos juntam tambores, orações, poesia espanhola e um movimento coreografada conhecido como *cuadrilla* (embora com sentido diferente da quadrilha no Brasil) diante de altares domiciliares (Brandt, 1987, p. 55, 1998, p. 536). Já na Colômbia, em festas católicas domiciliares conhecidas como *belenes de santo*, os/as participantes cantam *arrullos* e *currulaos* (dentre outros gêneros) ao som de tambores (*bombos* e *cununos*), maracás e/ou ganzás (*guasás*) e, por vezes, marimbas (Price, 1955, p. 189-203; Quintero, 2005, p. 1-2, 2009, p. 59-65; ver também Losonczy, 2006). De forma parecida, na República Dominicana, conta Martha Ellen Davis (2012), as pessoas conduzem *velaciones*, que são festas domiciliares dedicadas a santos padroeiros em que há muita percussão, canto responsorial e dança. Outros exemplos também parecem existir no Equador (Schlenker, s.d.) e em Cuba, principalmente na cerimônia conhecida como *cajón pa los muertos* (ver Warden, 2006). No presente trabalho, entretanto, o foco será o samba feito para santos católicos na Bahia, onde foram realizados por mim quase uma década de pesquisa de campo e documental.

O Samba "Católico" na Bahia

Na região do Recôncavo, na Bahia, o samba faz parte íntegra das devoções aos santos católicos, tanto nas procissões públicas como em celebrações domiciliares. Embora o debate sobre a origem do samba seja muito grande, as evidências tanto coreológicas como musicológicas e etimológicas sugerem que o samba e suas partes constituintes vêm principalmente dos falantes bantu da África Central (Carneiro, 1961, p. 10-11; Döring, 2004, p. 82-84; Kubik, 1979, p. 15-22, 2013, p. 30-33; Silva e Filho, 1983, p. 43-44). Nos seis anos que fiz pesquisa de campo no Recôncavo, gradualmente aprendi que a importância do samba era fato profundamente cosmológico (Iyanaga, no prelo). Ou seja, não era mera coincidência que as pessoas sambavam ao celebrarem os seus santos; elas sambavam justamente como modo de celebrarem seus santos. E como me explicaram inúmeras vezes, sambar não só alegra as pessoas como também faz felizes os santos. O samba compõe, neste sentido, parte fundamental à veneração do santo.

Visto nestes termos cosmológicos, o samba no Recôncavo se assemelha aos congados do sudeste brasileiro, onde a ligação entre as práticas centro-africanas e os santos

católicos é também bastante forte (cf. Kiddy, 2005; Reily, 2001). Cabe frisar que são justamente as práticas brasileiras de matriz *centro*-africana que têm associação forte aos santos católicos pois o catolicismo chegou à África Central no final do século XV e a religião penetrara, já no século XVI, pelo menos no Reino do Kongo, tanto as esferas da cultura material (ex. arquitetura, roupas, símbolos etc.) como também o calendário, as cerimônias, os mitos e a cosmologia local (cf. Fromont, 2014). É difícil saber até que ponto este histórico católico influenciou, em terras americanas, a adoção dos santos católicos pelos negros. Mas um levantamento histórico no Brasil mostra, com relativa clareza, que a música e dança vindas dos centro-africanos constituíram elementos fundamentais na adaptação e reinterpretação dos santos católicos para a criação de uma nova cosmologia "afro"-brasileira. Vejamos um pouco desta história.

As Irmandades Católicas do Brasil Setecentista

A palavra "samba" aparece pela primeira vez em 1838 (Sandroni, 2012, p. 88). Porém, as informações documentais, já no século XVII (Budasz, 2007, p. 7-8), revelam um pouco sobre a existência de uma dança que provavelmente viria a ser chamada de "samba" séculos mais tarde. As primeiras boas evidências começam a aparecer no século XVIII, nas principais instituições sociais negras no Brasil Colônia: as irmandades negras e os (assim-chamados) calundus. As irmandades leigas eram dentre as mais importantes instituições na Colônia pois serviam como sociedades de ajuda mútua e veículos de ascensão social. Ao mesmo tempo, sua *raison d'être*, pelo menos em termos socio-cosmológicos, era a comemoração de seu santo padroeiro. Portanto, a sua festa era realizada todos os anos com o máximo de ostentação e esplendor (Eugênio, 2002, p. 38; Kiddy, 2005, p. 97; Reis, 2003, p. 53-54). As irmandades se dividiam à base de "cor", separando "brancos", "pretos" e, mais tarde, "pardos" (Mulvey, 1980, p. 254-255; Parés, 2007, p. 82; Reis, 2003, p. 41-51; Russell-Wood, 1974, p. 579). Dentro das irmandades negras certos grupos étnicos tinham mais (ou menos) poder, um poder que se exercia através de cargos de direção. De forma geral, os centro-africanos dominavam as irmandades negras, servindo como líderes e fundadores (Reginaldo, 2011, p. 239-240). Consequentemente, estes tinham papel decisivo na escolha de santos padroeiros e possivelmente na maneira pela qual iria festejá-los.

Por exemplo, em 1786 os negros devotos da Gloriosa Senhora do Rosário da Cidade da Bahia pediram, através de uma carta para a Rainha D. Maria I, que "lhes seja permitido para maior e geral aplauso da festividade da mesma Senhora, máscaras, danças no idioma de Angola com os instrumentos concernentes, Cânticos e louvores" (Reginaldo, 2011, p. 204). Esta carta representa um exemplo em que os agentes negros, possivelmente um grupo etnicamente heterogêneo, caracterizam a sua própria dança como angolana. Embora não se saiba precisamente o que seriam estas "danças no idioma de Angola", sabemos, pelo menos, que um século mais tarde, o viajante português Alfredo de Sarmento iria notar que as pessoas em Luanda (Angola) praticavam uma dança de roda bastante parecida com o samba baiano (Sarmento, 1880, p. 127; ver também Carneiro, 1961, p. 10-11). Já em sua crônica de 1804, o viajante prussiano G.H. von Langsdorff descreveu em pormenores uma celebração pública feita em Santa Catarina por escravos. Nesta Langsdorff notou uma cerimônia de coroação, uma dança de roda e movimentos coreográficos em que as dançarinas movimentavam os pés junto aos quadris (Langsdorff, 1817, p. 55-57). Aquilo descrito pelo viajante não só parece um tipo de celebração de coroação comum na África Central e em todo o Brasil Colônia (cf. Souza, 2001), mas também a dança observada parece assemelhar-se aos movimentos característicos do *miudinho*, típico do samba baiano.

A predominância de rituais e danças centro-africanos durantes as festas de santos padroeiros é provavelmente o resultado de uma série de fatores importantes. Primeiro, é importante lembrar que os centro-africanos, bem mais que qualquer outro grupo étnico africano, compunham a grande maioria de africanos escravizados nas Américas até o século XVIII (Reginaldo, 2011, p. 289-290; Sweet, 2003, p. 18; Verger, 1987, p. 9). Além disso, como já mencionado, estes africanos já vinham com um histórico longo de catolicismo. Sendo que suas festas, crenças e ideias já eram "muito misturad[as] com religiões africanas" (Thornton, 1988, p. 266), será que algum antecedente do samba "católico" já vinha se desenvolvendo desde a África Central? É difícil saber. Decerto, aquilo que se chama de samba hoje – com letras em língua portuguesa, violas e cavaquinhos, uma dança de roda e um compasso duplo com subdivisões às vezes em quiálteras – tem caráter bastante local. Isso talvez se deva ao fato de que a estética centro-africana nunca foi hegemônica nem monolítica (Iyanaga, no prelo). Assim, os negros de etnias variadas teriam interagido na criação de novas ideias, sejam estas estéticas ou devocionais. Se as origens do samba católico

se encontram, mesmo parcialmente, nas irmandades, seria justamente devido a este processo de negociação entre populações e grupos diferentes que foram estabelecidas formas religio-artísticas coerentemente *brasileiras*.

Os Calundús

Outra instituição colonial importante para a população negra era o calundu, um ritual de adivinhação que se espelhava (em forma e conteúdo) em rituais de possessão ancestral da África Central (Sweet, 2003, p. 145). Estes eram rituais terapêuticos em que os indivíduos (quase sempre descritos como angolanos) dançavam dentro de uma roda até receberem um espírito ancestral, depois do qual a entidade, manifestada no indivíduo, curava os doentes e dava conselhos. Os instrumentos musicais utilizados durante os ritos eram instrumentos comuns centro-africanos, tais como tambores ("tabaques"), ganzás e pandeiros, além de outros (Pereira, 1939, p. 123; Sweet, 2003, p. 151). Estes instrumentos, vale mencionar, são característicos do samba de hoje.

Os calundus não poderiam ser caracterizadas, de maneira alguma, como manifestações católicas. Porém, já em 1739, um calundu feito por Luzia Pinta em Minas Gerais já incluía símbolos do mundo católico nos seus ritos terapêuticos:

> [Q]uando lhe vem a doença de Angola, a que chamam *calunduz,* com a qual fica fora de si e entra a dizer os remédios que se há de aplicar nos enfermos, que nas ocasiões em que se fazem as ditas curas, sempre se pedem aos enfermos duas oitavas de ouro, com as quais se mandam dizer missas repartidas, a metade para santo Antônio e a metade para são Gonçalo, e por intervenção destes santos é que se fazem as ditas curas (Mott, 1996, p. 131).

Este exemplo demonstra que já na primeira metade do século XVIII, as pessoas faziam curas apelando para santos católicos. Embora não exista, que eu saiba, outras informações que indiquem os demais papéis que os santos católicos exerciam nestes rituais, o calundu de Luzia Pinta mostra que *até nos ambientes privados* as danças, os cantos e a possessão centro-africanos misturavam com práticas (missa) e símbolos (santos) vindos da Igreja Católica.

Ao longo do século XVIII, os calundus gradualmente desapareceram, provavelmente porque foram incorporados a outras práticas e instituições religiosas (ex. o candomblé, umbanda, catolicismo, espiritismo etc.). Porém, vale notar que durante os primeiros séculos da nascente sociedade baiana, as instituições negras (tanto os calundus como as irmandades) demonstravam uma forte influência da cosmovisão centro-africana. Deste modo, parece que os centro-africanos estabeleceram um "núcleo (...) da nova religião" (Mintz e Price, 1992, p. 50). Insisto, portanto, que este "núcleo" de cosmologia e estética centro-africana foi cultivado, disseminado e desenvolvido através das grandes instituições, tais como as irmandades e os calundus.

Vale ressaltar que não só os calundus como também os quilombos sinalizam a dedicação que os negros tinham por certos santos católicos. Por exemplo, depois da destruição de Palmares, o mais famoso quilombo do Brasil, foram descobertas imagens de santos católicos (Carneiro, 1966, p. 27). Ou seja, num lugar afastado do poder branco, os negros ainda cultuavam os santos. Tudo isto sugere que os santos católicos, desde a época colonial, faziam parte importante da cosmo-visão dos africanos e seus descendentes no Brasil. Mas talvez nunca de uma maneira igual ao poder branco. Lembre-se que as irmandades insistiam em estilos de dança específicos – por exemplo, no "idioma de Angola" – para exaltarem seus santos padroeiros. E a documentação histórica mostra que estas negociações entre as irmandades negras e as autoridades eclesiásticas não eram raras (Reginaldo, 2011, p. 227-241; Souza, 2001, p. 228-248). Pode-se concluir, assim, que o motivo que as irmandades negras empregavam danças africanas não era por ignorância (isto é, por não saberem outra coisa), mas sim por vontade própria. Será que, de forma parecida com a crença sobre os santos católicos no Recôncavo hoje, os devotos no século XVIII já acreditavam que seus santos padroeiros se alegravam com a dança angolana?

O Samba "Católico" no Século XIX

Em 1805, na sua *Narrative of a Voyage to Brazil*, o viajante inglês Thomas Lindley descreveu uma cena baiana em que presenciou "a sedutora *dança dos negros*". Nesta, ocorrida em dias de santos, havia palmas, canto responsorial e movimentos rápidos dos pés

(Lindley, 1805, p. 275-277).[2] Embora esta descrição de Lindley tenha alguns pontos em comum com a de Langsdorff, não faz referência a coroações nem a irmandades. Ou seja, o que o inglês observou parece ter sido uma prática mais generalizada, feita sem nenhuma estrutura ou organização. Isto sugere que já no início do século XIX muitos dos movimentos coreográficos encontrados nas festas das irmandades talvez tenham se tornado comuns em contextos católicos na sociedade baiana.

Já em meados dos Oitocentos, a percussão "dos negros" – chamada de "samba" ou "batuque" – era fato comum nas ruas após procissões católicas ou até em frente às igrejas depois de novenas.[3] Isto acontecia em casas particulares também. Por exemplo, no dia 3 de maio de 1864, o jornal *O Alabama* registrou um "problema" na Freguesia de Sé em Salvador: "há uma mulher conhecida pelo nome de *Josefa Boi* que é o escândalo da rua em que mora, reunindo em casa, principalmente à noite, mulheres dissolutas, homens perdidos, soldados de polícia e *tout le mond* [*sic*] para *sambas*, algazarras e deboches, do que resultam continuadas desordens". Ainda o jornal explica que na noite de 29 (presumivelmente de abril) houve uma desordem entre dois marinheiros quando foram à casa de Josefa "por ocasião de festejar-se ali os santos Cosme e Damião".[4] Não é explícito, mas pode-se deduzir que sendo de costume Josefa ter sambas em casa, a festa de São Cosme e São Damião na casa dela devia também incluir um samba. Sendo que a Freguesia de Sé, nesta época, era um bairro da classe operária cujos moradores eram de maioria branca e parda (Nascimento, 2007, p. 119), talvez possamos inferir que este possível samba católico já ia além do segmento negro da sociedade. Mesma que esta inferência seja errada, pode-se afirmar, com certa confiança, que a referência à participação de "tout le mond" (isto é, todo mundo) sugere que a prática era relativamente *mainstream*.

[2] Tinhorão (2008, p. 66-67) afirma que a dança descrita por Lindley é "uma clara referência ao miudinho, que passaria mais tarde aos sambas de roda".
[3] Da Festa da Boa Morte, ver Arquivo Público do Estado da Bahia, Colonial e Provincial, Polícia, Maço 6230; e também Santos (1997, p. 29) e Verger (1999, p. 95). Sobre o samba depois da novena da igreja, ver *O Alabama*, December 24, 1864, p. 3. Sobre as procissões em Salvador, ver *A Coisa*, n. 24, February 7, 1898, p. 1. Ver também Couto (2010). Sobre a festa de Nosso Senhor do Bomfim, ver *Papão*, February 6, 1904, e Iyanaga (2010, p. 137n46).
[4] *O Alabama*, 3/5/1864, p. 1.

O Samba "Católico" no Século XX

A expansão deste samba para os santos – um samba "católico" – talvez explique a quantidade expressiva de informação documental no século XX sobre os sambas para os santos. Durante a primeira metade do século XX, as festas domiciliares para Santo Antônio e os santos Cosme e Damião muitas vezes incluíam samba (Iyanaga, 2013, p. 386-393). Em notícia de 1918, por exemplo, a revista *Bahia Illustrada* comenta que durante as trezenas de Santo Antônio haverá, em toda a Bahia, rodas, violões, pratos que "repicam" e o desafio de violas.[5] Em outra instância, do jornal baiano *A Tarde* de 1928, é documentado um acidente que envolvia Pedro Sant'Anna de Jesus. Durante uma festa para os santos Cosme e Damião, enquanto "[a] harmônica atacava um samba rasteiro e os festeiros, requebrando-se, dançavam, apertados na sala acanhada [...] [u]ma bomba lhe havia explodido na mão".[6] Já cinco anos mais tarde, em 27 de setembro de 1933, um quadro no *A Tarde*, escrito por alguém que assinava como "F", descreve como seria este dia de São Cosme e Damião:

> À noite é que vai ser a festança. Uma batucada daquele jeito (...) O samba vai ser mesmo roxo, meu pai!... E as pretas de saias vistosas e de anáguas duplas, bem engomadas, cheias de argolas e fitas e pulseiras e balangandãs e amuletos (...) vão rebolar fanaticamente no Samba, no Samba, Samba doido, que não se acaba mais...[7]

Em suma, este samba que chamo de "católico" – uma manifestação baiana derivada de estéticas centro-africanas e feita para santos católicos – foi primeiramente articulada no contexto das duas instituições coloniais mais importantes, as irmandades leigas e os calundus. Uma lógica cultural foi desenvolvida gradualmente em que um repertório específico de sons, coreografias e sensações (aquilo que começa a ser chamado de samba a partir de meados do século XIX) era cada vez mais importante para a veneração de santos católicos. Até o início do século XIX, sambar para os santos (mesmo não designado como tal) parece ter disseminado pelas celebrações cotidianas de indivíduos negros em esferas sociais públicas e particulares. Por volta de meio-século depois, o samba parece romper

[5] *Bahia Illustrada*, junho de 1918, sem página. Embora não seja explícito, a referência a instrumentos historicamente característicos do samba baiano, a exemplo o prato e a viola (Cf. Nobre, 2009; Waddey, 1980), sugere fortemente que aqui se trata de uma referência a samba.
[6] *A Tarde*, 15/10/1928, p. 2.
[7] *A Tarde*, September 27, 1933, p. 2.

algumas barreiras raciais. Consequentemente, parece que já no século XX, o samba católico fazia parte da "cultura" da celebração aos santos católicos na Bahia.

Considerações Finais

Apesar da minha meta principal, o presente trabalho não se trata apenas de um levantamento sobre a história do samba na Bahia; é também um levantamento histórico sobre o catolicismo. Afinal, a história do catolicismo na Bahia envolve o samba e vice-versa, pois os dois fazem parte da mesma história. E se o samba faz parte inequívoca da Diáspora Africana no Brasil, como pode então separar o catolicismo local – e não digo aqui "catolicismo negro" como se houvesse um catolicismo "branco" ou "não-negro" distinto ou isolado – da Diáspora Africana? Se queremos reconhecer as contribuições negras no Brasil, não podemos fugir das suas grandes instituições, mesmo que sejam de matriz reconhecidamente europeia: o catolicismo, a língua portuguesa, o capitalismo etc. Mas isso vai muito além da Bahia e do Brasil, contemplando toda parte do Novo Mundo. E reconhecer este fato é importante para a história dos africanos escravizados nas Américas pois faz com que se perceba a agência complexa dos atores históricos negros (e negras) e a diversidade quiçá infinita de sua contribuição.

Porém existe um problema. Até que ponto a minha tentativa não é mais uma vez o erro de traçar fronteiras da africanidade? Eu comecei este trabalho apontando os pontos cegos que resultam dos esforços de identificar tanto a Diáspora como aquilo que cabe dentro dela. Mas como separar aquilo que é africano ou não quando se trata de um hemisfério cuja economia, história e estrutura social – em resumo, tudo – são fruto das contribuições (mesmo forçadas) dos africanos escravizados? Por que, então, não afixar um *afro-* em tudo? Afinal, a globalização que hoje liga o mundo inteiro começou a solidificar a partir do brutal comércio transatlântico de escravos. Por exemplo, será que a atual indústria mundial da cana de açúcar, resultado descarado do suor e sangue dos africanos e seus descendentes nas Américas (cf. Mintz, 1985), não seria portanto uma indústria "afro"? Embora esta questão seja muito mais complexa do que posso abordar aqui, é valiosa para lembrar que a identificação de "africanidade" depende do que concebamos como "africano" ou "negro". Ou seja, aquilo que é ou não "afro" é muito menos uma realidade, digamos, empírica do que

uma noção reificada que reflete as nossas suposições implícitas de como a "África" poderia (a)parecer.

Ao mesmo tempo, não acredito que o reconhecimento desta realidade signifique que a procura ou identificação de uma Diáspora Africana seja inútil. Muito ao contrário. Reconhecer as maneiras diversas que os africanos contribuíram para a construção das Américas é de fundamental importância tanto para a população negra cuja história foi brutalmente apagada e pisada pela escravidão como para a sociedade em geral no combate contra o racismo. Quero apenas enfatizar que devido a ambigüidade das fronteiras, declarar ou negar a africanidade de algo nunca é apolítico; nunca é objetivo, nem inocente. Portanto, o mais importante é deixar claro *o que* estamos buscando e o que esta busca mostra. Afinal, a questão não é se o candomblé, o samba ou o catolicismo são afro-brasileiros, mas em que sentido seriam e o que isso significa.

REFERÊNCIAS

BRANDT, Max H. *Estudio etnomusicológico de tres conjuntos de tambores afro-venezolanos de Barlovento*. Caracas: Centro para las Culturas Populares y Tradicionales, 1987.

_____. "Venezuela". In: OLSEN, Dale (org.), *Garland Encyclopedia of World Music, Volume 2: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Londres: Routledge, p. 523-546, 1998.

BUDASZ, Rogério. "Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil". *Early Music*, v. 35, n. 1, p. 3-21, 2007.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

_____. *O Quilombo dos Palmares*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CLIFFORD, James. "Diasporas". *Cultural Anthropology*, v. 9, n. 3, p. 302-338, 1994.

COUTO, Edilece Souza. *Tempo de festas: Homenagens a Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição e Sant'Ana em Salvador (1860-1940)*. Salvador: EDUFBA, 2010.

DAVIS, Martha Ellen. "Diasporal Dimensions of Dominican Folk Religion and Music". *Black Music Research Journal*, v. 32, n. 1, p. 161-191, 2012.

DÖRING, Katharina. “Samba da Bahia: Tradição pouco conhecida”. *ICTUS*, v. 5, p. 69-92, 2004.

EUGÊNIO, Alisson. “Tensões entre os visitadores eclesiásticos e as irmandades negras no século XVIII mineiro”. *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 43, p. 33-46, 2002.

FROMONT, Cécile. *The Art of Conversion: Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*. Chapel Hill, NC: Omohundro Institute of Early American History and Culture pela University of North Carolina Press, 2014.

IYANAGA, Michael. “O samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida”. *ICTUS*, v. 11, n. 2, p.120-150, 2010.

_____. “New World songs for Catholic saints: Domestic performances of devotion and history in Bahia, Brazil”. Tese de doutorado, University of California, Los Angeles, 2013.

_____. “Why Saints Love Samba: A Historical Perspective on Black Agency and the Rearticulation of Catholicism in Bahia, Brazil.” *Black Music Research Journal*, no prelo.

KIDDY, Elizabeth W. *Blacks of the Rosary: Memory and History in Minas Gerais, Brazil*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005.

KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

_____. *Extensions of African Cultures in Brazil*. New York: Diasporic Africa Press, 2013.

LANGSDORFF, G. H. von. *Voyages and Travels in Various Parts of the World, during the Years 1803, 1804, 1805, 1806, and 1807*. Carlisle, UK: George Philips, 1817.

LINDLEY, Thomas. *Narrative of a Voyage to Brasil*. Londres: J. Johnson, St. Paul’s Church-Yard, 1805.

LOSONCZY, Anne-Marie. *La trama interétnica: Ritual, sociedad y figuras de intercambio entre los grupos negros y Emberá del Chocó*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.

MOTT, Luiz R. B. “Santo Antônio, o divino Capitão-do-Mato.” In: REIS, João José Reis; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.), *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 110-138, 1996.

MIGNOLO, Walter D. *The Idea of Latin America*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.

MINTZ, Sidney W. *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*. New York: Penguin, 1985.

MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. *The Birth of African-American Culture: An Anthropological Perspective*. Boston: Beacon Press, 1992.

MULVEY, Patricia A. "Black Brothers and Sisters: Membership in the Black Lay Brotherhoods of Colonial Brazil," *Luso-Brazilian Review*, v. 17, n. 2, pp. 253-279, 1980.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. *Dez freguesias da cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: EDUFBA, 2007.

NOBRE, Cássio. "Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano". *Pacific Review of Ethnomusicology*, v. 14, 2009.

PALMIÉ, Stephan. "Introduction: On Predications of Africanity". In: PALMIÉ, Stephan (org.), *Africas of the Americas: Beyond the Search for Origins in the Study of Afro-Atlantic Religions*. Leiden: Brill, p. 1-37, 2008.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia*, 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio narrativo do peregrino da América*. Vol. 1. 6ª ed. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1939.

PRICE, Thomas James. "Saints and Spirits: A Study of Differential Acculturation in Colombian Negro Communities". Tese de doutorado, Northwestern University, 1955.

QUINTERO, Michael Birenbaum. "Introduction". In *¡Arriba Suena Marimba! Currulao Marimba Music from Colombia by Grupo Naidy*. Encarte do disco. SFW CD 40514. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways Recordings, 2005.

_____. "The Musical Making of Race and Place in Colombia's Black Pacific". Tese de doutorado, New York University, 2009.

REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários dos Angolas: Irmandades de africanos e crioulos na Bahia Setecentista*. São Paulo: Alameda, 2011.

REILY, Suzel Ana. "To Remember Captivity: The 'Congados' of Southern Minas Gerais". *Latin American Music Review*, v. 22, n. 1, p. 4-30, 2001.

REIS, João José. *Death is a Festival: Funeral Rites and Rebellion in Nineteenth-Century Brazil*. Traduzido por H. Sabrina Gledhill. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2003.

RUSSELL-WOOD, A. J. R. "Black and Mulatto Brotherhoods in Colonial Brazil: A Study in Collective Behavior". *The Hispanic American Historical Review*, v. 54, n. 4, p. 567-602, 1974.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações no Rio de Janeiro, 1917-1933*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Jocélio Teles dos. "Divertimentos estrondosos: Batuques e sambas no século XIX". In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs.), *Ritmos em trânsito: Sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.BA., p. 17-38, 1997.

SARMENTO, Alfredo de. *Os sertões d'Africa (apontamentos de viagem)*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880.

SCHLENKER, Alex. *Chigualeros.* DVD. Quito: Consejo Nacional de Cinematografia del Ecuador, sem data.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

SWEET, James H. *Recreating Africa: Culture, Kinship, and Religion in the African-Portuguese World, 1441-1770*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2003.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista: História da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

THORNTON, John Kelly. "On the Trail of Voodoo: African Christianity in Africa and the Americas". *The Americas*, v. 44, n. 3, p. 261-278, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: Cantos, danças, folguedos: origens*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. 3ª ed. Traduzido por Tasso Gadzanis. São Paulo: Corrupio, 1987.

_____. *Notícias da Bahia de 1850*. 2ª ed. Salvador: Corrupio, 1999.

WADDEY, Ralph. "'Viola de samba' and 'samba de viola' in the 'Reconcavo' of Bahia (Brazil)". *Latin America Music Review*, v. 1, n. 2, p. 196-212, 1980.

WARDEN, Nolan. "Cajón Pa' Los Muertos: Transculturation and Emergent Tradition in Afro-Cuban Ritual Drumming and Song". Dissertação de mestrado, Tufts University, 2006.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROJETO A MÚSICA DAS CACHOEIRAS – DO ALTO RIO NEGRO AO MONTE RORAIMA: O CASO DA MÚSICA MINHA GERAÇÃO DA BANDA MARUPIARA

Agenor Vasconcelos
agenor7@hotmail.com
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Resumo

O método de descrição etnográfico é empregado para apresentar os resultados iniciais do projeto de pesquisa *A música das cachoeiras – do alto rio Negro ao Monte Roraima*. Basicamente, trata-se da descrição da experiência do processo de gravação das músicas dos personagens que se destacaram no decorrer da pesquisa de campo realizada entre São Gabriel da Cachoeira e o estado de Roraima no início de 2013. Na segunda parte da apresentação, foca-se no caso da banda Marupiara para desenvolver algumas considerações e reflexões sobre a música *Minha Geração*. No decorrer do processo de descrição, levanta-se algumas considerações sobre a harmonia e o estribilho inicial da música *Minha Geração* para esclarecer um pouco mais a música que se encontra no alto rio Negro.

Palavras-chave: Música, Roraima, São Gabriel da Cachoeira, Banda Marupiara

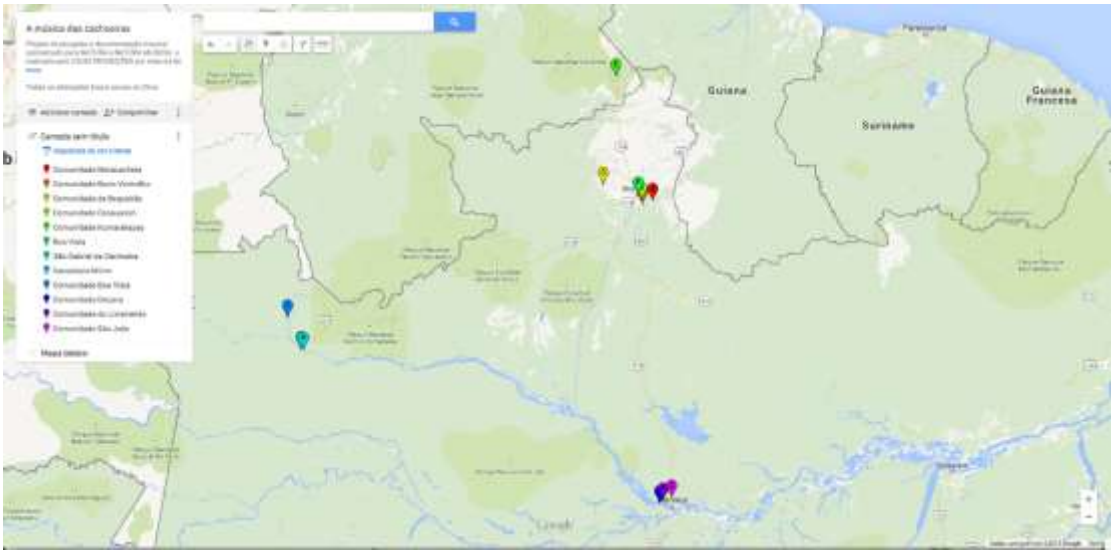
Abstract

The ethnographic description method is used to show the initial results of the research project *A música das cachoeiras – do alto rio Negro ao monte Roraima* (The waterfalls music - from upper Rio Negro to Roraima Mount). Basically, it is the description of the recording process experience of the songs of the characters who stood out during the research from São Gabriel da Cachoeira to Roraima state in early 2013. In the second part of the presentation, focus in the case of Marupiara band to develop some thoughts and reflections on the *Minha Geração* song. During the description process, raises some considerations about harmony and the introduction riff of *Minha Geração* music to clarify a little more what is music in the upper Rio Negro.

Keywords: Music, Roraima, São Gabriel da Cachoeira, Marupiara Band

A pesquisa de campo de que trata essa comunicação se deu por ocasião do projeto *A música das cachoeiras – do alto rio Negro ao monte Roraima*. Realizada entre março e abril de 2013, a viagem durou 20 dias e foi dividida em duas etapas. Na primeira, o foco foi o alto rio Negro; na segunda, comunidades na região do estado de Roraima. São Gabriel da

Cachoeira[1] e Boa Vista[2], respectivamente, foram a base para a empreitada. A partir dessas cidades me desloquei para as comunidades do interior com o intuito de registrar em áudio e vídeo digitais as manifestações musicais. Viajei com um estúdio móvel de gravação, além de câmeras digitais para cinema e pessoal especializado em registro audiovisual. No mapa a seguir, pode-se conferir as comunidades que visitei:



(**Mapa 1**: https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=zMRCJqL0tFGk.k2iySOq5Iip4)

No projeto em questão, arte e ciência se complementaram: por meio de uma revisão bibliográfica anterior, estudei a obra de Koch-Grünberg, etnógrafo alemão que gravou os cantos e danças dos indígenas da região do alto rio Negro e Monte Roraima entre 1911 e 1913. A partir do estudo de um roteiro etnográfico elaborado mais de cem anos atrás, o resultado do projeto almejava contribuir para a ampliação dos documentos sonoros que testemunham os processos socioculturais da região.

Entre alguns dos resultados do projeto, o acervo possui 4 horas de áudio organizados em 80 faixas, tudo disponível para download em soundcloud.com/musicadascachoeiras. A

[1] São Gabriel da Cachoeira é um município do estado do Amazonas. Fica na região conhecida como "cabeça do cachorro", perto da fronteira entre o Brasil, a Colômbia e a Venezuela. É considerada uma das portas de entrada para o alto rio Negro.

[2] Boa Vista é a capital do Estado de Roraima. A partir dela visitei 5 comunidades indígenas, aqui sempre, por via terrestre (diferente do alto rio Negro). Hoje em dia, na cidade vivem vários personagens importantes para uma etnografia da música da região, como é o caso do poeta Eliakin Rufino e o cantor de reggae Mike Guy Brás, que tive a oportunidade de conhecer.

música popular e tradicional se mistura e se funde no decorrer da viagem entre as 10 comunidades e 2 cidades que visitei.

No primeiro tópico da comunicação, apresento uma descrição da experiência. Está subdivido, respectivamente, em duas partes: Roraima e alto rio Negro. Neste tópico, destaco os personagens mais importantes da pesquisa e as manifestações musicais que mais me chamaram atenção em cada região. Na segunda e última parte, levanto algumas considerações sobre a música *Minha Geração* da banda Marupiara a partir da gravação fonográfica que foi realizada.

Para a fundamentação teórica do projeto *A música das cachoeiras*, selecionado no edital nacional do Natura Musical 2013, utilizei os estudos egressos que realizei no mestrado[3] acerca da etnografia de Koch-Grünberg. Nesse sentido, foi importante a revisão bibliográfica[4] da obra de Koch-Grünberg para buscar discutir e superar as dificuldades históricas da análise musical racional. Segundo Piedade (2011, p. 02), ao buscar transcender os modelos hegemônicos de análise musical que supunham, por exemplo, que a repetitividade encontrada na música ameríndia era indício de um atrofiamento evolutivo da capacidade musical, os estudos atuais nesse campo apontam para um objeto musical muito mais complexo e plural de significados que leva em conta muito mais que o aspecto tonal, mas também o contexto sócio-cultural.

Conforme o pensamento científico hegemônico da aurora do século XX, toda variedade musical seria passível de ser registrada na partitura. O que se verifica hoje em dia, como nos apresenta Montardo (2008), é que a variação de timbres, intensidade e de performance são elementos que não se fixam no pentagrama musical com facilidade. Explica-nos que mesmo com a evidência desse dado, grande parte dos estudos na área busca fazer uma análise a partir do método tonal:

> Na musicologia da música ocidental, por exemplo, o item de análise mais enfatizado e que tece notoriedade na escrita foi justamente o aspecto da altura dos sons. Se uma outra sociedade dá ênfase em suas músicas às

[3] Dissertação defendida em 2013 pelo Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia intitulada "O sentido metafísico no texto de Koch-Grünberg: o demônio, a máscara e o falo". Basicamente, o estudo foi bibliográfico e centrou-se na descrição do Koch-Grünberg sobre um ritual de máscaras que presenciou da etnia Kobéu, justamente no alto rio Negro.

> variações de timbre, a partitura do modo como a conhecemos, torna-se limitada. (Montardo, 2008, p.13)

Na análise que efetuei na dissertação de mestrado (2013), apontei no mesmo sentido que Menezes Bastos, compreendendo de maneira similar o papel da música nas literaturas sobre os indígenas da américa do sul. Bastos afirma que nessas etnografias a música é um centro gravitacional para onde os diversos discursos sobre o ritual e seu contexto cultural confluem, como se pode verificar nesse trecho:

> Tudo se passa ali como se a música fosse o lugar centrípeto para onde convergem – em sua diversidade – os discursos visuais, olfativos e de outros canais que compõe os ritos. A partir daí, esse lugar passa a ser centrífugo, recompondo a diversidade discursiva do ritual. (Bastos, 2013, p.298)

Similar às conclusões que se pode retirar da literatura específica de Koch-Grünberg:

> É comum, na literatura estudada, a afirmação de que a máscara só realiza plenamente a metamorfose, a "muda de pele", quando é animada pela música. Quem traja a máscara, ao entrar em contato com o canto para dança com acompanhamento musical, insere a máscara no contexto coreográfico do rito. (Vasconcelos, 2012, p.53)

Salientei o teor musical da descrição de Koch-Grünberg. Isso deságua na tese de Bastos (2014, p.294) sobre o estado geral encontrado nas descrições das culturas das terras baixas da América do Sul, que "consideram os seres e as coisas obras de arte". Segundo o etnomusicólogo, o papel da arte nessas culturas deve ser pensado num sistema amplo de comunicação e tradução dos elementos mitológicos, políticos, sociais, etc., conforme nos assegura:

> Esse estado geral [das artes], segundo os estudos tematicamente mais variados, cobrindo não apenas as áreas que o Ocidente consagrou como "belas artes", é uma característica marcante nas culturas da região, para as quais, as coisas e os seres do mundo são (e constantemente vêm a ser) obras de arte. Isto desde a pessoa até o cosmo, passando de maneira ampla pela vida social. (BASTOS, 2014, p.295)

A característica principal dessa produção etnográfica pode ser entendida a partir da descrição geral elaborada por Menezes Bastos:

> Porém, no caso da literatura sobre as músicas indígenas das terras baixas da América do Sul, nota-se que ela advém de forma predominantemente da etnologia, encontrando nos estudos sobre a mito-cosmologia, a filosofia, a linguística, as artes como um todo, o ritual e o xamanismo, o simbolismo e a cognição, a história e a política algumas de suas principais portas de entrada. (2014, p.294)

Desse modo, parto da ideia de que a música é um elemento aglutinador para compreensão da estrutura sócio-cultural, assim como o estado geral da música definido por Bastos (2014, p. 295) nas literatura sobre os povos das terras baixas da América do Sul. Dialogando a partir desse panorama teórico, apresento uma síntese da viagem e faço algumas considerações sobre a música gravada no decorrer do projeto *A música das cachoeiras*.

Roraima

A viagem para Roraima foi realizada em Abril de 2013 e durou oito dias. Fui de Boa Vista, capital do estado, até Kumarakapay, que se localiza na fronteira com a Venezuela. No percurso, visitei comunidades nos municípios de Cantá e Alto Alegre. Mas a primeira parada foi em Boa Vista, capital do estado de Roraima, lugar onde firmei parcerias com lideranças e representantes indígenas locais e consegui preciosas informações para chegar nas comunidades que realizariam evento com música naquele período. No total, nessa etapa da expedição, visitamos cinco comunidades: Canauanim, Boqueirão, Barro Vermelho, Malacacheta e Kumarakapay (Venezuela).

A primeira comunidade visitada foi o Boqueirão, no Município de Alto Alegre. Fui para lá realizar a captação em audiovisual de uma performance de Parixara[5] da etnia Macuxi que seria realizada pelos estudantes da escola da comunidade por ocasião do dia do índio. O nome do grupo de dança era Tukuí. Tukuí foi traduzido como beija-flor. Na verdade, a apresentação preparada continha uma compilação de músicas e danças que se manifestariam por toda região: Parixara, Tukuí[6], Areruya e o Forrorixára (mistura do Forró com o Parixara).

[5] Trata-se de uma música e ritual partilhado, basicamente, entre as etnias Macuxi, Wapichana e Taurepan em Roraima. Segundo as informações mais repetidas nas comunidades, refere-se a boa caça e oferta de porcos-do-mato.

[6] Tukuí é cantado exclusivamente por Macuxi e Taurepang. Parece possuir características de uma música diferente e distinta do Parixara e foi apresentada por todos os Macuxi e Taurepang que participaram do projeto.

Esses cantos também foram gravados por Koch-Grünberg em 1912, menos o último, o Forroriára, que é uma manifestação recente.

Em Barro Vermelho, lugar onde conheci José Aristo de Sousa, ou Zé Macuxi, como prefere ser chamado, também gravei o Tukuí, Parixara e Areruya. A interpretação de Zé Macuxi, apesar de executada somente com um chocalho e uma voz, possuía uma forte musicalidade. Ao escutar seu canto logo se nota um acento diferenciado.

Já na Malacacheta, em um dia de sol bem forte, encontrei um grande Parixara. Fui muito bem recebido pela professora Waléria Ambrósio, que me apresentou a maior roda de Parixara que pude registrar na pesquisa de campo iniciada em 2013. Haviam representantes de várias comunidades do entorno. A comunidade da Malacacheta nessa festa foi centro de convergência das famílias que viviam nas cercanias. Disseram-me que o evento funcionava como um concurso de Parixara. A grande quantidade de pessoas e a empolgação da competição revelaram uma música arrebatadora, onde a repetição do canto por vários grupos distintos demonstra uma variação infinita de possibilidades, levando à campo a ressalva dos especialistas acerca das experiência empírica, onde nenhum fenômeno se repete uniformemente aos olhos de um expectador. As raízes desse pensamento se encontram na filosofia pré-socrática (provavelmente de Heráclito de Éfeso), como adverte Acácio Piedade: “Um olhar aprofundado para a repetição pode apontar para o fato de que nunca há, de fato, uma repetição no mundo que não seja uma novidade na percepção, ecoando aqui problemas filosóficos muito antigos.” (Piedade, 2011, p. 02)

Também tive a oportunidade de conhecer a comunidade de Canauanim. Aqui fui recebidos pelo professor Rivanildo Cadete Fidelis. A comunidade fica localizada no Município de Cantá. Lá registrei o Parixara Wapichana do grupo *Kanaw’ wa’ u san nau* e o seu Forrorixára, sincretismo musical apresentado pelos integrantes. Aqui a interpretação das músicas ficou por conta de um pequeno grupo organizado pelo professor. O grupo era formado por quatro vozes femininas e uma masculina. Destaco que a presença das crianças e jovens aqui não ocorreu, ficando somente adultos encarregados da gravação do áudio das músicas.

Também segui até Kumarakapay, já na Venezuela, em busca de registrar a música Taurepang. Jaime Rodrigues, guia da região, apresentou o grupo de dança Wadaka que

cantou e dançou novamente Parixara, Tukuí e Areruya. Três jovens mulheres entoaram um canto melodioso acompanhado de chocalho e da marcação do passo da dança.

Alto Rio Negro

O início dos trabalhos do projeto em São Gabriel da Cachoeira foi com Banda Marupiara. Eles me apresentaram um estilo de música conhecido na região pelo nome de Cuximauara (ritmo regional, que mistura o forró e a lambada, como disseram). Os instrumentos da formação da Banda Marupiara, na ocasião do nosso encontro, era: gaita, guitarra solo e base, contrabaixo, pandeiro, triângulo, zabumba, vocal e back vocal. Gravei com a banda Marupiara 07 faixas, sendo 03 em nheengatu e 4 em português.

Todo processo de gravação da banda Marupiara foi realizado nos estúdios da Rádio Municipal de São Gabriel da Cachoeira. Nesse ambiente, conhecendo radialistas e músicos, pude mergulhar na música da região. Conheci Denílson Reis, locutor da Rádio Municipal. Além de encabeçar um programa sobre música regional, ele tocou violão e gravou a música *O índio*, de sua autoria. A maior preocupação na fala de Denílson era a de um competidor de festivais, ele reivindicava mais transparência no maior Festival da região que acontece na cidade, o Festribal.

Por orientação da Prof.ª Dr.ª Deise Montardo, do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFAM, conheci o trabalho de seu Luiz Laureano Baníwa e Moisés Baníwa sobre a música de sua etnia. Fui até Itacoatiara-Mirim, a poucos quilômetros via terrestre de São Gabriel, e gravei na maloca do Mestre Laureano e de sua família. Lá registrei diversos instrumentos de sopro, como por exemplo: o Japurutu, apitos de ossos, cariço, flauta de pã.

Percebi, a partir da revisão bibliográfica e das informações que os parentes de seu Laureano me deram, que os Baníwa, os Desana e Tukano compartilham instrumentos aerófonos, de sopro similares. Nessa etapa da pesquisa, somente tive acesso à musica tradicional de alguma etnia do alto rio Negro por meio de seu Luiz Laureano Baníwa. A proximidade da cidade e o acesso terrestre facilitou nosso encontro.

Foi também na Rádio Municipal de São Gabriel da Cachoeira, por indicação de Pedro Paulo (um dos locutores da Rádio Municipal), que fiquei sabendo da Banda TR (Taina Rukena[7]). Desse

[7] Segundo depoimento de Bruno, vocalista da banda TR, Taina Rukena significa “buraco da criança” e se refere a um buraco muito perigoso de uma cachoeira próxima à comunidade que é responsável por causar acidentes e “sumir com as crianças” (Entrevista de Campo, Bruno, 2013).

modo, viajei do Alto Rio Negro até a foz do Rio Içana, na comunidade de Boa Vista[8]. Lá gravei com a banda TR (Tainá-Rukena), ela estava constituída por um tecladista, vocalista e guitarrista. A maioria das letras das músicas eram voltadas para a valorização da cultura Baré e cantadas em nheengatu (língua geral). Por algum motivo, na hora da gravação, a banda escolheu uma música cantada em português apesar do meu expressivo interesse em gravar alguma em nheengatu. Não foi possível, mas como havia deixado os gravadores em funcionamento, consegui o registro de uma música em nheengatu. As danças tradicionais, crenças, rios, cachoeiras e outras motivações eram incentivadas pelos professores que organizavam o grupo.

O mais interessante nessa parte da pesquisa foi que de repente, em Boa Vista do rio Içana, começaram a aparecer várias pessoas curiosas a respeito do projeto e instigadas para também participarem desse registro. Foi nesse embalo que gravei com Camilo e Domingos e a banda GIUPAC já tarde da noite. Ambos cantaram músicas religiosas de teor protestante em nheengatu sob uma base de teclado em ritmo de calipso. Apesar da exaustão proveniente da viagem de barco, de levantar acampamento e montar o estúdio, era extremamente necessário o registro desses grupos. Eles estavam viajando a dois dias de localizadas distantes com interesse de gravar e ficaram sabendo da presença do projeto *A música das cachoeiras* por meio do sistema de rádio amador entre as comunidades do rio Negro.

Considerações sobre a música *Minha Geração* da banda Marupiara

A partir deste panorama geral da pesquisa de campo realizada no início de 2013, nesta parte da comunicação tentarei elaborar algumas considerações a respeito de uma música que chamou atenção desde a primeira vez que ouvi. A música *Minha Geração*, da Banda Marupiara, faz uma descrição da "orquestra dos Garrido", família tradicional da região.

Seu Ademarzinho, ou Dom Ademarzinho, em conformidade com a sua descendência espanhola, segundo explicou, lidera o grupo Marupiara. Ele escreve as letras e músicas tocadas pela banda e compõe em nheengatu e português no violão. Acompanha seu processo criativo a gaita, ou harmônica, como preferiu chamar, sempre pronta para ser tocada ao mesmo tempo em que toca o violão. Conforme disse na entrevista, aprendeu a tocar com os

[8] Não confundir a capital de Roraima com a comunidade Boa Vista do rio Içana. Essa última está localizada na foz do rio Içana. A viagem de barco durou 4 horas, saindo de São Gabriel.

padres salesianos. Destacou em sua fala a dificuldade do processo de criação das músicas em nheengatu na forma melódica tonal que utiliza:

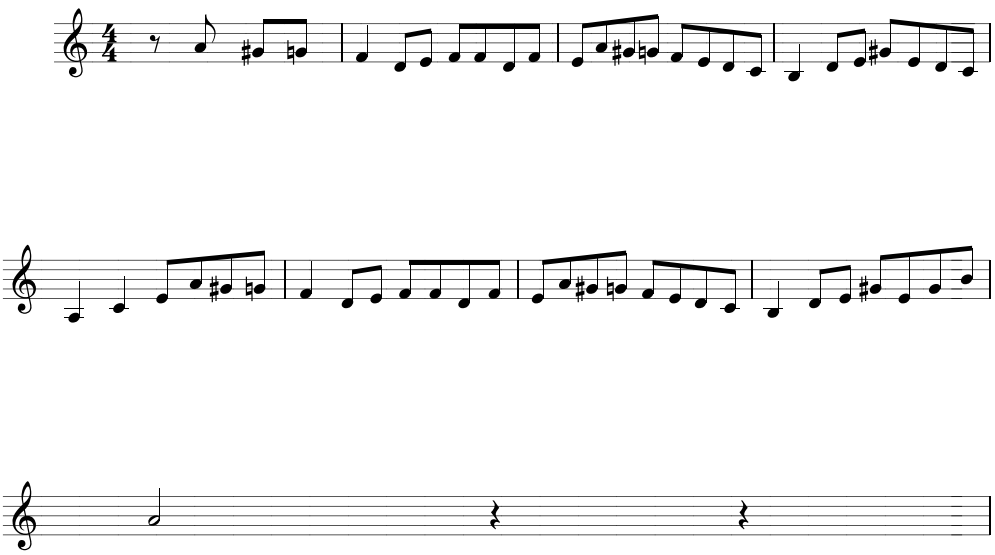
> O mais difícil que achei foi fazer elas em nheengatu, a gente unir a melodia com a letra, em língua geral. Assim... o cara tem que ter muita atenção. E.... também o cuidado pra quando a gente for fazer a canção não, assim... levar a entenderem de uma forma diferente, sabe? Interpretações, sabe? (Entrevista de Campo, Ademar Garrido, 2013)

Apesar de sua declaração explícita a respeito da dificuldade de aplicar melodias a letras em nheengatu, percebe-se muito claramente a musicalidade das composições de sua autoria nessa língua. De alguma maneira, a primeira impressão que tive ao presenciar uma execução ao vivo da banda foi exatamente oposta a essa afirmação: ou seja, de que as composições em nheengatu soavam extremamente melodiosas e musicais.

De todo modo, a música *Minha Geração* descreve a "orquestra dos Garrido" em português. Os parentes e antepassados de seu Ademarzinho são lembrados por ele na letra. A tradição musical de sua família parece ser o tema da música. Não vou focar na letra apesar do interesse contextual[9], a investigação aqui volta atenção para "som", a expressão da música.

O ponto que merece destaque nesses primeiros pensamentos sobre a experiência com o Marupiara é um estribilho de violão utilizado em várias músicas de todas as fases da banda, inclusive na versão que gravamos de *Minha Geração*. Pude constatar essa frase melódica presente na introdução de mais duas músicas J*ovem Baníwa* e *Cigarra*. Trata-se da seguinte melodia:

[9] Meu interesse etno-histórico era enorme tendo em vista a descendência de seu Ademar, que segundo me explicou era neto de Dom Germano. Dom Germano Garrido e Otero foi o caucheiro mais rico da região na época em que Koch-Grünberg visitou o lugar e foi o seu anfitrião.



Segundo minha abordagem, o estribilho está construído em Am harmônico e já inicia com uma linha cromática que passa na 7m e toca a 7M do acorde. O cromatismo na introdução atribui à música uma forte tensão já de início, ainda mais salientada pela presença da gaita tocando a primeira inversão do V grau, no caso, o acorde G#/E. A presença do G# é o mais característico nessa harmonia, executada sobre o modo menor harmônico. Por outro lado ela não é tão popular como o modo menor natural. Sua sonoridade é diferenciada e isso é perceptível de maneira geral.

A forma básica da harmonia se repete em todas as partes da música, com espaço para alguma variação. Ela segue basicamente o padrão Im – IVm – Im – V7. No momento do refrão o Am é substituído por A7, ou seja, um empréstimo conhecido com V do IV. Esse empréstimo é muito comum na música popular como o samba, baião, xote e se configura como uma variação da harmonia, sugerindo um outro sentimento em destaque, que na música em questão, conforme a letra dessa parte, incita o ouvinte a dançar : "Dança o branco, dança o negro, dança o caboclo, dança o índio, assim finalizo a minha tradição dando exemplo pro nossos filho e recordação para nossos netos." (Entrevista de Campo, Ademar Garrido, 2013)

As produções fonográficas anteriores, que ouvi antes de conhecer pessoalmente o grupo, servem agora para uma consideração importante quanto à forma geral da música *Minha Geração* registrada pelo projeto *A música das cachoeiras*. Comparando as duas

versões de *Minha Geração*, percebe-se uma diferença considerável quanto ao andamento da música na gravação. No fonograma produzido anteriormente pelo próprio Ademarzinho em conjunto com parceiros locais, *Minha Geração* está variando entre 106 e 107 bpm (batimentos por minuto). Em nossa experiência de gravação dessa música, os batimentos variam entre 119 a 120 bpm. Isso quer dizer que a música está mais lenta no fonograma produzido pelo próprio grupo, enquanto que na performance registrada em campo ela ficou mais acelerada. A diferença de 13 batimentos por minuto pode parecer pequena, mas é o suficiente para modificar a intenção de um *Allegreto* para um *Animato* (Bhumil, 1996, p. 186). Trata-se de uma diferença que deve ser observada.

Essa diferença de tempo pode ser explorada a partir da forma como foi gravado e produzido os fonogramas. Minha suspeita inicial partia da ideia de que a presença da bateria eletrônica do teclado digital na gravação anterior teria produzido essa latência no andamento, ao passo que a nossa gravação ao vivo contribuiu para a aceleração do tempo e firmeza na execução dos instrumentos.

No estúdio, gravamos *Minha Geração* ao vivo, sem metrônomo, conforme a animação do grupo e a pulsação dos integrantes. O tempo da música apresenta uma pequena variação no decorrer da execução, quase imperceptível, de 01 bpm. Nenhuma interferência no arranjo foi predefinida. Para além das diferenças de mixagem entre os documentos sonoros, percebe-se claramente a influência da forma de produção da captação sonora no resultado final do registro.

Essa impressão também foi levantada, em entrevista, por Pedro Damião, guitarrista do grupo. Ele confirmou que o 4º CD da banda foi gravado com um teclado eletrônico e elementos, segundo suas palavras, “artificiais”. Damião é professor do IFAM de São Gabriel. Nasceu em Iauaretê, morou em Pari-Cachoeira e, em 1969, mudou-se para São Gabriel onde iniciou a estudar violão com “irmã Irene”. Conforme relatou, foi por meio dos esforços das irmãs salesianas que ele iniciou o contato com a prática musical de grupo.

Buscando entender a repetição do estribilho, foi tocando e conversando com Damião em um breve momento que ele esclareceu e teceu a sua contextualização para o caso da introdução de *Minha Geração*. Ele contou que “essa introdução aqui foi inserida na música

do Ademarzino porque o pai dele era violonista e as entrada que ele fazia era exatamente essa daqui." (Entrevista de capo, Pedro Damião, 2013).

Considerações

A experiência de campo que o projeto *A música das cachoeiras* proporcionou demonstrou a variedade musical existente na região de Roraima e do alto rio Negro. A música adquire diversas formas e é cultivada em todos os lugares por onde passei. Ela está na escola, na igreja, no quintal, na maloca, em síntese, na vida dos habitantes do lugar.

O caso da música do Marupiara deve ser estudado de maneira mais cuidadosa. A música, para seu Ademarzinho, conecta domínios e sistemas de conhecimento distintos, como o caso do português e do nheengatu. Além disso, no caso em questão, a forma musical se adequa aos campos distantes, conforme o entrevista de campo, do método tonal e da musicalidade nativa. Para serem estudadas, todas essas relações se encontram escondidas atrás das verbalizações conscientes que balizam as ações dos integrantes em seu sistema sociocultural.

Nesse sentido, falou-se a respeito da contextualização da melodia destacada no trabalho a partir de uma perspectiva histórica, onde a herança da tradição musical de pai para filho é a justificativa para a aplicação da fórmula menor harmônica. De alguma maneira, tanto a harmonia quanto a letra fazem referência à família Garrido.

Por fim, algumas outras reflexões buscam contribuir de maneira singela com os estudos sobre metodologia de pesquisa e captação de áudio na prática etnomusicológica. A tentativa de predefinir o andamento da música e gravar tendo por guia uma bateria eletrônica de teclado digital, ou seja, de gravar com um metrônomo, pode produzir resultados bem diverso do esperado. O que serve para organizar o tempo também pode desorganizar, dando a impressão de flutuação e desencontro de alguns instrumentos. Desse modo, ao pesquisador cabe o cuidado especial nas pesquisas sobre documentos sonoros (fonogramas).

REFERÊNCIAS

BASTOS, Rafael Menezes. *A festa da Jaguatirica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
MED, Bhumil. *Teoria da Música*. 4 Edição. Brasília: Editora Musimed, 1996.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do "Mbaraka": música e xamanismo guarani*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2008.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. . Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas. In: *Revistra Trascultural de Música*. v. 1. Barcelona: SIBE, 2011.

VASCONCELOS, Agenor. *A música das cachoeiras*. Manaus: Editora da UFAM, 2013.

O FENÔMENO DA "MÚSICA DE GAVETA"

Fabiana Stringini Severo
fabi_qmc@yahoo.com.br
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

Este trabalho trata dos resultados de uma etnografia realizada durante no ano de 2014 na cidade de São Paulo com três grupos ligados à pesquisa musical em departamentos de música das seguintes instituições de ensino superior: FASM, USP e UNESP. Esses grupos têm em comum o fato de trabalharem, com maior ou menor proximidade, com a chamada música eletroacústica, um tipo de música ligada à pesquisa e à academia no Brasil. Diferencia-se da música eletrônica dançante ou da cultura de música eletrônica de DJs, podendo ser também chamada de música eletrônica erudita. Aqui são apresentadas algumas considerações sobre a produção, a circulação e a recepção de música eletroacústica, no contexto da pesquisa.

Palavras-chave: música eletroacústica; produção e circulação musical; antropologia da academia.

Abstract

This work is about the results of a field study conducted during the year 2014 in the city of São Paulo with three groups linked to musical research in music departments of the following higher education institutions: FASM, USP and UNESP. These groups have in common the fact that they worked, more or less close, with electroacoustic music, a type of music linked to research and academy in Brazil. It differs from the dancing electronic music or electronic music of DJs culture, and may also be called classical electronic music. Here are some considerations about the production, circulation and reception of electroacoustic music in the context of this research.

Keywords: electroacoustic music; music production and circulation; anthropology of academy.

Os meus "índios" ou a minha "tribo" é esta: alunos de graduação e de pós-graduação em música, professores e técnicos de estúdio que pertencem ao ambiente acadêmico, ou seja, trabalham em estúdios/laboratórios dentro dos departamentos de música de algumas universidades públicas e privadas, produzindo o que se denomina, de maneira bastante ampla, "música eletroacústica" – dito de outro modo, para fins explicativos, poderia ser chamada também de "música erudita eletrônica". O presente trabalho tratará de minha pesquisa de mestrado em antropologia social, concentrada na área de antropologia da

música, uma etnografia feita a partir da vivência, na cidade de São Paulo no ano de 2014, com representantes de três grupos de pesquisa musical nas seguintes instituições de ensino superior: Universidade de São Paulo (USP), com o NuSom; Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), com o Studio PANaroma; e *Faculdade Santa Marcelina* (FASM), com seu estúdio e alguns alunos interessados nesse tipo de composição, não constituindo formalmente um "grupo de pesquisa".

Georgina Born (1995) realizou uma das poucas etnografias em um ambiente de música contemporânea. Sua pesquisa foi realizada no IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), importante centro de pesquisa musical na França, criado por Pierre Boulez na década de 70, um dos principais compositores dos séculos XX e XXI, ainda vivo e em atividade. Born relata o funcionamento do IRCAM enquanto instituição, trata de suas condições de existência e os conflitos institucionais em um campo de disputa por poder e prestígio.

Essa etnografia serviu de inspiração para a realização desta pesquisa, já que a música eletroacústica no Brasil está ligada à pesquisa musical[1] e, por consequência, sua produção está ligada a departamentos de música de instituições públicas e privadas de ensino superior, aparecendo, vez ou outra, em espaços não-acadêmicos, como alguns coletivos independentes, associados indiretamente à academia ─ no sentido de que são organizados e/ou frequentados por estudantes pertencentes a essas instituições, mas não são laboratórios/estúdios/espaços dessas instituições. Ouvi de um interlocutor na etapa exploratória da pesquisa: "música eletroacústica no Brasil é sempre ligada ao meio acadêmico" (anônimo). É um campo composto por intelectuais-pesquisadores-compositores-músicos.

Percebi, a partir de meu trabalho de campo, que o caso da música eletroacústica, caracteriza-se como um fenômeno que se retroalimenta: os próprios compositores e/ou intérpretes/difusores, ligados ao meio, são também o público, de um modo geral. Isso torna o evento bastante restrito/hermético, além de gerar a chamada "música de gaveta" ─

[1] Uso a expressão "pesquisa musical" no sentido em que é exercido um trabalho de pesquisa e exploração musical em torno de novas sonoridades, por exemplo. Também pelo fato de ser uma atividade ligada aos departamentos universitários de música, cuja atuação de pesquisadores ─ tanto professores dessas instituições quanto alunos de graduação e pós-graduação que se dedicam à pesquisa ─ em busca da exploração e experimentação de novas sonoridades, empreendendo um trabalho de pesquisa em torno da(s) música(s).

expressão utilizada por um dos meus interlocutores: muitos trabalhos necessitam de um aparato tecnológico que impossibilita ou restringe sua execução em espaços fora da academia ─ que é onde normalmente há mais recursos, em termos financeiros e estruturais[2].

De acordo com Souza (2013), em sua etnografia sobre a vida e a obra do compositor Gilberto Mendes, escreve sobre o que o compositor nomeia "arte impopular"[3]: "não apenas a música de vanguarda é impopular, mas também toda arte que está ligada à produção do signo novo, ao alto grau de elaboração e comprometimento do artista com relação à evolução de sua linguagem" (SOUZA, 2013, p.203). Criam-se narrativas e conceitos para legitimar esse tipo de música, fato que a afasta do grande público e a prende aos círculos acadêmicos[4]. Diogo, um dos meus interlocutores, pertencente ao NuSom, fala sobre a "evolução" da música eletroacústica, compreendo que seja nesses mesmos termos.

Ela passa a ser "impopular" pois tem acesso restrito a "apenas a uma pequena parcela da população, por ser culta e pelo seu alto grau de elaboração em relação ao outro universo, popular" (SOUZA, 2013, p.203). A música "erudita" e/ou de vanguarda passa a ser concebida como um polo oposto à música popular, já que esse afastamento tende a legitimá-la ainda mais: "colocada como o outro lado da moeda, a arte popular obedece a outros princípios, quais sejam: a comunicação de massa, a simplicidade da linguagem e o caráter de entretenimento" (SOUZA, 2013, p.203).

A existência desse tipo de música depende do apoio e aparato institucional de uma universidade. Assim, a instituição (universidade) financia pesquisas e oferece infraestrutura que dificilmente existiriam a partir de uma iniciativa ou investimento pessoal. Os alunos e professores requisitam recursos conforme suas necessidades artísticas, o que incrementa o aparato institucional. No entanto, apesar desse aparato, há também grande investimento pessoal para o acesso a recursos de baixo custo para uso individual.

[2] Essas questões geram algumas reflexões: a música produzida na academia hoje reflete o que é feito em termos de produção musical fora dela? Ou é uma produção "alienada"/ "apartada" e que faz sentido apenas dentro de contextos de pesquisa acadêmica?
[3] Na apresentação que Sérgio Freire faz do livro "Música e mediação tecnológica" (2009), de Fernando Iazzetta, fala em "terza pratica" musical, essa que é mediada pela tecnologia, não se situando entre erudito ou popular.
[4] Esse tipo de narrativa leva ao extremo a ideologia que há em torno da inpenetrabilidade popular da música erudita em geral.

Em relação a isso, há um trecho muito importante de Mary Douglas (1986/2007) em seu argumento sobre como as "instituições conferem identidade":

> os indivíduos sofrem devido à limitação imposta por sua racionalidade e é verdade que, ao estruturarem as organizações, eles ampliam sua capacidade de lidar com as informações. Já se demonstrou como as instituições precisam ser estabelecidas por meio de um aparato cognitivo (...) o aparato cognitivo fundamenta as instituições na natureza e na razão, ao descobrir que a estrutura formal das instituições corresponde a estruturas formais em domínios não-humanos. (DOUGLAS, 1986/2007, p. 63)

Bourdieu afirma "o sucesso de uma carreira universitária passa pela 'escolha' de um orientador poderoso, que não é necessariamente o mais famoso nem mesmo o mais competente tecnicamente" (BOURDIEU, 1984/2011, p.128). Esse poder está ligado, nos ambientes que frequentei, à proximidade com os grandes centros de produção de música contemporânea e, acima de tudo, à proximidade com uma determinada linhagem de compositores, os mestres fundadores da área. Um dos meus interlocutores afirmou, em certa ocasião, que o valor estético da peça às vezes é dado pelo status do compositor no meio, não pela estética da peça em si.

Price ao tratar da mística do conhecedor de arte, o define como alguém elegante, autoconfiante e, sobretudo, "um homem de supremo bom gosto" (PRICE, 1991/2000, p.27), cujas opiniões estão sempre envoltas em "uma autoridade especial" (PRICE, 1991/2000, p.27), assim como "o *pedigree* de uma obra de arte (...) constitui uma linhagem autenticada que dá ao comprador em potencial uma garantia do valor da compra" (PRICE, 1991/2000, p.146).

Entram ainda outras questões que contribuem para a valorização de um compositor conforme pude observar em minha pesquisa: a autopromoção e a propaganda tornam-se modos de legitimação artística, ou seja, aparecer na grande mídia e, ainda, obter recursos econômicos de altas quantias também incrementam a legitimidade artística para o grande público e a crítica de grande circulação como, por exemplo, algumas revistas não-acadêmicas de música.

No mesmo sentido, Mary Douglas (1986/2007) afirma que, sobre como as instituições "lembram-se e se esquecem"

> as instituições criam lugares sombreados no qual nada pode ser visto e nenhuma pergunta pode ser feita (...) observar essas práticas estabelecerem princípios seletivos que iluminam certos tipos de acontecimentos e obscurecem outros significa inspecionar a ordem social agindo sobre as mentes individuais. (DOUGLAS, 1986/2007, p.75)

Ou seja, existe a valorização e a eleição de determinados cânones ou referências dentro dessas linhagens intelectuais-universitárias, dinâmica imposta pela própria estrutura institucional. A legitimidade acadêmica de um compositor depende de sua herança intelectual: há sempre ênfase nos nomes dos orientadores e pessoas "importantes" na área, enfatizando-se sua importância no campo, com quem meus interlocutores trabalham ou trabalharam. Poderia ir além e afirmar, ainda, que esses esquecimentos e lembranças também contribuem para definir parâmetros que diferenciam a música dita "erudita" e a música dita "popular"[5].

Há constantemente algum tipo de referência aos fundadores da música eletroacústica ─ da música concreta e da música eletrônica ─ e quanto mais próximo ou maior o contato com eles, maior a legitimidade artística do compositor. De acordo com Bourdieu, essa referência aos mestres faz parte da própria instituição universitária, desde a sua fundação, na idade média. A proximidade com os mestres fundadores é uma forma de reforçar o valor institucional e legitimar o *habitus* acadêmico:

> não há mestre sem mestre: *nullus assumi debet in magistrum, qui sub magistro non fuerit discipulus*. Não há mestre reconhecido que não reconheça um mestre e, por meio dele, a magistratura intelectual do sagrado colégio dos mestres que o reconhecem. Não há mestre em uma palavra que não reconheça o valor da instituição e dos valores institucionais que se enraízam na recusa instituída de todo pensamento não institucional, na exaltação da 'seriedade' universitária, esse instrumento de normalização que tem para ele todas as aparências, as da ciência e as da moral, ainda que frequentemente seja apenas o instrumento da transmutação dos limites individuais e coletivos da virtude científica em escolha. (BOURDIEU, 1984/2011, p.131)

Não basta estar apenas ligados aos mestres fundadores, faz-se necessário, ainda, dedicar o máximo de seu tempo ao trabalho artístico/composicional, tanto na universidade quanto em casa. De fato, vários alunos costumavam passar as madrugadas e os finais de

[5] Sem jamais esquecer que na música popular também está presente essa questão das linhagens consagradas e da valorização dos músicos que se instituem como herdeiros legítimos.

semana no ambiente do estúdio, havia, inclusive, certa cobrança para priorizassem o trabalho naquele ambiente e não em casa. Bourdieu (1984/2011) analisa o ambiente acadêmico/universitário francês. As instituições universitárias são o espaço por onde transita o *homo academicus* ─ campo de inúmeras disputas políticas por poder e prestígio. Segundo Bourdieu "como toda forma de poder pouco institucionalizado e que exclui a delegação de poderes ainda que bem fundados, o poder propriamente universitário só pode ser acumulado e mantido à custa de um gasto constante, e importante, de tempo" (BOURDIEU, 1984/2011, p.132). Esse uso do tempo e dedicação dele à instituição é fundamental para a transmissão e reprodução do *habitus* acadêmico/universitário. Remete-se, então, à noção de campo, de Bourdieu (1989/2010), lugar de disputas por legitimação e poder.

Roberto Kant de Lima (1997) pensa nos termos de uma antropologia da academia, lugar que se caracteriza, conforme o autor, por impor "limites à produção intelectual, domesticando-a" (LIMA, 1997, p.39), de modo a manter a reprodução de uma forma acadêmica. Ouvi de um interlocutor anônimo que os estúdios eram um espaço de "doutrinamento estético" ─ não serei ingênua em negar que qualquer tipo de doutrinamento é habitual nos círculos acadêmicos, algo naturalizado, no entanto, não vejo isso como um problema, apenas como uma característica do trabalho feito nas universidades, portanto, com o trabalho artístico não poderia ser diferente.

Sobre a "música de gaveta" ─ leia-se música feita na academia e que não circula por outros meios ─ existem tentativas de facilitar sua circulação com a produção de CDs e DVDs. Apesar disso, a dificuldade de gravar uma peça em CD está no processo de passá-la por uma "redução estéreo" (Matheus – interlocutor pertencente ao PANaroma) – facilita a comercialização e a circulação, mas se perde em qualidade sonora, dificultando também a espacialização da peça, no caso dela ser acusmática.

Os músicos/compositores ligados ao NuSom (USP) tem um foco na questão colaborativa do fazer musical, reforçando as relações humanas envolvidas na composição musical, que torna o trabalho menos solitário. Diogo fala da demanda por peças a partir de pedidos de músicos e não o contrário. Todos esses fatores também contribuem para tornar a composição/peça menos "engavetada", ou seja, há certa funcionalidade no trabalho.

A expressão "música de gaveta" também remete ao hermetismo presente, de um modo geral, nas atividades dos grupos ─ com exceção talvez do grupo da USP, que faz amplo uso das redes sociais e da internet para divulgar trabalhos musicais/concertos e defesas de trabalhos acadêmicos de mestrado e doutorado ─ com pouca divulgação das datas de concertos e eventos relacionados às atividades dos grupos, circulando quase que exclusivamente no boca a boca, em listas/grupos por e-mail ou ainda em cartazes anunciados em ambientes da própria comunidade acadêmica, fato que restringe o acesso a quem é de fora ─ dos grupos e da comunidade acadêmica. Há dois grupos/fóruns criados na rede social *facebook* que, vez ou outra, alguns trabalhos realizados na UNESP e na FASM são divulgados, mas esses grupos, da rede social, são formados, de um modo geral, pelas próprias pessoas com as quais convivi, das três instituições acadêmicas, ou seja, mesmo na rede social o grupo ainda é restrito ─ talvez por falta de interesse de outras pessoas no tipo de música que costumam divulgar ou, novamente, porque há uma tendência ao hermetismo.

Fábio, interlocutor pertencente à FASM, refere-se ao repertório contemporâneo como uma "torre de marfim" e fala também da necessidade de divulgar e mostrar ao grande público, "educar" musicalmente as audiências, abrindo possibilidades para novas sonoridades e novas sensações musicais. Na X Bimesp[6] fez-se uma experiência, que partiu de uma parceria entre Flo e o musicólogo alemão Ralph Paland, estudioso da obra de Flo, de ensinar, no período da bienal, por meio de uma oficina, no Instituto Goethe em São Paulo, noções básicas de composição eletroacústica para crianças do CEU Jaguaré[7], vindas de uma comunidade de baixa renda. Elas nunca haviam ouvido falar desse repertório e demonstraram enorme interesse. Compuseram um pequeno trecho de cerca de 15 segundos durante uma tarde de trabalho na oficina. Pude acompanhar a apresentação que as crianças fizeram no teatro da UNESP durante a Bimesp, momento em que Flo fez a difusão, com a enorme orquestra de alto-falantes do PANaroma utilizada para a bienal, do trecho criado pelas crianças. Elas estavam muito orgulhosas do trabalho e a maioria nunca havia estado em um teatro e menos ainda visto tantas caixas de som juntas. Flo e Ralph dispuseram, para

[6] X Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo, organizada pelo Studio PANaroma. Ocorreu em outubro de 2014 na UNESP.

[7] "Centro Educacional Unificado" (CEU) que "atende a comunidade do Jaguaré", bairro da zona oeste de São Paulo, "e têm o objetivo de proporcionar o desenvolvimento integral de nossas crianças, adolescentes, jovens e adultos, de ser pólo de desenvolvimento da comunidade, ser pólo de desenvolvimento de inovações educacionais e de promover o protagonismo infanto-juvenil". Fonte: http://ceujaguare.blogspot.com.br/

cada um dos participantes da oficina, um DVD com os programas de áudio e os arquivos originais de áudio captados e utilizados para a criação do trabalho na oficina, de modo a possibilitar que elas continuassem a investir naquilo. Muitas delas demonstraram ter interesse na continuidade, nem que fosse apenas a título de brincadeira/diversão com a manipulação das sonoridades.

Pude também, a partir dessa experiência, comparar esse lado das crianças e o lado do público da Bimesp, principalmente nas fofocas dos intervalos dos concertos. O grupo de crianças da oficina esteve presente apenas para esse momento da difusão de seu trabalho, em um horário no período da tarde, um pouco deslocado das demais atividades da bienal. Nessa atividade compareceram poucas pessoas da audiência usual da Bimesp, que era mais ou menos a mesma em todos os concertos. As opiniões da audiência habitual sobre esse momento estavam carregadas de arrogância e uma espécie de separatismo elitista, por questões não-declaradas de classe social e por um sentimento latente de manter a "torre de marfim" em seu isolamento perene, inquebrável e impenetrável antes dessas iniciativas. Ralph, em uma palestra no Instituto Goethe, narrou as experiências com essas oficinas na Alemanha, normalmente oferecidas em cursos de verão destinados a crianças que são ofertados pelas universidades. Contou que apenas as crianças cujos pais tinham contato com a música dita "erudita" tinham breve conhecimento musical de eletroacústica.

Comparando a X Bimesp, organizada pelo PANaroma, com o XII ENCUN[8], organizado pelo Ibrasotope[9], um interlocutor afirmou que "a Bimesp e a música eletroacústica são o *mainstream*[10], que recebe auxílio da FAPESP, as pessoas do ENCUN são alternativas, até no financiamento, o pessoal do ENCUN acha a Bimesp *mainstream*". Isso foi dito, para mim, a partir de uma discussão que presenciamos no grupo do ENCUN no *facebook,* onde muitos participantes do evento se sentiram ofendidos pela divulgação, na página do grupo, das atividades da Bimesp. Vitor e Mário, dois interlocutores ligados à

[8] XII Encontro Nacional de Compositores Universitários.
[9] "Ibrasotope Música Experimental", núcleo independente de música experimental situado em São Paulo, coordenado por Mário del Nunzio, integrante do NuSom.
[10] É o oposto à *Underground/Indie*. Representa o *establishment*, ou seja, o que está ligado a uma elite econômica, a um grupo de pessoas com poder e influência em alguma área, que não é heterodoxo e nem de vanguarda.

música experimental, pertencentes ao NuSom, a consideram um estilo de vida, que independe de retorno financeiro ou legitimação e reconhecimento acadêmico/institucional.

Pude observar que mesmo com o acesso facilitado à internet e aos softwares, nos últimos anos ─ sejam eles livres, legais ou piratas ─ e a popularização do computador doméstico de uso pessoal, o conhecimento de música eletroacústica se dá na universidade ou em algum âmbito acadêmico, direto ou indiretamente ligado à universidade, como é o caso do Ibrasotope. Desse modo, penso que a música eletroacústica, em relação à difusão e à circulação[11] das obras, contraria a propagação esperada pela "era do remix[12]" (NAVAS, 2012). Navas (2012) cita Attali dizendo que o performer se torna dependente da repetição quando um som é gravado e que, por isso, a domesticação do som, através do registro sonoro, tornaria facilitada a distribuição desses sons.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel; "Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo: repensando a agenda da pesquisa etnomusicológica". In: ULHÔA, Martha e OCHOA, Ana Maria (Org). **Música popular na América Latina**: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. pp. 194-213.

BORN, G. **Rationalizing culture**: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. Berkeley: University of California Press, 1995.

BOURDIEU, P. 1984. **Homo academicus**. Florianópolis: EdUFSC, 2011.

_____. 1989. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

DOUGLAS, Mary. **Como as instituições pensam**. São Paulo: Editora da USP, 2007.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

[11] Aqui, as noções de "produção" e "circulação" são usadas no sentido que Araújo (2005) faz em relação a sua pesquisa sobre o samba carioca: "os termos 'produção' e 'circulação' são compreendidos como redes interligadas de recriação contínua de forma e conteúdo assumidos como 'samba' entre diferentes indivíduos, grupos e instituições" (2005, p. 199).

[12] De acordo com Navas, a era do remix "at the beginning of the twenty-first century, informs the development of material reality dependent on the constant recyclability of material with the implementation of mechanical reproduction. This recycling is active in both content and form" (NAVAS, 2012, p.3).

LIMA, Roberto Kant de. **A antropologia da academia**: quando os índios somos nós. Niterói: EDUFF, 1997.

NAVAS, Eduardo. **Remix theory**: the aesthetics of sampling. SpringerWienNewYork, 2012.

PRICE, S. 1991. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SOUZA, Carla Delgado de. **Gilberto Mendes**: entre a vida e a arte. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MÚSICA E RELIGIOSIDADE: FORÇA E LUZ NAS MÚSICAS DE CLARA NUNES

Samuel Felipe Da Silva Guedes
samuel10_felipe@hotmail.com
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Arlisson Rocha dos Reis
arlissonreiss@hotmail.com
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Petrônio Lauro Teixeira Potiguar Júnior
ppotiguar@yahho.com.br
Universidade do Estado do Pará

Resumo

O texto ora apresentada é parte integrante de um projeto denominado "Um ser de Luz: uma análise etnomusicológica das músicas de Clara Nunes" do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica PIBIC/UEPA, que tem como objetivo identificar, sob a ótica da etnomusicologia, até que ponto as músicas interpretadas por Clara Nunes traziam e trazem, em seu conteúdo, questões vinculadas ao sincretismo religioso, em especifico as que são direcionadas a umbanda. A metodologia empregada, a princípio, foi à pesquisa bibliográfica referente à vida da artista em tela, somada a pesquisa na internet que nos possibilitou coletar materiais sonoros e literários sobre Clara Nunes, registrado ao longo de sua carreira. Como resultado parcial, identificamos que as letras das músicas interpretadas por essa artista, traziam e trazem, em seu conteúdo, uma forte presença do sincretismo religioso, em especial de elementos relacionados à prática da umbanda, alimentando nossas hipóteses iniciais sobre a representatividade sincrética da umbanda presente em suas interpretações musicais.

Palavras Chave: Etnomusicologia. Clara Nunes. Sincretismo Religioso. Umbanda.

Abstract

The literature presented here is an integral part of a project called "a being of Light: an analysis of ethnomusicology music Clara Nunes" of institutional program of scientific initiation grants PIBIC/UEPA, which aims to identify, from the perspective of ethnomusicology, up to that point the songs interpreted by Clara Nunes bring in your content issues linked to religious syncretism, in specific the that are directed to umbanda. The methodology employed, the principle was the bibliographic research on the life of the artist in screen, added the tool of the internet has made it possible for us collect materials and sound literary of the same recorded throughout his career. As a result, we identified that the lyrics of songs interpreted by this artist brings in its content a strong presence of religious

syncretism, in particular elements of the umbanda, feeding our initial hypotheses about the representativeness simplistic of umbanda present in music.

Keywords: ethnomusicology; Clara Nunes; religious syncretism;umbanda

Luzes e forças para a realização da pesquisa

Baseado nos estudos parciais desenvolvidas no projeto de pesquisa "Um ser de luz: uma análise etnomusicológica das músicas de Clara Nunes" do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Cientifica PIBIC/UEPA é que surgiu a ideia em realizar uma investigação introdutória sobre as musicas interpretadas por Clara Nunes envolvendo questões referente a conteúdos voltados para o sincretismo religioso[1], em especial, a existência da umbanda no Brasil[2] Essa intenção, brotou da percepção referente à ausência de trabalhos de com tais características na região oeste do Pará, especificamente em Santarém onde está um dos núcleos da UEPA e a pratica umbandista e presente. Isso vem demonstra um "vácuo investigativo" para as futuras gerações de pesquisadores relativos aos estudos da música em seu contexto cultural, nesse caso específico, o canto e pratica envolvendo a umbanda nas musicas da artista em questão.

E importante esclarecer que essa pesquisa, na sua integra, possui três objetivos específicos como: 1) buscar revelar elementos da cultura brasileira nas musicas cantadas e interpretadas por Clara Nunes; 2) identificar elementos de religiosidade, seja católico ou não, que aparecem nas musicas dessa cantora, em especial, no que diz respeito a sua orientação religiosa, a umbanda e 3) revelar, por intermédio de entrevistas, como os cantores, compositores e interpretes de Santarém, como visibilizam e compreendem o conteúdo musical da cantora Clara Nunes, em especial, aquelas direcionadas para a umbanda, visando detectar ou não a existência de preconceito de tal conteúdo musical por esses profissionais local. No entanto, esse texto, tratara apenas do segundo objetivo, sendo

[1] Quando falar-se-á em sincretismo religioso durante esse texto, nos remetemos aos debates que evidenciam, a fusão de varias características religiosas que culmina na existência de uma outra praticadas por indivíduos de determinado grupo social, a exemplo da umbanda praticada no Brasil, que segundo estudos, é uma junção de características do Kardecismo francês com a umbanda oriunda da África se somando as praticas religiosas existentes no Brasil, ou seja, característica culturais diferentes, da Europa, África e Brasil. Kung. (2008) e Ferreti (2013). Dai a necessidade dessa explicação, esclarecendo que não nos deteremos sobre esse conceito durante essa exposição textual de forma direcionada.

[2] Segundo Costa, Linares e Trindade (2008) a umbanda é uma religião mediúnica, ritmada, ritualizada, de origem euro afro-brasileira.

os demais frutos de pesquisas que estão em andamento, não cabendo trata-los nesse espaço de forma detida.

De posse dos objetivos da pesquisa e a intenção em materializar esse texto, entende-se que as produções científicas dessa monta tornam-se necessárias em um cenário onde a representação de sentimentos, fatos históricos, dentre outros elementos sócio musicais, são cada vez mais presente nas letras cantadas por profissionais da música e que podem ser reveladas ao longo das análises utilizando como método investigativo a etnomusicologia[3]. Assim, para a realização desta pesquisa fez-se o seguinte questionamento: Até que ponto as músicas interpretadas por Clara Nunes trazem, em seu conteúdo, questões ligadas a religiosidade, mais especificamente as direcionadas para a prática da umbanda?

E bom esclarecer também que essa pesquisa não se preocupa em discutir detalhadamente a respeito da biografia de Clara Nunes, embora haja a necessidade de menciona-la, para efeito de sincronismo. Mas que focará na análise do conteúdo das músicas, se preocupando principalmente com as letras das canções gravadas em diferentes épocas, mas precisamente, as canções que trazem em seu bojo questões relacionadas a umbanda[4]**.** Enfatiza-se, assim, que a "lupa", ou melhor, o foco aqui se debruçará no universo religioso presentes no conteúdo das canções dessa cantora. Precisa-se mencionar que esta pesquisa ganha, em seu âmago, uma característica inserida dentro da pesquisa antropológica, sem deixar sua "raiz" musicológica, ou seja, a etnomusicologia.

Um dos principais instrumentos para a produção textual aqui presente foi a internet, na busca por materiais sonoros e literários (letras das músicas) da artista, materializados durante a sua trajetória musical. Entretanto tal investigação focará na análise em apenas cinco músicas, haja vista que nenhum trabalho, será capaz totalizar a dimensão cultural

[3] Segundo Queiroz (2014), a etnomusicologia, disciplina que teria surgido da *musicologia comparada* no final do século XIX com o estudioso alemão Guido Adler, se preocupou, inicialmente, com o estudo das "culturas musicais comparadas", mais tarde, em 1964, com a publicação da obra "*The antropollogy of Music*" de Allan Merriam houve uma explosão de paradigmas sobre o conceito intelectual sobre as manifestações musicais. Autores como Mukuna (2008), Meira (S/D) Lopes (2009) apontam a etnomusicologia, no contexto do século XXI, como disciplina sócio-humana que elucida fenômenos musicais dentro de um contexto em que a mesma se insere (sócio-cultural), destacando como se dá o processo de produção, interpretação e apreciação das manifestações musicais.

[4] Diferente de alguns trabalhos desenvolvidos por Brugger (2006; 2007 e 2008) ao longo de anos de pesquisa sobre a biografia da cantora Clara Nunes, que se iniciou no mestrado e resultou em sua tese pós-doutoral defendida em 2008, mas seguiu ideia quase similar da autora com algumas diferenças conforme mostraremos nas próximas linhas.

presente nas músicas de Clara Nunes. Acredita-se que as músicas em análises, trarão similitudes em sua forma e conteúdo para com as canções que não serão reveladas neste viés analítico. (GEERTZ: 1999)

A partir da análise etnomusicológica, foi possível desvendar significados culturais presente nas canções cantadas pela artista em questão, sobretudo relativos aos elementos que abordam a umbanda, pois a música produzida no tempo e no espaço, de acordo com a etnomusicologia, reflete as características de uma determinada cultura (PINTO: 2008).

As análises materializadas aqui, focaram olhar cuidadoso nas entrelinhas existentes nas musicas, na busca de, a partir do instrumento de pesquisa, significados poucos revelados e que foram feitas de forma sistemática com o cuidado para não cair no "sentimentalismo", tornando, portanto, esta interpretação mais próxima da realidade presentes nas músicas.

Desta forma, a audição dos cd´s lançados pelas empresas fonográficas no Brasil, cujas coletâneas de Clara Nunes estão presentes, contribuíram para reflexões, além de documentários, depoimentos de artistas em sites que tratam especificamente do perfil da cantora e que comtempla o primeiro momento dessa pesquisa aqui revelada .

A etnomusicologia: a luz e força que iluminou as análises desse estudo.

Especificamente, no Brasil, as primeiras produções científicas de cunho etnomusicológico foram realizadas por Mario de Andrade, um dos pioneiros que tratou da pesquisa em música no país. Ele realizou uma árdua busca por matérias primas sonora em várias regiões, dando relevância de suas produções para esse tipo de estudo. Mas, isto não será o foco aqui desejado, mas sim, centrar esta discussão a partir de dois pontos de vista da etnomusicologia referido por Mukuna (2008), já ensaiado por Andrade.

O primeiro, o pensamento paradigmático proposto por Nattiez, que analisa os estudos etnomusicológico a partir de uma visão situada apenas nos aspectos físico-sonoros, ou seja, a musicologia. O segundo pensamento proposto por Merriam, diferentemente de Nattiez, defende que para chegar a uma "conclusão científica" de determinado fazer musical, precisa-se estudar não somente os aspectos "físico-sonoros", mas também contextos históricos,

filosóficos e antropológicos que envolvem a construção, interpretação e apreciação das músicas em um grupo social.

Percebe-se a grande disparidade entre as visões paradigmáticas dos autores citados por Mukuna (2008). O pesquisador defende a ideia de Merriam que, além dos meros conhecimentos musicológicos, isto é, o etnomusicólogo estuda o que levou aquela música a se constituir daquela maneira e não apenas os códigos musicais em si como: partituras, dentre outros representados por sistemas musicais.

A visão defendida por Mukuna (2008) acerca da teoria de Merriam é muito bem aceitável sob o ponto de vista metodológico, já que ficaria difícil pensar em estudos de manifestações musicais em uma cultura sem entender as visões "extras sonoros" que o envolvem. Essa visão interdisciplinar também é defendida por Meira (s/d),pois,

> (...) 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 relacionados a diversas músicas dos diferentes grupos humanos (...). 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 (...).(p.30)

Essa necessidade de métodos e outros campos científicos para consolidação da etnomusicologia como ferramenta da ciência, também é abordada por Lopes (2009). Para ele,

> "Ao longo do tempo, a disciplinaridade da área tornou-se tarefa ainda mais árdua, devido à busca cada vez maior com outras áreas do conhecimento como a psicologia, filosofia, sociologia história, dentre muitas outras. O foco passou a ser o da (inter/trans/muit/ como queira) disciplinaridade. Com isso a etnomusicologia ampliou enormemente o seu campo de estudo, passando a ser uma área de estudo muito maior do que a musicologia."

Segundo Lopes (2009), a concepção de que a etnomusicologia, apesar de ainda está em processo de discussão, enquanto ferramenta da ciência envolvendo antropologia e musicologia, tem um caráter investigativo fundamentado na "conexão de metodologias" de vários campos do conhecimento, além das duas aqui mencionadas. Mukuna (2008) discute ser a etnomusicologia uma forma que busca compreender as manifestações musicais em um

contexto mais amplo, preocupando-se ainda mais como se dá a construção das músicas em estudos de várias culturas musicais, sobretudo as denominadas "exóticas", ou seja, levando em consideração o fator interdisciplinar, valorizando o meio em que o intérprete, o compositor e o ator social convivem.

Assim, Barreto, Santos e Serra (S/D), trazem reflexões sobre a necessidade da interdisciplinaridade investigativa para uma melhor análise e interpretação da música seja composta ou apreciada. A interdisciplinaridade também é abordada, de forma cuidadosa, por grandes estudiosos da etnomusicologia brasileira em nosso século como: Queiroz da Universidade Federal da Paraiba (UFPB), Sandroni da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que apontam para um estudo preocupado com o significado e representação que a música tem para os grupos sociais, procurando entende-la desde sua produção/reprodução até seus efeitos e significados.

O viés aqui dado não é de caráter biográfico e nem se debruça no "som pelo som" [5]. Esse ultimo se preocupa com os principais elementos que caracterizam o fazer musical "erudito ocidental" (melodia, ritmo, encadeamento harmônico, etc.). O que se deseja de fato, é a reflexão etnomusicológica, que entende a música em uma forma mais ampla, embora se utilize de forma hermética os elementos musicológicos para compreender tais fenômenos. (AARON LOPES: 2009; MEIRA: S/D MUKUNA: 2008).

Um exemplo do objeto de pesquisa similar ao que aqui se propõem a investigar é o estudo realizado por uruguaios na ânsia pela compreensão do seu folclore, com enfoque na musica uruguaia. Seu eixo condutor era a análise e interpretação das músicas embasadas numa visão interdisciplinar, desde as ferramentas linguísticas até as sociológicas, disciplinas essas que segundo Lopes (2009); Mukuna (2008) se fazem necessário para uma investigação etnomusicológica.

Mukuna (2008, pg14) afirma que o objetivo final da etnomusicologia "é contribuir para a compreensão dos indivíduos no tempo e no espaço por meio de suas expressões musicais", sendo esse o desejo aqui pensado.

[5] Esse termo é uma metáfora utilizada em algumas discussões entre etnomusicólogos para definir pesquisas que são intituladas etnomusicológica, mas que na verdade, tem um caráter fundamentado na musicologia.

Clara nunes às claras: da música à religiosidade.

Analisar as influências e contribuições ligadas à cantora Clara Nunes no seio da musica popular brasileira, é proporcionar para as investigações científicas, o universo da cultura religiosa e musical do e no Brasil, nos levando a lançar um olhar mais largo para esse tipo investigativo, isto é, perceber elementos para a compreensão sobre musica-interpretação e cultura. No entanto, não é tarefa fácil para os pesquisadores, já que esse tipo de reflexão vem se consolidando, através de novas pesquisas. Assim, nota-se que há vários debates sobre a postura que Clara Nunes teve perante todo esse universo da formação da cultura brasileira, inclusive sobre a religiosidade que cercava a historiografia do e no Brasil.

Segundo Brugger (2007), Clara Nunes teve ligação forte com a religião cristã. Inicialmente, quando ainda criança, frequentava, juntamente com sua família, missas, procissões, além de rezar vários rosários. Porém, ao longo dos anos, por influência de sua prima, conheceu o espiritismo, por intermédio, dos dogmas kardecistas, onde começou a estudar de forma mais frequente. Já no Rio de Janeiro, por volta de 1970, a cantora começou a visitar novas crenças como o candomblé[6] e a umbanda, onde se firmou nas mesmas, constituindo definitivamente sua "identidade religiosa" e musical.

Mesmo tendo sua "identidade religiosa" definida dentro da umbanda, houve controvérsias na vida pessoal da artista, em relação a sua fé. Citações de Bakke (2007), em seu estudo sobre a presença de orixás nas músicas de Clara Nunes, apresentam um fato ocorrido na vida da artista, ou seja, Clara Nunes se casou na igreja, com a benção de um Padre, e não em um terreiro de umbanda, como seria de se esperar levando em conta sua trajetória religiosa[7].

De acordo com Brugger (2008), a artista levava consigo o rotulo de ser uma "cantora popular Brasileira" voltada para a umbanda, embora Clara Nunes não fosse compositora direta de musicas com tal conteúdo. Ou seja, esse "título" se deu devido sua "mestiçagem"

[6] Segundo Bakke (2007) afirma que o candomblé é uma religião que possui uma dimensão individual significativa, o adepto quando se inicia recebe um orixá com nome próprio que somente será "assentado" em sua cabeça, uma espécie de deus individual. É uma religião africana que existe desde os tempos mais remotos daquele continente, que é o berço da terra, de forma que se funde sua origem com os primeiros contatos de pessoas que lá chegaram.

[7] Ver BRUGGER, Silvia. As religiões de Clara Nunes**:** o canto como missão. Universidade Federal de São João del Rei Minas Gerais- MG, 2006.

religiosa que estava entrelaçado aos seus conhecimentos empíricos, adquiridos através de algumas viagens a África, que envolveu os apreciadores e considerarem as músicas interpretadas por ela, como de sua autoria, segundo publicação da Zip Cultural no site da revista DHOJE. Essa ideia é reforçada por Bakke (2007: p.14), quando revela:

> Sabe-se que Clara não era uma compositora, sua arte era interpretar canções dos outros. Apesar disso, a interpretação, a qual dava às músicas que gravou, foi tão marcante, que logo se estabeleceu uma profunda identificação entre a cantora e a música, a ponto dessas canções se transformarem, para o público que as consumia, em "músicas de Clara".

Em algumas das obras gravadas pela cantora, se destaca a "Brasil mestiço", que retrata a relação religiosa dos cultos aos orixás em sincretismo com os santos católicos. Talvez isso explique a razão pela qual a cantora se apresentava nos seus shows, isto é, trajando objetos religiosos como: flores, amuletos de santo e vestes brancas, conforme a imagem 1 abaixo.

Imagem 1: Clara Nunes em uma de suas apresentações musicais



Fonte:http://vilamundo.org.br/wp-content/uploads/2013/02/clara-nunes-grupo-garoando-.jpg

A foto acima demonstra claramente a representação religiosa de Clara Nunes. Sua fé e musicalidade sempre estiveram em pura harmonia embora, algumas vezes, a cantora apresentasse "mestiçagem religiosa" como citada acima.

Brugger (2009) menciona a relação religião-música da artista em uma das obras gravadas por Clara denominada "Nação". Ela abordava, explicitamente, a ideia do afro-descendência as contribuições religiosas dos negros trazidos para o Brasil, num clara referencia ao sincretismo religioso existente n país. Além disso, defendia "o que é Brasileiro", de acordo com Brugger (2008), Clara Nunes ainda tinha outra forte personalidade que era usar sua experiência com a religião umbanda e candomblé, para **a** interpretação de suas músicas[8].

As contribuições e influências de Clara Nunes, tanto na política, quanto na religião, foram de extrema importância para a Música Popular Brasileira e estudos antropológicos ligados à cultura no Brasil. Numa análise mais profunda, Brugger (2008), nos afirma que todas essas atitudes da cantora, pessoais e interpessoais, construíam uma filosofia da intérprete de que "precisa-se refletir o passado para pensar em construir um bom futuro cultural".

"Ouvindo" e interpretando Clara Nunes: letras, músicas e religiosidade.

Ao longo de leituras dos álbuns de Clara Nunes, alicerçadas na interpretação etnomusicologica, identificou-se uma forte presença umbandista nas letras cantadas pela artista. Uma intérprete cuja consciência histórica e religiosa está bem presente, tanto na sua capacidade interpretativa quanto na relação social com outros grupos, como foi o caso de sua intenso e incansável contato com os "macumbeiros[9]" (BRUGGER: 2006). Dentre as várias músicas que se compreenderam tais elementos, enfatizar-se-á somente cinco que consideramos importante desse universo religioso presente em sua músicas, com a clareza da existência de mais composições inseridas nesse viés analítico.

As músicas "Puxada da rede do xaréu - 1ª parte" e "Puxada da rede do xaréu - 2ª parte", composição de Maria Rosita Salgado Góes, são reverências ao orixá Iemanjá[10].

[8] Encontra-se essa propagação da fé de Clara em algumas das obras gravadas por ela como, por exemplo, a música "Minha Missão", de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, seu esposo, que segundo hipóteses de Brugger (2009), compuseram a partir de pensamentos e sentimentos que a intérprete expressava mediante a sua fé.

[9] Designação genérica dada a diversos cultos sincréticos praticados comumente no Brasil e fortemente influenciados por religiões como o catolicismo, espiritismo, candomblé e, entre outros.

[10] **O** termo Iemanjá, na África, está associado às águas doces, sendo então esta a divindade do Rio Ogum.

Segundo Brugger (2008) as letras fazem referência ao canto de trabalho dos pescadores da Bahia.

Puxada da rede do xaréu - 1ª parte

"Pescador dá presentes pra ela
Iemanjá dele enamorou
A jangada volta sem ele
E os olhos da morena marejou

Eu bem disse ao meu bem, serena
Que não fosse ao mar, serena
Ele foi não voltou, serena
Foi as ondas do mar que levou, serena"

Puxada da rede do xaréu - 2ª parte

"Iemanjá! Iemanjá!
Sou pescador
Moro nas ondas do mar
Também sou filho de Iemanjá".

Nas letras das canções, percebe-se que se trata de uma oferenda a Iemanjá. Segundo Freitas e Silva (1957) os antigos babalaôs ("sacerdotes", porta-vozes de Orunmilá,) quando faziam uma "obrigação[11]" à mãe-d'água, preparavam flores, fitas e sabonetes. Eles alugavam uma embarcação, para levar esses presentes a orixá, no momento em que a maré estava na preamar para a vazante da maré.

Outra situação mencionada por estes autores a respeito da oferenda feita a Iemanjá, dava-se quando uma pessoa, almejando um benefício desta divindade, direciona-se para a beira do mar, a ela entoavam três palmas e, citava a seguinte frase "Yemanjá, se a senhora me ajudar no que desejo, eu vos dou um presente". A partir dai quando atendida a súplica, a pessoa retornava ao mar com o presente que havia prometido para Iemanjá. Interessante notar que essa postura também era feita por Clara Nunes em alguns shows, em especial quando era ao ar livre e próximo as praias.

[11] Segundo Costa, Linares e Trindade (2008) as obrigações na umbanda são atos ritualísticos, litúrgicos ou oferendas, que o filho de fé "se obriga" a cumprir, relativo a determinado Orixá ou guia espiritual, almejando a conseguir determinado objetivo.

Ainda sobre essa musica, e bom que se esclareça que ela nos remetes a varias questões envolvendo a religiosidade vivenciada entre pescadores que pedem, em sua viagens para alto mar, a proteção dos espíritos do mar, em especial a Iemanjá, para a realização de uma boa pescaria, sem necessariamente estarem ligada a prática da umbanda. Isso ocorre varias regiões no Brasil e no Pará, como bem retratou a telenovela "Porto dos Milagres" e a mine serie "O Sorriso do Lagarto", na TV Globo.

Já a música "Misticismo da África ao Brasil" composição de João Galvão, Mário Pereira e Vilmar Costa, pode-se perceber na letra da canção a valorização e a filiação da cultura brasileira com a africana – em especifico o povo de Angola. Nota-se na canção alguns dos termos utilizados na umbanda como "gongá" que, revela o altar, onde são cultuadas as divindades, "Oxalá" que, representa o deus supremo. Percebe-se também que, a canção faz saudação a oxalá, ao preto velho e, ao povo da Angola.

"Eu venho de Angola
Sou rei da magia
Minha terra é muito longe
Meu gongá é na Bahia

Agô ô ô ô

Lua alta
Som constante
Ressoam os atabaques
Lembrando a África distante

E o rufar dos tambores
Lá no alto da serra
Personificando o misticismo
Que aqui se encerra

Saravá pai Oxalá
Que o meu samba inspirou
Saravá todo povo de Angola, Agô
Agô ô ô ô

Lá na mata tem mironga
Eu quero ver
Lá na mata tem um coco
E esse coco tem dendê

Das planícies às coxilhas,o misticismo se alastrou
Num torvelinho de magia, que preto velho ditou
E o fetiche e o quebranto
Ele nos legou

Eu venho de Angola
Sou rei da magia
Minha terra é muito longe
Meu gongá é na Bahia

Tem areia ô ô
Tem areia
Tem areia no fundo do mar
Tem areia"

Na letra da canção, verifica-se a evocação de alguns instrumentos musicais tais como o "atabaque"[12] e os "tambores"[13]. Segundo a análise de Brugger (2008), esses instrumentos mencionados não se fazem presente no arranjo da música. Apesar de o ritmo musical ser um samba enredo, onde se faz presente alguns instrumentos percussivos como o tamborim[14], o repinique [15]e o agogô[16], no entanto percebe-se um efeito menos marcante á força da percussão.

Essas reflexões, direciona nosso olhar para a evocação da história da religiosidade no Brasil, em especial, a contribuição dos negros africanos para a formação religiosa no país, onde, apesar de forma não direta, mostra a mistura da religiosidade brasileira de forte simbiose afro-brasileira, sem negar, obviamente a colonização europeia, com o catolicismo. Dai a utilização do termo sincretismo religioso em alguns momentos desse texto, clareado em uma passagem da musica evidenciando a adaptação da religião negra de angola na Bahia:

[12] Atabaque é um instrumento musical de percussão. O nome se originou do termo árabe aT – Tabaq, que significa "prato". Constitui-se de um tambor cilíndrico ou ligeiramente cônico, com uma das bocas coberta de couro de boi, veado ou bode.
[13] É um Instrumento musical do tipo membranofone, consistindo de uma membrana esticada sobre um tubo ou caixa de ressonância que pode ser de vários formatos.
[14] Tamborim é instrumento de percussão do tipo membrafone, constituído de uma membrana esticada, em uma de suas extremidades, sobre uma armação, sem caixa de ressonância, normalmente confeccionado em metal, acrílico ou PVC (policloreto de vinila).
[15] Repinique é um instrumento musical de percussão, tambor pequeno com peles em ambos os lados, tocado com uma baqueta em uma das mãos enquanto a outra mão toca diretamente sobre a pele.
[16] Agogô ou "gã" é um instrumento musical de percussão formado por um único ou múltiplos sinos originado da música tradicional yorubá da África Ocidental.

"Eu venho de Angola
Sou rei da magia
Minha terra é muito longe
Meu gongá é na Bahia

Isso demonstra a necessidade, mesmo que forçada, da pratica religiosa africana adaptada, desenvolvida em algumas regiões do país, a exemplo da Bahia, onde, na atualidade, a umbanda e seus praticantes são visivelmente percebido nas ruas de Salvador.

Continuando a análise, na música "Sindorerê" composição de Candeia, presente no álbum "Alvorecer" lançado no ano de 1974, de acordo com a análise de Bakke (2007) a letra da canção apresenta varias referências aos "inquices" (termo dado às entidades da tradição banta, de onde se originou o candomblé de angola) aos Mutalambê (correspondente ao Oxossi da tradição Nagô) a Jurema (arvore de onde é extraída a bebida que é servida durante o toque do caboclo) e, Gangazumba (correspondente a Olodumarê, deus da criação ioruba).

"*Sindorerê, sindorerê }bis*
Sindorerê, sindorerê
Sindorerê na Aruandê
Sindorerê na Arunda, Okê Odê

Sindorerê, sindorerê
Okeru Odê Koque
Sindorerê, sindorerê
Sindorerê Auê Auá
Sindorerê Tauê Tauá

Sindorerê, sindorerê
Ele é sangue real
Sindorerê, sindorerê
Sindorerê no Juremê
Sindorerê no Jurema

Sindorerê, sindorerê
Okeru Odê Koque
Sindorerê, sindorerê
Sindorerê Ganga Zumbá
Sindorerê Naruerá...Okê odê

Sindorerê, sindorerê
Mutambá, Mutamambê
Sindorerê, sindorerê
Sindorerê meu Tatá Mirô
Sindorerê Emuta Amabô..Okê

Sindorerê, sindorerê }bis
Sindorerê, sindorerê
Mutambá, Mutamambê
Sindorerê, sindorerê...”

Nota-se claramente elementos umbandistas na música acima. Segundo Silveira e Pimenta (S/D) estes foram essenciais para a consolidação da imagem artística da cantora associada à umbanda e ao candomblé, possibilitando novas oportunidades a cantora, como por exemplo, a missão de representar o Brasil, junto com o conjunto “Nosso Samba”, no Festival do Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical (MIDEM) de 1974, em Cannes.

Uma curiosidade chama atenção, não só nessa, mas nas diversas músicas cantadas e entoadas por Clara Nunes. Apesar de ser uma analise, mesmo que prematura sob a ótica científica, lança-se a seguinte questão: como essa artista, cantava e entoava com tanta propriedade as musicas sob o ponto de vista da história? e ainda mais: de onde vinha a forma e o conteúdo como a cantora se “comunicava”, através da linguagem corporal, suas saudações característicos de praticantes da umbanda? Essas questões, foram reveladas em nossa pesquisa nos documentários e em alguns estudos, anunciando que Clara Nunes, no geral, interpretava musicas de outros compositores, mas tinha também propriedade intelectual histórica do Brasil, em especial, da vinda dos africanos para essa região durante a colonização sustentadas em leituras sobre o tema. Relativo a sua indumentária e forma como se comunicava com o publico, os documentários e alguns autores mostram que ela fora “Filha de Santo” e outros apontam Clara Nunes atingiu o status de “Mae de Santo”. Dai vem a desenvoltura e a pura luz em suas apresentações segundo depoimentos e de alguns estudiosos da vida da cantora e nossa avaliação analítica

Na musica “Nanaê, Nanã, Naiana” composição de Sidney da Conceição, gravado por Clara no LP “Alvorecer” no ano de 1974, nota-se na letra da canção explicitação a Nanaê, uma escrava explorada pelo seu senhor. Nanaê no momento em que era castigada incorporava Nanã Buruquê (Nanã é a mais velha de todos os orixás, também é considerada a orixá das águas da chuva, dos pântanos e, da morte). Ao incorporar Nanã no momento do castigo Nanaê não sentia as dores das pancadas das chibatadas.

"*Nanaê,Nanã,Naiana,Nanaê (eh eh)*
Nanaê,Nanã,Naiana
Como o mano irmana na jangana
Como o mano irmana na jangana,Nanaê (Auá!)

Nanaê...
Cantava pra sinhazinha dormir ao luê
Pra ir pra debaixo do pé de café
Fazer canjerê,Nanaê (Ah!)

Nanaê,Nanã,Naiana...

Se sinhazinha acordasse
Antes de Nanaê chegar e começasse à chorar
Senhor mandava amarrar Nanaê
E chibatar Nanaê (Ah!)

Nanaê,Nanã,Naiana...

Mas Nanaê,
Se incorporava de Nanã Buruquê
E não sentia a pancada doer
Nanaê...(Ah!)

Nanaê,Nanã,Naiana...

Sinhazinha ninada,embalada no cantar da negrotina Nanaê
Herdou todo o seu ser
Hoje em noite de luana é sinhazinha
Quem vai dançar na Mujungana,Nanaê (Ah!)

Nanaê,Nanã,Naiana..."

Na letra da canção, de acordo com a análise de Brugger (2007), Clara Nunes refletia a cultura brasileira como produtos de trânsitos culturais. Nela a abordagem dizia respeito a uma cultura mestiça. Na letra da música, Nanaê fazia-se da religião como uma arma de defesa, no entanto, em especial quando se fala da incorporação de Nanaê e Nanã Buruquê, onde a religiosidade também atuava como elemento de resistência cultural, a partir da apropriação da cultura branca ocidental. As representações dos trânsitos culturais ocorrem devido ao fato de sinhazinha herdar o "ser" de Nanaê, pois era criada por ela. Sinhazinha na

canção pode ser compreendida como uma representação do próprio Brasil herdeiro do ser Africano.

A música "Mandinga" composição de Ataulfo Alves e Carlos Imperial, foi apresentada pela cantora Clara Nunes no Festival de Música de Juiz de Fora, em 1969. Nela, o termo mandinga faz referência à magia praticada na umbanda. De acordo com Peixoto (2008) a magia é a movimentação de energia pela aplicação da vontade e da força mental de um agente encarnado ou desencarnado, com a finalidade de criar campos de forças magnéticos específicos - atração, defesa, retenção, repulsão.

"Até mandinga eu vou fazer
Pra fazer você voltar
Fiz promessa, rezei tanto
Me ajuda meu pai Oxalá

Quem não foi nunca vai ser
Quem já é sempre será
Gira o mundo, roda vida
Na volta você vai voltar

D´angola, maleime pra ela
D´angola, a rosa amarela
D´angola, levo ao Senhor do Bonfim
D´angola, Xangô na pedreira
D´angola, a minha arueira
D´angola, saravá Pai Joaquim

Dim dim dim dim dim dim dim
Vamos saravar Pai Joaquim
Dim dim dim dim dim dim dim
Vamos saravar Pai Joaquim"

Na canção o "eu" lírico recorre a algumas entidades, em prol da cura da sua dor, são mencionados Oxalá (Deus supremo, considerado pai de todos os orixás, além de ser sincretizado a Jesus Cristo) Xangô (orixá que simboliza a justiça, considerado o deus do trovão e raio) e, Pai Joaquim (preto velho).

Vejamos que o sincretismo religioso, também se apresenta nessa musica, em especial quando se sincretiza Oxala e Jesus Cristo, evidenciando a "adaptação" cultural-religiosa de símbolos da umbanda e do catolicismo religioso. Além disso, nota-se que a religiosidade

esta aqui ligado a questões sentimentais-subjetivas, isto, na vontade da volta de alguém onde "vale tudo", da "reza" à "mandinga" , sendo essa última interpretado, por muitas pessoas, como algo negativo, isto é, elementos ligados a "obrigações" de cunho não positivo para atingir determinado objetivo no contexto da umbanda.

As luzes que revelam música e religiosidade: considerações transitorias das músicas de Clara Nunes

É claro que o objetivo aqui jamais foi esgotar a discussão com a análise de apenas cinco músicas, ao contrario, delimitou-se o objeto e objetivo de estudo chegando a uma reflexão que a música continua sendo um meio de expressão humana principalmente no que concerne a fé. Tudo reforça o objetivo da pesquisa em buscar elementos que representassem o sincretismo religioso, mais precisamente a umbanda, presente nas canções por Clara Nunes.

Os elementos aqui analisados (tanto no texto quanto, timidamente, nos arranjos) corroboram para o estudo da cultura afro-brasileira, em especial, a umbanda, reforçando nossa hipótese inicial que as músicas traziam em seu conteúdo toda uma representação cultural. Não somente por se tratar dos ritos, fatos históricos e demais elementos etimológicos aqui evidenciados, mas por revelar ao público sobre a intenção e possível significado das canções frente à interpretação da cantora, cuja religiosidade era sua marca registrada.

As reflexões aqui apresentadas, são resultados de uma vigorosa busca da realidade cultural, sobretudo religiosa, das músicas interpretada por Clara Nunes. Chamou atenção nas analises que, mesmo de forma indireta, que as musicas de cantadas por ela, dão apontamentos claro do sincretismo religioso, quando as reflexões direcionam para um processo de resistência, adaptação, e até de simbiose cultural forçada dos negros frente aos europeus no Brasil. Uma das consequências desse contexto, nos mostra um mosaico de religiosidade no país, na atualidade onde, muitas dessas religiões, são fusões históricos-culturais. Um exemplo disso é a umbanda, tão propalada nas musicas de Clara Nunes, canta em verso e prosa em uma época passada, onde ainda se acreditava no predomínio do

catolicismo no pais e a umbanda enfrentava preconceito velado, inclusive de forma pejorativa, quando se referiam a seus praticantes, ou seja, os “macumbeiros” .

Todos os significados identificados ao longo das análises das músicas, evidenciam características umbandista da cantora, embora existam outras músicas interpretadas pela artista que revelam outros elementos, mas por enquanto ficamos com as análises aqui reveladas, porém, sem forçar ou querendo dizer que Clara Nunes era apenas umbandista.

Nossa hipótese inicial de que Clara Nunes possuía uma relação extremamente profunda com a umbanda é expressa através das interpretações de suas músicas e foram reveladas ao longo dessa empreitada acadêmica. Entendeu-se aqui que, a exposição das musicas analisadas, também revelavam práticas cotidianas de Clara Nunes, quando não, fruto de leituras da cantora e de experiência ouvidas pela mesma.

Por fim , acredita-se que Clara Nunes, de forma discreta, tinha intenções não somente musicais, mas também, em divulgar a prática da umbanda no cenário brasileiro, diante de seu histórico preconceito frente a umbanda que existia - e ainda existe - em varias regiões do Brasil, inclusive no seio musical, conforme nos apontam algumas falas na pesquisa de campo, ainda em construção, na cidade de Santarém, no Pará.

REFERÊNCIAS

BAKKE, R. R. B. **Tem orixá no samba:** CLARA NUNES E A PRESENÇA DO COMDOMBLÉ E DA UMBANDA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Religião e sociedade, Rio de Janeiro, 27 (2): 85-113, 2007.

BRUGGER, Silvia. **As religiões de Clara Nunes:** o canto como missão. Universidade Federal de São João del Rei Minas Gerais- MG, 2006.

_____. **Mestiçagem e afro-descendência na música de Clara Nunes**. Universidade Federal de São João del Rei. Minas Gerais- MG, 2007.

_____. **O Brasil na obra de Clara Nunes**. Universidade Federal de São João del Rei. Minas Gerais- MG, 2008.

_____. **Clara Nunes:** uma cantora popular. ANPUH- XXV Simpósio Nacional de História- Fortaleza, 2009.

FERRETTI, Sérgio. **Repensando o Sincretismo.** 2. Ed. São Paulo: Edusp; Arché Editora, 2013.

FREITAS, Dyron Torres de & PINTO, Tancredo da Silva. **As Mirongas de Umbanda.** Gráfica Editora Aurora, Ltda. Rua Vinte de Abril n.16, Rio de Janeiro 1957.

KÜNG, Hans. **Religiões do mundo:** Em busca dos pontos comuns. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Campinas, SP: Vérus, 2004,283p.

LOPES, Aaron. **Etnomusicologia:** Discussões acerca de algumas teorias, métodos e (inter/trans/multi/ como queira) disciplinaridade. Seminários em etnomusicologia I. Salvador- BA. 2009.

MEIRA, Gledson. **A etnomusicologia e o estudo da música popular urbana**: Uma explanação introdutória.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Sobre a busca da verdade na etnomusicologia**: Um ponto de vista. Revista USP, São Paulo, n.77, p. 12-23, março/ maio 2008.

PINTO, Tiago De Oliveira. **Etnomusicologia**: da música brasileira à música mundial. Revista USP, São Paulo, n.77, p. 6-11, março/ maio 2008.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. **Pesquisa e Produção de conhecimento científico em música no Brasil:** perspectivas, desafios e possibilidades. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de música. 25 de fevereiro de 2014.

SILVEIRA Emerson Sena da; PIMENTA Mariana Mendes. **Musicalidades africanas e espetacularidade: O samba de Clara Nunes.** (S/D).

PAROANO SAI MILHÓ: RESISTÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO HÁ 51 ANOS

José Álvaro Lemos de Queiroz
zezinholemos13@gmail.com
Universidade estadual de Feira de Santana (UEFS)

Resumo

O presente artigo procura enfocar os mecanismos particulares empregados pelo grupo musical Paroano Sai Milhó para manter-se vivo ao longo de 51 anos de existência. Esta pesquisa etnomusicológica foi realizada através da observação participativa, pesquisa documental e histórica e busca lançar um novo olhar sobre as questões de sobrevivência de grupos musicais independentes. Para tanto, autores como Thomas Turino, Bruno Nettl e Erick Hobsbawn colaboram em sua fundamentação teórica. Inicialmente é feita uma apresentação do grupo estudado, introduzindo algumas das suas características musicais, sua classificação como grupo carnavalesco, aspectos históricos e seu funcionamento. São explicitados também os fatores que alça o grupo ao rol das tradições. Em seguida são abordados alguns dos procedimentos empregados pelo grupo que possibilitaram a sua sobrevivência, como as mudanças no seu repertório e instrumentação, intercâmbios musicais e renovação de integrantes. O artigo também faz uma referência a uma tentativa consciente de auto avaliação realizada pelo grupo em 2003 em busca da sua preservação. Finalizando o texto, é proposta uma breve reflexão sobre um dos papéis que cabe ao etnomusicólogo exercer, como mantenedor das tradições musicais, questionando a sua ausência nos órgãos governamentais de cultura.

Palavras-chave: Carnaval, sobrevivência e transformação.

Abstract

This paper tries to focus on the particular mechanisms used by the musical group Paroano Sai Milhó to stay alive over 51 years of existence. This ethnomusicological research was carried out through participant observation, documentary and historical research and to cast a fresh look at the issues of survival of independent music groups. Therefore, authors such as Thomas Turino, Bruno Nettl and Erick Hobsbawm collaborate in its theoretical foundation. We begin with a presentation of the study group, introducing some of its musical characteristics, classification as carnival group, historical aspects and functioning. Also make explicit the factors that handle the group to the list of traditions. Then are addressed some of the procedures used by the group that allowed their survival, such as changes in its repertoire and instrumentation, musical exchanges and renewal of members. The article also makes a reference to a conscious attempt at self evaluation by the group in 2003 for its preservation. Finishing the text proposed is a brief reflection on one of the papers that it is the ethnomusicologist exercise, as maintainer of musical traditions, questioning its absence in governmental bodies culture.

Keyword: Carnival, survival , transformation.

Introdução

Este artigo se baseia num dos capítulos da minha tese intitulada *Paroano Sai Milhó: Percurso Histórico e Identidades no Carnaval de Salvador*, (Queiroz, 2014). O grupo em questão, ainda ativo, foi fundado em 1964 e originou-se do agrupamento de nove músicos amadores de classe média, sendo oito destes oriundos de trios vocais[1]. Todos os integrantes do grupo deveriam cantar a três vozes e tocar um instrumento[2] de corda ou percussão. Apesar de possuir um estatuto de funcionamento, o grupo tem funcionado informalmente, constituindo um meio de realização artística pessoal de seus integrantes. A pesquisa realizada entre 2010 e 2014 teve como metodologia principal a observação participativa.

Este grupo não pode ser classificado, como outros tradicionais carnavalescos, como bloco, cordão, muito menos como rancho, este último ausente no Carnaval de Salvador, por possuir estrutura diferente dos referidos agrupamentos musicais. Auto definido como grupo musical carnavalesco, o Paroano Sai Milhó tem uma estrutura muito assemelhada às tunas, grupos tradicionais em alguns países da Europa e América Latina:

> Grupo musical constituído por instrumentos de corda dedilhada: bandolins, bandolas, bandolinetas, bandoloncelos, viola baixo e violas. A instrumentação da tuna pode, no entanto, variar com a inclusão de instrumentos de corda friccionada, flautas, percussão e de uma secção vocal. [...] O seu repertório era variado e integrava arranjos de música tradicional. (Capela; Cruz, 2010, p. 1281-1282)

Resistindo há mais de 50 anos como um grupo autônomo, o Paroano passou por diversas transformações bastante particulares que possibilitaram a sua sobrevivência, ocasionados por alguns vetores de transformação como: 1) a mudança no instrumental e no repertório, 2) intercâmbios musicais e renovação de integrantes e 3) modificações no percurso de apresentação em função do crescimento do carnaval de rua de Salvador. Este

[1] Os conjuntos vocais, como Os Cariocas, Demônios da Garoa e Trio Irakitan, eram muito comuns nesse período. Os trios soteropolitanos que colaboraram com o surgimento do Paroano Sai Milhó foram o Xangô, Itanajá e Os Praianos.
[2] Inicialmente o instrumental era composto de violões, reco-reco, timbau e afoxé.

artigo se concentrará nos dois primeiros vetores, além de destacar uma das tentativas de avaliação feita pelo grupo na busca por seu aprimoramento e sobrevivência.

Tradição Construída

Uma análise sobre a longevidade e transformação de um grupo musical implica na observação de uma série de causas e consequências relacionadas à sua trajetória. Quanto mais longevo for um grupo, mais sujeito ele estará a mudanças que se refletem no seu fazer musical. Essas mudanças, muitas vezes, possibilitam a sua continuidade e, dependendo da forma como ocorrem, podem agregar valor ao invés de descaracterizar a sua identidade. No caso de um grupo artístico musical, o que se agrega geralmente é um novo repertório, novos integrantes e instrumentos. Essa renovação serve tanto ao público que constantemente busca novidades, quanto ao próprio grupo que tem no novo um remédio contra a mesmice. Para Nettl:

> Um grande número de publicações na etnomusicologia contrasta elementos de continuidade em uma cultura com elementos de mudanças [...] Mas, dentro de um sistema musical, uma certa quantidade de mudanças pode existir, e provavelmente faz parte de sua essência. A maioria das sociedades espera de seus artistas um mínimo de inovação, e alguns exige uma grande quantidade. (Nettl, 1983, p. 177)[3]

O que ocorre, em geral, são acréscimos no repertório de um grupo musical, o que não implica necessariamente numa mudança no seu estilo. Mudanças radicais no padrão musical de um artista ou banda podem provocar reações negativas por parte do seu público que geralmente se sente traído. Mudanças mais substantivas geralmente são provocadas por fatos marcantes, como troca ou morte de integrantes ou simplesmente por uma nova estratégia artística. Saber como e quando mudar pode ser decisivo para a sobrevivência do trabalho

[3] A great many publications in ethnomusicology contrast elements of continuity in a culture with elements of changes […] But within a musical system a certain amount of changes may be and probably is part of its essence. Most societies expect of their artists a minimum of innovation, and some demand a great deal.

artístico. Um passo errado pode provocar danos à imagem do artista e até mesmo descaracterizar a sua identidade ao ponto de torná-lo irreconhecível.

Com poucos anos de vida, o Paroano Sai Milhó já era um grupo que se destacava no Carnaval Baiano, como atestam algumas matérias jornalísticas da época, e pouco a pouco foi se tornando uma tradição. Mas o que faz determinado grupo ser considerado como tal? Lyotard (1985, p.34) afirma que "tradição se refere ao tempo e não ao conteúdo." Mas quanto tempo é necessário para que determinado bem cultural chegue a esse estágio? Hobsbawm (1984, p.9) considera que "muitas vezes, 'tradições' que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas." Ainda no mesmo texto, Hobsbawm considera que:

> Por 'tradição inventada' entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por normas 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. (Hobsbawn, 1984, p.9)

Essa "continuidade em relação ao passado" implica em algum mecanismo de transmissão que possibilita a sobrevivência da tradição. Repertório, toques, danças, condutas e outros elementos de identidade precisam ser transmitidos de uma geração para a outra, sendo a transmissão oral o principal mecanismo empregado.

Se o Paroano foi "inventado" em 1964, junto com ele surgia uma forma de fazer carnaval particular. Existiram outros grupos com elementos semelhantes, mas nenhum que seguisse o mesmo padrão que ele, com canto a três vozes, uma reminiscência dos trios vocais que lhe inspiraram. Mas é fato que o seu conteúdo musical se modificou ao longo dos anos. Novos gêneros musicais foram acrescentados à sua rotina de apresentações, instrumentos novos foram experimentados, muitas vezes, sob protestos daqueles que queriam preservar o grupo o mais próximo possível da formação original. Diante da diversidade dos carnavais baiano e brasileiro que nutriram o grupo ao longo dos seus 51 anos, o Paroano reinventou a sua tradição, trazendo para dentro dela as novas tradições do carnaval, devidamente adaptadas às suas características.

Mudança no instrumental e repertório

Essa capacidade de incorporar novos elementos, dando-lhes uma identidade nova e particular, foi necessária para a continuidade do grupo e parece alimentá-lo a cada ano. Até meados da década de 1980 o grupo preservou a sua formação instrumental praticamente original, com violões, timbaus, aro de pandeiro, afoxés, reco-reco e prato, entretanto alguns instrumentos de percussão pequenos como chocalho, agogô e triângulo foram sendo agregados.

O repertório de carnaval que era executado nas rádios em 1964 consistia basicamente de marchinhas e sambas e esses foram os gêneros que inicialmente faziam parte, também, do repertório que o grupo levou às ruas no seu primeiro Carnaval. Às canções específicas de carnaval se somaram alguns sucessos da MPB, devidamente paroanizados[4], que os nove integrantes levaram às ruas.

Ainda na primeira metade da década de 80 iniciou-se um processo que iria pela primeira vez modificar as relações musicais entre as vozes, cordas e percussões. A inclusão de instrumentos percussivos mais potentes, inicialmente o surdo e o pandeiro com pele e, mais tarde, a caixa, modificaria a sonoridade que antes priorizava as cordas e vozes, para uma sonoridade onde paulatinamente a percussão se tornava mais evidente ao lado das vozes. Quais as razões que justificariam essa mudança? Uma possível explicação seria a necessidade de ser escutado melhor, num carnaval cada dia mais ruidoso.

Para alguns antigos integrantes, o surdo surgiu de maneira espontânea e não se firmou de imediato, tendo se tornado um instrumento corriqueiro na segunda metade da década de 80. Um dos fundadores do grupo argumenta que a principal razão para a inclusão do surdo e do pandeiro foi o ingresso de quatro novos integrantes oriundos de um grupo de samba, o Sam-Bar. Ainda segundo ele, um bom número de canções desse gênero passou a fazer parte do repertório do Paroano, trazido pelos novos integrantes. Behague (1992, p. 7), afirma que "Frequentemente, a continuidade de estilo de performance e de repertório é de fato um produto de mudanças do nível de processos em relação à maneira com que o estilo musical e o repertório são adquiridos e mantidos." No caso do Paroano, a inclusão de um novo

[4] Paroanizar significa adaptar uma canção às características musicais do Paroano.

repertório e de novos gêneros musicais se deu de forma natural, adaptando-se os novos elementos ao fazer musical do grupo.

Na década de setenta, seguindo uma tendência do carnaval do trio elétrico e das composições de Moraes Moreira, o frevo passou a frequentar a roda do Paroano. Na década de oitenta foi a vez do ijexá assumir o seu lugar dentro do repertório, principalmente influenciado pelas composições de Gerônimo e dos blocos afros que surgiram na década anterior.

Esses dois gêneros se agregaram aos demais por uma necessidade de renovação que o carnaval acabava por impor. A transformação pela qual o Carnaval Baiano passava era vigorosa e atingia qualquer grupo carnavalesco. O público pedia essa renovação e o grupo passou a paroanizar essas novas canções do repertório do carnaval, bem como sucessos de fora do carnaval.

Intercâmbios musicais e renovação

Alguns processos importantes que acontecem ao redor do Paroano ajudaram e ainda ajudam a alimentar o grupo tanto com integrantes quanto com novas canções. Desde a sua fundação, sempre foi comum que alguns paroaneiros fizessem parte de outros grupos musicais. Alguns desses grupos foram formados dentro do Paroano e outros, já existentes, se agregaram a ele. Formou-se, por exemplo o grupo Canto de Rua, fundado em 1986 por quatro músicos, três deles egressos do Paroano. O quarteto sofreu forte influência deste, principalmente no que diz respeito ao repertório e a maneira de cantar vocalizada. O grupo Sam-Bar, citado anteriormente, se agregou ao Paroano entre 1983 e 1984 e, ao contrário do Canto de Rua, já era um grupo ativo musicalmente.

Outro importante grupo que se formou a partir do Paroano foi o Boca da Noite. Por ele passaram cinco membros que já eram do Paroano. No entanto outros três músicos chegaram ao grupo depois de terem tocado com o Boca da Noite a convite dos então paroaneiros. Este grupo teve um papel importante na renovação do repertório do Paroano. Muitas das canções cantadas pelo primeiro foram aos poucos sendo incorporadas ao segundo, num processo inverso ao que aconteceu com o Canto de Rua.

Na segunda metade da década de 90, outra geração de músicos amadores, mais jovem, formaram sob a influência do Paroano Sai Milhó e do Boca da Noite o grupo BR5. Assim como ocorreu com o Boca da Noite, o grupo foi alimentado pelo repertório dos grupos veteranos e alimentou com novos integrantes o Paroano. Essas trocas simbióticas influenciam diretamente na construção da identidade dos grupos envolvidos. Nem sempre um contato presencial é necessário para que aconteçam essas influências musicais. Diversas bandas se espelham em outras e revelam abertamente ter sofrido influências. O Paroano nasceu sob a influência dos trios vocais e no percurso da sua história assimilou elementos oriundos de outros grupos. Turino (2008), tratando da construção de identidades a partir dos intercâmbios dos indivíduos ao longo da sua vida sugere que:

> [...] qualquer teoria geral sobre processos artísticos e práticas culturais expressivas faria bem em começar com uma concepção de si mesmo e da identidade individual, porque é na vida, na respiração dos indivíduos que a 'cultura' e o significado musical, em última instância residem. No que segue, eu conceituo o *self* como compreendendo um corpo mais os conjuntos totais de hábitos específicos de um indivíduo que se desenvolvem através dos intercâmbios em curso do indivíduo com seu ambiente físico e social. Identidade envolve as seleções parciais de hábitos e atributos usados para representar-se a si mesmo e aos outros por si mesmo e pelos outros; a ênfase em determinados hábitos e características relativas a situações específicas. Finalmente, o que é normalmente referido como a cultura é definido aqui como os hábitos de pensamento e práticas que são compartilhadas entre os indivíduos. (Turino, 2008, p. 95)[5]

Esses contatos e trocas culturais alimentam os grupos envolvidos, recicla o fazer artístico, e são um importante elemento motivacional. Bem empregados, eles podem

[5] I suggest that any general theories about artistic processes and expressive cultural practices would do well to begin with a conception of the self and individual identity, because it is in living, breathing individuals that 'culture' and musical meaning ultimately reside. In what follows I conceptualize the *self* as comprising a body plus the total sets of habits specific to an individual that develop through the ongoing interchanges of the individual with physical and social surroundings. *Identity* involves the *partial* selections of habits and attributes used to represent oneself to oneself and to others by oneself and by others; the emphasis on certain habits and traits relative to specific situations. Finally, what is usually referred to as *culture* is defined here as the habits of thought and practices that are shared among individuals. Of particular importance, I discuss different ways that shared habits bind peoples into social groups according to specific aspects of the self (gender, class, age, occupation, interests, etc.), what I call *cultural cohorts,* as well as the broader more pervasive patters of shared habits that give rise to *cultural formations*.

promover a continuidade de uma ação cultural sem ferir a sua identidade, apenas agregando valores a ela.

Autocrítica e Preservação

Em 2003, quando o grupo realizou o seu 40º carnaval, numa tentativa de fazer uma auto avaliação, foi contratada uma empresa de consultoria em educação. Durante dois dias foi realizado um seminário com integrantes do grupo, que discutiu os problemas internos e as possíveis soluções. O relatório final revela os anseios individuais e coletivos do Paroano Sai Milhó naquele ano, na busca de um melhor desempenho e do seu autoconhecimento. Partindo de alguns dilemas decorrentes das mudanças ocorridas nos anos anteriores, o grupo foi dividido em subcomissões que discutiram pontos específicos: 1) profissionalizar X não profissionalizar X semiprofissionalizar, 2) apresentações de palco[6] X apresentação de rua; 3) institucionalizar X reinstitucionalizar X desinstitucionalizar e 4) apresentações apenas no Carnaval X apresentações durante todo o ano.

Algumas personalidades[7] ligadas ao Paroano que participaram deste projeto, responderam à questão "como você descreveria o Paroano?" Algumas respostas revelam uma diversidade de pensamentos que ajuda a compreender como essas pessoas identificavam o grupo:

> 1) É um grupo acústico, só com violões, percussão e voz, sem eletrificação, sem preocupação com o repertório da moda, fazendo o carnaval que eles gostam de cantar e de vestir. Pé no chão, sem nenhum veículo.
>
> 2) Bloco acústico, que procura preservar a tradição da melhor música carnavalesca e que prima pela emoção. Busca a emoção poética e a sonoridade do cantar de rua.
>
> 3) Bloco que resgata carnaval de antigamente, com lampejos de modernidade.
>
> 4) Grupo de pessoas que agrega/arrasta um outro bando, onde todos têm algo em comum: ou música, ou amizade, ou cachaça, ou etc.

[6] A partir de 1992 o grupo passou a se apresentar em palco com instrumentos e vozes amplificados.
[7] Não foi possível identificar todos os nomes, nem tampouco relacionar a autoria das respostas.

5) Grupo colorido de homens, não profissionais de música, que gostam de cantar e reúnem-se com instrumentos acústicos para resgate do carnaval, com um jeito próprio do grupo.

6) Grupo de amigos que tocam desde jovens, unidos, e que colocam as músicas no seu próprio ritmo.
(Fonte: Relatório Avante – *Paroano Sai Milhó: percursos e identidades*)

Um elemento que chama bastante a atenção em algumas respostas diz respeito à originalidade e autonomia que o grupo transmite. Essas afirmações parecem encontrar sentido na ausência de grupos que desenvolvam um trabalho parecido com o que o Paroano realiza, não apenas no sentido musical, mas também comportamental. O resgate do carnaval antigo aparece como outro elemento forte que identifica o grupo, além das relações de amizade e do componente emocional. Essas mesmas personalidades enviaram mensagens ao grupo com algumas sugestões/conselhos e até mesmo algumas premonições, dais quais destaco duas:

1) Que continuem com a seriedade não institucional, com o bom humor, com o companheirismo, com o mesmo rumo. Não se rendendo muito. Procurem evitar patrocínios da Secretaria da Cultura e outros marketings, porque isso pode vir a tirar a liberdade, a espontaneidade e a autonomia. Isso não quer dizer que não façam espetáculos/eventos pagos, dentro da sua linha.

2) Não se deixem seduzir pelo dragão da eletrônica ou pela fúria consumista da grana. Continuem firmes preservando nossos valores. Mais dia menos dia esse modelo atual vai falir pelas próprias pernas e ambição. Quando devolverem o espaço público da Bahia para o povo no carnaval, eu aposto que em 2 ou 3 anos vão renascer as charangas, os cordões, os caretas, os travestidos, os cangaceiros, os índios, os pescadores, outros grupos espontâneos. Vocês do Paroano terão espaço privilegiado, com o respeito que merecem na condição de mestres do carnaval. E eu no gargarejo, cantando e chorando... (Idem)

As mensagens, obviamente, refletem diferentes visões sobre o grupo, mas boa parte delas revela um sentimento de que o grupo não se modifique, demonstrando a sua importância simbólica para o carnaval dessas pessoas. Revelam ainda uma consciência clara da mercantilização por que passa o Carnaval de Salvador, que provocou o desaparecimento de inúmeras manifestações culturais em função de um uso desordenado e descontrolado dos trios elétricos ("dragão da eletrônica"?). O resultado final desse seminário apontou diversas diretrizes para o que seria o desejo coletivo de funcionamento do grupo. algumas delas soam utópicas para quem conhece o grupo e parecem não ter sido plenamente atendidas. Essa conclusão aponta para um funcionamento ideal do grupo:

> Aproveitando o seu potencial, com agenda determinada, com arranjos bons e diferentes, com direção musical profissional, com disponibilidade de tempo, com inserção social, com padrão de qualidade vocal e instrumental, com qualidade de som, com rotina de ensaio, com sede, com um rumo e uma identidade, comprometido, disciplinado, fazendo o dever de casa, gravando disco[8], investindo na qualidade do repertório e dos instrumentos, monitorado, motivado, organizado, presente na mídia, [com] produção organizada e atuante, responsável, semiprofissionalizado, situação jurídica definida e todos presentes nos ensaios e apresentações.
> (Ibidem)

[8] Àquela altura o grupo já contava com 3 CDs gravados.

Desses 26 itens, destacam-se como conquistas reais para o grupo a direção musical que passou a ser efetiva; a conquista a sede em 2006; a agenda do grupo que se expandiu bastante a partir de então e a aquisição de equipamentos musicais (instrumentos e aparelhagens) que melhoraram a qualidade dos ensaios. O Paroano chegou a tornar-se pessoa jurídica, mas isso implicou em alguns problemas que fizeram o grupo voltar atrás. Motivação nunca faltou e a maior prova disso são os 14 veteranos que continuam no grupo há mais de 21 anos.

O reconhecimento crescente do público e da comunidade musical resultou num crescente número de contratações para a realização de eventos diversos, particulares ou públicos. Essas apresentações pagas se tornaram a grande fonte de renda e de independência do grupo, que cada vez mais se torna autossuficiente, contando com o incremento financeiro oriundo também da vendagem de seus CDs, livros e camisas.

Uma Reflexão Final

Os mecanismos empregados pelo Paroano Sai Milhó para manter-se vivo e ativo são facilitados pelo fato dos seus integrantes não dependerem financeiramente das suas apresentações, muitas vezes até tendo despesas como transporte e compra de instrumentos. A maior parte da renda obtida é destinada às despesas para o seu funcionamento, o que condiciona a presença dos seus componentes exclusivamente à vontade de pertencê-lo. Entretanto, não é dessa forma que funciona a maioria dos grupos populares, que muitas vezes dependem de verbas governamentais para sua sobrevivência.

Em 2011, numa ocasião em que representei o Paroano numa reunião com grupos artísticos que desfilariam no carnaval de rua do Pelourinho em Salvador, em sua maioria fanfarras, fui surpreendido por uma atitude pouco ética de uma das funcionárias do órgão responsável pela organização deste evento. Ela solicitava aos representantes desses grupos, muitos deles idosos, que modernizassem o repertório e parassem de tocar “coisas antigas”. Argumentei que ela não poderia agir desta forma. Entretanto, um olhar de medo e submissão tomou aqueles artistas do povo que ali estavam e percebi que eu não teria nenhum apoio deles.

Essa atitude, digna de um mecenas medieval, me despertou para o fato de que esses órgãos governamentais precisam urgentemente de profissionais qualificados que possam de fato proteger a nossa cultura. Não é possível que pessoas sem nenhum conhecimento técnico se sintam "autoritadas" a decidir o que deve ou não ser tocado por qualquer grupo musical. Urge que tomemos uma posição de defesa das nossas tradições para que não desapareçam por conta de atitudes como a que presenciei. Como etnomusicólogos devemos lutar, não para tomar o espaço alheio, mas para nos colocarmos onde sabemos que deveríamos estar.

REFERÊNCIAS:

CAPELA, Conceição; CRUZ, Leonor. Tuna. In: CASTELO-BRANCO, S. (Org.). Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Lisboa: Temas e Debates. 2010. v.4 (P-Z). p. 1281-1284

HOBSBAWM, Eric J. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence (orgs.). A invenção das tradições. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

LYOTARD, Jean-François; THÉBAUD, Jean-Loup. Just Gaming. Minneapolis: Minnesota University Press, 1985.

QUEIROZ, José Álvaro Lemos de. Paroano Sai Milhó: Percurso Histórico e Identidades no Carnaval de Salvador. 187 f. Tese (Doutorado). UFBA, Salvador. 2014.

NETTL, Bruno. The study of ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana, Illinois: Universityof Illinois Press,1983.

TURINO, Thomas. Music as social life: the politics of participation. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2008.

OUTRAS FONTES:

Relatório Avante – Paroano Sai Milhó: percursos e identidades

PRÁTICAS MUSICAIS JUDAICAS EM RECIFE/PE: O SAGRADO E O PROFANO E QUESTÕES DE ETNICIDADE

Keila Souza Fernandes da Cunha
keilapitica@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo

Este trabalho traz um apontamento parcial de uma pesquisa de doutorado em andamento que aborda sobre práticas musicais judaicas da comunidade *ashkenazim* em Recife/PE. Dentre muitos outros pontos a serem desenvolvidos dentro da pesquisa, esta comunicação pretende destacar principalmente alguns aspectos que situam estas práticas musicais em contextos sagrados e profanos, mas que em ambos os casos apresentam elementos de uma etnicidade que ultrapassam questões de religiosidade ou divertimentos em geral. O foco desta comunicação é a canção *Ossê Shalom*, executada em momentos do *Cabalat Shabat*, que é a cerimônia de recepção ao sétimo dia da semana, sendo sagrada para os judeus, quanto em casamentos, *bar/bat miztva* e outros encontros sociais. Numa perspectiva etnomusicológica o presente trabalho pretende compreender, através da observação participante e da pesquisa documental, como essa canção assume uma marca identitária ligada à um grupo de origem diaspórica e, neste caso também considerado minoria, por representar o *ethos* de uma coletividade que ao mesmo tempo resguarda e recria sua história no tempo e no espaço bem como seu reconhecimento enquanto um grupo social marcado pelo fator judaizante em Recife/PE. Sendo assim este ensaio poderá contribuir para o avanço em estudos que envolvam música e questões de etnicidade e identidade por um lado, e por outro a questão da inserção histórica e social, refletindo também sobre questões de rede, trânsito e resistência que permeiam práticas musicais diversas e são amplamente aplicáveis a vários contextos musicais e seus inúmeros fenômenos.

Palavras-chave: música judaica, etnicidade, secularização.

Abstract

This paper presents a partial appointment of a doctoral research underway that addresses on Jewish musical practices of the *Ashkenazi* community in Recife / PE. Among many other points to be developed within the research, this communication is intended to highlight some aspects mainly siting these musical practices in sacred and profane contexts, but in both cases have elements of ethnicity beyond religious issues or entertainment in general. The focus of this communication is the *Osse Shalom* song, performed in *Cabalat Shabbat* times, which is the welcoming ceremony on the seventh day of the week, being sacred to the Jews, as for weddings, *bar / bat miztva* and other social gatherings. Ethnomusicological perspective this study aims to understand, through participant observation and documentary research, as that song takes on a brand identity linked to a group of diasporic origin and in this case also considered minority, to represent the *ethos* of a community at the same time protects and rebuilds its history in time and space as well as its recognition as a social group marked by judaizing factor in Recife/PE. Thus, this test may contribute to the advancement

in studies involving music and questions of ethnicity and identity on the one hand, and on the other the question of the historical and social inclusion, also to reflect about issues of networks, transits and resistance that permeate many musical practices and are widely applicable to various musical contexts and its many phenomena.

Keywords: Jewish music, ethnicity , secularization.

A música judaica em Recife/PE, mesmo não estando presente nos palcos de eventos da cidade e nem de ser amplamente conhecida pelos meios de comunicação em massa e pelas redes sociais, é regularmente ativa entre os judeus recifenses. Atualmente na cidade do Recife/PE existem duas comunidades judaicas que diferem quanto à sua origem diaspórica e que seguem suas atividades comunitárias e religiosas em espaços separados. A mais antiga em funcionamento, desde o início do século XX, é a de origem *Ashkenazim,* ou seja, proveniente de uma região do leste europeu conhecida como Ashkenaz, num período onde os atos de perseguições antissemitas ressurgiram com força na Europa e assim geraram diversos movimentos migratórios, o que os fez chegar ao Brasil e ao Recife.

A segunda comunidade, apesar de historicamente ser considerada mais antiga, só entrou em atividade no final do século XX, e até hoje se depara com questões do real reconhecimento judaico por se tratar de uma comunidade que provavelmente é descendente dos judeus *Sefaradim*, ou seja, aqueles que vieram da península ibérica ainda no período colonial, especificamente durante o domínio holandês, e fundaram em Recife a primeira sinagoga das Américas. Com a derrota e expulsão dos holandeses um grande número deles rumou para a América do Norte e os que não puderam ir acabaram sendo dispersos para lugares remotos de Pernambuco e de outros estados, ou convertidos à força ao cristianismo, o que gera uma imensa troca de sobrenomes para evitar as punições da Inquisição que tinha chegado ao Brasil, como cita Tânia Kaufman: "Os que ficaram, substituíram seus nomes judaicos por nomes portugueses, na tentativa de burlar a Inquisição." (Kaufman, 2000, p.27). Justamente por sua imensa distância histórica e atualmente sem ter como reconhecer de fato sua ascendência judaica, estes judeus não comungam dos mesmos espaços comunitários no sentido geográfico e espacial, mas cada destas comunidades, tanto a *sefaradim* quanto a *ashkenazim*, mantém suas práticas judaicas seguindo o calendário anual de todas as comemorações pertinentes ao judaísmo, mesmo que de forma um tanto quanto diferenciada.

Neste caso, a direção deste ensaio está voltada à algumas práticas musicais da comunidade *ashkenazim* que atualmente tem um maior número de agregados que são cultural e biologicamente comprovados como judeus, e que por isso responde por 80% das atividades permanentes ligadas aos judeus recifenses. A presente pesquisa sobre música judaica vem desde o ano de 2002, sendo iniciada a nível de especialização e levada adiante no curso de mestrado, onde o foco do estudo foi voltado para a música do *Shabat* em Recife/PE. Atualmente a pesquisa está em andamento, agora num curso de doutorado e com uma amplitude maior, propondo-se a investigar e compreender a música judaica que acompanha a maior parte dos eventos sociais da referida comunidade acima citada.

Dentro deste universo o recorte deste trabalho especificamente é entender como a música judaica se situa em contextos sociais distintos, no entanto, apesar das divergências dos ambientes em que se encontra, age como um tipo de catalisador de quem se sente ou se percebe como judeu. O que se observa é que a música é algo sempre presente e carrega em si elementos da historicidade judaica, do pertencimento judaico e da sociabilidade comunitária.

De geração à geração...

O calendário judaico é solar e lunar ao mesmo tempo, funcionando num ciclo de dezenove anos. Dentro deste ciclo, sete anos são embolísmicos, ou seja, possuem treze meses, em oposição ao ano comum que tem doze. Aproximadamente a cada três anos ocorre um ano embolísmico. Os diversos eventos ao longo destes anos comemoram datas extremamente solenes e sagradas como o *Yom Kippur* (dia do perdão) e o *Pessach* (libertação do Egito), como também festividades que apontam para uma cultura cheia de simbolismos como a festa de *Sucot* (tabernáculos), *Purim* (máscaras e fantasias) e *Chanuká* (luzes), além de outras (Dubov, 2004). As datas especiais do calendário judaico seguem as observâncias que podem ser diárias, semanais, mensais e anuais. É o que compreende-se como parte do ciclo global da vida judaica. Além destas datas que seguem o calendário judaico ainda há as comemorações sociais que incluem casamentos, ritos de passagem, festas escolares, comemorações familiares diversas e, todas elas, as do calendário e as de cunho social, são acompanhadas de muita música, dança e comida.

Obviamente muitos aspectos relacionados às práticas culturais judaicas foram modificados ao longo de todo esse período pós-migração; outros foram adequados a novas e diferentes situações e outros suprimidos, o que é compreensível partindo do ponto de que os movimentos migratórios carregam em si questões ligadas a mudanças e adaptações que podem ser individuais ou coletivas, como cita Hall:

> Assim como ocorre na maioria das diásporas, as tradições variam de acordo com a pessoa, ou mesmo dentro de uma mesma pessoa, e constantemente são revisadas e transformadas em resposta às experiências migratórias. Há notável variação, tanto em termos de compromisso quanto de prática, entre as diferentes comunidades ou no interior das mesmas – entre as distintas nacionalidades e grupos linguísticos, no seio dos credos religiosos, entre homens e mulheres ou gerações. (Hall, 2013, p. 73)

Além de ser uma comunidade feita a partir de uma diáspora, os judeus *ashkenazim* recifenses são também considerados minoria, comprovado pelo censo demográfico do IBGE de 2010, na categoria de "religião/amostra", que apresenta em forma de população residente em Pernambuco, o número pequeno de 2.408 pessoas pertencentes ao Judaísmo, se comparado, por exemplo, ao número de 5.801.397 pessoas pertencentes à religião Católica Apostólica Romana.[1] No entanto, não sabemos se o censo considerou aqueles que se assumem judeus pelo fator biológico apenas, ou por aqueles porque seguem a religião judaica além de serem biologicamente judeus. Vale salientar que a classificação de minoria é somente aplicada no quesito religioso, e isso em nada impede que a comunidade *ashkenazim* seja totalmente integrada na vida social, política e econômica de Recife, através de atuações nas mais diversas áreas profissionais, sem deixar de lado, no entanto, seus marcos identitários que se tornam mais evidentes em momentos exclusivos para a comunidade e principalmente em família, de forma particular ou pessoal. De certa forma isso é comprovado no texto de Hall quando analisava a questão das comunidades afro-caribenhas na Inglaterra, podendo ser aplicável aos grupos de minoria em diversos lugares do mundo:

> As chamadas "minorias étnicas" de fato tem formado comunidades culturais fortemente marcadas e mantêm costumes e práticas sociais

[1] Busca no endereço eletrônico: http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=pe&tema=censodemog2010_relig, acesso em 27/02/2015, às 22hs.

> distintas na vida cotidiana, sobretudo nos contextos familiar e doméstico. (Hall, 2013, p. 72)

Na realidade o que conta dentro desta análise que se volta para um grupo de origem diaspórica e de minoria religiosa não é nem mesmo a questão do local de origem destes, mas sim, do sentimento que os faz assumir a denominação de judeus, seja através da herança biológica, seja através da afirmação de sua religiosidade. Aqui entra o conceito de Etnicidade, que, segundo Hall se constitui no "pertencimento cultural" (Hall, 2013, p. 94) e entre os judeus recifenses já é caso para múltiplas interpretações, pois há aqueles que se dizem judeus por terem nascidos de mãe judia (o que é uma prerrogativa no quesito de herança judaica biológica) e outros que se dizem judeus não apenas por serem filhos e filhas de mães judias mas também por compartilharem e concordarem com os princípios de vida de acordo com as normas do Judaísmo religioso, ou seja, o pertencimento cultural pode vir via ascendência biológica apenas ou ascendência biológica acrescida de fatores religiosos e culturais próprios do Judaísmo, entrando aí a música como marcador característico. Nesse quesito, Hall até une as questões biológicas com as de cunho cultural e social, quando comenta:

> Quanto maior a relevância da "etnicidade", mais as suas características são representadas como relativamente fixas, inerentes ao grupo, transmitidas de geração em geração não apenas pela cultura e a educação, mas também pela herança biológica, inscrita no corpo e estabilizada, sobretudo, pelo parentesco e pelas regras do matrimônio endógamo, que garantem ao grupo étnico a manutenção de sua "pureza" genética e, portanto, cultural. (Hall, 2013, p. 78)

No entanto, questões de identidades, etnicidade e racialidade não são fáceis de se conceituar, quanto mais de se aplicar. Ainda citando Hall, note que neste trecho do texto existem diferenças nas reflexões que o autor faz sobre raça e etnicidade:

> Conceitualmente, a categoria "raça" não é científica. (...) "Raça" é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo.(...) Já a "etnicidade" gera um discurso em que a diferença se funda sob características *culturais e religiosas.* (Hall, 2013, p. 76-77)

Mas em algum ponto, novamente há uma convergência do que seja fator biológico e fator cultural, e o autor usa o caso da discriminação judaica como exemplo:

> Portanto, o racismo biológico e a discriminação cultural não constituem dois sistemas distintos, mas dois registros do racismo. Na maioria das vezes, os discursos da diferença biológica e cultural estão em jogo simultaneamente. No antissemitismo, os judeus eram multiplamente racializados por razões biológicas, culturais e religiosas. (Hall, 2013, p. 78)

É fato que estes processos de percepção, envolvendo semelhanças e diferenças do que sejam as denominações de raça e etnicidade e suas inúmeras aplicações, não são simples porque se renovam com as próprias dinâmicas culturais, com os processos em trânsito resultantes da pós-modernidade e pelas forças da globalização vigente em todo o mundo, e, vale salientar que a música, enquanto componente cultural, aparece neste quadro dialogando constantemente com os trânsitos que ocorrem naturalmente pelo fato de ser judeu, mas também brasileiro e pernambucano. A comunidade *ashkenazim* de Recife, que vive atualmente na terceira ou quarta geração após a última grande leva de imigração no início do século XX, é passível destas ondas de pós-modernidade e contemporaneidade. Philip Bholman, em seu livro *Jewish Music and Modernity*, já discorre sobre os inúmeros efeitos que os fenômenos causados pela modernidade e pó-modernidade afetam a vida das comunidades judaicas em várias partes do mundo. Bholman comenta:

> O posicionamento e o deslocamento da música judaica acelerou num complexo contraponto histórico durante a era moderna, tornando-se também importante considerar as maneiras em que as fronteiras religiosas, geográficas e culturais, restringia ou incentivava a mudança musical. (Bholman, 2008, p. 25-26 prólogo) [2]

Louvarei o Eterno enquanto eu viver...

Destaco neste trabalho a canção judaica conhecida pelo título de *Ose Shalom*, que é a parte inicial do texto transliterado do hebraico: *Ossê shalom bim'romav, hú iaassê shalom alênu, veal col Yisrael, veimrú amen*. A tradução deste texto quer dizer: "Aquele que firma a paz nas alturas, com sua misericórdia, conceda a paz sobre nós e sobre todo Seu povo Israel; e dizei amém". (Fridlin, 1997, p. 118) A letra demonstra através de um pedido de paz para todos, a fé e a confiança que os judeus possuem no Deus único e soberano e que é

[2] Placement and displacement of Jewish music accelerated in complex historical counterpoint during the modern era, making it also important to consider the ways in which religious, geographical, and cultural boundaries restricted or encouraged musical change.

indiretamente citado no texto como "Aquele". Este texto foi retirado do livro de orações conhecido como *Sidur* e, apesar de aparecer na referência acima o número de uma página, ele é inúmeras vezes repetido por todo o livro, o que de certa forma lhe confere um destaque em relação aos outros textos e uma importância religiosa pois remete ao um pedido feito ao Deus de Israel. Abaixo está a transcrição musical aproximada desta melodia (Figura 1), que foi recolhida durante a pesquisa de mestrado.

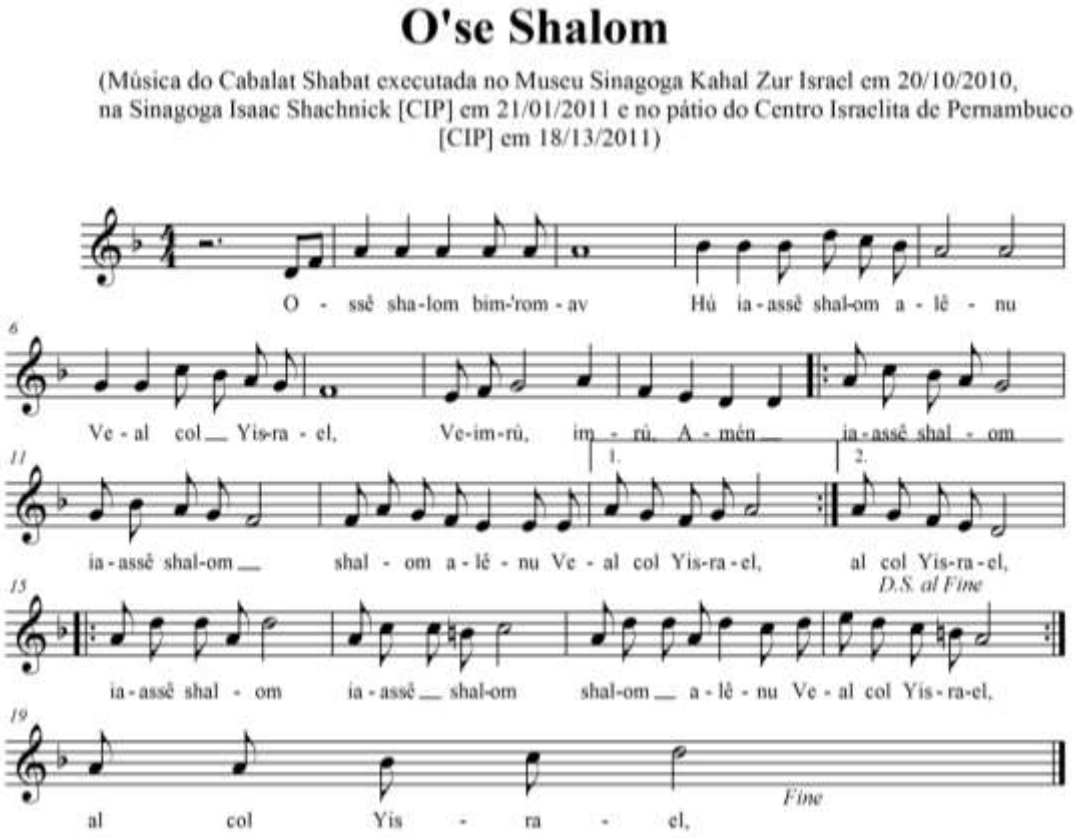


Figura 1: Transcrição musical de Ossê Shalom

Esta canção foi a única que não variou melodicamente, durante toda a pesquisa de mestrado, mesmo sendo executada por um *chazan*[3] argentino, um paulistano e um recifense. E chamo a atenção para isto porque normalmente as melodias variavam de um evento para o outro, principalmente porque eram conduzidas por diferentes cantores, mas não foi o caso

[3] Chazan: cantor de sinagoga

de *Ossê Shalom*. Mas o que a torna ainda mais curiosamente interessante é que esta mesma melodia com este mesmo texto pode ser cantado tanto em momentos considerados sagrados para os judeus, como nas cerimônias comunitárias do *Shabat*, bem como em momentos de festividades sociais como bailes de casamento, aniversários, ritos de passagem e etc. No campo de pesquisa, durante os anos de 2010 e 2011, ouvi esta melodia em todos os eventos que participei, sendo a maioria deles de caráter religioso e extremamente sagrado. Como o foco foi sobre a música do *Shabat*, aos poucos fui entendendo que o sétimo dia da semana é algo importante para os judeus que o observam, sendo até uma prerrogativa para a vinda do Messias tão aguardado por todos os judeus no mundo inteiro, segundo Dubov "O Shabat é a base da religião judaica" (Dubov, 2004, p. 56). Numa outra cerimônia, a de *Yom Kippur*, considerada a mais sagrada do ano para os judeus, tive a oportunidade de ver homens idosos que choravam no momento da execução desta melodia, de fato, um momento muito emocionante para todos os presentes. Todos estes relatos até agora configuram a presença desta melodia em contextos sagrados.

Mas também recebi relatos de alguns músicos não judeus que tocaram *Ossê Shalom* em bailes de festas sociais judaicas, e, segundo estes relatos, esta melodia se enquadra no momento do baile em que são tocadas e cantadas exclusivamente músicas judaicas. Esclarecendo um pouco mais: num período de 3 ou 4 horas de baile (festa) ininterruptos, é reservado em torno de 40 minutos aproximadamente, para que seja executado pela orquestra de baile apenas música judaica, ou seja, na festa este é o momento de se afirmar que aquela comemoração é de caráter judaico e o ponto diferencial do baile é justamente o momento musical.

Neste momento, dentre tantas músicas características da cultura musical judaica, como a bastante conhecida até por aqueles que não são judeus, *Hava Naguila*, entoa-se também a *Ossê Shalom* que é executada de forma mais acelerada, num tipo de *polca,* e entre todas as outras canções que podem ou não ter caráter religioso. Anthony Seeger escrevendo sobre a questão da etnografia da música e a detalhada análise que o pesquisador precisa fazer sobre o campo e destaca algo que pode ser aplicável a este contexto: "Membros de grupos étnicos podem ver o caráter e a defesa da identidade de seu grupo em uma forma musical, enquanto 'construtores de nações' podem ver emergindo um caráter pan-étnico nas mesmas formas musicais." (Seeger, 1992, p.5)

O que se observa, neste caso especificamente, é que a música *Ossê Shalom* tanto atende as necessidades de reflexão e contrição de um momento sagrado do Judaísmo/religião, como representa bem o reconhecimento de 'ser' judeu numa festa social representativa do Judaísmo/cultura. Citando novamente Bohlman, que traz um estudo profundo sobre como as mais diversas questões que decorrem da modernidade, como os movimentos migratórios, os novos espaços e lugares, a urbanização de pequenos centros, afetaram a música judaica: "A urbanização deu um nascimento a muitos dos temas que caracterizam a modernidade judaica: assimilação, secularização, o sionismo, o artista judeu intelectual e como catalisador para o modernismo." (Bholman, 2008, p. 160) [4] Note que o autor traz o tema 'secularização' como resultado do que seria a modernidade atingindo as práticas judaicas e estas totalmente ligadas à música em diversos contextos, e ainda acrescenta: "Práticas musicais sagradas fora da sinagoga refletem as sensibilidades teológicas e estéticas do culto. Existem vários gêneros de música sacra que são praticadas na família." (2008, p. 25 prólogo) [5] Da sinagoga para as casas, posteriormente das casas para as festas e outras manifestações musicais – possivelmente esse foi um dos caminhos percorridos pela música durante a "secularização" da mesma.

Acrescento também a observação que Tânia Kaufman fez quando descreve sobre a referida comunidade destacando dois fatores que marcam os judeus recifenses: o primeiro deles foi a "sacralização do judaísmo cultura" e o segundo foi a "secularização do judaísmo religião" (Kaufman, 2000, p. 239), ou seja, os aspectos culturais são incorporados como práticas religiosas enquanto que a religião judaica é diluída na vida moderna adequada à situação social e cultural, dentre estes aspectos está incluída a música com toda sua representatividade e importância cultural e religiosa.

Indo mais além sobre o fato de uma canção ser realizada em momentos que podem ser categorizados como sagrado e profano, e uso profano no sentido de não ser num momento especificamente religioso, há outro ponto relevante que pode ser melhor compreendido dentro do que Mércio Gomes classifica como *ethos* – não aquele conhecido inicialmente

[4] Urbanization gave a birth to many of the themes that characterize jewish modernity: assimilation, secularization, zionism, the jewish intellectual and artist as catalyst for modernism.
[5] Sacred musical practices outside the synagogue reflect the theological and aesthetic sensibilities of worship. There are several genres of sacred music practiced in the family.

através dos escritos da antiguidade clássica, com a "Doutrina do Ethos", que segundo Grout e Palisca (2007), tinha a ver com o poder que a música tinha em afetar o caráter e moral de uma pessoa ou de grupos de pessoas – mas o *ethos* que se aplica aos estudos antropológicos, usado pela primeira vez pelo antropólogo inglês Gregory Bateson numa de suas pesquisas sobre o povo Iatmul das Ilhas Samoas. Neste sentido a palavra *ethos* pode ser adequada ao que se observa em relação à presença da música *Ossê Shalom* tanto em ambientes sacros quanto nos ambientes profanos, pois o que conta de fato é a questão da superioridade que esta possui em relação à sacralização ou secularização dos fenômenos e das cerimônias judaicas. Gomes em sua análise discorre sobre o *ethos* de um povo ou comunidade...

> Portanto, quando se fala no *ethos* de um povo, de uma coletividade... ...queremos dizer a subjetividade ou interioridade de sua cultura, a qual tem repercussão como valores e normas no seu comportamento e no seu modo de ver o mundo. (Gomes, 2011, p. 50)

...Mas neste sentido o *ethos* pode ser representado pela música *Ossê Shalom,* que funciona então como algo judaizante, marco identitário, representação social, religiosa e cultural para a comunidade *ashkenazim* como um todo, e não apenas no modo como eles mesmos se veem, mas, também, como os outros os veem, pois nestas festas sócias há muitos convidados que não são judeus, mas no momento em que as músicas judaicas estão sendo realizadas, apenas os judeus participam da dança cantando as canções; não porque seja proibido ao um convidado não judeu participar deste momento, mas, porque, na maioria das vezes, os próprios convidados que não são judeus não se sentem aptos para participar da parte 'judaica' da festa. Anthony Seeger também chega a citar sobre o *ethos* e desta vez associando-o diretamente à musica: "Porém as próprias forças materiais são criadas por mentes influenciadas por processos mentais anteriores, e a música pode ser parte do '*ethos*' ou dos padrões gerais de pensamento de uma sociedade." (Seeger, 1992, p.16-17)

Desde agora e para sempre...

Compreendendo que a pesquisa torna-se um tanto quanto densa por tratar de temas tão complexos como o de etnicidade, modernidade e secularização, o processo na busca por questões continua e poderão nortear um melhor entendimento sobre a representatividade que

a música tem para a comunidade judaica *ashkenazim*. A música judaica, aqui representada pela canção *Ossê Shalom*, não deixa de ser um tipo de "patrimonialização subjetiva" dos judeus ashkenazim em Recife/PE, ou seja, algo que pode ser histórico, cultural, social ou religiosamente importante para um grupo ou coletividade, apresentado de forma abstrata, mas com o intuito superior de ser mantido/preservado. De certa forma, *Ossê Shalom* consegue quebrar com as fronteiras espaciais do que seja sacro ou profano e se manifesta trazendo uma representatividade judaica e o sentimento maior de ser judeu, independente de correntes religiosas ou de questões biológicas. Contribuindo para a pesquisa etnomusicológica como um todo e enquanto agentes para o avanço da ciência musical no século XXI, somos constantemente desafiados pelas ondas de transformações que impactam os mais diversos contextos musicais e suas inúmeras representações, assim, resta-nos então assumir os desafios e encarar o tempo presente como uma oportunidade que se abre para novas compreensões deste elemento humano que é a música.

REFERÊNCIAS

BHOLMAN, Philip V. **Jewish Music and Modernity**. New York: Oxford University Press, 2008;

DUBOV, Nissan D. **Fatos fundamentais do judaísmo**. São Paulo: Colel Torat Menachem, 2004;

FRIDLIN, Jairo. **Sidur Completo com Tradução e Transliteração**. São Paulo: Sêfer, 1997;

GOMES, Mércio P. **Antropologia**. São Paulo: Contexto, 2011;

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007;

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. SOVIK, Lia (org). Belo Horizonte: UFMG, 2013;

KAUFMAN, Tânia N. **A Presença Judaica em Pernambuco**. Recife: Bagaço, 2000;

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. In: MYERS, Helen. **Ethnomusicology. An Introduction**. Londres: The MacMillan Press, 1992;

"WOTCHIMAUCU": UMA ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA DO CD PRODUZIDO PELOS TIKUNA, CIDADE DE DEUS, MANAUS-AM.

Danielle Colares Lins
daniellecolares_lins@yahoo.com.br
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Resumo

Nesta comunicação pretendo apontar algumas considerações feitas a partir da audição do cd *Wotchimaucu*, *cantigas Tikuna*, produzido pelos Tikuna do bairro Cidade de Deus, Zona Norte de Manaus, Amazonas. O cd é fruto de um trabalho autoral e que teve como um de seus objetivos o registro e divulgação do fazer musical Tikuna. A proposta deste trabalho é realizar uma revisão bibliográfica sobre a música dos Tikuna e, também realizar uma análise etnomusicológica do cd *Wotchimaucu*. Para promover a imersão no universo Tikuna, foi realizada, com caráter exploratório, a leitura de autores referência na área. Através de audições do cd, foi iniciada a análise etnomusicológica, verificando os mitos presentes nas letras das músicas e critérios musicais, como ritmo, melodia e instrumentos utilizados. Como estudante de licenciatura em música, percebo que conhecer sobre a música indígena auxilia na atuação dos educadores, permitindo assim, uma abordagem consciente em sala de aula, contribuindo como uma ferramenta na pesquisa do maior grupo indígena do Brasil em termos populacionais.

Palavras - chave: Música, Tikuna, Etnomusicologia.

Abstract

In this communication I intend to point some observations made from the hearings of the *Wotchimaucu*, *cantigas Tikuna* cd, produced by Tikuna people from Cidade de Deus neighborhood, North Zone of Manaus, Amazonas. The cd is the result of an authorial work which goals is to register and divulgate the Tikuna music. The proposal of this work is to carry out a bibliographic review about Tikuna's music and also the *Wotchimaucu* cd analyses. In order to know about Tikuna's universe, it was carried out readings from authors who are reference in the area. Through the cd hearings, it has been carried out the analyses, verifing the miths in the lyrics and musical criteria, such as rythm, melody and instruments used. As a music student, I realized that knowing about Brazilian indigenous music contributes to the teachers' role, promoting an aware approach in a classroom, contributing in the research of the most populous Brazilian indigenous group.

Key - words: Music, Tikuna, Ethnomusicoloy.

Introdução

Wotchimaucu, a palavra título do cd, em Tikuna significa "gente colada, pregada". Esta tradução levou- me a refletir sobre a iniciativa de um grupo indígena urbano em manter uma ligação com sua cultura tradicional, criando uma oportunidade de continuação de sua música, de seus cantos. A música é uma boa entrada para o entendimento desta etnia e nesta comunicação, pretendo mostrar a importância deste fazer musical Tikuna, onde o objeto de análise é o cd *Wotchimaucu, cantigas Tikuna*[1]. Este trabalho tem como objetivo geral "a análise etnomusicológica do cd *Wotchimaucu* produzido pelos Tikuna" e como objetivos específicos: "Levantamento de dados sobre a música Tikuna na bibliografia; Revisão bibliográfica da literatura etnomusicológica em especial sobre a música indígena das terras baixas da América do Sul e Levantamento de registro da música Tikuna existente nas instituições da área na cidade de Manaus". Neste âmbito, foram realizadas leituras dos textos de especialistas na área da Etnomusicologia como Anthony Seeger (2008), John Blacking (2007), Rafael José de Menezes Bastos (2007); Deise Lucy Montardo (2009) e Acácio Piedade (2008). Para o conhecimento e imersão na cultura Tikuna foi feita uma revisão bibliográfica dos textos sobre este grupo, nas obras de Priscila Faulhaber (2000) e em dissertações recentes, como por exemplo, de Silvana Teixeira (2012). Foi realizada uma entrevista com o músico e produtor artístico do cd, Eliberto Barroncas e também sessão de documentários etnográficos acerca do tema.

A etnia Tikuna é o maior grupo indígena do país, com cerca de 51.359 indivíduos, segundo dados do Instituto Socioambiental (ISA), esta população está dividida em 36.377 mil indivíduos no Brasil (Funasa, 2009), 8 mil na Colômbia (Goulard, J.P., 2011) e 6.982 mil no Peru (INEI, 2007) . No Amazonas, os Tikuna habitam a região do alto Solimões e na cidade de Manaus, há, pelo menos, um grupo de Tikuna que reside no Bairro Cidade de Deus. Os Tikuna possuem mitos e rituais peculiares, como o ritual da moça nova e também desenvolvem um trabalho de artesanato que expressa muito de sua identidade, como as máscaras Tikuna, relatadas por Faulhaber (2000) e o trabalho de cestaria relatado por Teixeira (2012).

[1] *Wotchimaucu- cantigas Tikuna*. Direção artística: Eliberto Barroncas. Gravação e mixagem: Zé Maria Pinto. Masterização: W & O. [Manaus], CD, 1 CD (duração: 49'30 min.).

Na área musical acadêmica, vejo que há uma necessidade de realizar trabalhos de pesquisa na área da etnomusicologia. Por ser estudante de licenciatura em música percebo a relevância de pensar esta postura de educador para atender e abordar de forma consciente uma sala de aula onde há estudantes indígenas, principalmente no Estado do Amazonas, com um grande contingente desta população. Conhecer mais sobre a música indígena irá contribuir para atuação dos educadores, para um maior respeito às visões de mundo dos alunos e para que não se anule as suas formas de conhecimento, contribuindo assim para uma troca de experiência que só vem a somar na comunidade científica brasileira, ao estudar o maior grupo indígena em termos populacionais.

Etnomusicologia e os Tikuna

Autores das áreas da Etnomusicologia ou Antropologia da Música, como Anthony Seeger (2008); John Blacking (2007); Acácio Piedade (2008); Rafael Bastos (2007) e Deise Lucy Montardo (2009); Etnologia Tikuna: Silvana Teixeira (2012) e Priscila Faulhaber (2000) e, Música Tikuna: Edmundo Pereira e tal (2002), acordam que a música é um aspecto muito importante nas sociedades indígenas, sendo esta ideia também compartilhada por Mello ao afirmar que: "A música é um elemento que ocupa uma posição central para os povos amazônicos, pois ela está relacionada à cosmologia, ao xamanismo e às relações de gênero, desempenhando em todos estes campos um papel comunicativo e transformador" (Mello, 1999, pg 21). Para a etnia Tikuna, a música também é linguagem e esta comunicação é permeada de vários discursos, que diferem entre si, contudo, dialogam e chegam a um processo de comunicação que vai muito além da análise de enfoque exclusivamente musical.

Faz-se necessária uma abordagem sob várias perspectivas, pois somente se olhada sob vários ângulos, como afirma Piedade, é possível compreender os vários discursos existentes no processo musical: "Se a música é um sistema de comunicação, sendo que a comunicação humana atinge um espectro imenso de fenômenos, somente uma abordagem com múltiplas perspectivas poderia dar conta de compreender a música." (Piedade, 2008, p. 234). Esta abordagem integradora dos vários discursos que preenchem a prática musical nos remete a uma reflexão sobre o papel que a música desempenha nas sociedades indígenas, como já pensados por Smith (1977) ao estudar a música Amuesha e Menezes Bastos ao

estudar os Kamayurá (ver Menezes Bastos, 2007). Os discursos que compõem este fio condutor são os visuais, olfativos, o universo das artes verbais, (poética, mito) o plástico (grafismo, iconografia, adereços) e coreológicos (a dança e o teatro), que conversam entre si e nos apresentam a ideia de que a música na verdade, são fatos sociais que como afirma Blacking, a música é um resultado de vários processos sociais, que reflete as manifestações de uma cultura, sendo, portanto, não apenas reflexiva, mas também gerativa:

> Os instrumentos musicais e as transcrições ou partituras da música neles tocada *não* são a cultura de seus criadores, mas as manifestações desta cultura, os produtos de processos sociais e culturais, o resultado material das capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade. (Blacking, 2007, p.204).

Desta forma, vemos que a palavra música vai além do sentido a que lhe é atribuído, Blacking inclusive considera a palavra música oportuna, sendo esta, portanto repleta de vários sentidos, constituindo- se em uma convenção, onde para algumas sociedades, música tem um significado bem diferente daquele que geralmente em conservatórios ou até mesmo, na graduação em música é associado a palavra "música". E ao perceber a música como um fato social ou ação social, vemos que esta possui conseqüências sobre outros fatos sociais, sendo um deles o próprio fazer musical. Este fato, afirma não somente a importância central da música, mas o cuidado e atenção que à ela devem ser dedicados.

Estas pesquisas sobre a relação da música e seus impactos na sociedade, evidenciam não somente as relações Tikuna, mas também as relações das sociedades de uma maneira geral, confirmando assim, a ideia de ser a música um intermediador eficiente entre o pensamento e sua concretização, como um sistema de comunicação gerador, pois a partir daí, danças, ações, previsões e conselhos são transmitidos, explicitando as diversas relações sociais dos Tikuna.

A música Tikuna e o Festival de Música indígena

A música Tikuna é classificada em tradicional e moderna (Pereira e Pacheco, in cd *Maguta Aru Wiyaegu,* 2002*)*. "A música tradicional, geralmente são músicas antigas, que trazem narrativas de origem e fundação do cosmos, do mundo e das coisas, das gentes e dos

animais" (Pereira e Pacheco, 2002, in cd *Maguta Aru Wiyaegu)*. São geralmente músicas herdadas do povo antigo, através da oralidade e ligadas aos rituais e ações cotidianas mais importantes, são as músicas cantadas durante a Festa da Moça Nova (*worecutigu*) e outros rituais nela reunidos, como os cantos de conselho, cantos para ralar genipapo, canções de ninar e cantos de improviso, que ocorrem em cima de uma base melódica tradicional, onde o cantor narra livremente sobre feitos acontecidos ou que estão acontecendo e narra o clã a que este povo pertence.

O festival de música indígena é um evento realizado pela irmandade dos capuchinhos da igreja católica, que acontece anualmente na comunidade de Belém do Solimões, dentro da reserva indígena do Ewaré I e II, no município de Tabatinga, Alto Solimões e que conta atualmente com uma população de aproximadamente 6.276 indivíduos (Aurelio Schimitt.blogspot.com). No festival também participam as etnias Cocama, Kanamari e Marubo. O festival surgiu a partir de um encontro no ano de 2007 entre os capuchinhos e moradores da comunidade, com o objetivo de despertar nas etnias os seus próprios valores. Sendo assim, resgatar a cultura tradicional, com seus cantos, danças, pinturas, artesanato, além de criar mecanismos contra a violência e alcoolismo estimularam a criação do festival de música indígena, com programações musicais, oficinas e campeonatos esportivos, que teve sua I edição em 2008 e na sua IV edição já contava com a participação de mais de 2000 indígenas.

Em 2011, a banda Raízes Caboclas, da qual o músico e produtor Eliberto Barroncas faz parte, foi a banda base do festival. Deste modo, os músicos estabeleceram um primeiro contato com as cantigas, conhecendo suas estruturas, timbres, melodias e ritmos. A partir desse contato foram realizados ensaios e assim foi possível realizar uma parceria e organizar as músicas.

Durante o festival, Eliberto percebeu que havia um interesse maior dos jovens pela música tradicional quando o violão e instrumentos de percussão, além do chocalho, estavam presentes nas músicas. Sendo assim, os índios mais velhos acreditam que ações que busquem o resgate das tradições, são necessárias para o resgate da identidade da etnia e, o festival de música indígena, contribui como uma estratégia para a valorização da cultura tradicional. Eliberto, Keyla e Barros concordam que os jovens indígenas vivem situações de dilemas, como observa-se na palestra proferida no Museu Paraense Emílio Goeldi da socióloga

indígena *Desana* Ane Keyla (2005) apud Barros (2009, p. 87) sobre São Gabriel da Cachoeira, contudo, esforços tem sido realizados para a continuidade da tradição:

> Muitos indígenas lá não querem ser mais índios pelo fato de sofrerem preconceitos, racismos... Na cidade de São Gabriel, isso leva a problemas sociais seríssimos, os indígenas tem uma baixa auto- estima [...] (Barros, 2009, p. 87)

Os ritmos caribenhos da fronteira, a toada de boi- bumbá, a música gospel e a cultura pop influenciam o fazer musical indígena, contudo, foi possível constatar, que o trabalho autoral indígena, no cd *Wotchimaucu*, cantigas Tikuna, tem as suas tradições, instrumentos e ritmos originários como elementos do seu fazer musical.

O cd *Wotchimaucu*, cantigas Tikuna

O cd *Wotchimaucu* foi gravado pelos Tikuna da comunidade Cidade de Deus, Zona Norte de Manaus, com produção e direção artística do músico Eliberto Barroncas e produção logística de Celdo Braga. O encarte que acompanha o cd traz as seguintes informações: depoimento do diretor artístico, letras das canções em português, ficha técnica dos participantes e pinturas Tikuna.

As doze faixas são frutos de um trabalho autoral, arranjadas e selecionadas pelos Tikuna, de acordo com seus significados. A iniciativa de gravação em cd partiu dos próprios Tikuna, atitude esta que está sendo muito recorrente a vários povos indígenas, pois como encontrado no depoimento de Timóteo Verá Popyguá, no encarte do cd dos Guarani, *Ñande Reko Arandu*: memória viva guarani (1998) apud (Montardo, 1999), este idealizador do cd afirma que a gravação em registro material é um meio de que as etnias dispõem para divulgação: "Quando você não mostra, o povo branco fala que não tem mais cultura, não tem tradição. E, de repente, você mostra e você é valorizado. Através do cd, todo mundo vai ver que o Guarani tem isso, Guarani existe.Vai existir. A música fala isso."

Os Tikuna, como os Guarani, também viram na gravação do cd, um meio de divulgação de sua cultura. Além disso, viram uma forma de arrecadar algum dinheiro, uma vez que, eram recém chegados e encontravam-se em um processo de adaptação na cidade de Manaus. Para a ocasião da gravação, vieram outros Tikuna, do Alto Solimões. O grupo que

gravou não era um grupo fixo, mas sim uma reunião de pessoas exclusivamente com esta finalidade.

O processo de seleção das cantigas iniciou-se ainda em Belém do Solimões, durante o festival de música indígena, seguido dos processos de gravação e produção. Como qualquer processo desta ordem, foi delicado, mas com a aquisição da confiança através da convivência, o resultado foi alcançado. Após a finalização, o cd foi distribuído para venda, algumas cópias ficaram com os indígenas que as vendem em feiras de artesanato e outras com o produtor do cd, que distribui a pesquisadores, estudiosos e interessados na música indígena.

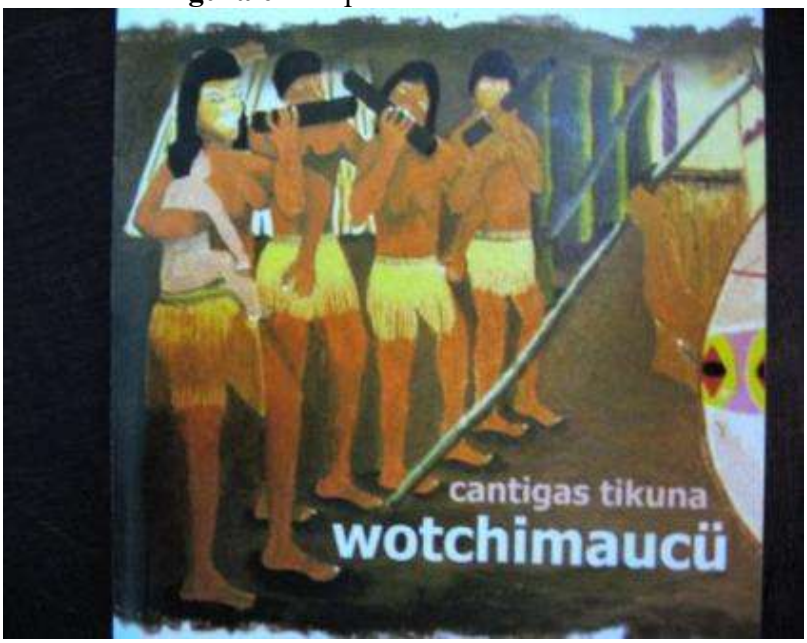
O disco tem 12 faixas com duração total de 49 minutos e 30' e possui boa qualidade fonográfica. As faixas são cantadas por coro composto de homens e mulheres adultos que cantam em todas as faixas. As faixas 1, 5, 7 e 9 (e suas respectivas durações 5'07, 2'35, 4'10 e 5'48) fazem referências ao mito de origem e seu território. As faixas 2, 4, 6, 8, 10 e 11 registram a fauna, flora e a subsistência da etnia, (3'31, 4'30, 6'14, 4'13, 3'52 e 3'53). A faixa 3 faz referência ao rito de iniciação feminina, o ritual da moça nova. A faixa 12 é uma cantiga de despedida. Os instrumentos usados no cd são tambores, maracás, violão, havai (chocalho) e pau-de-chuva, sendo utilizados em todas as faixas.

O mito de origem é citado nas faixas de 1, 5, 7 e 9. "Os mitos geralmente são contados pelas pessoas mais velhas da tribo e são pagos com beijus, carne ou *pajuaru*." (Pereira e Pacheco, in cd *Maguta Aru Wiyaegu,* 2002*)*. Conta o mito que os Tikuna foram originados pelos irmãos *Jo'i* e *Ipi*. *Ipi* se transformou em peixe e *Jo'i* pescou estes peixes no igarapé *Eware*, que aos quais ao sair da água se transformavam em Tikuna, daí a auto- denominação *Maguta*, que significa "gente pescada com vara". A música da faixa 1 foi composta por OGBT, 5 e 9 por Aldenor Félix e 7 composta por Domingos. Todas as faixas acima citadas possuem divisão rítmica binária, movimento melódico ligado, intervalos conjuntos e disjuntos em um registro médio e, possuem nota de longa duração no final das frases. A definição de intervalo conjunto e disjunto aqui usada é a de Med, o qual refere-se a intervalo como diferença de altura entre dois sons; intervalo conjunto é formado por notas consecutivas e intervalo disjunto é formado por notas não consecutivas. (Med,1996, p.60) Entende-se por registro grave ou agudo, a extensão que a voz ou um instrumento musical pode alcançar, o registro médio, portanto, é um intermediário entre estas duas extensões.

Deste bloco, a música da faixa 9 é a única que apresenta coro heterofônico. O ritardando final é encontrado nas faixas 9 e 3. A divisão rítmica é bem marcada pelo violão e também pelos instrumentos como os maracás, pau- de chuva, havaí e tambor. A faixa 5, possui refrão cantado em português: "*Somos Tikuna (3x). Somos povo maguta. Somos tikuna wotchimaucu.";* a faixa 9, é cantada em coro heterofônico, com pergunta e resposta. Na música da faixa 3,composta por Pedro Araújo, temos referência ao mito da moça nova, onde também são citados o *Eware*, o território sagrado onde os Tikuna foram pescados, os mascarados, os instrumentos e aparatos usados para a realização do ritual. O mito da moça nova conta que uma jovem aguardava, em reclusão, o ritual de iniciação, onde jovens obtem os conhecimentos necessários para tornarem-se mães e esposas preparadas para sua sociedade. Ainda reclusa, a moça escutou o som do *aricano* (longa flauta indígena que as mulheres são proibidas de ver), ouviu também o som de vozes que cantavam e batiam tambor. Curiosa, ela abandonou o seu retiro e resolveu olhar os dançarinos. Ao tomar esta atitude proibida por sua sociedade, a moça sofreu a punição, então foi violentada e morta.

As faixas 2 e 4 composta por Adelmo Fernandes; 6 por Rosa Dica Ponciano; 8 de Maria Cruz; 10 (música tradicional); 11 e 12 de Domingos, registram a fauna, flora e a subsistência da etnia. Como no bloco anterior, as faixas acima citadas possuem divisão rítmica binária, movimento melódico ligado, graus conjuntos e disjuntos em um registro médio e, possuem nota de longa duração no final das frases. Neste bloco, é interessante notar que as faixas 2 e 4 apresentam-se em *staccato*, e a faixa 2 possui ostinato . Neste bloco, chama atenção a música da faixa 6, que é a mais longa do álbum e assim com a faixa 8, é composta por uma mulher, o que vem a ser um fato interessante, pois geralmente as músicas tradicionais são de composição masculina. A faixa 10 possui um movimento melódico ligado apenas no refrão e é cantada em coro heterofônico.

Figura 01: Capa do Cd Wotchimaucu



FONTE: www.overmundo.com.br

Considerações Finais

Os vários discursos artísticos (visuais, poético, dança, grafismo) presentes na prática e fazer musical dos Tikuna revelam a importância que a música, como linguagem, ocupa nas relações indígenas, em sua cosmologia, rituais e relações cotidianas. A música atua como o fio condutor para que estes discursos dialoguem e assumam um papel comunicativo eficiente. Ao realizar este diálogo a música ou o fazer musical, consolida- se em ação social, com sentidos atribuídos de caráter transformador. Desta forma, o fazer musical Tikuna resiste, criando estratégias para manter esta prática tradicional, como é caso do festival de música indígena e, como ouvido no cd *Wotchimaucu*, que canta seu mito de origem, o mito da moça nova, relata sua fauna, flora e cultura de subsistência, usando de seus instrumentos e ritmos tradicionais. Como futura educadora em música, percebo que a oportunidade de imersão na cultura indígena para posterior abordagem em sala de aula, promove uma experiência de enriquecimento cultural, onde as várias perspectivas do fazer musical serão discutidas e compartilhadas, promovendo reflexões sobre estas práticas, realizando um intercâmbio de conhecimento, valorizando saberes e registrando- os para que estes venham a contribuir na formação de indivíduos mais conscientes de sua cultura.

REFERÊNCIAS

BARRONCAS, Eliberto. Entrevista pessoal concedida à autora, 15/12/2014.

BARROS, Líliam Cristina da Silva**..** *Repertórios musicais em trânsito – Música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM.* Belém: Ed. da Universidade Federal do Pará, 2009.

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência***.** In: Cadernos de campo, São Paulo, n 16, p. 201- 218, 2007.

FAULHABER, Priscila. *Refletindo sobre as máscaras Ticuna*. In: XIV Reunião da ANPOCS, GT Antropologia Indígena. Petropólis, 23 a 27 de Outubro de 2000.

MED, Bohumil. *Teoria da Música* – 4ª edição. Brasília, DF, Musimed, 1996.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu.* Dissertação de Mestrado (Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael José de**.** *A Musicológica Kamayurá – Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu.* (2ª edição): Florianópolis: Ed. da Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

_____**.** *Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte*. In: Mana 13(2): 293- 316, 2007.

_____**.** *Música nas Terras Baixas da América do Sul: Ensaio a partir da escuta de um disco de música Xikrín*. In: Anuário Antropológico, Rio de Janeiro, n 95, p. 251- 263, 1996.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do "Mbaraka": Música, dança e xamanismo Guarani.* São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. *A música indígena no mundo dos projetos: Etnografia do projeto Podáali- valorização da música Baniwa.* In: TRANS- Revista Transcultural de Música, n 15, p. 1-13, 2011.

_____. *Nande Reko Arandu: memória viva guarani.* In: Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, n 11, p. 203-205, 1999.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. *A Etnografia da música segundo Anthony Seeger: clareza epistemológica e integração das perspectivas musicológicas.* In: Cadernos de campo, São Paulo, n 17, pg. 233-235, 2008.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música.* In: Cadernos de campo, São Paulo, n 17, p. 237-260, 2008.

TEIXEIRA, Nilza Silvana Nogueira. *Cestaria, Noções Matemáticas e Grafismo Indígenas nas Práticas das Artesãs Ticuna Do Alto Solimões.* Dissertação (Mestrado em

Antropologia Social) Universidade Federal do Amazonas, 2012.

Discografia

MAGUTA ARU WIYAEGU- Cantos Tikuna. Produção: Edmundo Pereira e Gustavo Pacheco. Edição e masterização: Edmundo Pereira, Gustavo Pacheco e Ricardo Calafete. In: Coleção de Documentos Sonoros- Museu Nacional do Rio de Janeiro. [Rio de Janeiro], CD DSMN 2000, 2 CD.

NANDE REKO ARANDU - Memória Viva Guarani. Direção Geral: Antônio Maurício Fonseca. Gravação: José Henrique Mano Penna. [São Paulo], CD MGV 2001, 1998, 1CD (duração : 73:39 min.).

"MÚSICA DE BEIRADÃO"? REFLEXÕES A PARTIR DO CAMPO

Rafael Branquinho Abdala Norberto
rbanviolao@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

O objetivo deste trabalho é apresentar algumas reflexões de cunho etnomusicológico, a partir da etnografia em andamento, acerca dos imaginários amazonenses em relação aos usos da terminologia "Beiradão" aplicada à música. A temática proposta para esta comunicação é um recorte de algumas inquietações que vivenciei em anos anteriores e outras que experienciei durante o meu último trabalho de campo (entre 11.01.2015 e 03.03.2015). Para alcançar o objetivo explicitado acima, utilizo duas técnicas etnográficas, a observação participante e os diálogos registrados em campo. Trago como resultado deste trabalho a compreensão dos empregos da terminologia "beiradão" por parte da população amazonense e de como esta terminologia passou a ser utilizada na música a partir dos discursos e falas nativas dos músicos inseridos nesse universo musical ("Beiradão"). Ressalto a importância de não demonstrar verdades *a priori* acerca desse entendimento, nem afirmar o que realmente é ou não "música de Beiradão", mas sim, a possibilidade de salientar as diversas construções que foram e ainda são feitas acerca dessa música. Essas construções situam-se em contextos socioculturais distintos que oportunizam a criação de diversas músicas *de* (pensadas como gênero musical) e *nos* (pensadas como a localização geográfica onde esses fenômenos musicais ocorrem) "beiradões". Este trabalho contribui para os estudos etnomusicológicos de culturas populares envolvendo música na região amazônica, principalmente por refletir acerca dos imaginários amazonenses e usos da terminologia nativa "Beiradão" aplicada à música, buscando compreender as relações entre músicos e públicos amazonenses e seus desdobramentos socioculturais.

Palavras-chave: "Música de Beiradão"; Cultura popular no Amazonas; Etnomusicologia.

Abstract

The aim of this work is to show some ethnomusicological thinking, from ethnography in progress, about the imaginary of people from Amazon state in the uses of "Beiradão" terminology applied to music. The proposed theme for this communication is a clipping some concerns that I experienced in previous years and others that I experienced during my last fieldwork (between 01.11.2015 and 03.03.2015). To achieve the aim set out above, I use two ethnographic techniques, participant observation and dialogues recorded in the field. I am bringing as a result of this work the understanding of terminology "beiradão" used by the people from Amazon state and how this terminology started to be used in music from the speeches and statements of native musicians included in this musical universe ("Beiradão"). I emphasize the importance of not demonstrate *a priori* truths about this understanding, nor say what it really is or not "music of Beiradão" but rather, the ability to point out the various constructions that were and still are made about this music. This work contributes to the ethnomusicological studies of popular culture involving music in the Amazonian region.

Keywords: “Music of Beiradão”; Popular culture in Amazon state; Ethnomusicology.

O primeiro contato que tive com o termo “Beiradão”[1] aplicado à música foi em um diálogo com o músico amazonense Ítalo Jimenez no ano de 2010. Durante essa conversa, quando falávamos sobre o *jazz* em Manaus, Jimenez (2010) afirmou que eu deveria estudar o “Instrumental Beiradão”, por ter sido um “movimento musical” por meio do qual despontaram músicos que, naquele momento, eram a sua principal inspiração e referência jazzística no saxofone. Esse diálogo causou-me diversas inquietações, sendo que, a primeira delas se resumia na seguinte questão: No que se constitui, de fato, o “Instrumental Beiradão”? Passei alguns anos refletindo acerca dessa questão a distância até ingressar no mestrado em etnomusicologia e ter a oportunidade de levar a cabo esta pesquisa através da convivência (etnografia) com os músicos e públicos amazonenses envolvidos com a música reconhecida por eles como “Beiradão”.

Antes de mergulhar no campo propriamente dito, tive a oportunidade de realizar um pré-campo na cidade de Manaus entre os dias 28.07.2014 e 07.08.2014. Pautei-me, desde a primeira incursão, na reflexão feita por Timothy Rice quando diz que o campo funciona “não aparentemente como um lugar para testar e por em prática a teoria, como um lugar experimental em outras palavras, mas um lugar para tornar-se etnomusicólogo, um lugar empírico”[2] (Rice, 2008, p. 46, tradução minha). Também entrei em campo imbuído de algumas reflexões teórico-metodológicas utilizadas nas pesquisas participativas exemplificadas por Vincenzo Cambria e Ramón Pelinski. Cambria (2004, p. 3) sugere que adotemos “[...] uma postura reflexiva, dialógica e colaborativa [...]” com a rede de sujeitos ou colaboradores da pesquisa. Pelinski (2000, p. 294, tradução minha) sugere que a autoridade etnográfica pode ser dividida entre “[...] pesquisadores e informantes nativos, colaboradores ou amigos, para que eles tenham a possibilidade de controlar a interpretação de sua própria história”[3].

[1] Eu utilizo “Beiradão” (com a inicial maiúscula) quando trato do termo empregado em música e “beiradão” (com a inicial minúscula) quando faço referência às beiras de rios, igarapés e paranás onde habitam diversas comunidades ribeirinhas. Utilizo ambas as terminologias (“Beiradão” e “beiradão”) entre aspas por tratarem-se de categorias êmicas.

[2] “Not apparently as a place to test and work out theory, an experimental place in other words, but a place to become an ethnomusicologist, an experiential place”.

[3] “[...] investigadores y autóctonos informantes, colaboradores o amigos, para que éstos tengan la posibilidad de controlar la interpretación de su propria historia”.

Apesar disso, Cambria (2004, p. 3) está criticando em seu texto o ideal dos antropólogos e etnomusicólogos que assumem essa postura reflexiva, dialógica e colaborativa dando voz aos nativos, porém, sem realizar pesquisa participativa. Cambria atribui a esses pesquisadores a qualidade de "compositores" e "solistas" de suas pesquisas. Em minha opinião, a busca por uma "relação social simétrica" (Latour, 1994) com os colaboradores da pesquisa é a principal forma de agirmos com ética, sem precisarmos necessariamente realizar pesquisa ação-participativa ou pesquisa participativa. Nós podemos realizar uma pesquisa interpretativa, baseada nos conceitos exemplificados por Geertz (1989) como, por exemplo, a "descrição densa", e ainda sim realizarmos uma pesquisa reflexiva, dialógica e colaborativa, mesclando interpretações advindas do pesquisador e ao mesmo tempo possibilitando aos nativos "controlar e interpretar a sua própria história". O que busco em minha pesquisa e apresentarei no decorrer deste trabalho é uma união dessas perspectivas exemplificadas acima, idealizando o meio termo entre as mesmas.

Durante o pré-campo eu acompanhei um ensaio da Orquestra de Beiradão do Amazonas (OBA) no dia 29.07.2014, um show da própria OBA no Ginásio Amadeu Teixeira no dia 30.07.2014 e outro no evento de inauguração da Galeria Espírito Santo no dia 01.08.2014. Este evento de inauguração da Galeria Espírito Santo também contou com a participação do Cordão do Marambaia. Além disso, fui tendo os primeiros contatos com alguns dos músicos que se tornaram colaboradores desta pesquisa no trabalho de campo posterior. Ressalto que desde a primeira incursão em campo (pré-campo) eu utilizo os recursos técnicos da fotografia e da filmagem nas observações participantes que realizo durante as *performances* de "Beiradão" que tive e estou tendo a oportunidade de acompanhar.

No trabalho de campo propriamente dito (entre janeiro e fevereiro de 2015), eu fiquei 52 dias em campo. Neste período, eu tive a oportunidade de registrar os diálogos com cerca de trinta músicos, sendo que esses músicos (colaboradores desta pesquisa) dividem-se em gerações musicais distintas, com ideologias divergentes envolvendo a "música de Beiradão". Além de músicos, conversei com produtores e radialistas que viveram o auge do que ficou conhecido na década de 1980 como "movimento Beiradão" ou "Instrumental Beiradão". Também acompanhei dois músicos (etnografei as *performances* através da observação participante) em "festejos de santo" (terminologia nativa) que ocorreram em "comunidades"

rurais nos "beiradões" de fato. O primeiro deles foi o festejo de São Lázaro na Aldeia Piranha, que se localiza às margens do rio Igapó-Açu, na Terra Indígena Cunhã-Sapucaia, pertencente ao município de Borba (AM), onde Chico Cajú e Banda e Cheiro e Banda animaram a festa. O outro festejo (Nossa Senhora do Bom Parto) foi na "comunidade" Menino Deus do Curuça, às margens do rio Curuça, distrito de Massauari, pertencente ao município de Boa Vista do Ramos (AM), onde a Banda HM Som, Amarildo do Sax e Forró de Reis animaram o "baile dançante". São nesses festejos em comunidades rurais nas beiras de rios, igarapés e paranás que a "música de Beiradão" foi sendo construída ao longo dos anos e foi estabelecendo-se como tradição entre os nativos.

Segue duas figuras com recortes de mapas feitos a partir da ferramenta Google Maps em que viso ressaltar os espaços geográficos percorridos por mim durante o trabalho de campo descrito acima:

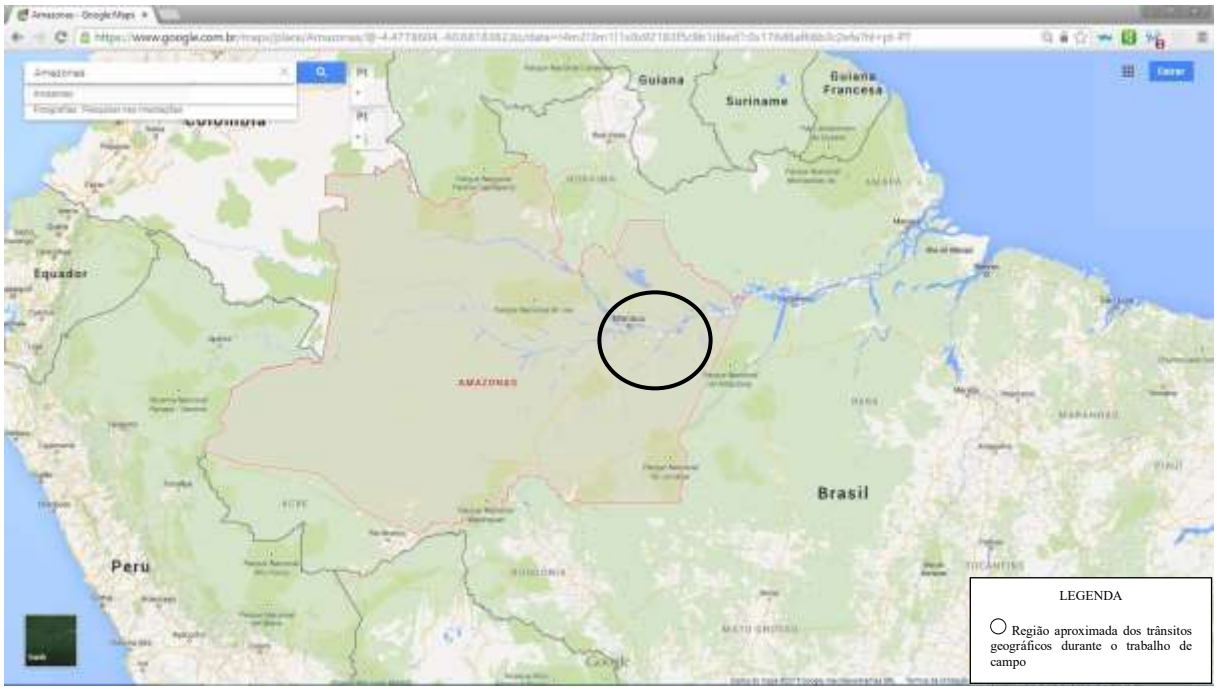


Figura 1: Recorte do mapa-múndi com ênfase no Estado do Amazonas (Brasil)

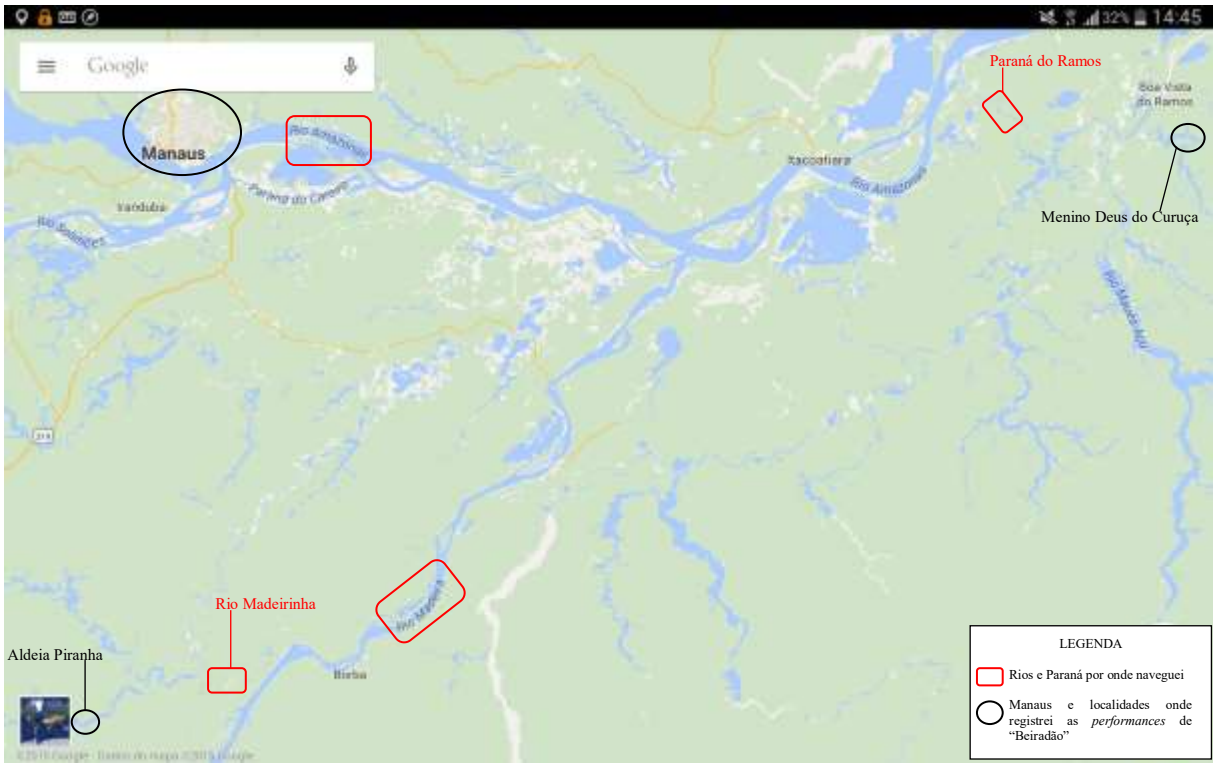


Figura 2: Recorte do mapa do Amazonas com ênfase nos espaços geográficos percorridos durante o trabalho de campo

Entretanto, O que é mesmo "beiradão"? Esta terminologia está presente no imaginário amazonense há muitos anos. O escritor, poeta, jornalista e político amazonense Álvaro Maia já traz esta terminologia em sua obra *Beiradão*, publicada pela primeira vez em 1958. Maia (1999, p. 23) discorre:

> Intitula-se beiradão a margem dos rios principais, onde se fixaram os primeiros desbravadores e permaneceram os seus descendentes. Aí se encontram grandes seringais e castanhais, sem a riqueza e a fartura dos afluentes de águas-pretas, assim como povoados e sedes municipais. Navegável durante o ano inteiro, embora com pedras e baixios no verão, serve para distribuir mercadorias e armazenar a produção, conduzida em gaiolas e motores para os centros importadores.

A partir das minhas observações e experiências vivenciadas no campo, reflito que muitos dos imaginários amazonenses aos quais tive contato permanecem tendo a mesma ideia de "beiradão" trazida por Álvaro Maia. Por outro lado, tive contato com outras definições nativas de "beiradão", por mais que o imaginário divulgado por Maia seja o mais comum entre essas pessoas que convivi. A maioria desses amazonenses (não músicos)

explicitou que “beiradão” era a nomenclatura utilizada por eles quando se referiam às margens (“beiradas”) de rios, igarapés e paranás, principalmente, dos de águas brancas, pelo fato desses rios estarem em áreas de várzea e não de igapós. Nessas áreas de várzea, nos rios de águas brancas, é muito comum as “comunidades” ficarem em barrancos altos, o mais distante possível da água, para defenderem-se das enchentes. Já os rios de águas negras, formam praias no verão (período de seca) e igapós no inverno (período das enchentes), sendo que normalmente os barrancos (“beiradas”) onde se localizam as comunidades ficam mais próximos dos rios, sem as características de serem barrancos muito altos. É devido à altura dos barrancos nos rios de águas brancas que os amazonenses, desde os tempos do Álvaro Maia, denominam essas localidades de “beiradões”, ou seja, uma beirada alta.

Estas são algumas fotos do “beiradão” de águas brancas que capturei durante o campo na “Comunidade” de Cametá do Ramos (distrito de Barreirinha-AM):



Figura 3: Passarela que dá acesso às escadas de Cametá do Ramos



Figura 4: Vista do Paraná do Ramos observado a partir da "comunidade"

Apesar de muitos amazonenses corroborarem com Álvaro Maia dizendo que os "beiradões" situam-se nos rios de águas brancas, os músicos que tenho tido contato não fazem distinção entre rios de águas brancas, negras e claras, pois para eles todas essas localidades são "beiradões".

Os imaginários dos músicos amazonenses são muitos no que se refere às músicas tocadas nos "beiradões". O primeiro diálogo que tive em que um músico definiu esses usos da terminologia "Beiradão" aplicada à música foi com o colaborador Eliberto Barroncas, que discorreu o seguinte:

> O termo Beiradão começou a ser empregado em música quando os radialistas das emissoras (ondas curtas) de rádio anunciavam qualquer acontecimento, festivo ou não, nas localidades do Amazonas ("festa no beiradão", "torneio de futebol lá no beiradão", "música lá no beiradão" etc.). Portanto, era uma forma urbana (manauara) de se referir a tudo que acontecia no interior do estado, em uma alusão figurativa às margens dos rios. Esse termo não fazia parte do vocabulário das pessoas interioranas da região. Outro fator importante, para uma melhor compreensão do assunto, é o fato de que o acesso que se tinha a música se dava unicamente através das rádios Baré, Difusora e Rio Mar, que veiculavam a música popular

> brasileira que acontecia nas outras regiões do país, com ênfase aos segmentos mais voltados para o dito "povão" (marcha, frevo, bolero, samba, xote, baião, entre outros). E era esse o repertório tocado de ouvido nas festas pelos músicos ribeirinhos. Isso quer dizer que a música de Beiradão não é um determinado ritmo como estão falando por aí, com certa influência do jazz (gênero que não era tocado nas rádios citadas). Porém, como é natural, essa música ganhou sotaques específicos que aparecem nos trabalhos autorais de compositores como: Teixeira de Manaus, Souza Caxias, Agnaldo do Amazonas, Chiquinho David, Chico Cajú, Manezinho do Sax, Rubens Bindá, Magalhães da Guitarra e tantos outros. Antes desses [músicos] citados muitos [outros] músicos, em todo Amazonas, tocavam nas festas com instrumentos como violino, clarinete e outros (Barroncas, 2014).

Eu experienciei, em parte, exatamente esse relato transcrito acima advindo da maioria dos músicos que foram residir em Manaus em busca de "profissionalização" na música e, a partir da vivência manauara, adotaram a terminologia "Beiradão" como sendo as músicas que eles executavam nos festejos nos interiores. Para alguns, era o forró, o frevo, a marchinha de carnaval, o samba, a valsa, o bolero, entre outras modalidades musicais. Entretanto, para outros, eram essas mesmas músicas, mas com "sotaques amazonenses", ou seja, particularidades que só teriam quando tocadas por esses músicos nos "beiradões".

Além do que relatei acima, também presenciei outras realidades. Um exemplo é a experiência trazida por dois músicos que tive a oportunidade de dialogar que construíram as suas vivências a partir do modo de vida interiorano. Este é o caso dos saxofonistas "Cheiro" e João Simões[4]. O primeiro nunca tinha ouvido falar em "música de Beiradão", nem mesmo reconhecia essa terminologia no meio musical. Para ele, a música tocada nos festejos era música, não tinha diferença se era feita no Amazonas ou no nordeste (Diniz, 2015). No entanto, João Simões reconhecia a música tocada nos festejos como "música do Beiradão", sendo que, até mesmo explanou sua definição dessa música.

A definição de "música do Beiradão" discorrida por João Simões foi:

[4] Ambos viveram a sua vida quase inteira em localidades de "beiradão". João Simões chegou a residir durante 18 anos na área urbana de Barreirinha (AM), entretanto, atualmente, voltou a residir na "comunidade" Freguesia do Andirá (distrito de Barreirinha), às margens do Rio Andirá. Valter Diniz ("Cheiro") chegou a residir em Manaus por nove meses, porém, voltou ao interior, que segundo ele, é o seu lugar. Ambos aprenderam o saxofone empiricamente. Atualmente, continuam trabalhando como agricultores e animando os festejos nos "beiradões" com o sax.

> Música do Beiradão é essas nossas músicas que a gente aprende sem ninguém ensinar, sabe, é..., a gente não estudou a música e a gente aprendeu pelo um dom que eu acho que Deus que deu pra gente, né. Então, a gente chama de música do Beiradão. Não é música profissional (Simões, 2015).

Essa foi uma definição totalmente diferente das outras explanadas pelos músicos que residem em Manaus, que possuem imaginários semelhantes ao que foi explanado por Barroncas. João Simões nos expõe uma especificidade dessa música que já havia sido relatada por Barroncas, que é o fato de ser uma música tocada de ouvido, acima de tudo, uma música empírica, passada de pai para filho muitas vezes e, em outras, sendo repassada empiricamente nos próprios festejos. Essa realidade está presente nos relatos da maioria dos músicos que conversei, entre eles, "Chico Cajú" [5], "André Amazonas", "Agnaldo do Amazonas", Eliberto Barroncas, Esomar Pacheco, Manuel Barroncas, "Chiquinho David", Severino Alves, Hildo Maquiné, "Diquinho do Sax", "Dominguinhos do Sax", Valter Diniz ("Cheiro"), entre outros. Ambos relataram o seu primeiro contato com essa música ("Beiradão") nas "comunidades" de interior ("beiradão") onde nasceram quando músicos que já residiam em Manaus, como "Rafí do Sax" e Paulo Moisés, por exemplo, iam animar os festejos em suas respectivas "comunidades".

Esses músicos que citei acima nasceram entre as décadas de 1930 e 1950, ambos relataram que aprenderam a tocar banjo, cavaquinho, pandeiro, bateria e, posteriormente, guitarra (no caso do "André Amazonas"), percussão em geral (Manuel Barroncas), trombone (Severino Alves) e saxofone (todos os outros, sendo que o Eliberto Barroncas atua mais como percussionista). Notem a preferência pelo saxofone, por esse ser o instrumento mais solicitado nos "beiradões" amazonenses desde a década de 1950. Atualmente, ainda é muito comum os "presidentes" (terminologia nativa) dos festejos contratarem dois ou mesmo três saxofonistas para dividirem a tarefa de animar os bailes que ocorrem nesses festejos. Entretanto, muitos outros instrumentos já animaram (alguns ainda animam) os festejos nos "beiradões" amazonenses. Este é o caso da flauta de madeira artesanal, do violino, do clarinete, da guitarra e em localidades mais distantes de Manaus, principalmente em seringais, o acordeom. Depois do saxofone, a guitarra é o instrumento solista que ficou mais

[5] Todos os nomes que trago entre aspas é concernente ao nome artístico desses músicos pelo qual são mais conhecidos.

conhecido no Amazonas, muito disso devido às gravações na década de 1980 dos guitarristas "André Amazonas", "Oseas da Guitarra" e "Magalhães da Guitarra".

Outro contexto sociocultural em que a terminologia "Beiradão" está sendo aplicada à música está relacionado às constantes invenções[6] e reinvenções ocorridas na capital Manaus. Atualmente, diversos músicos manauaras de classe média afirmam em seus discursos que estão executando "Beiradão" (pensado como gênero musical). O músico Ênio Prieto lidera a OBA (Orquestra de Beiradão do Amazonas) e o músico Gonzaga Blantez[7] lidera o Cordão do Marambaia. Ambos, Prieto (2014) e Blantez (2014) dizem estar "resgatando o Beiradão", como se o "Beiradão" fosse um produto musical específico que se extinguiu ao longo do tempo e está sendo "ressuscitado" por eles. Além disso, eles também dizem estar "resgatando a memória e identidade do povo amazonense", sendo que nos "beiradões" de fato essa música nunca deixou de existir.

Como expus no resumo deste trabalho, existem diversas construções envolvendo a "música de Beiradão" no Estado do Amazonas que foram sendo feitas ao longo do tempo e outras que estão ocorrendo recentemente em Manaus mais ligadas aos processos de invenções. Os músicos que, de uma forma geral, reivindicam o "Beiradão" entendido como gênero musical são esses mesmos músicos ligados às invenções atuais ocorridas em Manaus, como por exemplo, os já citados Ênio Prieto e Gonzaga Blantez. Estes consideram uma "música de Beiradão" ou simplesmente "Beiradão", porém, em seus discursos e nas *performances* que observei eles utilizam as composições do "Teixeira de Manaus" como um símbolo e modelo para o que seria esse "Beiradão" pensado como gênero e no restante do tempo executam músicas próprias que se distinguem completamente do que eu presenciei nas *performances* que acompanhei nos festejos nos "beiradões"[8], ou mesmo das próprias gravações realizadas nas décadas de 1980 e 1990 em que eles se baseiam. São diversos e conflitantes os discursos dos músicos amazonenses envolvendo a "música *de* Beiradão" e a "música *nos* beiradões". Questões teórico-conceituais como origens, localismos, identidades

[6] Trago o conceito de "invenção" a partir das reflexões feitas por Hobsbawm; Ranger (2014) [1983] acerca da *Invenção das tradições*.
[7] Blantez nasceu em Alenquer (PA), mas atualmente reside em Manaus.
[8] Para ver alguns exemplos musicais do que presenciei nas *performances* musicais *nos* "beiradões" e dos trabalhos da OBA e do Cordão do Marambaia, bem como de músicos da geração que gravaram na década de 1980 como "Teixeira de Manaus", "Chico Cajú", "Agnaldo do Amazonas", "André Amazonas", entre outros, basta acessar o *YouTube*.

regionais, autenticidade, imperialismos culturais, indústria musical e globalização perpassam as discussões acerca do que seria o "Beiradão". Viso elaborar outro artigo focando esses questionamentos e problematizações a partir do diálogo com autores da etnomusicologia como Feld; Keil (1994), Bohlman; Radano (2000) e Ochoa (2003).

Concluindo este texto e deixando em aberto os questionamentos referentes aos diversos imaginários e ideologias que constituem o universo musical envolvendo os usos da terminologia "Beiradão" aplicada à música, eu trago algumas reflexões em diálogo com Piedade (2005). Em seu texto, Piedade (2005, p. 198-200) reconhece o *jazz* brasileiro "[...] como um gênero musical em sua plenitude", e este reconhecimento estaria intimamente ligado à busca dos músicos brasileiros por uma "musicalidade brasileira" que ressaltaria então a identidade de ser brasileiro em oposição à "musicalidade norte-americana" (identidade norte-americana). Devido a isso existiria então uma "fricção de musicalidades" "[...] na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam" (Piedade, 2005, p. 200). Na reivindicação do "Beiradão" como gênero musical entre alguns músicos manauaras ocorre algo semelhante ao que é exposto por Piedade (2005). Alguns músicos manauaras reivindicam que o samba, a lambada, a cúmbia, entre outras músicas, quando tocadas por eles, apresentam especificidades rítmicas e sonoras que seriam próprias do Amazonas (reivindicação de uma "musicalidade amazonense"). Fazendo um paralelo com a reflexão feita por Piedade (2005), quando os amazonenses tocam um "samba" *nos* "beiradões", essa música seria diferente do que é feito no Rio de Janeiro, por exemplo, ou seja, as musicalidades dialogam, mas não se misturam.

A problematização que faço é que não são os músicos que me apresentaram essas diferenciações ("fricções") em campo que reivindicam o "Beiradão" como gênero. Estes, dizem para mim que o "Beiradão" é a forma com que os músicos amazonenses em geral passaram a se referir às diversas músicas que eram tocadas *nos* "beiradões", porém, com alguns diferenciais que seriam o "sotaque amazonense", as formações instrumentais distintas que não eram comuns a outras partes do país e a inserção de "leves toques vocais" em algumas músicas que eram concebidas para serem instrumentais (diferente do modelo encontrado nas canções e na música instrumental em geral). Estes são músicos da geração do "Teixeira de Manaus", "Chico Cajú", "Agnaldo do Amazonas" (nascidos na década de 1940) e outros da geração do Eliberto Barroncas (nascidos na década de 1950). Estes

músicos não reivindicam o "Beiradão" como gênero musical, mas reconhecem que as músicas executadas *nos* "beiradões" assumem uma musicalidade/identidade "amazonense" [9].

Acerca dos "leves toques vocais", tem um detalhe importante advindo da indústria musical na década de 1980. Os músicos que costumavam animar os festejos *nos* "beiradões" passaram a incorporar pequenos versos em suas músicas que, conforme Teixeira (2015) relatou, foram dicas do seu amigo Pinduca para ele colocar "[...] umas letrinhas, uns refrãos bem populares, pois é o que vende [...]" quando o mesmo foi convidado para gravar uma música (*Lambada pra dançar*) em fita K7 pelo próprio Pinduca que, posteriormente, o levou para gravar o seu primeiro LP (*Solista de sax* - 1981) na gravadora Copacabana (estado de São Paulo). Teixeira me contou em um diálogo como começou o emprego desses refrãos na música criada por ele, sendo que atualmente é uma das principais especificidades que faz com que alguns músicos manauaras reivindiquem o "Beiradão" como gênero musical: "Fiz o *Lambada pra dançar*, que é um hino, aí botei um refrãozinho, que até naquela altura não tinha música com refrãos, era cantada ou instrumental. Aí eu acho que eu criei esse estilo aí de tocar tocar e soltar duas frases, um refrão" (Teixeira, 2015).

Ao longo do tempo, no universo musical dos festejos nos "beiradões" amazonenses, redes foram sendo criadas com especificidades musicais que transitaram por diversos "beiradões" e foram sendo reconstruídas ao longo do tempo através da "interação continuada" (Piedade, 2005, p. 199) que foi se afirmando neste meio através de um mundo globalizado. O saxofone apresenta-se como símbolo de resistência através de saxofonistas como Chico Cajú (71 anos) e Souza Caxias (78 anos), que continuam animando festejos nos "beiradões" mantendo muito do que era feito por eles mesmos em décadas anteriores. Em contrapartida, outro "mundo musical" (Finnegan, 2002, p. 8)[10] surge dentro desse universo do "Beiradão" (re)contextualizado na realidade metropolitana e cosmopolita de Manaus através das diversas invenções e (re)apropriações da terminologia "Beiradão" aplicada à música.

[9] Disponibilizo um exemplo no *YouTube* (<https://www.youtube.com/watch?v=-SY6bVM_YEI> Acesso em: 20 abr. 2015) de um vídeo que fiz durante um diálogo em campo com Eliberto Barroncas e Esomar Pacheco em que os mesmos discorrem acerca do assunto e demonstram exemplos musicais dessas diferenciações "regionais" na "música de Beiradão".

[10] Para uma melhor compreensão acerca do conceito de "mundos musicais", ver Finnegan (2002, p. 8).

REFERÊNCIAS

BARRONCAS, Eliberto de Souza. **Diálogo registrado no pré-campo**. Manaus (AM), 04 agosto. 2014. Diálogo concedido ao autor deste trabalho.

BLANTEZ, Gonzaga. **Diálogo registrado no pré-campo**. Manaus (AM), 06 agosto. 2014. Diálogo concedido ao autor deste trabalho.

BOHLMAN, Philip (Ed.); RADANO, Ronald (Ed.). **Music and the racial imagination**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

CAMBRIA, Vincenzo. Etnomusicologia aplicada e "pesquisa ação participativa": reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. In: Congresso Latino-americano da International Association for the Study of Popular Music (IASPM), 5, 2004, Rio de Janeiro. **Anais do V Congresso da IASPM**. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/VincenzoCambria.pdf> Acesso em: 28 fev. 2015.

DINIZ, Valter Pinheiro. **Diálogo registrado no campo**. Aldeia Piranha (Terra Indígena Cunhã-Sapucaia, município de Borba-AM), 09 fevereiro. 2015. Diálogo concedido ao autor deste trabalho.

FELD, Steven; KEIL, Charles. **Music grooves**: essays and dialogues. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

FINNEGAN, Ruth. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de uma antropóloga desde el campo. **Trans**: revista transcultural de música, [Barcelona], n. 6, 2002. Disponível em: <http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articles/Por%20que%20estudiar%20la%20musica-Reflexiones%20Ruth%20Finnegan.pdf> Acesso em: 10 jun. 2014.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HOBSBAWM, Eric (Org.); RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014 [1983].

JIMENEZ, Ítalo Júlio Vicente. **Diálogo registrado**. Manaus (AM), 07 maio. 2010. Diálogo concedido ao autor deste trabalho.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

MAIA, Álvaro; TELLES, Tenório (Org.). **"Beiradão"**. 2. ed. Manaus: Editora Valer / Editora da Universidade do Amazonas, 1999.

OCHOA, Ana María. **Músicas locales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

PELINSKI, Ramón. Etnomusicología en la edad posmoderna. In: _____. **Invitación a la etnomusicologia**: quince fragmentos y un tango. Madrid: Ediciones Akal, 2000, p. 282-97.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM**, Campinas (SP), ano 11, n. 11, p. 197-207, dez. 2005.

PRIETO, Ênio. **Diálogo registrado no pré-campo**. Manaus, 06 agosto. 2014. Diálogo concedido ao autor deste trabalho.

RICE, Timothy. Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology. In: BARZ, Gregory (Ed.); COOLEY, Timothy J (Ed.). **Shadows in the field**: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008, p. 42-61.

SIMÕES, João Dutra. **Diálogo registrado no campo**. Freguesia do Andirá (distrito de Barreirinha-AM), 17 fevereiro. 2015. Diálogo concedido ao autor deste trabalho.

TEIXEIRA, Rudeimar Soares. **Diálogo registrado no campo**. Manaus, 02 março. 2015. Diálogo concedido ao autor deste trabalho.

O UNIVERSO MUSICAL-RITUAL1 DOS POVOS TIMBIRA

Ligia Raquel Rodrigues Soares
Doutoranda do PPGAS - UFAM

Resumo

Este estudo aborda o universo musical-ritual dos povos Timbira, apresentando exemplos de cantos do povo Ramkôkamekra/Canela. Objetiva-se compreender as teorias e estruturas cancionais nativas dos povos Timbira. Através de observações de trabalho de campo, leituras etnográficas referentes a esses povos e análise das estruturas internas dos cantos, torna-se possível apresentar aqui um esboço inicial tanto de uma classificação antropológica quanto de uma classificação nativa dos cantos e dos sistemas. Compreendo que o universo musical-ritual é composto por sistemas cancionais, conjuntos cancionais e planos. Os conjuntos de cantos são divididos em partes de acordo com o ritmo (Ikên pôc – lento; Ihkyjkyj – moderado; Ikên pej – acelerado), havendo um sistema de marcação dessa divisão que são os hicõn xà. Os cantos possuem uma notação interna que marca as mudanças de tonalidade, através de marcadores chamados hilõn xà. Com isso, argumento que é através desta estrutura que se torna possível a memorização do amplo universo ritual-musical dos povos Timbira. Ao final, argumento sobre a importância fundamental dos cantos e de como os conjuntos cancionais desses povos servem de sustentáculo a vida social de suas comunidades, a formação corporal, mental e moral proporcionando o fortalecimento e reprodução dos timbira. Assim, esta apresentação deseja tornar-se uma importante contribuição para a antropologia e a etnomusicologia dos povos indígenas.

Palavras-chave: cantos, Timbira, classificação

Abstract

This study addresses the musical-ritual universe of Timbira people, giving examples of some Ramkokamekrá / Canela people songs. The objective is to understand the Timbira´s theories and songs structures. Through field work observations, ethnographic readings related to these people and analysis of the internal structures of the songs, it is possible here an initial outline both an anthropological and native classification of songs and their systems. I understand that the musical-ritual universe consists of songs systems, songs sets and plans. The sets of songs are divided into parts according to the rhythm (Iken pôc - slow; Ihkyjkyj - moderate; Iken pej - Accelerated), with a marking system called hicon xà. The songs have an internal rating that marks the tone changes through markers called hilõn xà. Thus, I argue that it is through this structure that makes possible the memorization of large ritual-musical universe of Timbira people. By the end, I argue about the fundamental importance of the songs and songs sets for these people that serves as mainstay of social life of their communities, body, mental and moral formation providing strengthening and reproduction of Timbira. Thus, this presentation wishes to become an important contribution to anthropology and ethnomusicology of indigenous peoples.

[1] Optei neste trabalho por nominar esse universo como musical-ritual pelo fato de que existe entre os Timbira situações de rito sem música, mas não de música sem está diretamente associada a um rito.

Keywords: songs, Timbira people, classification.

Esta apresentação tem como ponto de partida as reflexões apontadas por Blacking (1973) que propõe, aos estudos da etnomusicologia, não uma compreensão da música em si, mas que esta deve ser analisada e entendida como uma organização de sons feita pelo homem e que a percepção dessa ordem sonora necessita ser estudada como um sistema pleno e organizado dentro de uma determinada cultura. O autor também aponta a necessidade de compreendermos analiticamente a teoria musical nativa, a qual, na maioria dos casos, está inconsciente para os nativos (Blacking, 1973, p.17). Ele sugere que antes de emergir em forma de música na mente, há uma percepção de ordem sonora, seja ela inata ou aprendida. É tarefa do etnomusicólogo identificar e compreender todos os processos (biológicos, psicológicos, sociológicos, culturais ou puramente musicais) relevantes à explicação do som musical.

A referida tarefa etnomusicológica, teoricamente sistematizada em 1973, foi executada empiricamente por Blacking (1967) em seus estudos sobre as canções infantis dos Venda (África). A pesquisa realizada trouxe ao cenário a classificação nativa de categorias de instrumentos musicais, canções e também conceitos de performance do corpo no fazer musical dessa sociedade.

Partindo das reflexões de Blacking, me direciono a outros autores que estudaram povos indígenas nas Terras Baixas da América do Sul e que também centraram as suas pesquisas na teoria musical nativa. Elegi para esta apresentação aqueles que de certa forma me iniciaram na compreensão da ordem musical sonora existente entre alguns povos indígenas no Brasil. Aqui destaco Rafael José de Menezes Bastos e Anthony Seeger.

Através de um levantamento minucioso e completo, Menezes Bastos construiu um *metassistema de cobertura verbal do sistema musical dos índios Kamayurá* ([1978] 1999:56). Trata-se de um levantamento de um sistema verbal cognitivo, enfatizando o discurso linguístico sobre a música e de como ela é um tema crucial, através do qual são efetuadas as relações sociais do povo Kamayurá.

Em seu estudo do ritual Yawari[2] Menezes Bastos (2013) transcreve e faz análise do sistema cancional Yawari quanto a três planos: cancional, sequencial e intersequencial.

[2] Estudo realizado para sua tese de doutorado produzida em 1990, na USP.

Menezes Bastos também enfatiza a relevância do plano cosmológico, mitológico e social para o entendimento do fazer musical dos Kamayurá.

Anthony Seeger ([1987] 2004) mostra em suas pesquisas os aspectos formais dos gêneros da arte vocal Suyá, diferenciando-os, da fala ao canto, como discurso (*kapérni*), instrução (*sarén*), música (*ngére*) e invocação (*sangére*). O autor destaca a existência de estilos de cantos específicos que estão relacionados à cerimonias específicas. Os gêneros dos cantos para os Suyá são classificados em *ngére* (cantos uníssonos executados por homens, mulheres, rapazes e garotas) e *akia* (performance individual de rapazes ou homens adultos).

Com relação ao estudo do universo musical Timbira existem alguns artigos da etnomusicóloga Kilza Setti (1997, 2000, 2004). A sua abordagem está centrada em dois aspectos. O primeiro na musicologia, no qual ela analisa os cantos do Parcahàc (ritual de finalização de luto realizado pelos povos Krahô, Apinaje, Pukobjê e Krikati), cujo material colhido pela autora, na aldeia Rio Vermelho do povo Krahô, é analisado do ponto de vista técnico musicológico.

O segundo aspecto, descreve o cenário musical de execução desses cantos, tratando de aspectos da musicalidade desses povos com relação aos variados tipos de emissão e articulação das vozes solistas dos cantadores acompanhados pelo maracá, pelo coro feminino e por instrumentos musicais, além das chamadas e recitações dos animadores, como forma de estimular e encorajar os envolvidos na tarefa musical-ritual. Atrelado a todo esse conjunto, está o coro feminino com suas diversas vozes e intervalos variados no qual desenham comportamentos vocais ascendentes e descendentes, além de manterem-se num paralelismo que emite extraordinário vigor (Setti, 2004, p. 64).

Segundo a autora, os recursos vocais dos povos Timbira permitem construir textura sonora e montagens polifônicas, com usos de microtons nos cantos solistas e nos cantos das mulheres. As melodias, nos cantos Timbira, são construídas em escalas de três, quatro, cinco e seis sons frequentes e geralmente polarizados por centros tonais aproximados.

A análise feita pela autora é importante, mas restringe-se ao universo da análise técnica do canto em si, a qual merece ser complementada com análises e interpretações antropológicas. Isto é reconhecido pela própria autora ao se questionar sobre como seria possível uma aproximação com os segredos musicais Krahô e de entender o modo Timbira

de fazer música. Nessas reflexões, a autora conclui que única possibilidade seria após a sua morte ela pudesse ressuscitar enquanto uma Timbira para poder entender suas teorias musicais e seus segredos (Setti, 1997, pp. 238-239).

O diálogo com essa literatura me despertou para a necessidade de pesquisar e conhecer as teorias, estruturas e estratégias nativas referentes aos sistemas cancionais dos povos Timbira, especialmente aqueles que estão no Estado do Maranhão e Tocantins, com os quais tenho realizado pesquisas desde 2005.

A base para o desenvolvimento desta pesquisa e construção desse texto foram as leituras etnográficas referentes a esses povos e também leituras etnomusicológicas[3], o trabalho de campo, bem como o acompanhamento e observações contínuas do universo musical-ritual. E para aprimorar as informações levantadas durante a pesquisa, foram estabelecidos canais de diálogos constantes com alguns pesquisadores que possuem um conhecimento etnográfico reconhecido referente aos povos Timbira, como é o caso do pesquisador Dr William Crocker e Dr. Odair Giraldin, além do Dr. Anthony Seeger, com sua larga experiência de pesquisa com povos Jê Setentrionais, além dos pesquisadores nativos com quem estou em constante contato.

Os povos Timbira tornaram-se conhecidos na literatura antropológica, a partir da monografia de Curt Nimuendaju em sua obra *The Eastern Timbira* (1946). Nimuendaju esteve com este povo cerca de quinze meses entre os anos de 1929 e 1936 e a semelhança da organização social e ritual deste povo com os demais povos Timbira permitiu a ele a generalização de suas observações para um conjunto de povos[4].

Além das semelhanças destacadas por Nimuendaju (como sistema de metades, sistema de classes de idade, complexos rituais de formação de pessoas), existem também semelhanças linguísticas e uma intensa e sofisticada rede de relações estabelecidas entre esses "diferentes" povos que são os Timbira, a qual já foi observada por outros antropólogos

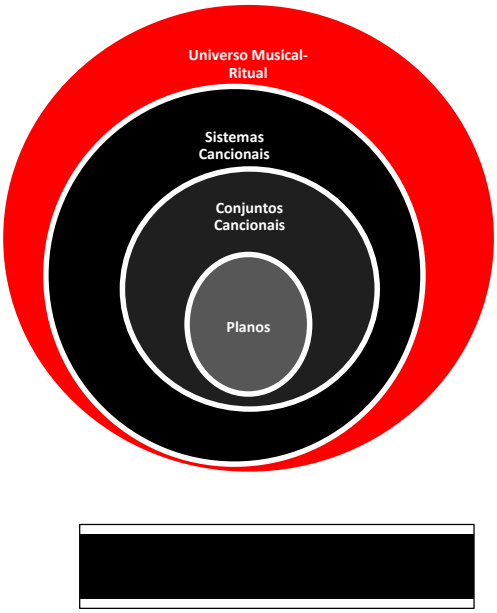
[3] As quais foram de grande importância para o desenvolvimento e reflexões ao longo da pesquisa junto aos Timbira: Feld (1982), Aytai (1985), Basso (1985), Montardo (2009), Tugny (2009a, 2009b, 2011), Piedade (1997, 2004), Lourenço (2009).

[4] Esse conjunto conhecido na literatura antropológica como Timbira inclui os Ràmkôkamekra/Canela, os Apãnjekra/Canela, os Krepỳmkateje, os Krẽnye, os Pukobje/Gavião e os Krĩkati, todos esses no Estado do Maranhão, os Parakateje/Gavião no Pará, além dos Krahô e Apinaje no Tocantins.

que realizaram suas pesquisas com diferentes povos Timbira (Ladeira, 1982; Giraldin, 2000, 2001, 2004).

Essa rede de relações pode ser observada através do sistema de conhecimento médico tradicional (o que leva pessoas a buscarem auxilio consultando xamãs em outros povos) e de outros conhecimentos (como a agricultura), dos **amji kĩn** (festas), das relações de casamentos e de parentesco.

Os estudos realizados entre os Timbira me proporcionaram entender como esses povos pensam o seu universo musical-ritual, composto por uma série de sistemas sendo que em cada um desses sistemas há conjuntos cancionais como refletido abaixo:



O universo musical-ritual é um todo que comporta diferentes partes, aqui denominadas enquanto sistemas cancionais (por ex., Pep-cahàc, Pepjê, Ketuwajê, CàWyhty-Krĩcape, Koklít), sendo que cada um dos sistemas possuem conjuntos cancionais (por ex., pep-cahàc clele, avalvlyle, awaiticpó, popoc, amji pôr, hàc) que são distribuídos em planos (por ex., cantador, cantora, animador, instrumentos musicais).

Cada conjunto cancional pode ser composto por apenas um canto, ou chegar até uma centena deles. Quando possuem diversos cantos (como é o caso do conjunto cancional pep-cahàc clel), esses são separados em partes que são: *Ikên pôc*, *Ihkyjkyj* e *Ikên pej*. A

diferença entre eles esta no ritmo dos cantos. O primeiro é sempre bem lento, passando para o segundo que é um pouco mais rápido e chegando ao terceiro que tem um ritmo mais acelerado.

Cada um desses cantos, por sua vez, possui uma estrutura que é muito característica das musicas Timbira, que demonstra que essa estrutura é pensada e executada por aqueles povos.

Tomemos como exemplo três cantos noturnos do Pep-cahàc

Ràmkôkamekrá/Canela.

Primeira Parte - Ihkên Pôc - Canto 24

Wa jũlũũ cwaca plỳ (ỳ) càmã laa jetê nẽ cà (à)
Wa jũlũũ cwaca plỳ (ỳ) càmã laa jetê nẽ cà (à)
Wa jũlũũ cwaca plỳ (ỳ) càmã laa jetê nẽ cà (à)
Wa jũlũũ cwaca plỳ (ỳ) càmã laa jetê nẽ cà (à)

Wa jũlũũ! cwaca plỳ! (ỳ) càmã laa jetê nẽ cà (à)

Pyty! kliti le é la jêtê nẽ cà (à)

Wa jũlũũ cwaca plỳ (ỳ) càmã laa jetê nẽ cà (à) Wa jũlũũ
cwaca plỳ (ỳ) càmã laa jetê nẽ cà (à)

Wa jũlũũ cwaca plỳ (ỳ) càmã laa jetê nẽ cà (à)
Wa jũlũũ! cwaca plỳ! (ỳ) càmã laa jetê nẽ cà (à)

Pyty! kliti le é la jêtê nẽ cà (à)

Wa jũlũũ cwaca plỳ (ỳ) càmã laa jetê nẽ cà.

Hãhhee ↓

Segunda parte – Ihkyjkyj - Canto 25

Iclãã iii lele nõõ

Iclãã iii lele nõõ

Iclãã iii lele nõõ

Iclãã iii lele nõõ

Iclãã iii lele nõõ

Iclãã iii lele nõõ

Iclãã iii lele nõõ

Iclãã iii lele nõõ!

Xàpêê vaa haalee

Iclãã iii lele nõõ

Iclãã iii lele nõõ

Iclãã iii lele nõõ↓

Segunda parte – Ihkyjkyj - Canto 26

Côô nã vamõlõ lee

Côô nã vamõlõ lee

Côô nã vamõlõ lee

Côô nã vamõlõ lee

Côô nã vamõlõ lee

Côô nã vamõlõ lee

Côô! nã vamõlõ! lee pluplule!

Côô nã vamõlõ lee

Côô nã vamõlõ lee

Côô nã vamõlõ lee

Côô nã vamõlõ lee

Côô! nã vamõlõ! lee pluplule!

Côô nã vamõlõ lee

Côô nã vamõlõ lee

Côô nã vamõlõ lee.

Côô↓

Nos três cantos acima, as frases marcadas em itálico são os *hilõn xà*[5]. Eles são os versos que marcam mudança de altura no tom do canto, ou então são versos que marcam as partes do canto. *Hilõn*, em uma tradução livre, significa subir e abaixar, como no caso de uma haste de planta que pode ser envergada sem se quebrar, podendo abaixar e levantar novamente.

A terminação do canto 26 acima (*Iclãã iii lele nõõ*↓), exemplifica o momento que marca a passagem para uma nova parte do canto. Essa marcação é chamada de *hicõn xà*. Ao concluir este canto com o vocalização *nõõ*↓, significa que a partir daquele momento tanto o ritmo quanto a forma de terminação dos cantos mudam.

Assim, no canto 24, que faz parte da primeira parte dos cantos noturnos do Pepcahàc, a terminação é em *hãhhee*↓. Já no canto 26, que é da segunda parte, a terminação mudou para *Côô*↓.

A tradução livre para *hicõn* é quebrar em partes, em pedaços. A exemplificação dada pelos Canela é o gomo de uma cana. O *hicõn* seria como o nó que separa os gomos da cana.

Como resultados das observações desta pesquisa foi possível entender a classificação do universo musical-ritual Timbira, dos sistemas cancionais com os seus conjuntos, estruturas internas acerca dos cantos e como essas estruturas são utilizadas como estratégia de memorização e aprendizado para os iniciantes. A primeira coisa a ser considerada quando se vai aprender a cantar, é entender os ritmos dos conjuntos de cantos (*Ikên pôc*, *Ihkyjkyj* e *Ikên pej*) e os momentos

[5] Essa partícula xà, nas línguas Timbira denota uma instrumentalização. Por ex., kapõ é verbo varrer; kapõ xà é a vassoura, como instrumento para varrer. Assim, hilõn é movimento de subir e abaixar. Hilõn xà é o marcador de subida e descida no canto. Hicõn é quebrar em partes sequenciadas. Hicõn xà é o marcador do momento de quebra que separa as partes de um canto.

marcadores das separações entre eles (*hicõn xà*). Da mesma forma, é preciso saber identificar os momentos de mudar a tonalidade dentre de um canto (*hilõn xà*).

O aspecto musical dos povos indígenas das terras baixas da América do Sul tem sido pouco abordado, mesmo dentro do universo da etnomusicologia praticada no Brasil. Assim, o trabalho de pesquisa que resultará em minha tese de doutorado, contribuirá com uma sistematização e reflexão sobre o universo musical Timbira.

Ao apresentar os conjuntos cancionais, abordarei como os cantos servem de sustentáculo (alimento) para a vida social e individual, contribuindo para a formação social, mental, corporal e moral (que proporciona em determinados momentos) das pessoas Timbira. Além disso, argumentarei que os cantos também são pensados no processo sociocósmico da construção, formação e fortalecimento de seres e, em outros momentos, também para a reprodução e multiplicação desses seres, sejam eles homens, plantas, animais ou outros seres que possuem o status de sujeito, no pensar Timbira (Soares, 2010). Acredito que, assim, estarei apresentando uma contribuição tanto para a literatura antropológica quanto a etnomusicológica praticada no Brasil.

REFERÊNCIAS

AYTAI, Desidério. O mundo sonoro Xavante. Coleção Museu Paulista (Etnologia), 5, São Paulo: USP. 1985.

BASSO, Ellen B. A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performances. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 1985.

BLACKING, John. Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis. Chicago: The University of Chicago Press, [1967] 1995.

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

FELD, Steven. Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression. Philadelphia, University of Pensylvania Press. 1982.

GIRALDIN, Odair. AXPÊN PYRÀK: história, cosmologia, onomástica e amizade formal Apinajé. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP. 2000.

GIRALDIN, Odair. Um Mundo Unificado: Cosmologia, Vida e Morte entre os Apinaje. Campos, nº 1, 2001:31-46.

GIRALDIN, Odair. Os filhos plantados. A relação Apinajé com as plantas cultivadas. II Encontro Regional de História – Bahia. Feira de Santana, julho 2004. Disponível no site: http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_II/odair_giraldin.pdf

LADEIRA, Maria Elisa. A troca de nomes e a troca de cônjuges. Uma contribuição ao estudo do parentesco Timbira. Dissertação mestrado USP - SP, 1982.

LOURENÇO, Sônia Regina. Brincadeiras de Aruanã: performances, mito, música e dança entre os Javaé da ilha do Bananal (TO). Tese de doutorado. UFSC. Florianópolis, 2009.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2ª edição- Florianópolis: Ed. da UFSC, [1978] 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. "A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura CríticoInterpretativa". Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. Através do Mbaraka: música, dança e xamanismo guarani. SP. Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

NIMUENDAJU, Curt. The EasternTimbira. University of California, Berkeley and Los Angeles, 1946.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música Yepamasa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro. UFSC, 1997. (Dissertação Mestrado)

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu.Florianópolis, UFSC, 2004. (Tese de Doutorado)

SEEGER, Anthony. Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People. University of Illinois Press, [1987] 2004.

SETTI, Kilza. "Os sons do Përekahë no Rio Vermelho – um ensaio etnográfico dos fatos musicais Krahô". In: Overath, Johannes (ed.). Musices Aptatio/ Jahrbuch 1994/95. Köln: Luthe-Druck, pp. 183-239, 1997.

SETTI, Kilza. "Os índios e nós: retratos recíprocos". In: Bisbo, Antonio (org). Anais do Congresso Internacional Brasil-Europa 500 anos: Músicas e Visões, Köln: ISMPS/ABE, pp.11-116, 2000.

SETTI, Kilza. D.O. Leitura. São Paulo, Ano 22, Número 04, Julho/Agosto, pp. 60-66, 2004.

SOARES, Ligia R. R. Amji kĩn e pjê cunẽa: cosmologia e meio ambiente para os

Ràmkôkamekrá/Canela. Palmas/UFT, Programa de Mestrado em Ciências do Ambiente. 2010. (Dissertação de Mestrado)

TUGNY, Rosângela Pereira. Cantos e Histórias do Gavião-Espírito. Editora Azougue:

Rio de Janeiro, 2009a.

TUGNY, Rosângela Pereira. Cantos e Histórias do Morcego-Espírito. Editora Azougue: Rio de Janeiro, 2009b.

TUGNY, Rosângela Pereira. Escuta e poder na estética tikmũ´ũn Maxakali. RJ: Museu do Índio, 2011.

A ETNOMUSICOLOGIA E AS PEDAGOGIAS MUSICAIS: INTERSEÇÕES E INTERSTÍCIOS

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos
jorgelampa@uol.com.br
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT UFRB)

Resumo

A presente comunicação traz a proposição de estreitar as colaborações mútuas entre a Etnomusicologia e a Educação Musical. Para tanto, parte dos conceitos de uma educação pautada pelo conhecimento-emancipação, do multiculturalismo e considera a assimetria atualmente presente na relação entre as produções das diversas culturas musicais. O objetivo é destacar as possibilidades de construção de cooperações interdisciplinares utilizando, neste texto, o ensaio propositivo como forma. Espera-se, através dessa reflexão estimular a produção de estudos e práticas que realizem a aproximação proposta, visando uma formação mais ampla de educadores musicais, que contemple conteúdos e metodologias ora tratados no estado da questão etnomusicológica.

Palavras chave: Educação musical, multiculturalismo, conhecimento-emancipação.

Abstract

The present communication proposes to approximate, intending to establish mutual collaborations the fields of Ethnomusicology and Musical Education. For this, starts discussing the concepts of an education based on the knowledge-emancipation, the multiculturalism and considers the asymmetry nowadays present in the relations among the different musical cultures. The aim is outline the possibilities of a construction of interdisciplinary cooperations between this two fields . In this text the propositive essay is used as format. By such reflection we hope stimulate the production of studies and practices that fulfill the proposed approximation, aiming a broader formation for the musical educators, that takes in account contents and methodologies that are now matter of the state of art of Ethnomusicology.

Keywords: Music education, multiculturalism, knowledge-emancipation.

Percurso Inicial

No limiar do século XXI (já nem tão limiar assim, uma vez que já perfizemos uma década e meia do mesmo) impõe-se uma tarefa para a educação em geral e a educação musical especialmente. Trata-se da necessidade de uma educação multicultural, educação

para a diversidade dos saberes, dos fazeres, para a diversidade, enfim, dos seres. De uma educação que promova leituras amplas de mundo e seus sentidos. É por aí que se encaminha a reflexão que parte da pergunta título deste artigo. A partir desta reflexão, busca-se, como projeto, agregar a educação musical à opção por um conhecimento-emancipação, como colocado na formulação de Boaventura de Sousa Santos:

> A opção das ciências sociais em geral e da sociologia em especial pelo conhecimento-emancipação tem três implicações.
>
> A primeira implicação pode formular-se do seguinte modo: *do monoculturalismos para o multiculturalismo*. Como a solidariedade é uma forma de conhecimento que se obtém por via do reconhecimento do outro o outro só pode ser conhecido enquanto produtor de conhecimento. Daí que todo conhecimento-emancipação tenha uma vocação multicultural.(Santos, 2011, p. 30).

No caso da música e da educação em música, esta formulação implica em que pensemos como se formam os monoculturalismos (ou poderíamos também chamá-los de oligoculturalismos, como veremos à frente?) em suas práticas e em seus modos de difusão, entre eles as várias formas de ensino. Pois se, como afirma José Miguel Wisnik:

> Para fazer música, as culturas precisam selecionar alguns sons entre outros: já falamos sobre o caráter ordenador de que se investe essa triagem, na qual alguns sons são sacrificados (vale o termo, também nesse sentido), isto é, jogados para a grande reserva dos ruídos, em favor de outros que despontarão como sons musicais doadores de ordem, (Wisnik, 1999, p. 53).

As relações entre as diversas formas de fazer essa ordenação nem sempre se dá em condições de igualdade e convívio harmonioso.

> Se pensarmos a música enquanto expressão comunicacional, é possível pressupor que, para além do "estar junto" e da partilha, ela também pode ser da ordem do enfrentamento, da emergência de dissensos, que colocam em cena os aspectos políticos em torno daquilo que é reconhecido como música, como música de qualidade ou como *não-música*. (Janotti Jr., 2014, p. 16).

Daí retornamos à nossa questão anterior, que diz respeito à forma como os processos de ordenação e construção de sistemas musicais e suas musicologias se dão, aqui enfatizando o caráter assimétrico que podem vir a assumir. Nesta assimetria, algumas vozes acabam sendo relegadas ao

silêncio, em face da posição de subalternidade a que são relegadas, do ponto de vista sócio-político e econômico e de seus desdobramentos sonoros e musicais.

> A questão é, pois: como realizar um diálogo multicultural quando algumas culturas foram reduzidas ao silêncio e as suas formas de ver e conhecer o mundo se tornaram impronunciáveis? Por outras palavras, como fazer falar o silêncio sem que ele fale necessariamente a linguagem hegemónica que o pretende fazer falar? Estas perguntas constituem um grande desafio ao diálogo multicultural. (Santos, idem, ibidem).

Tal silenciamento pode se dar não pela eliminação física da produção em si dos sons de determinados grupos e culturas, mas sim pela impossibilidade de que esses, mesmo tendo sido e estando sendo produzidos, sejam ouvidos. Um exemplo, é o de grupos sociais que permanecem marginalizados, até que suas vozes tenham significância econômica no mercado fonográfico ou das culturas musicais de povos e comunidades subalternizadas socialmente, como se explicita no trecho a seguir.

> Muito se pensou sobre a forma pela qual se confinaram na opacidade as vozes dos xamãs, dos pais-de-santo, dos capitães do Reinado. Não porque não falem ou não cantem, mas porque suas vozes e suas músicas costumam sofrer um esvaziamento, uma perda de sentido quando chegam aos ouvidos dos brancos: de fato não são escutadas (Tugny, 2006, p. 9).

Se o referido processo de silenciar pelo impedimento da escuta, pela impossibilidade da criação de códigos de convívio sonoro, se dá por processos de veiculação e distribuição (econômicos e midiáticos), também se efetua por processos de formação de gosto em suas diversas maneiras. O ensino de música pode ser uma delas. Se tal ensino se efetua na chave de uma determinada maneira de fazer música tida como hegemônica, mesmo que de forma não explícita, estamos num território de monoculturalismo extremado. Se este recorte musical, a partir de seu sistema de valoração e atribuição de qualidade, "tolera" algumas outras formas de fazer sonoro, estamos agora num território do "oligoculturalismo musical" a que me referi acima. É quando, por exemplo, o músico vê qualidades na Bossa-nova, no Choro e no Jazz e similares e execra a maioria das outras formas de fazer a "triagem", a seleção de sons efetuadas pelas culturas, conforme exposto por Wisnik na citação acima. Vejamos bem, estamos aqui tratando do ensino em sua utilização como formação basilar, principalmente em sua aplicação no ensino básico. Certamente as formações específicas, as especializações, continuarão a existir, e é importante que consideremos suas dinâmicas de constantes transformações e reelaborações. No entanto, se o que buscamos é uma formação para a multiplicidade de vozes, metaforizando a diversidade dos fazeres musicais e seus contextos, só

podemos pensar o ensino plural, não de música, mas de músicas. Mesmo o ensino das "especialidades" deve ter um compromisso de não formar para a depreciação daquilo que é considerado "música menor" ou até, como citado anteriormente, "não-música".

> O ensino musical, então, torna-se não uma questão de simplesmente transmitir a cultura, mas algo como um comprometimento com as tradições em um caminho vivo e criativo, em uma rede de conversações que possui muitos sotaques diferentes. Nessa conversação, todos nós temos uma "voz" musical e também ouvimos as "vozes" musicais de nossos alunos. (Swanwick, 2003, p. 46).

Este texto e sua preocupação central surgem no momento em que se coloca, para a instituição a que estou vinculado, a tarefa da construção de uma Licenciatura em Música Popular, a partir de um Bacharelado Interdisciplinar em Culturas, Linguagens e Tecnologias Aplicadas. A instituição em questão é o CECULT UFRB, Centro de Culturas, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia[1].

Nosso centro localiza-se na cidade de Santo Amaro, que por sua vez está inserida na Região do Recôncavo da Bahia, onde a presença de manifestações tradicionais é farta. Como a dos grupos de Samba-de-Roda, com seus sambadores e sambadeiras articulados através da ASSEBA (Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia)[2], cuja sede é a Casa do Samba Santo Amaro, a alguns metros da sede provisória do CECULT; a dos muitos grupos de capoeira nesta cidade onde nasceu o mítico "Besouro Mangangá"; também das casas religiosas de candomblé queto, angola e de caboclo que se apresentam publicamente na festa do Bembé do Mercado em maio (e há que se acrescentar a proximidade com a cidade de Cachoeira, onde as tradições do candomblé jeje ainda são muito vívidas) e - não finalmente, mas para encerrarmos esta lista de muitas possibilidades, pois poderíamos falar da Marujada da vizinha Saubara e as brincadeiras do meio de ano do distrito santamarense de Acupe: Nego Fugido e Caretas - as agremiações locais intituladas "Filarmônicas" ou "Liras", com grande importância na região também, formações semelhantes às das bandas marciais, sendo que uma delas, o Apolo, fica ao lado de nosso centro.

1 O site do Centro está no endereço eletrônico <http://ufrb.edu.br/cecult/>.
2 <http://www.asseba.com.br/>

Pois os desafios, além dos advindos de uma proposta de licenciatura em música popular, são os de construir um curso de música nesta região em que as manifestações do "popular" em seu cunho tradicional são tão marcantes. Ainda no campo da canção, ligada à vertente ligada à "MPB", temos o conhecidíssimo fato de Santo Amaro ser cidade natal de Caetano Veloso e Maria Bethânia, mas também de Assis Valente e do atualmente bastante atuante cancionista Roberto Mendes. Poderíamos continuar ainda com muitos exemplos sobre a pujança cultural de Santo Amaro e do Recôncavo, mas a ideia não é traçar um catálogo de suas expressões mais destacadas, mas sim referenciarmos com alguns exemplos a importância desta cultura musical local e a necessidade de que ela seja considerada no trabalho de formação de educadores musicais que é nossa tarefa.

É quando volto à questão do suportes que a EM pode fornecer a esta prática. Creio ser um caminho bastante promissor a ser traçado, mas gostaria de iniciar esta proposta por duas veredas: a da etnografia musical como método e do tratamento a saberes de mestras e mestres das tradições populares. Ainda acrescento a vereda dos estudos musicológicos específicos como ferramenta para a construção de uma metodologia de formação em estruturação musical.

A etnografia musical como método pedagógico

Na construção dos diferentes percursos de formação de musicistas em nível superior é necessário que estes sejam autonomizados para a utilização de diversas ferramentas, teóricas, práticas e mesmo materiais para desempenhar suas atividades. Penso especialmente naqueles percursos que se darão para a formação de músicos-educadores ou de educadores-músicos (a ordem como indicadora de hierarquias epistemológicas fica aqui propositalmente desarrumada). E entre as múltiplas habilidades que se fazem necessárias, uma atitude permanente de pesquisa apresenta-se como uma das mais fundamentais. Se, em sala de aula ou outro ambiente educacional, o professor e a professora de música precisam constantemente de subsídios para suas práticas e é importante que estes advenham das realidades espaciais e temporais que cercam estes ambientes (o que se faz e se ouve de música no tempo e no espaço que educadores e educandos compartilham).

Daí a importância que, entre outras ferramentas de cunho crítico e efetivas para a prática docente, uma postura etnográfica musical seja ponto a ser almejado na formação destes profissionais. Para pensarmos sobre esta postura, vamos partir de uma definição bastante eficaz para os objetivos deste texto:

> A etnografia da música é o escrever sobre as maneiras de como as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente, inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre música, baseadas em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (Seeger, 2004, p. 07).

O que afirmo aqui é que o profissional educador em música, não necessariamente seja um etnógrafo ou alguém especializado na prática etnográfica. Mas alguém que se assuma constantemente em uma postura etnográfica. Da mesma forma que se afirma constantemente que os educadores devem manter sempre viva a qualidade da curiosidade e que a maneira mais sistematizada de fazê-lo é através da atitude de educador-pesquisador. Paulo Freire, grande referência na área da educação e constante batalhador por práticas emancipatórias na formação humana, vai mais longe e afirma:

> Fala-se hoje, com insistência, no professor pesquisador. No meu entender o que há de pesquisador no professor não é uma qualidade ou uma forma de ser ou de atuar que se acrescente à de ensinar. Faz parte da natureza da prática docente a indagação, a busca, a pesquisa. O que se precisa é que, em sua formação permanente, o professor se perceba e se assuma, porque professor, como pesquisador. (Freire, 1998, p. 32).

Insistindo, então, na minha argumentação, reitero que na área de educação musical esta assunção da função e figura do professor pesquisador tenha grande ênfase nas bases da etnografia musical como uma via de relacionamento com a paisagem sonora de seu lugar e seu tempo. E insisto também que a Etnomusicologia é a matriz teórica e prática que pode fornecer subsídios para este trabalho.

Saberes de mestras e mestres das culturas tradicionais

Neste tópico, faz-se necessário retomar a citação do texto de Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2011, p. 30) no início deste trabalho. Refiro-me à opção colocada por ele como sendo das ciências sociais em geral (e que, numa ampla licença teórica, é por mim desdobrada ao pensamento educativo) pelo *conhecimento-emancipação*. Nesta citação, o autor destaca a necessidade do reconhecimento do outro enquanto produtor de conhecimento e a vocação multicultural do chamado conhecimento-emancipação.

No campo da educação musical, ainda fortemente marcado por juízos de valor e qualidade, muitas vezes o *outro* configura-se como o sujeito portador de uma cultura musical considerada, baseando-se por estes juízos, de má qualidade ou pouca importância. Isso, por sua vez, passa a pautar quais conteúdos são passíveis de tornarem-se escolares ou não. No campo da música, este juízo de gosto se aplicou, durante muito tempo, às formas ditas "populares".

> No período após a Segunda Guerra Mundial, era impensável que música popular, jazz ou qualquer outra forma vernacular, com exceção da música folclórica ocidental, pudessem ser levadas para a sala de aula no Reino Unido, América do Norte, Austrália ou em muitos outros países em que prevalecia um estilo ocidental de educação musical. (Green, 2012, p. 65).

Gostaria de destacar também, o papel exercido pelas utilizações das noções de "folclore" no ambiente escolar. Muitas vezes trazido a este ambiente devido a uma rotina programática, acabam por gerar uma "folclorização do folclore", (Vasconcelos, 2015) através de práticas estereotipadas e esvaziadas de sentido.

Para estas questões, a Etnomusicologia, principalmente aquela em sua vertente de Etnomusicologia participativa, é uma fonte de subsídios para uma educação emancipatória. Como fonte de conteúdos, de ferramentas práticas e teóricas e fonte de inspiração para os educadores e educadoras musicais.

Em relação aos pontos críticos expostos acima, as ações propositivas que podem ser feitas (e que vêm ocorrendo) se valem da experiência etnomusicológica acima citada para justamente trazer ao primeiro plano, quando se fala em cultura popular, este outro que, silenciado, é o verdadeiro protagonista delas.

A tarefa de dar voz aos portadores de saberes e memórias ligadas às manifestações culturais tradicionais é, a par de sua enorme importância, de uma necessidade de delicadeza de procedimentos extrema.

Iniciativas para realizar esta tarefa, tanto do ponto de vista da pesquisa quanto no da prática pedagógica, inclusive no espaço das universidade – que ao lado de sua vocação para o ensino tem como pauta de suas ações a extensão como demanda privilegiada – já vem sendo realizadas. Destaco entre elas o projeto Encontro de Saberes nas Universidades Brasileiras, do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI), cuja meta é:

> Propiciar um espaço de experimentação pedagógica e epistêmica no ensino capaz de inspirar resgates de saberes e inovações que beneficiem a todos os envolvidos – estudantes, mestres e professores. Trata-se de um desafio de grandes proporções devido ao verdadeiro abismo que separa os dois mundos que pretendemos colocar em diálogo: o mundo acadêmico, altamente letrado e centrado exclusivamente nos saberes derivados das universidades ocidentais modernas; e o mundo dos saberes tradicionais, centrado na transmissão oral e que preserva saberes de matrizes indígenas e africanas e de outras comunidades tradicionais, acumuladas durante séculos no Brasil.[3]

Como vemos, além de sua importância para a educação básica, as propostas que apontem para uma passagem dos *mono* para os *multiculturalismos* na educação superior também são propiciadas pelo encontro entre as culturas e os detentores de seus saberes e o consequente "alargamento do universo do discurso humano" conforme propõe Clifford Geertz (Geertz, 1989, p. 24).

Musicologia Etnomusicológica e Estruturação Musical

Finalmente, vale destacar a contribuição que uma outra área em especial da Etnomusicologia pode trazer para a construção de uma Educação Musical em sua plenitude.

Trata-se da extensa gama de conteúdos musicológicos que, além de sua importância em agregar conteúdo ao corpus da disciplina, podem ser muito profícuos para inspirar e

3 Disponível em <http://www.inctinclusao.com.br/encontro-de-saberes/encontro-de-saberes>

embasar novas práticas no ensino dos vários elementos do conjunto das estruturações musicais.

No que diz respeito à Rítmica, um exemplo é o dos vários estudos sobre culturas musicais em que esses elementos tenham um desenvolvimento destacado (como, por exemplo, culturas musicais africanas e afro-americanas em geral) e sua utilização para incrementar metodologias e métodos de estruturação musical. Isso se faz primordial para superar dificuldades causadas por concepções extremamente centradas em concepções etnocêntricas de ritmo e tempo musical. Um exemplo, é a dificuldade de estudar e executar contrametricidades próprias das músicas acimas citadas a partir dos sistemas fortemente centrados nas ideias rítmicas da escola europeia. (Gostaria de acrescentar que a distinção que faço entre métodos e metodologias está centrada no fato de considerar estas como o campo do estudo crítico e sistematizado daqueles).

Além disso, questões de apreciação e interpretação ficam prejudicadas pela falta de um "alargamento do universo do discurso humano" em suas modalidades de emissão e recepção, não só no quesito dos tempos e durações dos sons mas também das alturas. Neste sentido, cabe destacar a dificuldade, para aqueles que não tem contato com as culturas em que a "seleção ou triagem dos sons" (conforme exposto por Wisnik em citação acima) é feita de forma bastante diferente Não têm contato e não têm ferramentas para mediar suas percepções quando estabelecem tais contatos. Exemplificando, é patente a estranheza causada aos ouvintes não afeitos quando em contato com amostras sonoras como as dos cantadores do sertão brasileiro e outras vozes das culturas tradicionais. Quanto escutam instrumentos musicais como pífanos, rabecas e outros, muitas vezes avaliados como "desafinados" em vista da redução a uma percepção pautada pelo sistema vigente de temperamento igual.

Mais uma possibilidade que se abre para um intercâmbio entre as áreas de Etnomusicologia e a Educação Musical, uma vez que a EM possibilita, por sua vocação multicultural, novas escutas pautadas pelas diferentes "musicologias" na diversidade das culturas musicais e estas escutas devem ser aprendidas e apreendidas por um ensino plural de música.

Considerações Finais

Mas é importante que se frise a contribuição que esta reflexão pode dar ao debate nos campos da Etnomusicologia. A partir disso, a pergunta seria: porque um texto deste num encontro de etnomusicologia? Não seria mais adequado que o mesmo se aplicasse a uma associação de ensino de música, de educação musical? Também, e este debate começa a ser travado nessas instâncias, conforme se pode presenciar no grupo de trabalho reunido no recente XII ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABEM, em outubro de 2014[4] e outras iniciativas. Mas aqui ele é colocado como uma tomada de consciência da importância que os avanços teóricos e práticos no âmbito da Etnomusicologia têm para a formação de educadores. E sugere – cheio de ousadia, como se diz no falar popular baiano – que as instituições em que a Etnomusicologia é praticada atentem para estes aspectos.

Isto feito, propõe que a aproximação seja feita pelos vários aportes que possibilitem estes objetivos almejados: a passagem dos monoculturalismos para os multiculturalismos, para uma educação emancipatória e em busca de um alargamento do universo do discurso humano, em seu sentido musical, tanto discurso que se emite quanto sua escuta. Mais do que, então, uma argumentação teórica, através desta proposta inicial gostaria de sugerir – e aderir a - um amplo esforço de pesquisas, reflexões e ações para que possamos dar um passo à frente e proceder à construção de um campo teórico-epistemológico e um campo prático de pedagogia musical. Para isso, é fundamental entender os interstícios e as interseções entre a Etnomusicologia e a Educação Musical para, a partir de uma constante aproximação, efetuar tal construção.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

4 Programação disponível em <http://www.abemeducacaomusical.com.br/regionais/regional_nordeste_trabalhos.asp>

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para "outra" música: uma pesquisa atual em sala de aula. Londrina: REVISTA DA ABEM v.20, n.28, p. 61-80, 2012.

JANOTTI JR., Jeder. Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2014. (Coleção L.A.M.A.).

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. São Paulo: Cortez, 2011.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In Sinais diacríticos: música, sons e significados.São Paulo: USP, 2004.

SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. São Paulo: Moderna, 2003.

TUGNY, Rosângela Pereira de. Apresentação in TUGNY, Rosângela Pereira de e QUEIROZ, Rubens Caixeta de (organizadores). Músicas africanas e indígenas no Brasil. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. O Folclore Folclorizado; Uma discussão sobre temas de etnomusicologia no contexto escolar. Disponível em <https://www.academia.edu/3544207/O_Folclore_Folclorizado_Uma_discuss%C3%A3o_sobre_temas_de_etnomusicologia_no_contexto_escolar>, acesso em 28/fev./2015.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ALÉM DAS ETNOGRAFIAS: OS MÚLTPLOS DO LOCAL E SEUS SABERES

Angela Lühning
angelisa@ufba.br
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo

Este artigo discute os compromissos de pesquisa etnomusicológica da realidade dos bairros populares de Salvador. O cotidiano estigmatizado, além da realidade cultural, em geral, não percebida, traz consigo o desafio de definir os temas de investigação etnomusicológicos a partir das necessidades de seus habitantes. A base do texto é uma observação etnográfica de longa data que questiona o papel unilateral da universidade na construção do conhecimento. Propõe-se a construção de uma visão crítica do status quo, com foco no conhecimento local como inversão epistemológica urgente, reconhecendo o potencial criativo desses lugares e seu papel de resistência como outra maneira de compreender a cultura.

Palavras chaves: Etnomusicologia participativa, conhecimentos locais, epistemologia

Abstract

This paper discusses commitments of ethnomusicological research from the reality of popular neighborhoods in Salvador. The stigmatized daily life and the cultural reality, in general not perceived, bring the challenge to define ethnomusicological research topics from the needs of its inhabitants. The text base is a longtime ethnographic observation that questions the unilateral role of the university in the construction of knowledge and definitions of culture. It is proposed to build a critical view of the status quo, focusing on local knowledge as urgent epistemological inversion, recognizing the creative potential of these places and their role of resistance as another way to understand culture.

Keywords: Participative ethnomusicology, local knowledge, epistemology

Introdução

Ultimamente tenho refletido sobre o papel da pesquisa etnomusicológica como algo inserido em contextos mais amplos de discussão e ação: a partir de questionamentos trazidos pelas realidades culturais e a partir de necessidades de pessoas reais envolvidas nos processos de convivência social. As minhas preocupações e reflexões emergem das contradições das minhas vivências em locais que evidenciam profundos contrastes sociais e

culturais, além de completa ausência de conexões. Essas realidades e vivências cotidianas, entre bairro popular, universidade e outros locais de Salvador, existem, lado ao lado, na mesma cidade, mas em geral não se comunicam e nem se conhecem, pois as referencias sociais e culturais de seus representantes são muito diferentes, se não excludentes. Por isso, sinto-me na obrigação de tentar construir pontes, por mais frágeis que ainda possam ser.

Parto da premissa que a pesquisa etnomusicológica tem o compromisso da reflexão sobre realidades sociais e da disseminação do espírito crítico, inspirando-me na discussão crítica de Demo (2014) sobre a educação científica. Nas minhas reflexões parto também da noção de diversidade social/ cultural existente, mesmo que em geral não percebida de forma consciente e problematizada, porém, perceptível para quem queira de fato enxergá-la. Ela toca diretamente a questão da resistência, proposta para este encontro. Na abordagem a seguir estou menos preocupada com definições conceituais acadêmicas dessas observações e suas análises decorrentes, mas, pensando em seu potencial como contribuição para a conscientização, reflexão e transformação social, especialmente a partir do ponto de vista de pessoas e lugares geralmente invisibilizados.

Pesquisas sobre que?

Em geral não se fala sobre motivações para a construção de propostas de pesquisa, a não ser com poucos colegas ou alunos, para instruí-los nos seus caminhos de concepção de possíveis temas, muitas vezes reduzindo a pesquisa a aspectos técnicos. Por outro lado, projetos de outros pesquisadores eventualmente são lidos depois de prontos por ocasião de avaliação por colegas pareceristas. Pensando nas características de projetos de pesquisa, cabe ressaltar que as pessoas são treinadas a entender como bons projetos aqueles com amplos embasamentos teóricos e conceituais e uma ampla discussão bibliográfica, preferencialmente incluindo autores da moda, em geral representando ideias de cunho mais universal. Eles tentam atender às exigências metodológicas específicas de suas áreas e estão preocupados com uma lógica interna, aplicando um determinado procedimento de análise a um tema delimitado pelo pesquisador.

Acredito que a maior parte dos projetos seja concebida a partir desse pressuposto, mas pergunto: será que há uma reflexão crítica sobre a escolha e o escopo dos temas de

pesquisa em relação a sua relevância social, sua conexão com o mundo não acadêmico? É possível manter-se na posição confortável de pesquisadores que escolhem assuntos pela sua própria conveniência, em um país que historicamente tem tantos problemas em todas as áreas que continuam sem solução, eclodindo como consequência de situações crônicas de desigualdade? Não faria parte do compromisso social e ético dos pesquisadores (senão coletivo, pelo menos individual), ouvir, perceber, entender e dialogar com a sociedade e se posicionar frente à diversidade que os cerca, especialmente na área de música? Não seria essa diversidade que deveria identificar e delimitar parte das questões merecedoras da atenção dos pesquisadores comprometidos? É dela que deveria surgir a possibilidade de diálogo com a bibliografia a ser usada e não o contrário: a aplicação de autores ou vertentes já existentes, como tem se tornado muito frequente. Sempre lembro a fala de uma mestranda de outro estado, ao questionar em uma disciplina a minha proposta de reflexão crítica, dizendo que, conforme seus professores anteriores, que ela só deveria emitir ideias próprias depois de ter conquistado o seu titulo de doutorado. Essa mesma postura prepotente em relação ao conhecimento muitas vezes está presente nas relações entre as universidades e os saberes locais, relações de poder explícitas que não surgiram sozinhas, mas foram criadas e alimentadas por pessoas, por nós, pesquisadores.

Por isso, desconfio, que, geralmente as demandas não são construídas a partir de desafios e necessidades ao redor das universidades: pelo contrário, é como se as pessoas assumissem identidades únicas: sua identidade acadêmica sem diálogo com outras contextos, interpretando o mundo ao redor apenas a partir dos pressupostos acadêmicos ou então dissociando sua identidade acadêmica das suas vivências e reflexões críticas. Será que as universidades de fato estão dando atenção àquilo que as cerca?

Nos últimos anos está sendo discutida uma nova visão de epistemologias, muito pautadas no local, melhor, nos múltiplos do local[1]. Mas essa busca ainda não se transformou em práticas constantes, inseridas no universo acadêmico, porque muitas pessoas nem sequer conseguem perceber a diversidade das realidades ao seu redor e menos ainda os

[1] Nesse contexto é interessante mencionar o projeto Encontro de Saberes, iniciado pelo INCTI/ UnB em 2010, alcançando aos poucos outras universidades.

conhecimentos vinculados a elas. Como provocação para a próxima parte de minha reflexão, gostaria de trazer a fala de uma das minhas vizinhas, uma adolescente de 14 anos:

"Venha! Tá todo mundo na rua...":

Essa frase espontânea sintetiza a percepção das relações sociais na vivência cotidiana em bairros populares em Salvador e nos permite tecer considerações sobre cultura, música e educação. A fala exemplifica muitas das minhas percepções desses contextos de convivência em espaços públicos e bairros populares em Salvador. Gostaria de abordar a relação de cultura, educação, pesquisa e conhecimento a partir da perspectiva desses bairros.

Poderiam ser outros bairros de outras cidades brasileiras, mas moro há mais que 25 anos em um bairro popular soteropolitano e atuo em uma instituição do terceiro setor situada nesse bairro, o que me faz abordar a questão a partir dessas vivências, como parte de minha identidade profissional e pessoal. O bairro popular em questão, o Engenho Velho de Brotas, representando vários outros em Salvador, hospeda diversas tradições culturais, mas também convive com muitas contradições referentes à opinião da sociedade e assim constitui novos desafios em relação à cultura e identidade.

O bairro pode ser visto a partir de dois ângulos, um de fora, com informações "frias" e técnicas, e outro de dentro, "quente": o "frio" informa números: quase 40 000 mil moradores, predominantemente de baixa renda ou pertencentes à nova classe média. Pela nomenclatura do IBGE o bairro é considerado "aglomerado subnormal", como outros locais popularmente chamados de favelas, invasões ou conjuntos habitacionais; no senso comum da classe média soteropolitana, é associado à violência, tráfico de drogas, inexistência de valores positivos ou cultura: é um "local problema". Há pouco verde, um parque abandonado pela prefeitura e um teatro criado há 30 anos e mantido pela secretaria de Cultura (não frequentado pelos moradores do bairro), 5 escolas estaduais e 5 municipais, um campo de futebol, poucas ruas transitáveis por automóveis e muitas escadarias íngremes morro acima/abaixo, como principais vias de locomoção.

Já os dados significativos, "quentes", dizem: apesar dessa infraestrutura geográfica apertada, sempre há movimento, vida e festa nas ruas, o comércio só para domingo à tarde. É um bairro movido por intensas redes de sociabilidade entre os moradores majoritariamente afro-descendentes, com mais que 150 anos de existência de habitações na região, incluindo

algumas edificações históricas, rico em tradições culturais diversas. Ha muitas casas de candomblé, mesmo que pequenas, 3 igrejas católicas, mais que 20 igrejas evangélicas, vários grupos de samba junino e grupos de pagode famosos com inserção nacional, como o Psirico com Márcio Vitor, Pagodarte e Parangolé, que se originaram no bairro. Há poucos jovens envolvidos com Hip hop, mas vários grupos de teatro, esporte, vários pontos de cultura[2].

Esses dados levam à pergunta como dialogam nesse universo múltiplo e contraditório dos bairros populares, estigmatizados como socialmente periféricos, questões de cultura, educação, políticas públicas, pesquisa e construção de conhecimento. Para poder responder é necessário discutir questões subsequentes como, por exemplo, o que se entende como cultura. Seriam as visões e vivências dos próprios moradores que constituem a base para tais reflexões ou as das instâncias políticas que discutem e definem ações? Além disso, restando a dúvida se há, de fato, uma discussão pública sobre estas questões, levando a dois questionamentos:

1) **o enrijecimento da discussão sobre o conceito cultura e conhecimento** que se percebe a partir da visão de uma suposta supremacia de algumas expressões culturais sobre outras, algo que eu considerava ter sido superado a partir da recente abertura para a discussão sobre a importância da diversidade cultural e seus conhecimentos atrelados.

2) **a tentativa de inserir música nas escolas e a subsequente necessidade de discussão sobre o conceito nas universidades,** embora ainda não exista diálogo com os contextos culturais ao redor das escolas públicas. Estimo que 80% delas (não somente em Salvador) estão situadas em bairros populares/ favelas, em geral periféricos, que tem em geral uma vida cultural própria.

A inserção de arte/ cultura nas escolas está amparada em propostas como Mais Educação, Mais Cultura nas escolas (voltadas para as escolas públicas) e Educação integral em tempo integral (escolas em geral) e concomitantemente a lei que insere o ensino de música nas escolas (11.769/ 2008), além das leis 10.639/2003 e 11. 645/2008, que valem para todas as escolas, relativas às culturas afro-brasileiras e indígenas, mas sem nenhuma

[2] Entre esses pontos de cultura figura a instituição na qual coordeno atividades de arte-educação com cultura afro-brasileira, o Espaço Cultural Pierre Verger, parte da Fundação Pierre Verger. (ver detalhes em www.pierreverger.org).

discussão mais ampla sobre qual cultura/ música seria esta e como se faria essa inserção (LÜHNING, 2013).

Ao contrário: atualmente há ampla promoção de ideias, não discutidas, que consideram certos tipos de músicas como "genuinamente" mais importantes e melhores que outras, "naturalmente" piores. Há um número crescente de projetos que promovem a criação de orquestras juvenis de música sinfônica, também nas escolas públicas, até com a promessa de profissionalização e futura inserção de jovens no mercado de trabalho. Músicas "inaceitáveis" seriam pagode, arrocha, rap e funk, tecnobrega, gêneros bastante ouvidos e apreciados pelos jovens. Já as expressões da cultura afro-baianas, estão sendo ignoradas (ou até boicotadas) por muitas pessoas por questões confessionais.

Quer dizer, na opinião de muitos há expressões culturais supostamente mais importantes para a formação de crianças e adolescentes do que outras, vistas como insignificantes e até inaceitáveis. Essas ideias são alimentadas por um discurso ideológico questionável que expressa preconceitos e profundos desconhecimentos das realidades culturais que envolvem a maior parte dos jovens hoje e levam a um terceiro vetor para as reflexões sobre cultura, visibilidade, representatividade e resistência.

3) o espaço social/ geográfico que é sempre cultural (e histórico), mesmo que em geral não esteja sendo levado em conta pelos responsáveis pela promoção de políticas e a construção de conhecimento. Isso ocorre por desconhecimento histórico, falta de vontade, por preconceito e medo. Muitas pessoas até podem perguntar incrédulas, o que existe em termos de cultura em bairros populares, em geral mais conhecidos pelas suas aparições nas páginas policiais do que nas páginas culturais do noticiário.

Isso leva ao meu questionamento principal: qual seria o papel do pesquisador etnomusicólogo na discussão sobre as relações entre cultura, instituições de promoção de conhecimento (escolas/ universidades) e espaço geográfico/social em bairros populares[3]? Existe um diálogo entre estas instâncias que podem e devem interagir ou elas representam esferas distintas, inconciliáveis? As minhas reflexões, pautadas em observações e vivências no bairro tem precedentes importantes na atuação do MinC, especialmente a partir da gestão

[3] Uma experiência importante de educação comunitária como prática de etnomusicologia aplicada é a de Marques (2008).

do ex-ministro Gilberto Gil que iniciou em 2003 uma importante transformação de conceitos e posicionamentos. Ele abriu o conceito cultura de forma inovadora ao criar o projeto Cultura Viva, embora essa experiência do MinC ainda não tivesse alcançado o MEC e menos ainda secretarias de educação, escolas, professores ou universidades. Como disse nosso ex-ministro no seu discurso de posse: “Não existe "folclore", o que existe é cultura.” (GIL, 2003)

Essa visão ampla de cultura que é vivida nos bairros e nas ações dos pontos de cultura Brasil afora precisa ser inserida nas escolas e universidades também. Pois, agora está sendo colocado em prática a inserção de música nas escolas e a educação em tempo integral, dois programas ainda sem muito diálogo, embora a presença de músicas, também de culturas afro-brasileiras/ indígenas nas escolas se funda e confunda com o ensino em tempo integral. Pois, em muitas escolas até há a vontade de incentivar habilidades criativas, mas sem uma discussão conceitual e ainda sem meios, materiais, espaços adequados para a realização.

Como agravante existe uma visão de cultura/ música predominante nas escolas baianas que a entende 1) como tampa buraco para comemorar datas ou encher a grade curricular na proposta de ensino em tempo integral, servindo para o dia do índio, do folclore, São João, a mercê do calendário letivo, da vontade da direção que deseja uma apresentação rápida qualquer. Importante lembrar que o dia do folclore foi instituído durante a Ditadura militar em 1965, como parte da Campanha da Defesa do Folclore Brasileiro, fato pouco problematizado (Decreto 56.747); 2) diferente da visão aberta sugerida por Gilberto Gil, há visões mais fechadas: mesmo inserindo músicas ditas tradicionais nos currículos, elas apenas devem sensibilizar para a “verdadeira” arte (subentende-se aqui a música europeia). Para outros parece “uma pedra no sapato” trabalhar a cultura afro-brasileira, indígena, nordestina por considerar os temas desnecessários ou inconciliáveis com credos religiosos ou visões estéticas. E finalmente, 3) o ensino de artes, quando existe, dialoga pouco com os contextos culturais dos alunos. Ele não expressa e representa nem as tradições nem as identidades culturais, não dá prazer a eles ou faz sentido para eles. Ele tampouco abre um leque de possíveis novos conhecimentos e de descobertas criativas (LÜHNING/ CANDUSSO, 2014).

Segundo o ex-ministro, a cultura (também nas escolas) deveria representar a diversidade das expressões brasileiras, consideradas como cultura e não como folclore

(idem, 2003), mas nas argumentações de várias secretarias de educação/ cultura percebe-se um quadro diferente: cito a proposta de criar orquestras sinfônicas em todas as escolas públicas do DF para tocar música erudita, para "*tirar as crianças das ruas*", como disse o então governador em 2013.

Assim surge um discurso salvacionista perigoso em relação à arte em geral e algumas expressões artísticas em especial. Pois, a arte/ música por si só, salvaria quem de que? Algumas expressões de arte salvam mais do que outras? Nas ruas não haveria arte, só nas escolas ou em teatros? Ruas, comunidades e espaço público representariam o perigo? É aquele mesmo espaço que minha vizinha pacata e todos seus amigos adolescentes adoram, quando dizem: *Venha! Tá todo mundo na rua.* O espaço de socialização são as ruas e os tantos becos sem saída no bairro, onde entram poucos carros. Neles ecoam também sons bem mais diversos do que o estereótipo funk e pagode, como muitos pensam de forma reducionista: todos ouvem sons inter e intrageracionais de todos, compartilhando gravações de músicas dos anos 50, novos baianos, MPB, reggae, rap e rock brasileiro, interrompidas por arrocha, pagode e eventualmente funk, música sertaneja e gospel ou a música de estrelas americanas, o que transforma os bairros em lugares em constante movimento sonoro. Como diz outro vizinho: *"esta rua hoje está muito parada",* ligando o som enquanto seu sogro canta músicas de sua época.

Como dissolver a dicotomia entre a percepção negativa do espaço público comunitário pelos órgãos e a necessidade de conviver com ele de forma criativa, sabendo que acontecem muitas coisas legais nele, sendo também o local de saberes? Para os alunos das escolas públicas essa dicotomia se apresenta quase sem solução: escolas gradeadas de um lado e a liberdade das ruas do outro[4].

Nesse discurso de forte viés ideológico, o conceito de "arte", até pouco ausente nas escolas e comunidades, agora se transforma em suposta garantia de futuro profissional e redução de violência, em detrimento da vida cultural tão rica das comunidades, com sua vivência de ruas, festas e rituais, também presentes nas ações de muitas instituições do terceiro setor. Muitos não percebem que existem experiências múltiplas e produção de conhecimento em torno das expressões nesses contextos socialmente estigmatizados que

[4] Como estímulo para discussão dessa questão recomendo o filme *Tarja Branca* de Cacau Rhoden (2014)

ainda não alcançaram às universidades, entendidas como principais locais de produção de conhecimento. Parecem ser discussões alheias às preocupações universitárias, muitas vezes voltadas apenas para conceitos, conteúdos e práticas pedagógicas distantes das vivências concretas.

Pior, o discurso salvacionista e paternalista em relação à arte/cultura também permeia o universo das escolas, atingindo diretamente os alunos e os professores, em geral, formados pelas universidades. Por isso é necessário aprofundar a reflexão sobre o que deve e pode ser entendido como cultura, arte e conhecimento e quais as relações com educação, formação e espaço.

Juntando reflexão e prática

É importante deixar claro que não tenho nada contra a existência de orquestras em si, o problema é apenas o discurso de forte carga ideológico que apresenta orquestras sinfônicas compostas por jovens para tocarem música erudita europeia como sendo algo melhor do que outras práticas musicais suas, sejam elas quais forem.

Por que discutir isso: porque a moda das orquestras está se dirigindo em geral a crianças e adolescentes de classes sociais menos favorecidas, por muitos chamados de "carentes", prometendo-lhes a experiência orquestral como alternativa para algo supostamente inferior, só que em geral muito pouco entendido: os contextos culturais de bairros populares, antigos ou não, e suas realidades múltiplas, com músicas e outras expressões culturais ao vivo ou midiáticas, coletivas ou individuais, tradicionais ou contemporâneas, religiosas ou profanas. Isso impede qualquer possibilidade de conhecer, entender e dialogar com outras formas de concepção de experiência/ conhecimento.

Portanto: onde está o local da cultura/ arte? Para os moradores dos bairros populares a vida cultural está de junto deles no seu cotidiano, também nas ruas. Por isso, não se sentem atraídos por propostas de irem aos "templos da cultura", teatros e museus fechados, hoje tão em moda, chamadas de formação de plateia e mediação cultural. Surge o desafio de criar pontes entre essas vivências e saberes com escolas e universidades. Mas, quem vai ao encontro de quem? As universidades falam em extensão, mas a entendem ainda para receber

no seu recinto pessoas “de fora” ou então “levar” algo às comunidades. Mas é preciso mais do que isso. Já nas escolas públicas, em geral, nem diretores, nem professores conhecem seu entorno, as realidades de seus alunos e não residem nos bairros. Podem saber da existência de uma festa específica, podem ter ouvido falar de pontos de cultura, mas não conhecem mais do que isso. Assim, uma possível aproximação depende da ação conjunta entre mestres, pontos de cultura, escolas, secretarias e demais envolvidos.

É preciso perguntar quais as referências culturais que desejamos construir nos ambientes de ensino escolar e na formação de futuros professores nas universidades. Até agora, mestres, grupo culturais e o terceiro setor estão bem mais aberto do que os contextos escolares/ universitários, eles vivenciam tradições, fazeres e saberes sem rigidez didática ou avaliativa, apelando para o lúdico, criativo e a expressão corporal tão presente. Já para os professores mais antigos, música na escola se confunde com o termo folclore, construído artificialmente, tal qual foi instituído a semana do folclore durante a ditadura. Os licenciados muitas vezes ainda pensam em um modelo de ensino de música que almeja ou requer como habilidade o letramento musical e, para outros, a concepção de música é entendida como ensino de instrumentos de orquestra. Seria oportuno propor um paralelo do ensino de música nas escolas e universidades com os conceitos e as experiências da educação diferenciada do universo da educação indígena, levando em conta situações sociais, culturais e históricas diversificadas.

Mestres populares e Pontos de cultura desenvolveram pedagogias adequadas para trabalhar com a oralidade e conseguiram construir estratégias de motivação e identificação dos jovens. É preciso ouvir o que eles e seus alunos têm a dizer sobre suas vivências para, assim, estabelecer um diálogo com estas (sejam elas mediadas pelos suportes midiáticos ou não) e outras tidas como tradicionais. Pois, a cultura local já está em todos os lugares, mesmo que as escolas ainda não consigam trabalhar com ela como deveriam, de forma dialógica, criativa e sempre aberta. Cabe às universidades dialogar com esse cenário, que ainda parece distante da formação dos alunos enquanto até a economia já despertou para o potencial das comunidades periféricas. Assim, é necessário despir-se de conceitos enraizados na sociedade brasileira e:

1) enxergar além do discurso da obviedade: pois, na teoria todo mundo concorda com a afirmação de que há diversidade cultural no Brasil, mas, reconhecer o direito à existência e conhecer a diversidade do cotidiano ainda são coisas diferentes.

2) reconhecer que há diversidade significa perceber que há não somente diversidade, mas desigualdade no processo de (re)conhecimento e inserção dessas diversidades e seus conhecimentos atrelados.

3) admitir que há desigualdades, o que traz a necessidade de reconhecer as diferenças sem valores de supremacia atrelados, o que significa também ir além do discurso cômodo de que o Brasil é um país de democracia racial

4) levar a sério os postulados de Demo (2014) em busca de uma formação e atuação crítica, assim a reflexão sobre as diversidades configura-se em um ato de afirmação e resistência intelectual e cidadã.

Nós, acadêmicos das ciências humanas/ artes, fomos acostumados ao discurso de que o local era insignificante perante o global e suas teorias universais. As etnografias foram olhadas com certo desdém, devido à suposta ausência da postulação de teorias e conceitos (CONNELL, 2012). Absorvemos bem o discurso da subalternização intelectual que, por sua vez, transferimos aos contextos populares: mas, o saber local não é menor, pelo contrário, ele é poderoso, pode ser subversivo e representar uma ameaça aos saberes ditos hegemônicos, inclusive aos nossos acadêmicos. Portanto, proponho que abracemos a **locologia**, o conhecimento do lugar, seja no reconhecimento do cotidiano cultural, como nos bairros populares, que nos ensinam a sermos cidadãos comprometidos, seja no ensino nas escolas e universidades, cada uma consciente da necessidade do diálogo de pesquisas e ações com os contextos culturais ao seu redor.

REFERÊNCIAS

CONNELL, Raewyn. “A iminente revolução na teoria social”. (Tradução de João Maia). *Revista Brasileira de Ciencias Socias,* vol. 27 n° 80, outubro/2012, p.9 -20. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v27n80/v27n80a01.pdf Acesso em 12/2/2015.

DEMO, Pedro. “Educação Científica”. *Revista Brasileira de Iniciação Científica*, Vol. 1, nº 01, Maio/2014 . Disponível em: http://itp.ifsp.edu.br/ojs/index.php/IC/index, acesso em 10/1/2015

GIL, Gilberto. Discurso de posse ao assumir o Ministério da Cultura (2003). Disponível:

http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml. Acesso em 10/5/ 2013.

LÜHNING, Angela. "Na encruzilhada dos saberes e fazeres musicais: leis, conhecimentos tradicionais, educação, música e espaço(s)". BRAGA, Lia, TOURINHO, Cristina, ROBATTO, Lucas (orgs.). *Transitos entre fronteiras na Música*. Belém, PPGARTES/ UFPA 2013, p.11-54.

LÜHNING, Angela/ CANDUSSO, Flávia. "Trocando experiências: relações entre educação musical, etnomusicologia e contextos culturais na percepção de educadores sociais na Bahia". In: Anais do XXIV Congresso da ANPPOM. São Paulo, 2014. Disponível em:

http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/Anppom2014/trabalhosEscritos2014/schedConf/presentations

MARQUES, Francisca. "Educação comunitária como prática de etnomusicologia aplicada: reflexões sobre uma experiência no Recôncavo baiano", *Revista USP, 78*, 2008, p.130 - 138. http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13684

Projeto Encontro de Saberes. INCTI/ UnB. Disponível em: http://www.inctinclusao.com.br/encontro-de-saberes/encontro-de-saberes

Rhoden, Cacau. *Tarja Branca*. (filme). 2014 (Marinha Farinha Filmes em: www.mff.com.br)

A ETNOMUSICOLOGIA NO CONTEXTO ACADÊMICO BRASILEIRO: UMA REVISÃO ATUALIZADA

Richard Edward Rautmann
rautmanns@yahoo.com.br
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Resumo

This article aims to promote a historical overview updated about the academic production of Ethnomusicology in Brazil by surveying references. Going through a brief account of the Brazilian Ethnomusicology's beginning. Also, its main promoters and exponents of ethno musicological thought in the country. In order to contribute to the reflection, were used some concepts and comparisons about the definition of this exponents. The descriptions of the main academic nature of meetings also make up this project, as well as attempts and the formation of a development organization and promotion of increased production started in several universities in Brazil. Such initiatives collaborate to establish the Ethnomusicology and the contact between professionals from different areas of knowledge. Besides of that, the creation of research laboratories in the area, expanding and diversifying the research significantly.

Palavras chaves: Etnomusicologia Brasileira; Institucionalização da Etnomusicologia; Etnomusicologia na Academia.

Abstract

This article aims to promote a historical overview updated about the academic production of Ethnomusicology in Brazil by surveying references. Going through a brief account of the Brazilian Ethnomusicology's beginning. Also, its main promoters and exponents of ethno musicological thought in the country. In order to contribute to the reflection, were used some concepts and comparisons about the definition of this exponents. The descriptions of the main academic nature of meetings also make up this project, as well as attempts and the formation of a development organization and promotion of increased production started in several universities in Brazil. Such initiatives collaborate to establish the Ethnomusicology and the contact between professionals from different areas of knowledge. Besides of that, the creation of research laboratories in the area, expanding and diversifying the research significantly.

Keywords: Brazilian Ethnomusicology; Institutionalization of Ethnomusicology, Ethnomusicology in Academy.

> A etnomusicologia nos ensina a desconfiar da universalidade daquilo que o senso comum ocidental chama de música há algum tempo. Assim como exercita continuamente a relativização dos hábitos de escuta e dos critérios de valoração em nome da necessidade de compreender outras escalas de valor, o etnomusicólogo costuma dessubstancializar a ideia de música. (TRAVASSOS, 2003, p.79)

Devido ao crescimento da área de Etnomusicologia no Brasil, existe a necessidade de atualizações constantes e uma reorganização dos dados já obtidos, mas que se encontram muito dispersos, em diversas fontes. Assim, percebe-se que estes fatores não têm sido colocados em prática, e este artigo tem como objetivo dar um passo para uma consolidação da história da Etnomusicologia no Brasil.

A história dela no Brasil é recente se comparada com a história da Etnomusicologia mundial, que este ano completa de 130 anos.

Apesar de formalmente a Etnomusicologia ter se instalado somente na década de 1980 no Brasil, ela já era realizada por aqui, apesar de não utilizar esse nome, mas com pesquisadores que tinham seu foco em música brasileira, particularmente no folclore.

Antes mesmo da etnomusicologia possuir essa nomenclatura, concebida por Jaap Kunst nos anos 1950, ela era chamada de Musicologia Comparativa. E é nesse momento, no início do século XX que pode ser considerado como nascimento da Etnomusicologia Brasileira.

Segundo Gerard Béhague (1989) o primeiro "etnomusicólogo" brasileiro foi Mário de Andrade.

> "Em termos de conceituação de uma possível etnomusicologia brasileira, não resta dúvida de que Mário de Andrade foi o verdadeiro pioneiro. Seu Ensaio [com quase sessenta anos] foi a primeira tentativa inteligente de delinear e analisar de uma forma não-convencional os vários elementos estruturais dos fenômenos sonoros da música brasileira de tradição oral." (1989, p. 2)

Reforçando esta afirmação Tiago de Oliveira Pinto (2008) lembra que:

> "Basta recordar que, sem dúvida, foi Mário de Andrade quem deu importância às múltiplas tradições orais de música no país de forma mais sistemática, como professor de história da música e pesquisador da cultura brasileira. Mário não só reconheceu a riqueza da diversidade musical

> brasileira, como também a sua fragilidade." (OLIVEIRA PINTO, 2008, p. 8)

Mário de Andrade, no ano de 1938, enquanto estava à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, idealizou e organizou um projeto chamado "Missão de Pesquisas Folclóricas" no Norte e Nordeste Brasileiro, registrando em áudio e filme manifestações culturais, especialmente a música e a dança, dos mais diversos povos da região[1]. Segundo Oliveira Pinto (2008), foi um exemplo eloquente da pesquisa etnomusicológica brasileira daquele tempo. Esses materiais foram organizados por sua aluna, e depois assistente, Oneyda Alvarenga e estão disponíveis no Centro Cultural São Paulo.

Juntamente com Mário de Andrade, outros estudiosos também se debruçavam a estudar a música brasileira. Rafael José de Menezes Bastos escreve que

> "a etnomusicologia é uma área em franca consolidação, fortemente ancorada na tradição intelectual do País, especialmente do folclore. Neste campo, ela tem ancestrais de porte comparável aos dos melhores do mundo, como Mário de Andrade, Guerra Peixe, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e outros", (MENEZES BASTOS, 2004, p.4)

Sendo ainda, por Béhague acrescentado à esta lista, Mello Morais Filho e Alceu Maynard de Araújo

O Sistema teórico e metodológico do folclore musical, segundo Béhague (1989), não era sistematizado e assim acrescenta

> "O método de estudo não considera nem o contexto sócio-cultural do fazer musical nem o seu processo dinâmico, e, por conseguinte, o seu verdadeiro sentido. E aí está a diferença fundamental entre os conceitos do folclore musical e da etnomusicologia." (BEHÁGUE, 1989, p.200)

O etnomusicólogo Paulo Dias, em entrevista ao programa Veredas afirma que

> "Os folcloristas foram acusados por alguns cientistas sociais como diletantes e pretenciosos ao arrogarem à sua disciplina status de ciência. Suas analises de práticas culturais, a que denominam fatos folclóricos, teriam pouca consistência quando considerados sobre um prisma de

[1] A equipe que foi à campo realizar as pesquisas era formada por: Luíz Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira.

> ciências sociais. Uma vez que abstraem essas mesmas práticas do contexto social em que elas são atualizadas. Os folcloristas seriam então, meros colecionadores de dados da cultura material e espiritual do povo, musicas, contos, provérbios, artefatos, etc e incapazes de interpretações de rigor cientifico. Suas análises estariam limitadas a observações sobre a forma das manifestações estudadas." (DIAS, 2003)

E continua:

> "Ao meu ver, os folcloristas têm sido injustiçados nos meios acadêmicos. Pra começar eles foram os primeiros a valorizarem a produção cultural popular, que trataram com grande amor e dedicação. Foram os grades divulgadores da arte do povo. Elaboraram projetos educacionais. Promoveram registros e fundaram museus, como ocorreu no Brasil no chamado Movimento Folclórico nos anos 40 à 60. No Brasil atuaram como primeiros etnomusicólogos inclusive, recolhendo importantes cancioneiros que até hoje interessam a diferentes campos sociais e das artes. Alias, temos entre os folcloristas, pensadores do porte de Amadeu Amaral e Mário de Andrade e mesmo cientistas de renome como Roger Bastide e Florestan Fernandes" (*Idem*)

Nos anos seguintes houveram pontos importantes para o desenvolvimento da Etnomusicologia no Brasil. No período de 1971-82 Anthony Seeger, neto de um dos pioneiros da Etnomusicologia mundial Charles Seeger, viveu no Brasil, realizando suas pesquisas de doutorado em meio aos índios Suiás no Mato Grosso e logo após lecionando no Museu Nacional no Rio de Janeiro. Tiago de Oliveira Pinto, acrescenta juntamente com Seeger, foi "Gerhard Kubik, que, em meados dos anos 1970, pela primeira vez apontou para as origens conceituais e sonoras do samba e de outras manifestações afro-brasileiras" e o etnomusicólogo Gerard Béhauge, professor na Universidade do Texas entre os principais parceiros e estimuladores da área, que residiam fora do Brasil.

No ano de 1972, o professor Antônio Alexandre Bispo desenvolveu o primeiro curso de Etnomusicologia no Brasil, "que pelas suas características, amplas dimensões e organização é pioneiro no Brasil e, talvez, até mesmo em outras nações da América Latina e de outros continentes, com exceção, naturalmente, dos Estados Unidos e de alguns países europeus." (BISPO, 1972, p.1). O interessante observar que Bispo descreve todo o processo e metodologia deste curso, e toda a dificuldade em poder coloca-lo em prática.

Oliveira Pinto menciona o ano de 1978 como marco na Etnomusicologia Brasileira, pois neste ano foram publicados dois livros que são importantes "A Musicologica

Kamayura" do professor Rafael José de Menezes Bastos, que trata sobre a música indígena e outro do austríaco Gerard Kubik "Heranças angolanas na musica popular brasileira". Em ambos temos dois enfoques fundamentais para se entender, para se pensar a musica aqui no Brasil.

No ano de 1979 quando o professor Anthony Seeger realizava suas pesquisas de doutorado, foi oferecido por ele um Curso de Pós-graduação, Lato Senso no Museu da Quinta de Boa Vista do Rio de Janeiro de Introdução a Etnomusicologia, do qual participaram: Rosa Maria Zamith, Edwin Pitre Vásquez entre outros.

Com o retorno do professor Manuel Vicente Ribeiro Veiga Junior para o Brasil após seu doutorado em 1981 na Universidade da Califórnia, dá-se uma nova etapa para a Etnomusicologia Brasileira. No fim da década de 80 e inicio de 90, foram realizadas cinco Jornadas Nacionais de Etnomusicologia, dentro da UFBA, sob organização do Prof. Veiga, "reunindo brasileiros e não-brasileiros. No último desses encontros, já nos anos 1990, aconteceu inclusive a fundação de uma associação, que não chegou no entanto a vingar, entre outras razões, por fatores ligados a problemas de legalização administrativa" (SANDRONI, 2008, p.71)

Estas Jornadas Nacionais de Etnomusicologia ocorreram de dois em dois anos, sendo a quinta e última no ano de 1993. Elas aconteciam juntamente com os Simpósios de Música na UFBA. Veiga em entrevista à revista Cultura e Musica explicou:

> "O primeiro de todos foi uma coisa muito familiar, Pedro Agostinho, Thalles de Azevedo, eu próprio, aquele americano que estudou samba de roda, Ralph Waddy. E mais uma meia dúzia de pessoas por aí. Isso foi no primeiro de todos. Subsequentemente eu já consegui reunir aqui muita gente. E esses Encontros de Etnomusicologia, as Jornadas de Etnomusicologia, passavam a fazer parte dos grandes simpósios de música brasileira, aqui na UFBA, de dois em dois anos". (RIBEIRO, 2005, p.7-8)

Durante estas Jornadas houve a tentativa de criar um órgão responsável pela Etnomusicologia Brasileira juntamente com Ricardo Canzio, Kilza Setti, Elizabeth Lucas, Elizabeth Travassos, e vários outros segundo Veiga, mas não entrou em funcionamento por problemas de legalização administrativa.

Carlos Sandroni (2008) mostra uma visão desta institucionalização acadêmica do inicio da Etnomusicologia no Brasil com doze pessoas, as quais tiveram sua formação como

etnomusicólogos no exterior, Manuel Veiga já citado; José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segata; Marcos Branda Lacerda, Angela Lühning, Tiago de Oliveira Pinto; Elizabeth Lucas; Martha Ulhôa; Samuel Araújo; Rafael José de Menezes Bastos; Elizabeth Travassos. Kilza Setti formou-se na USP em Ciências Sociais. Assim, como toda a colonização brasileira, cuja cultura local foi muito influenciada por ideias distintas, a Etnomusicologia no Brasil foi formada, também, inicialmente através de um olhar de fora, com uma bagagem extensa de conceitos e vivências já bem consolidadas.

O primeiro mestrado em Etnomusicologia foi criado em 1990 e o primeiro doutorado, em 1997, ambos na Universidade Federal da Bahia. Assim, completa Elizabeth Travassos (2003):

> "Do ponto de vista da institucionalização e, consequentemente, da legitimação da disciplina no ambiente universitário, houve um crescimento importante da etnomusicologia. E mais, "A institucionalização da etnomusicologia no Brasil ocorre, pois, ao fim da hegemonia estética do nacional-popular e – num outro registro – como um dos frutos de uma redefinição do panorama dos saberes sobre a música, mais especializados e mais independentes entre si". (TRAVASSOS, 2003, p.74;76)

Com um grupo de etnomusicólogos já formados, bastava o momento certo para que o antigo desejo de organização etnomusicológica fosse retomado e colocado em pratica. Esse momento oportuno surgiu no início dos anos 2000, com a previsão de dois eventos importantes da Etnomusicologia no Brasil, sendo o primeiro no ano de 2000 na cidade de Belo Horizonte "Encontro Internacional de Músicas Africanas e Indígenas no Brasil", "que reuniu grande número de interessados em etnomusicologia e mostrou que as condições estariam maduras para uma nova tentativa de organização nacional" e o 36º International Concil for Traditional Music (ICTM), no ano de 2001 realizado no Rio de Janeiro, com explica Sandroni (2008). Assim, a Associação Brasileira de Etnomusicologia foi registrada durante o I Encontro Nacional da ABET em 2002, com mais de cem associados em assembleia.

No ano de 1997 foi oferecido um Curso no Departamento de Antropologia da USP, pelo professor Kazadi wa Mukuna, Metodologia em Etnomusicologia, do qual participaram músicos e pesquisadores, funcionou como um ponta-pé inicial para os interessados na área.

Este primeiro Encontro Nacional de Etnomusicologia foi realizado nos dias 19 a 22 de novembro de 2002 e teve como tema “100 anos do disco no Brasil: músicos, públicos, pesquisadores e registros fonográficos”. Ao fim do encontro, ficou definido que um segundo encontro seria realizado no primeiro semestre de 2003.

Desde 2002 foram realizados seis encontros nacionais.

O segundo encontro, com o tema “Etnomusicologia: Lugares e caminhos, fronteiras e diálogos” acabou sendo realizado em Salvador durante os dias 9 a 12 de novembro de 2004. Dois anos depois aconteceu o terceiro encontro, com o tema “Universos na Música: Cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais” nos dias 21 a 24 de Novembro. O quarto encontro ocorreu em Maceió com o tema “A Etnomusicologia e a produção de conhecimento” no ano de 2008. Somente em 2011 foi organizado o quinto encontro na cidade de Belém e cujo tema foi “Modos de pensar, modos de fazer Etnomusicologia”. O último ENABET foi realizado em João Pessoa no ano de 2013 e teve como tema “Música e sustentabilidade”. O sétimo e corrente encontro se deu em Florianópolis no ano de 2015.

Além destes encontros nacionais promovidos pela ABET, ocorreram encontros regionais. Dois encontros regionais Sudeste no Rio de Janeiro nos anos de 2007 e 2010. Um encontro regional Sul em Pelotas no ano de 2009 e três encontros regionais Nordestes, sendo o primeiro um Fórum: Paraíba, 2005; Maranhão, 2010 e Salvador 2012, sendo este último também o I Encontro regional Norte. O I Fórum Norte Mineiro de Etnomusicologia ocorreu na UNIMONTES no ano de 2012. O I Colóquio Amazônico de Etnomusicologia aconteceu no Pará em 2011 enquanto o I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP foi realizado em Curitiba no ano de 2013.

Estes encontros abriram um enorme contato entre os profissionais, o que possibilitou a troca de experiências e que acrescentou novas parcerias com outras áreas afins. Outro ponto positivo para o fortalecimento da Etnomusicologia além dos encontros, são os laboratórios dentro das instituições. O primeiro laboratório criado foi na Universidade do Rio de Janeiro pelo professor Samuel Araújo, e é responsável pelo acervo do Centro de Pesquisas Folclóricas organizado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo no ano de 1943, cuja sucessora foi a profa. Dulce Lamas Martins, no qual desenvolveu trabalho de pesquisa a professora Rosa Maria Zamith. Na UNIRIO foi criado o Centro de Pesquisa que este ano recebeu o nome Elizabeth Travassos, em homenagem a professora e etnomusicóloga que faleceu em

outubro de 2013. O Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal de Minas Gerais foi criado pela professora Rosângela de Tugny no início dos anos 2000, onde realiza trabalhos a professora Glaura Lucas. Um novo Laboratório de Etnomusicologia foi criado, na Universidade do Pará sob responsabilidade da professora Sonia Chada e da professora Liliam Barros, no último dia 6 de março. Na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, foi criado o Laboratório e Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia no ano de 2010, pelo professor Edwin Pitre-Vásquez, e no Programa de Pós-graduação a linha de pesquisa em Etnomusicologia já consta com oito mestres formados. A linha de pesquisa em Etnomusicologia foi criada na UNESP pelo professor Alberto Ikeda e atualmente é coordenada pelo professor Carlos Stasi.

No Estado do Paraná, também é observado que a UNESPAR/EMBAP e a PUC-PR, já oferecem as disciplinas de Introdução em Etnomusicologia. A Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) já realizou um concurso para contratar um professor na área de Etnomusicologia.

A Etnomusicologia esta presente em todas as regiões do Brasil. É importante enfatizar, como diz Lühning (2013) que existem diversos núcleos da Etnomusicologia no Brasil. Os mais importantes estão em Salvador (Universidade Federal da Bahia), Belo Horizonte (Universidade Federal de Minas Gerais), João Pessoa (Universidade Federal da Paraíba), Rio de Janeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro), São Paulo (Universidade de São Paulo) e Florianópolis (Universidade Federal de Santa Catarina), além desses acrescento Belém (Universidade Federal do Pará). Assim temos muitas linhas de pesquisa que se tornam complementares.

Desde a institucionalização da Etnomusicologia no Brasil tem-se buscado organizá-la através de uma identidade própria onde existem alguns apontamentos, muitas vezes divergentes e que são gerados uma série de problema, listados por Béhague, Veiga, Setti, Lühning, mas que ao mesmo tempo abrem novos horizontes na busca de métodos para as pesquisas.

Um ponto de tendência da Etnomusicologia Brasileira tem sido a “Etnomusicologia Aplicada” ou “Etnomusicologia Participativa”, como explica Júlia Zanlorenzi Tygel (2008), que como retribuição do Etnomusicólogo às comunidades pesquisadas houvesse ações em

benefício àqueles que contribuíram, com o objetivo de se sentirem reconhecidos e valorizados.

Um diálogo concreto entre o pesquisador e o grupo pesquisado, cada um com suas especificidades e sua *práxis*, nos termos de Paulo Freire, a união de "ação" e "reflexão", pode representar um caminho fundamental na busca de um conhecimento integrador e, por isso mesmo, mais significativo. (CAMBRIA, 2005,p.5)

Outro aspecto que tem sido muito enfatizado é o olhar a sí próprio, como relata Chada (2011) também faz uma análise sobre a Etnomusicologia no Brasil dizendo que ela "tem-se caracterizado pelo enfoque da Musica do próprio pais". Este é um ponto que tem sido corrente nos discursos dos etnomusicólogos.

E continua

> "Fóruns etnomusicológicos têm-se mostrado receptivos ao diálogo com outras áreas. Isso pode indicar uma tendência da Etnomusicologia Brasileira a comportar-se, do ponto de vista institucional, como agregadora de especialistas em musica brasileira, oriundos dos mais diversos horizontes e não apenas de etnomusicologia – caracterizando uma institucionalização. Por assim dizer, mais 'temática' que 'metodológica'". (CHADA, 2011, p.20)

Sandroni já havia dito isto em 2008 "Por contraste com as etnomusicologias norte-americana e europeia, predominantemente 'extrovertidas', a etnomusicologia no Brasil tem se caracterizado por estar voltada para a música do próprio país."

E Elizabeth Travassos em 2003:

> Apesar dos aspectos inovadores com relação à bibliografia em português, a etnomusicologia produzida no Brasil continua dedicada às músicas pensadas como brasileiras. Esse confinamento temático traduz a posição subordinada do país na divisão do trabalho intelectual internacional e, talvez, resíduos do comprometimento com o processo de construção nacional. A limitação temática, aliada à posição marginal da língua portuguesa no quadro internacional da bibliografia científica e acadêmica, tem como decorrência a restrição do número de leitores potenciais. (TRAVASSOS, 2003, p.80)

Sandroni (2008) enfatiza que "A consolidação de uma área de estudos se mede em grande parte pelo nível do seu debate interno, pela sua capacidade de submeter a crivo crítico a produção própria, e a alheia que lhe diga respeito", assim, podemos tornar a

Etnomusicologia Brasileira uma referência de metodologia e teoria à todas as demais pelo mundo.

A pesquisa de atualização e acompanhamento do desenvolvimento da Etnomusicologia no Brasil continua em processo de reorganização, coleta dos dados e atualização dos mesmos, devido a diversidade cultural o pais e a vitalidade dos seus atores músicos e pesquisadores, existindo assim, muitas lacunas a serem preenchidas ainda.

REFERÊNCIAS

ARAUJO JUNIOR, S. M. Primeiro Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Recife, novembro de 2002.. In: Per Musi (UFMG) , Belo Horizonte, v. 7. 2003. p. 94-96.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2., 2005, Salvador. Anais...Salvador: ABET, 2004, p. 89-102.

BÉHAGUE, Gerard. O estado atual da etnomusicologia brasileira. In: III ENCONTRO Nacional de Pesquisa em Música. Anais. Ouro Preto, 5 a 9 ago. 1987. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1989. p. 198-205.

BISPO, Antonio Alexandre. Introdução ao estudo da Etnomusicologia. In: Brasil, Europa & musicologia: aulas, conferências e discursos. Harald Hülskath (org). Köln: ABE [u.a.]. http://www.akademie-brasil-europa.org/Materiais-abe-41.htm. Acessado em 15 de Fevereiro de 2015.

CAMBRIA, Vincenzo. "Etnomusicologia aplicada e 'pesquisa ação participativa'. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária o Rio de Janeiro". In: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004. Disponível em: http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/VincenzoCambria.pdf. Acessado em 25 de Fevereiro de 2015.

CHADA, Sônia. Cadernos do Grupo de Pesquisa - Música e Identidade na Amazônia - GPMIA - Vol. II - Líliam Cristina Barros e Paulo Murilo Amaral (org.). Editora Paka-Tatu. Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011.

DIAS, Paulo. Qualquer música, toda música. Áudio: Programa Caminhos da etnomusicologia. 2003. Disponível em http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/qualquer-musica-toda-musica-por-paulo-dias. Acessado em 03 de Fevereiro de 2015.

LÜHNING, Angela. Análise da Formação de Etnomusicólogos no Brasil: constatações inicias. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal. 2013.

PINTO, Tiago de Oliveira. Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial. Revista USP, São Paulo, n.77, março/maio 2008, p.6-11.

_____. Um século de gravações. Áudio: Programa Caminhos da etnomusicologia. 2003. Disponível em http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/um-seculo-de-gravacoes-por-tiago-de-oliveira-pinto. Acessado em 04 de Fevereiro de 2015.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. Entrevista com Manuel Veiga. Música e Cultura, n. 1, 2006. Disponível em http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-01/MeC01-Entrevista-Manuel-Veiga.pdf. Acessado em: 10 de Janeiro de 2015.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. Revista USP, São Paulo, n.77, março/maio 2008, p.66-75.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de Balanço da Etnomusicologia no Brasil. Revista Eletrônica da ANPPOM, Vol 9: 2003, p. 73-86.

TYGEL, Júlia Z.; NASCIMENTO, Any Manuela Freitas dos Santos. A etnomusicologia participativa na academia: alguns apontamentos. In IV Encontro Internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2008, Maceió, p. 337-344.

AUTENTICIDADE NA CENA METAL DO DISTRITO FEDERAL

Alex Marques Duarte
Universidade de Brasília (UNB)

Hugo L. Ribeiro
Hugoleo75@gmail.com
Universidade de Brasília (UNB)

Caio Mourão
Universidade de Brasília (UNB)

Resumo

Este artigo é resultado de uma pesquisa em andamento, e investiga como o estilo, tanto visual quanto musical, é fator determinante na problemática da autenticidade na cena Metal do Distrito Federal. A investigação contou com a entrevista de integrantes de duas bandas, ambas de Taguatinga, e com a visita a campo de um show de Metal, também em Taguatinga. O objetivo dessa pesquisa é identificar as características da cena Metal contemporânea do DF.

Palavras chave: Heavy Metal; Distrito Federal; Autenticidade.

Abstract

This article is the result of an ongoing research, and investigates how the style, both visual and musical, is a determining factor in the problem of authenticity in the metal scene of the Federal District, Brazil. The research was conducted with the interview of two bands members, both from the city of Taguatinga, and the field research on a Metal concert, also in Taguatinga. The objective of this research is to identify the main characteristics of this contemporary Metal scene in the Federal District.

Keywords: Heavy Metal; Federal District; Authenticity.

Introdução

Brasília, desde sua fundação, foi pensada como propícia para criar um ambiente de catalisação de movimentos artísticos vanguardistas (Costa, 1965). Dessa forma, não é de se estranhar que o Rock foi e ainda é considerado por muitos um símbolo da cultura jovem da

cidade. Nos anos 80, sob influência do movimento *Punk*[1] inglês, bandas como Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial despontavam como importantes nomes da música nacional (Groppo, 2013; Rochedo 2011). Passada essa década, com a decadência da ditadura e o surgimento de novos movimentos musicais, essa cena sofreu mudanças.

O *Hardcore*[2], tendência também derivada do *Punk* setentista, dominou por muito tempo as casas de shows da cidade nos anos 90. Bandas locais como Os Cabeloduro, DFC e Raimundos, tinham publico cativo, tanto dentro quanto fora de Brasília, alcançando projeção nacional. Outras derivações do "Rock Pesado", como *Grindcore*, *Crustcore*, *Heavy Metal*, *Thrash Metal*, *Death Metal*, *Doom Metal* e outros "Cores[3]" ou "Metals[4]" também encontraram abrigo na cidade e a juventude brasiliense aderiu a esses subgêneros musicais, não só na música, mas também, e talvez principalmente, no comportamento.

Com a virada do milênio, a cena do Rock muda novamente, seguindo uma tendência mundial que agregava mais elementos de música eletrônica e de outros estilos recém-surgidos, além de uma mistura de estilos muito mais evidente. A partir desse ponto, bandas e seguidores de determinados subgêneros do Rock, replicantes de movimentos de décadas anteriores, começam a procurar a autenticidade em seu próprio envolvimento musical, procurando agir e pensar como os seus precursores. A busca pelo que se pode considerar verdadeiro (*true*), original, autêntico, e que pode até ser visto como conservador por alguns, é realizada por parte de adeptos desses movimentos musicais.

Sendo o Distrito Federal a menor unidade federativa e com uma das maiores desigualdades sociais do país (Pontual, 2010), as divisões geográficas tendem a ter grande influência no comportamento da população, e assim também acontece com as práticas

1 O movimento punk surge no final da década de 1970 nos EUA e logo em seguida na Inglaterra baseado na atitude do faça-você-mesmo (Do-It-Yourself), com músicas simples, rápidas e curtas.
2 O *Punk Hardcore* é considerado uma segunda geração de bandas punk, cujas músicas são caracterizadas por tempos extremamente acelerados, canções curtas, letras baseadas no protesto político e social, revolta e frustrações individuais, cantadas de forma agressiva (HARDCORE PUNK, 2015).
3 *Crustcore* e *Grindcore* são formas mais extremas de punk, com letras cada vez mais niilistas, de protesto, músicas mais rápidas e vocais guturais.
4 O nome *Heavy Metal* em geral é associada ao termo *Metal*, que é um conceito guarda-chuva sobre o qual encontramos todo tipo de gênero do chamado "Rock Pesado". Algumas das características musicais de bandas de Metal é o uso da distorção e de *power chords* na guitarra, e o processo composicional baseado em *riffs* de guitarra. Mas as semelhanças param por aqui, pois há um constante processo de fragmentação que leva a numerosos subgêneros, cada qual com características estilísticas peculiares. Para maior informação sobre as semelhanças e diferenças entre os gêneros *Heavy Metal, Death Metal* e *Doom Metal*, ver Ribeiro (2010).

musicais. O quadro comparativo abaixo mostra como a renda per capita varia de acordo com a distância em que a cidade satélite está do Plano Piloto:

Tabela 1: Dados mistos de Wheeler (2012) (*); e Ferreira, Silva e Tshimanga (2013) (**).

	Plano Piloto	Guará	Taguatinga	Ceilândia	Gama	Planaltina
Renda média em 2004 por família em R$ (*)	5.026	3.186	2.439	1.211	1.558	825
Renda média em 2011 por família em R$ (**)	10.127	5.692	4.179	2.069	3.210	1.999
Distância do Plano Piloto em Km (*1)	-	11	21	26	30	38

Esses dados são importantes para caracterizar o contexto dos integrantes das bandas entrevistadas (Taguatinga) e sua visão em relação às bandas do Plano Piloto. Diante desses dados, este trabalho busca discutir a relação entre a autenticidade na performance e no estilo Metal partir da visão de duas bandas de Metal de Taguatinga. Para alcançar esses objetivos foram realizadas entrevistas com membros das bandas, e observação participante de ensaios e shows.

Autenticidade na música e nos gêneros

Assim como outros estilos musicais, o Rock e seus subgêneros possuem atributos distintos e bem característicos, tanto na atitude, vestimenta e vocabulário, quanto na própria música (Berger, 1999; Ribeiro, 2010). As características visuais dos adeptos da cultura Metal podem variar de acordo com a região, país, gênero ou grau de envolvimento, porém possuem algumas características mais comumente encontradas, como calças jeans apertadas e por vezes rasgadas, camisetas pretas trazendo estampas de bandas do gênero, coletes jeans com *patches*[5] e *bottoms* de bandas, cintos com arrebites ou replicas de

5 *Patch* consiste num pedaço de tecido de qualquer formato, mas normalmente retangular ou circular, com uma inscrição de um símbolo, slogan ou imagem que é preso ou costurado em casacos, bolsas, camisas, calças e outras peças de vestuário. O *Bottom* tem função estética semelhante mas, invés de ser feito em tecido, é feito no formato de broches, geralmente redondos.

munições de armas de fogo, jaquetas de couro, tênis cano longo, cabelos longos e tatuagens (Weinstein, 1991; Walser, 1993). Essa é a indumentária típica dos chamados *headbangers*[6].

Bandas das cidades satélites do DF tendem a possuir uma afirmação mais forte com relação à autenticidade, por não fazerem muitas concessões com relação a "lugares para tocar", em contraste com bandas do Plano Piloto, que tendem a prezar por facilidade de locomoção e retorno financeiro, muitas vezes moldando o gênero e o repertório em função do público (Wheeler, 2012). No Rock, podemos dizer que ser fiel ao gênero pode não necessariamente significar ser fiel ao que se fazia no passado, baseado nas gravações, que são a fonte de consulta e reprodução desse estilo. Jeder Janotti observa que "Rock Pesado não é simplesmente um estilo musical, mas um espaço em que é possível vivenciar um sentimento diante do mundo contemporâneo" (Janotti, 1994, p. 9). Guitarras distorcidas, *riffs*[7] que exigem destreza do executante, solos de guitarra estridentes, baterias pesadas, vocais que podem variar do gutural ao melodicamente construído. Essas são algumas características sonoras que podem ser atribuídas ao Metal (Berger, 1999; Ribeiro, 2010), sendo que "o ritmo binário, marcado e forte, que começa a se delinear nos primórdios do *Heavy*, já se afirma como uma transferência da energia libidinal para uma nova forma de atuação: a música e o imaginário metálico" (Janotti, 1994, p. 10).

Adriano Alves Fiore (2011) fala sobre a questão do apelo visual que está ligado ao *Heavy Metal*. Sobre isso ele diz:

> Por que o mundo que abrange o *Hard Rock* e, sobretudo, o *Heavy Metal*, faz uso em larga escala de figuras e imagens consideradas hostis, abusivas, infestas, agressivas e/ou provocantes na ilustração de seus produtos e na apresentação visual de seus grupos pertencentes a esses dois gêneros musicais do chamado Rock Pesado? A resposta mais simplificada provém do pressuposto de que tal fenômeno encontra vínculo na tendência de os estilos do Rock Pesado suscitarem fascínio, quebra de regra, provocação, vitalidade e rejuvenescimento, assim como na pretensão de gerar uma ideia

6 É o termo utilizado para designar as pessoas que ouvem Metal em geral. O termo faz referência à "bater cabeça" durante o show.

7 *Riffs* são "definidos como pequenas ideias composicionais que servem como base harmônica na música. São motivos que funcionam e organizam a estrutura formal da peça. (…) Apesar de, algumas vezes, delinearem uma progressão harmônica tradicional, na maioria das músicas, além de agregar uma intenção harmônica, o riff de guitarra desenvolve uma ideia melódica que é muito característica" (RIBEIRO, 2010, p. 33).

> de imortalidade e de uma liberdade absoluta (autêntica e honesta), isto é, de descompromisso com a seriedade oficial, contradição, contrariedade, convergência, divergência – atração e repulsa (Fiori, 2011, p. 12).

O apelo visual pode ser considerado parte da busca por autenticidade. É preciso entender como adeptos do Metal veem essa questão para compreender os limites do que é considerado autêntico ou não, obviamente sabendo de antemão que a linha que separa o autêntico do não autêntico é tênue ou inexistente, mas que esse entendimento pode esclarecer questões relativas ao cenário atual, como por exemplo: "qual o perfil musical e visual do adepto do Metal atualmente no Distrito Federal?".

Shelemay (2008), sobre a transmissão da tradição musical, diz:

> A maioria das discussões etnomusicológicas sobre a transmissão de tradição tenta documentar e interpretar a maneira pela qual a música é transmitida ao longo do tempo dentro de um ambiente particular, dando atenção tanto para as dinâmicas interpessoais quanto para as tecnologias de comunicação desses processos (Shelemay, 2008, p. 141, tradução nossa).

A transmissão da tradição no Rock Pesado acontece de forma particular, através de processos informais de transmissão de informação "boca-a-boca" entre amigos e conhecidos, dentro do ambiente comumente chamado de "cena". Essa tradição tem relação com o que se considera autêntico dentro da cena. Entender como se enxerga a questão da autenticidade implica em compreender, também, como acontece a transmissão da tradição dentro desses grupos.

Como observa Wheeler (2012), Brasília, por ser tão jovem, é uma cidade que não possui uma música tradicional, assim como o samba é para o Rio de Janeiro ou o Frevo para Pernambuco, sendo assim, o Rock, por ser uma música de "ninguém" e ao mesmo tempo de "todo mundo", é considerada por muitos, principalmente pelos jovens, como a música tradicional da cidade.

O Metal sob a ótica de integrantes da cena de Taguatinga

Para essa pesquisa foram abordadas as bandas *Hellbound* e *Blood Chip*, ambas de Taguatinga, para tentar compreender como eles enxergam a questão da autenticidade no cenário do Metal brasiliense atual.

A *Hellbound* é formada por Ronaldo Silva nos vocais, Guilherme Peixoto no baixo e Fabrício Rocha na guitarra. Todos são de Taguatinga, com exceção do guitarrista, que é do Núcleo Bandeirante. A *Blood Chip* é formada por Ricardo Brandão (Barão) nos vocais, Fernando Medeiros na guitarra e Alex Duarte no baixo. Todos de Taguatinga. As duas bandas estão à procura de baterista.



Imagem 1: Banda Blood Chip – Rodrigo; Fernando, Barão e Alex

Em uma conversa com o vocalista da *Blood Chip*, a respeito da questão da autenticidade e sobre o que considera ser autentico na música, Barão respondeu: "Eu acho que é ser fiel ao seu próprio modo de criar música, sem se preocupar com rótulos ou tentar se adequar a qualquer tipo específico de mercado" (Brandão, 2014). Ao ser questionado se ele acredita que exista autenticidade na cena brasiliense atual, ele diz acreditar que sim, e cita a própria banda, mas não cita ninguém mais em particular. Em suas palavras: "[...] eu acredito que de algum modo sempre vai ter autenticidade na música, seja no DF ou em qualquer parte. Pensar o contrário seria muito desmotivador".

Sobre a questão do visual ele diz:

> Bom, cara, eu considero essencial, entre outras razões porque um artista tem que aguçar a imaginação das pessoas. Ninguém quer ir a um show de *Heavy Metal* para prestigiar um cidadão comum, com roupas comuns. Faz parte da mística do *Heavy Metal*... Ser avesso ao comportamento social estabelecido... E qualquer banda que se preze deveria ter isso em mente. Rock não é sinônimo de resignação, isso seria ir contra a sua essência.

Em determinado momento da conversa, surge a questão se a participação dos *posers*[8] em detrimento dos "autênticos" era mais representativa. Ele responde: "Não. Ela é menos representativa pelo simples fato de os *posers* darem mais importância ao visual do que ao conteúdo, o que é detestável. E o pior é que tem muita gente comprando o livro pela capa, infelizmente". Sobre a diferença entre o público do Plano Piloto e da periferia, Barão fala:

> Já tocamos no Plano sim e a recepção foi ótima! Mas o público em geral anda um pouco mal acostumado. Muitas vezes reclama de ter que pagar uma quantia simbólica para prestigiar uma banda local, mas gasta quantias exorbitantes para assistir às bandas gringas, sem reclamar. Já tocamos na periferia também e a recepção também é ótima, mas um fato curioso é que há shows em que o público é maior do lado de fora do que dentro da casa. Talvez por estarem muito acostumadas a eventos com entrada franca, as pessoas prefiram curtir o show do lado de fora e investir o dinheiro da entrada em birita.

Perguntado sobre o que acha das panelinhas no DF ele fala:

> Bom, sempre existiu e sempre existirá, mas considero um processo natural. Atrapalha um pouco quando você está fora da "panela", mas eu prefiro acreditar que se o trabalho for de qualidade, é possível superar os obstáculos. Panelinha é tudo a mesma coisa, o que muda é o grau de influência e credibilidade que cada uma tem, e sendo assim, as do Plano Piloto comandam.

[8] *Poser* é um termo pejorativo, usado frequentemente nas subculturas punk, metal, gótico, entre outros, para descrever "uma pessoa que finge ser algo que ela não é", copiando vestimentas, vocabulário e/ou maneirismos de um grupo ou subcultura, geralmente para conseguir aceitação dentro de um grupo ou por popularidade em meio a vários outros grupos, mas que não compartilha ou não entende os valores ou a filosofia da subcultura (POSER, 2015).

Sobre as diferenças entre os adeptos do metal no Plano Piloto e na periferia, Barão conclui: “Não vejo grandes diferenças, embora muitas vezes eu pense que o pessoal da periferia seja mais desleixado. De qualquer modo há coisas boas e ruins de ambos os lados”.

Por motivos de desencontro, tivemos que realizar a entrevista por email com os integrantes da *Hellbound*, que foi respondido no dia 20 de novembro de 2014. As respostas foram assinadas pelos dois integrantes. Fizemos as mesmas perguntas que havíamos feito ao Barão.



Imagem 2: Banda Hellbound - Ronaldo e Guilherme

Já os integrantes da banda *Hellbound*, Guilherme e Ronaldo, eram um pouco mais específicos em suas respostas. Sobre a questão do que eles acreditavam ser autêntico, eles dizem:

> Existe uma linha tênue para essa distinção. Apesar de tomar diversas bandas ou estilos como referência, a autenticidade se encontra quando algo novo é criado, mesmo sendo influenciado por aquilo que já existe. O fato

> de tomar como base aquilo que já existe serve como um ponto de partida, onde estou, e como uma chegada, aonde quero chegar. (Peixoto; Silva, 2014)

Sobre a autenticidade no cenário metaleiro do DF: "Acreditamos que [existe] sim. Podemos citar a banda de *Heavy Metal Dark Avenger*. A banda conseguiu manter sua personalidade sonora durante sua existência, criando a própria identidade." E sobre o a questão do visual eles dizem:

> O visual faz parte do show. Mas há de se destacar que muitas vezes aquele que se veste de acordo com o estilo não sabe realmente o que tudo aquilo representa. Por outro lado, muitas vezes por questões sociais, aquele que se veste "normalmente" tem muito mais consciência sobre o mundo *Heavy Metal*.

Sobre os *posers* eles falam:

> Não acreditamos que a participação dos *posers* seja representativa, mas sim numerosa. Dizemos isso, pois os chamados *posers* não agregam nem contribuem em nada, sendo apenas um momento passageiro das suas vidas. Quem realmente gosta do estilo envelhece com o passar dos anos, e ao se observar esse aspecto em shows é possível ver muitos adolescentes e poucas pessoas mais velhas.

Sobre a diferença que eles enxergam com relação a tocar no Plano Piloto ou tocar na periferia e eles respondem:

> Quando tocamos no Plano Piloto não foi tão empolgante quanto esperávamos. Muitas pessoas paradas só observando o show. A maioria aparentava gostar de rock em geral. Quando tocamos na periferia a reação é completamente diferente. Não sabemos afirmar se é por identificação dos membros da banda com o público ou do público com a banda, mas a empolgação é muito maior. Muitos participam da chamada "roda".

Sobre as panelinhas e as facilidades que bandas provenientes de situações financeiras mais confortáveis têm, e se isso pode influenciar ascensão delas eles dizem:

> As panelas existem, como na maioria dos ambientes em que vivemos. Tentamos, por meio de nossas amizades, abrir as portas em todos os cantos possíveis. Se você não faz parte da panela isso traz um imenso prejuízo. Os espaços para o estilo já não são muitos, e se a banda não tem acesso aos disponíveis, o final da banda é inevitável. As panelas não são poucas, mas

> não se vê tanta diferença musical e visual entre as do Plano e as da periferia. A questão está mais baseada nos círculos de amizade, que acabam por separar as duas extremidades. Já o fator econômico pode ajudar, mas não é decisivo. Tudo fica mais fácil quando se tem tempo e dinheiro de sobra. Mas se a qualidade do som que a banda toca não for boa, ele não terá um caminho muito longo.

Por fim, pergunto quais as diferenças que eles enxergam entre o Metal do Plano Piloto e da periferia e eles respondem: "Não vemos essa diferença. Podem ocorrer diferenças culturais, de acesso a shows, de conhecimento sobre o estilo, mas quando se fala sobre *Heavy Metal* a questão financeira não é empecilho para aqueles que realmente curtem o estilo."

O show no Palco Pró Estúdio

O show foi realizado no antigo Orbis Estúdio, agora chamado Palco Pró Estúdio, no dia 15 de novembro de 2014. O estúdio é localizado na CND (Comercial Norte "D") 4, Taguatinga. O show contou com as bandas Tumulto (Paraná), Terror Revolucionário (DF) e *Flashover* (DF).

No local do show haviam cerca de 30 pessoas do lado de fora, tomando cerveja e "papeando" (Imagem 3). Entre eles havia um grupo de jovens com idades entre 18 e 25 anos. Esse grupo tinha um estilo, ao que se pode considerar de forma geral, *headbanger*. Havia apenas uma garota no grupo, mas que representava bem o estilo no que diz respeito ao visual. Nos aproximamos e pedimos para tirar uma foto deles. A recepção foi amigável, se dispuseram a tirar a foto e fizeram até pose (Imagem 4). Em determinado momento, escutamos a conversa deles, que tratava de "o que você escuta?". Um garoto disse: "esse lance de rótulo não tem nada a ver... Eu escuto o que eu acho massa e foda-se".

Já dentro do local do show, notamos um ambiente ao mesmo tempo amigável, por estarem a maioria entre amigos, porém agressivo no que diz respeito ao clima do show. O pogo[9] começou bastante agressivo, chegando ao ponto de um dos organizadores ir até o

[9] O pogo, ou *mosh*, também conhecido como *mosh pit* ou roda-punk ou ciranda-punk (ou apenas roda) no Brasil, consiste numa forma de dança associada a gêneros musicais mais agressivos como o *Punk Rock* e o *Heavy Metal*. Nesta dança os participantes fazem movimentos bruscos como cotoveladas e joelhadas, pulam, correm, empurram e colidem entre si dentro de uma área circular delimitada. Embora o caráter violento da dança, não existe a real intenção de causar danos aos participantes (Wikipédia).

microfone e pedir que as pessoas aproveitassem o show, batendo cabeça, mas que tomassem cuidado uns com os outros. Coincidentemente, o vocalista do Tumulto, Germano Duarte, começou a falar sobre os estilos das galeras, e que era ruim que as pessoas seguissem estilos estritos sem abrir a cabeça para o que está ao redor. Depois do seu discurso, em um momento, um dos participantes do pogo foi à frente e gritou: "Foda-se o estilo!" Após o show fui conversar com Germano, que reforçou a questão de que a prisão a um estilo não é interessante nem para as bandas e nem para o público e não condiz com o nosso mundo moderno.



Imagem 3: Frente do Palco Pró Estúdio



Imagem 4: A "galera" headbanger na frente do show

Considerações Finais

Por certo período da nossa vida participamos da cena metaleira brasiliense ativamente, e a relação estreita que temos com o objeto, nos torna próximo do que pode ser considerado um *insider*. Sobre os papeis do *insider* e do *outsider* Rice diz:

> [...] culturas limitadas contêm *insiders*, em relação a que cada pesquisador, seja antropólogo ou etnomusicólogo, é um *outsider*. Tentativas de entender música como uma parte da cultura envolve especificar métodos para atravessar fronteiras no intuito de viver e trabalhar entre *insiders* tempo suficiente para aplicar outros métodos designados para suscitar o compartilhamento musical, do discurso e outros comportamentos que demonstrariam essa teoria de música como cultura (Rice, 2008, p. 45).

Dessa forma, nosso conhecimento prévio e participativo desse tipo de cena nos permite certos entendimentos que talvez não fossem possíveis de serem alcançados por um *outsider*. O que pudemos perceber sobre os adeptos do Metal em Taguatinga, em geral, é

que, tanto os ouvintes quanto os músicos estão se desprendendo de rótulos e cada vez mais aceitando e tolerando subgêneros diferentes, embora ainda haja uma evidente segmentação com relação ao gênero. Essa é uma tendência que parece se estender a todo o Distrito Federal, levando em consideração as respostas obtidas nas entrevistas e conversas informais realizadas em campo.

Em relação ao visual, ainda há grande influência das tendências do passado, e no caso específico dessa pesquisa, isso foi observado mais no lado dos ouvintes do que do lado dos músicos. Como pode ser percebido na *Imagem 2*, o visual da "galera" ainda tem muitos elementos da velha escola do metal, mostrando que esse legado ainda está presente.

Com relação à música, baseado nos depoimentos e declarações dos músicos e dos ouvintes, pode-se perceber que, no momento atual, em Taguatinga, os adeptos do Metal estão procurando ouvir e produzir música mais desprendida a rotulações, mesmo estando intrinsecamente atrelados a um estilo bastante restrito, que é o próprio Metal. O entendimento que se tem de estilo vem sendo modificado e músicos e ouvintes tendem a ser mais maleáveis com o passar do tempo.

Pode-se concluir que, em Taguatinga, o estilo ainda é fator marcante e determinante para o metal, mas gradativamente está se permitindo a introdução de novas tendências e elementos, mesmo ainda tendo certo viés conservador.

REFERÊNCIAS

BERGER, Harris M. Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience. Hannover, London: Wesleyan Univesity Press, 1999.

BRANDÃO, Ricardo. Entrevista concedida aos autores no dia 14 de novembro de 2014. Taguatinga, Brasília, Brasil, 2014.

COSTA, Lúcio. Relatório sobre o Plano Piloto de Brasília. In: IBAM, Leituras de Planejamento e Urbanismo. Rio de Janeiro: IBAM, 1965.

FERREIRA, Miriam; SILVA, Alisson; TSHIMANGA, Philippe. Distribuição de Renda na Área Metropolitana Integrada de Brasília - AMIB. Codeplan, Diretoria de Estudos e Pesquisas Socioeconômicas Gerência de Estudos e Pesquisas Socioeconômicas Núcleo de Estatística. Brasília, 2013.

FIORE, Adriano Alves. Carnavalização Bakhtiniana do grotesco em imagens do Hard Rock e Heavy Metal. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Londrina, 2011.

GROPPO, Luís Antonio. Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-96, jan.-jun. 2013.

HARDCORE PUNK. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Hardcore_punk&oldid=40919528>. Acesso em: 15 abr. 2015.

JANOTTI JR., Jeder s. Heavy Metal: O universo tribal e o espaço dos sonhos. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 1994.

PEITXOTO, Guilherme; SILVA, Ronaldo. Entrevista concedida aos autores no dia 20 de novembro de 2014. Taguatinga, Brasília, Brasil, 2014.

PONTUAL, Helena Daltro. Brasília tem 2,6 milhões de habitantes e a maior renda 'per capita' do país. Agência Senado. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasilia50anos/not01.asp>. 2010. Acessado em: 27 outubro 2014.

POSER. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Poser&oldid=41316235>. Acesso em: 20 fev. 2015.

RIBEIRO, Hugo L. Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju. Aracaju: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 2010.

RICE, Timothy. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In: BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy J. Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. Oxford e New York: Oxford University Press, 2008. p. 42-61.

ROCHEDO, Aline do Carmo. Os filhos da revolução: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. Dissertação de Mestrado (História). Universidade Federal Fluminense, 2011.

SHELEMAY, Kay Kaufman. The Ethnomusicologist, Ethnographic Method, and the Transmission of Tradition. In: BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy J. Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. Oxford e New York: Oxford University Press, 2008. p. 141-156.

TUMULTO, Banda. Show realizado no Palco Pró Estúdio, Taguatinga Norte, no dia 15 de novembro de 2014. Vídeo 1: <https://www.youtube.com/watch?v=wIrJ1Gikm-0>

Vídeo 2: <https://www.youtube.com/watch?v=pU97cCDUzEo> Vídeo 3: <https://www.youtube.com/watch?v=qL3V7qUg6wg>.

WALSER, Robert. Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena. Heavy Metal: The Music and Its Culture. New York: Da Capo Press, 1991.

WHEELER, Jesse Samba. Rock, Refrain and Remove. Hearing Place and Seeing Music in Brasília. Ethnomusicology Forum, 2012.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE TRANSMISSÃO MUSICAL

Maura Penna
maurapenna@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo

Este texto, de cunho eminentente teórico, de base bibliográfica e caráter interdisciplinar, examina o conceito de *transmissão*. Este conceito é corrente em estudos da área de etnomusicologia, especialmente para tratar de processos de aprendizado musical em contextos populares de tradição oral. No entanto, o termo tem, pelo menos em suas acepções dicionarizadas, possíveis conotações mecanicistas. Este estudo do conceito e suas possibilidades heurísticas parte das seguintes questões: (1) Será o conceito de transmissão o mais adequado para tratar de processos de ensino e/ou aprendizagem musical em contextos populares de tradição oral? (2) Quais os seus limites e potencialidades? Inicialmente, discutimos a concepção de transmissão da cultura, enfatizando os trabalhos de Marcel Mauss e Margaret Mead. Apoiando-nos em Bruno Nettl, questionamos o foco ou escala com que o conceito de transmissão pode ser empregado e ainda a necessidade de enfocar a música em seu dinamismo. Na sequência, abordamos como processos educativos em música têm sido pesquisados na etnomusicologia como processos de transmissão. Neste ponto, dialogamos com o conceito abrangente de transmissão proposto por Queiroz, discutindo sua potencialidade e ainda outras possibilidades para tratar das questões propostas pelo autor. Por último, trazemos a contribuição da pedagogia, pelo questionamento da área à concepção de transmissão de conhecimentos. Sem pretender ser conclusivo, o texto finaliza apontando que poderia ser enriquecedor para a etnomusicologia experimentar outros conceitos em suas pesquisas, avaliando, a partir daí, o potencial heurístico de cada um.

Palavras-chave: transmissão musical – práticas educativas em música – tradição oral

Abstract

Based on bibliographic readings, this paper aims to discuss the concept of *transmission*. This concept is current in ethnomusicology studies, especially to treat musical learning processes in popular contexts of oral tradition. However, the term has, at least in their dictionary meanings, possible mechanistic connotations. This study of this concept and its heuristic possibilities begins with the following issues: (1) will be the concept of transmission best suited to address processes of teaching and /or learning music in popular contexts of oral tradition? (2) What are its limits and potentialities? Initially, we discuss the conception of culture's transmission emphasizing the work of Marcel Mauss and Margaret Mead. Relying on Bruno Nettl, we discuss both the scale for the use of the concept of transmission and the need to treat music in its dynamism. Following, we discuss how educational processes in music have been researched as transmission processes in ethnomusicology. At this point, we dialogue with the broad concept of transmission proposed by Queiroz, discussing its

potential and even other possibilities to address the issues posed by the author. Lastly, we bring a contribution from pedagogy: its questioning to the conception of knowledge transmission. Without being conclusive, this paper finalizes pointing out that it could be enriching for ethnomusicology to try other concepts in its researches in order to evaluate its heuristic potential.

Keywords: musical transmission - educational practices in music - oral tradition

O conceito de *transmissão* é corrente em estudos da área de etnomusicologia, especialmente para tratar de processo de aprendizado musical em contextos populares de tradição oral. Como afirma Queiroz (2010, p. 115), "os etnomusicólogos têm grande interesse no entendimento das formas utilizadas em uma determinada cultura para a transmissão dos conhecimentos e habilidades relacionados à música".

Temos observado, no entanto, em projetos apresentados para seleção de mestrado, um uso que consideramos abusivo ou até mesmo inadequado do conceito de transmissão em pesquisas que focalizam processos educativos em contextos não escolares. Como profissional da área de educação musical, mas com parte da formação também nas ciências sociais, começamos a levantar questionamentos, junto aos colegas do programa, sobre o conceito, que consideramos, a princípio, marcado por certo mecanicismo. Afinal, em seu uso corrente, esse caráter é bastante claro, a nosso ver, nas diversas acepções do verbo transmitir (abaixo apresentadas), do qual deriva o substantivo transmissão – como "ato, processo ou efeito de transmitir(-se)", segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0:*

verbo
transitivo direto e pronominal
1 - ser condutor de, propagar, ou ser propagado; transportar(-se)
transitivo direto
2 - exalar, emitir
transitivo direto e bitransitivo
3- passar, transferir (algo) [a outrem]
bitransitivo e pronominal
4 - passar(-se) [traços físicos, psíquicos etc.] (a descendentes)
transitivo direto e bitransitivo
5 - expedir, enviar
bitransitivo
6 - dar notícia; noticiar, contar
transitivo direto

7 - Rubrica: telecomunicações.
enviar (informação sonora ou visual) através de ondas eletromagnéticas
bitransitivo
8 - fazer sentir; dar, comunicar
transitivo direto
9 - comunicar(-se) [doença] por contágio.

O conceito etnomusicológico de transmissão está diretamente relacionado, portanto, à terceira acepção do verbo, como transitivo direto e bitransitivo, com o significado de "passar, transferir (algo) [a outrem]".

Assim, acreditando na necessidade da discussão para o desenvolvimento de qualquer área de conhecimento, propomo-nos a desenvolver um estudo teórico a respeito deste conceito, de base bibliográfica e com uma perspectiva interdisciplinar – dialogando com as ciências sociais e a pedagogia. Partimos das seguintes questões:

- Será o conceito de transmissão o mais adequado para tratar de processos de ensino e/ou aprendizagem musical em contextos populares de tradição oral? Ou mesmo em outros contextos?
- Quais os seus limites e potencialidades?
- Há alternativas que poderiam ser mais produtivas?

Estando o referido estudo ainda em desenvolvimento, esta comunicação apresenta uma discussão preliminar sobre o conceito de transmissão, enfocando especificamente os dois primeiros tópicos acima. Deste modo, sem pretender esgotar a questão, trazemos aqui alguns questionamentos e reflexões, que esperamos possam contribuir para a discussão teórica e conceitual tanto da área de etnomusicologia quanto de educação musical.

A transmissão da cultura

Nos primórdios das ciências sociais, Marcel Mauss (1981, p. 11-12), em seu texto *Sociologia*, de 1901[1], afirma que "são sociais todas as maneiras de agir e de pensar que o indivíduo encontra preestabelecidas e cuja transmissão geralmente se faz por meio da educação". Apesar de não usar o termo cultura, as maneiras de agir e de pensar a que Mauss

[1] Em coautoria com Paul Fauconnet.

se refere são elementos culturais, fruto de um processo histórico e coletivo de construção, que o indivíduo "recebe de fora":

> Assim é que cada geração recebe da geração mais velha preceitos da moral, as regras da polidez usual, sua língua, seus gostos fundamentais [...] A educação é precisamente a operação pela qual o ser social é acrescentado em cada um de nós ao ser individual, o ser moral ao ser animal; é o procedimento graças ao qual a criança é rapidamente socializada. (Mauss, 1981, p. 11-12)

Cultura é um conceito historicamente construído, recebendo distintos enfoques e reapropriações, sujeito a constante discussão, como mostram tanto Laraia (1988) quanto Cuche (1999), em seus livros que tratam especificamente desse conceito. "Os antropólogos sabem de fato o que é cultura, mas divergem na maneira de exteriorizar este conhecimento" – como afirma Murdock (1932, *apud* Laraia, 1988, p. 65).

O conceito de cultura torna-se central na antropologia, especialmente nos Estados Unidos, de modo que "falar de antropologia americana ou de 'antropologia cultural' é praticamente o mesmo" (Cuche, 1999, p. 65). No entanto, mesmo dentro da antropologia cultural, há uma diversidade de correntes teóricas. Em função de nossa temática, destacamos aqui, especialmente, o trabalho de Margaret Mead (1901 – 1978), que focalizou em suas pesquisas o modo como um indivíduo recebe sua cultura e os efeitos disso sobre a formação de sua personalidade. Assim, o processo de transmissão cultural e de socialização da personalidade é central em suas reflexões, de modo que ela analisa "diferentes modelos de educação para compreender o fenômeno de inscrição da cultura no indivíduo" (Cuche, 1999, p. 79). Levando-se em conta os diferentes contextos em que o trabalho de cada um foi produzido, é clara a relação da perspectiva de Mead com a colocação de Mauss, acima citada, ressaltando-se a ênfase dos dois autores na função da educação – tomada em sentido amplo, não necessariamente escolar[2].

Tanto Mauss quanto Mead procuram focalizar a relação entre o indivíduo e a sociedade e/ou a cultura. Neste sentido, afastam-se do essencialismo ou substancialismo de Alfred Kroeber[3], que, concebendo a cultura "como uma realidade em si", atribuía-lhe "uma

[2] Cabe, nesse ponto, lembrar de um conhecido provérbio africano: "É necessária toda uma aldeia para educar uma criança".
[3] Sobre sua obra, ver Cuche (1999, p. 68-70).

existência própria, independente da ação dos indivíduos e fugindo ao seu controle", levando assim à reificação do conceito (Cuche, 1999, p. 87). Contrapondo-se a isso, Mead afirma que "a cultura é uma abstração" – concepção essa com importantes consequências epistemológicas ou até mesmo metodológicas, para a pesquisa de campo.

> O que existe, segundo ela, são indivíduos que criam a cultura, que a transmitem, que a transformam. *O antropólogo não pode fazer uma observação de campo de uma cultura*; o que ele observa são apenas comportamentos individuais. Todos os esforços dos culturalistas próximos de Mead serão então no sentido de compreender as culturas a partir das condutas dos indivíduos que "são a cultura", segundo uma expressão de Mead. (Cuche, 1999, p. 87-88 – grifos nossos)

Mead enfatiza os processos educativos na transmissão da cultura, ressalvando que são as ações individuais que realizam essa transmissão. No entanto, se não for suficientemente discutido e refletido, o conceito de transmissão da cultura (assim como de transmissão musical) pode ser empregado numa perspectiva essencialista próxima à de Kroeber, em que a cultura, como uma entidade com existência própria, transmite-se *para* os indivíduos, e *por sobre* eles, à sua revelia. E neste ponto reaparece o possível caráter mecanicista do termo transmissão, como dicionarizado. No entanto,

> Margaret Mead insiste que a cultura não é "um dado" que o indivíduo receberia como um todo, definitivamente, ao longo de sua educação. A cultura não se transmite como os genes. O indivíduo "se apropria" de sua cultura progressivamente no curso de sua vida e, de qualquer maneira, não poderá nunca adquirir toda a cultura de seu grupo. (Cuche, 1999, p. 88)

O conceito de transmissão em escala

Colocamos aqui em discussão o foco – ou escala – com que o conceito é empregado em trabalhos da área de etnomusicologia. Por vezes, é utilizado para tratar de estratégias e processos educativos em sua especificidade; por outras, ganham uma perspectiva mais ampla e genérica.

Examinemos como o termo é empregado por Bruno Nettl (2006)[4], em artigo cuja discussão se apoia na apresentação de quatro diferentes culturas musicais – a sociedade

[4] Esse artigo apresenta sua Conferência de abertura do I ENABET (Recife, 2002).

indígena Blackfoot (Estados Unidos), a cultura carnática (sul da Índia), a sociedade persa (Irã) e as instituições acadêmicas de tipo ocidental. O termo aparece duas vezes: primeiramente, em relação às dificuldades dos etnomusicólogos de antes de 1950, que estranhavam "a música cujos contextos e formas de transmissão eram novos, resultados de mudanças culturais – metrópoles multiculturais, gravações, rádio, etc." (p. 13) Em outro ponto, refere-se à transmissão (vinculada à tradição) oral (p. 25). Entendemos, nesses casos, que o conceito de transmissão caracteriza processos mais amplos e gerais, o que pode estar relacionado a este momento da reflexão do autor e do próprio desenvolvimento da área, em que aponta "o abandono da antiga visão da música como algo essencialmente estável", em prol de uma visão das culturas musicais como processos em constante movimento (p. 32).

A necessidade de considerar a "mudança e processo como o estado normal das coisas", no dizer de Nettl (2006, p. 32), condiz com a renovação da concepção de cultura que decorreu, segundo Cuche (1999, p. 136-137), das pesquisas sobre o processo de aculturação. Abordando as relações interculturais, tais pesquisas levaram a uma definição dinâmica da cultura, considerando-a como constituída por um processo permanente de construção, desconstrução e reconstrução. Neste sentido,

> Se a cultura não é um dado, uma herança que se transmite imutável de geração em geração, é porque ela é uma produção histórica, isto é, uma construção que se inscreve na história e mais precisamente na história das relações dos grupos sociais entre si. (Cuche, 1999, p. 143)

No entanto, ainda são correntes, na área de etnomusicologia – e contestadas por Nettl (2006, p. 12) – concepções que se baseiam na premissa equivocada "de que o normal na cultura, e na música, é a estabilidade, a continuidade, a ausência de mudanças, e só em situações excepcionais as mudanças ocorrem". Este autor considera "surpreendente que, por muito tempo" a etnomusicologia tenha trabalhado com essa premissa – e que ainda o faça. Neste quadro, mudanças são consideradas como desestabilização do sistema ou incompletude (cf. p. ex. Costa, 2008, p. 81).

Contrapondo-se a isso, a necessária visão da música como dinâmica e em transformação constante merece ser reforçada por uma análise de seus processos educativos – qualquer que sejam os contextos em que se desenvolvam – com base em conceitos que não carreguem possíveis conotações de mecanicismo. Assim, entendemos que o questionamento

crítico de Nettl (2006) aplica-se também ao conceito de transmissão, quando carrega a visão de uma música pronta e estável que é transmitida a novos indivíduos ou gerações[5].

Processos educativos em música como processos de transmissão

Em diversos estudos da etnomusicologia, o conceito de transmissão é central na descrição e análise de processos educativos, especialmente em práticas musicais populares de tradição oral. Neste sentido, Queiroz (2010) explicita sua opção por este conceito:

> Para a análise de processos, situações e contextos de práticas, assimilação e formação musical, *considero mais adequado o uso do termo transmissão, ao invés de ensino e aprendizagem*. Tal fato está relacionado com uma perspectiva antropológica do conceito de transmissão, entendendo que 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. Nesse sentido, *a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros* que caracterizam a seleção, ressignificação e, consequentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico. (Queiroz, 2010, p. 115 - grifos nossos)

A abrangência que o autor procura dar à análise dos processos educativos que investiga é sem dúvida necessária e relevante. No entanto, questionamos se o conceito de transmissão é a melhor opção para isso; se, ao ser usado pela área, ele consegue manter essa dimensão. Ou ainda, se apenas esse conceito é capaz de tratar de tais aspectos.

Por um lado, apesar da conceituação de Queiroz (2010, p. 115 – acima citada), o fato é que o conceito de transmissão é muitas vezes empregado na área de modo quase automático – sem explicitação ou reflexão –, como *uma noção já legitimada pela tradição* para a descrição e análise de certas práticas musicais na etnomusicologia. Assim, em Nader (2005), por exemplo, o termo transmissão aparece apenas no título e nas palavras chaves.

Por outro lado, questionamos se outras práticas educativas em música – que não costumam ser contempladas pelo conceito de transmissão, mas usualmente tratadas como processos de ensino e aprendizagem – também não envolvem valores, significados e até

[5] Neste quadro, mudanças são consideradas como desestabilização do sistema ou incompletude (cf. p. ex. Costa, 2008, p. 81).

mesmo *status* social. Diversos autores (como Pereira, 2012; Coutinho, 2014; Vieira, 2004, p. 142-144) têm analisado o padrão de ensino tradicional de música, de cunho técnico-profissionalizante – muitas vezes denominado de modelo conservatorial – mostrando como é marcado por valores, práticas, concepções e idealizações: pelo virtuosismo, pela relação tutorial de caráter bastante personalista, pelo mito do dom, pela leitura da partitura até como um valor (social) diferencial...

Acreditamos, portanto, que o mais importante é a profundidade e o rigor da análise empreendida, o que não é propiciado *apenas* pela adoção de determinado conceito. Mesmo quando a referida conceituação de Queiroz (2010, p. 115 – acima citada) for apresentada como fundamentação teórica de um texto ou pesquisa, se a descrição e análise desenvolvidas não focalizarem o que está proposto por esse autor para o conceito de transmissão, não será o simples uso do termo, por si só, que garantirá uma análise adequada ou o rigor exigido de uma pesquisa científica.

Outro argumento muitas vezes apresentado para justificar o uso do conceito de transmissão musical é que, nos contextos populares tradicionais, não há um processo de ensino e aprendizagem claramente delimitado, porque não há o papel de professor, como acontece nos Ternos de Catopês de Montes Claros:

> Nos Catopés se aprende a fazer fazendo, colocando em prática aquilo que é visto, ouvido e sentido durante a performance musical e que, com a vivência desse universo, vai sendo "incorporado" pelos iniciantes e pelos menos experientes. (Queiroz, 2005, p. 125)

No entanto, consideramos que, em contrapartida, se muitas vezes não há uma clara intenção de ensinar, *há a intenção de aprender* da parte daquele que, primordialmente através da imitação, experimenta uma execução sonora em busca de participar da prática musical coletiva.

Em outros contextos, o papel de educador/professor é desempenhado, de alguma forma, por membros do grupo:

> Além de ele [o mestre/capitão] ser o que melhor sabe realizar a prática musical do grupo, é também a pessoa que tem a autoridade necessária para organizar o grupo da melhor maneira. Os outros participantes, geralmente os mais experientes, também podem ensinar e opinar, mas cabe ao mestre/capitão, fundamentalmente, essa função. No entanto, neste grupo específico, não há nitidamente o papel de ensinar e corrigir centrado na figura do Capitão, e sim, nas mãos dos mais experientes do grupo. (Pereira, 2011, p. 60)

Mas o conceito de transmissão também é central em algumas pesquisas com base etnomusicológica sobre bandas de música, como em Costa (2008). Apesar de não se configurarem como um ensino escolar, formal e instituído, as bandas costumam trabalhar com a notação musical tradicional, destacando-se, portanto, dentre as práticas educativas e musicais descritas pelo autor, as aulas de teoria e o tocar por partitura – práticas que marcam, também, o modelo conservatorial de ensino. Assim, questionamos se, para pesquisas sobre esse tipo de prática musical e educativa, o conceito de transmissão tem uma função heurística efetiva[6].

Dialogando com estudos da pedagogia

Em certa medida, nosso questionamento em relação ao emprego do conceito de transmissão para tratar, em pesquisa etnomusicológica, de processos de aprendizado musical em contextos populares encontra relação com discussões da área de pedagogia, com relação ao ensino formal. Nestas, a noção de transmissão é também empregada na caracterização de práticas educativas escolares (em todos os campos de conhecimento), especialmente aquelas vinculadas à "tendência liberal tradicional" – nos termos de Libâneo (2006, p. 23-25). Nesta tendência, a abordagem da didática é "assentada na transmissão cultural, concebendo o aluno como um ser receptivo/passivo"; deste modo, "a pedagogia acentua a transmissão enquanto transferência de conhecimento", cabendo ao professor, portanto, transmitir os conteúdos pré-

[6] Comparativamente, o mesmo autor também pesquisou as práticas educativas em uma outra banda de música (Costa, 1997). Embora no quadro da produção em educação musical, em outro nível acadêmico e com referenciais distintos, consideramos que sua pesquisa apresentou uma descrição e análise bastante consistentes das práticas desenvolvidas.

estabelecidos (p. 130-131). No entanto, na área de educação, a concepção de transmissão cultural ou transmissão de conteúdos tem sido já bastante criticada, por diversos autores[7]:

> Do ponto de vista pedagógico-didático, o que se critica [...] é a separação entre os aspectos material/formal do ensino, ou seja, entre a valorização da transmissão dos conteúdos e o modo de aquisição desses conteúdos. Na verdade, tanto é preciso reconhecer que os processos, métodos e técnicas (aspecto formal) não são um fim em si mesmos, pois referem-se a um objeto de conhecimento exterior ao aluno (aspecto material), quanto reconhecer que *os conteúdos culturais não têm condições de serem assimilados, em termos de efeitos duradouros, sem sua apropriação ativa pelo aluno*, o que requer o uso de métodos e técnicas adequados. (Libâneo, 2006, p. 132 – grifos nossos)

Como resultado de tais críticas e questionamentos às concepções e práticas educativas centradas na transmissão de conhecimentos, a área de educação/pedagogia tem procurado enfocar o processo educativo de modo mais interativo, considerando não apenas as múltiplas relações que se estabelecem entre os sujeitos envolvidos (professores e alunos), mas também as relações que eles constroem com o conhecimento. Como consequência, faz-se necessário, no mínimo, levar em conta a interligação dos processos de transmissão e assimilação ou apropriação de conteúdos (cf. Libâneo, 2006, p. 139-141).

No mesmo sentido, acreditamos ser interessante para a etnomusicologia buscar um conceito mais interativo para tratar dos processos educativos em contextos populares de tradição oral (e outros), inclusive levando em conta as concepções mais dinâmicas de cultura. Um conceito, portanto, que procure contemplar as relações que estabelecem entre si os indivíduos que desenvolvem práticas musicais – mestres e aprendizes, por exemplo –, assim como as relações que cada um cria com a música, em termos práticos ou simbólicos.

Como indicado na introdução deste texto, nosso estudo ainda está em desenvolvimento, de modo que esta comunicação apresenta apenas uma discussão preliminar sobre o conceito de transmissão. Nos limites desse trabalho, não é possível analisar possíveis noções alternativas para tratar das práticas educativas; no entanto, pretendemos dar continuidade a essas reflexões. De todo modo, entendemos que, sem se fechar na tradição do uso do conceito de transmissão, a etnomusicologia poderia se

[7] Paulo Freire trata o ensino tradicional, centrado na transmissão de conhecimentos, como "educação bancária". A respeito, ver, dentre outros, Lins (2011).

enriquecer ao experimentar outros conceitos em suas pesquisas, avaliando, a partir daí, o potencial heurístico de cada um deles[8].

Finalizamos reafirmando o caráter de questionamento deste texto, que não pretende ser conclusivo. Ele traz, para a discussão com a área, questões que têm nos preocupado, e que esperamos possam ajudar a enriquecer o debate, que acreditamos indispensável à produção científica, em qualquer área do conhecimento.

REFERÊNCIAS

COSTA, Luiz Fernando Navarro. *Ensaio de Banda*: um estudo sobre a banda de música Antônio Cruz. Monografia (especialização) – Departamento de Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1997.

_____. *Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro*. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

COUTINHO, Raquel Avellar. *Formação superior e mercado de trabalho*: considerações a partir das perspectivas de egressos do Bacharelado em Música da UFPB. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LIBÂNEO, José Carlos. *Democratização da escola pública*: a pedagogia crítico-social dos conteúdos. 21. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

LINS, Maria Judith Sucupira da Costa. Educação bancária: uma questão filosófica de aprendizagem. *Educação e cultura contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 2011. Disponível em: http://periodicos.estacio.br/index.php/reeduc/article/viewFile/168/141 Acesso em 20 fev. 2015.

[8] Apenas como um exemplo, Prass (2004) privilegia a concepção de *etnopedagogia* para realizar uma etnografia detalhada dos processos educativos desenvolvidos numa bateria de escola de samba, "um cenário de aprendizagem coletiva, calcada na oralidade" (p. 18).

MAUSS, Marcel. *Ensaios de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

NADER, Alexandre Milne-Jones. Transmissão musical no cavalo-marinho infantil e a nau-catarineta. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 15., 2005. Disponível em: http://goo.gl/XJIKzb Acesso em: 10 fev. 2015.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. ANT*H*ROPOLÓGICAS, Recife, ano 10, v. 17(1), p. 11-34, 2006.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba:* uma etnografia entre os "Bambas da Orgia". Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

PEREIRA, André Luiz Mendes. ***Uma reflexão sobre etnomusicologia e educação musical: diálogos possíveis. Revista Nupeart, v. 9, p. 51-64, 2011. Disponível em:*** http://goo.gl/lfs5th ***Acesso em: 20 fev. 2015.***

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Ensino Superior e as Licenciaturas em Música (Pós diretrizes curriculares nacionais 2004):* um retrato do *habitus conservatorial* nos documentos curriculares. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2012.

QUEIROZ, Luis Ricardo da Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010. Disponível em: http://goo.gl/Tsu8xI Acesso em: 10 jan. 2015.

_____. *Performance musical nos ternos de catopês de Montes Claros*. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9099 Acesso em: 20 jan. 2015.

VIEIRA, Lia Braga. A escolarização do ensino de música. *Pro-posições*, Campinas, v. 15, n. 2 (44), p. 141-150, maio/ago. 2004.

AQUARELAS MUSICAIS DAS AMÉRICAS: PROJETOS IDENTITÁRIOS DE NAÇÃO NAS PERFORMANCES RADIOFÔNICAS DE RADAMÉS GNATTALI E ALAN LOMAX (1939–1945)

Rafael Henrique Soares Velloso
rafavelloso@hotmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - GEM/PPGMUS/UFRGS

Resumo

Esta comunicação procura examinar, de uma perspectiva etnomusicológica, as múltiplas vozes que emergem da narrativa musical nacionalista da radiodifusão comercial através do estudo das trajetórias de Radamés Gnattali e Alan Lomax, que como pretende-se demonstrar, colaboraram ativamente com os projetos político-culturais implementados no âmbito das relações pan-americanas entre o Brasil - EUA no período entre 1939-1945. Tendo como exemplos dois trechos dos programas da série *Wellspring of Music*, escrito e produzido por Alan Lomax, que fazia parte do projeto *American School of the Air*, e da série *Aquarelas do Brasil* produzido por Radamés Gnattali, Almirante e José Mauro, patrocinado pela empresa norte-americana *Pan American World Airlines*, buscamos examinar as estratégias utilizadas nas performances musicais desenvolvidos por esses produtores de rádio e suas funções do projeto pan-americano. Considerando tais produções, em relação aos modelos de performance Turino (2008), como campos de mediação em que estão envolvidas diferentes estratégias de interação entre os produtores e a audiência, esses campos, por sua vez, estariam relacionados ao processo de criação de identidades nacionais associadas aos grupos sociais em disputa e que se tornaram importantes símbolos nacionalistas no Brasil e nos EUA.
Palavras-chave: Radiodifusão. Alan Lomax. Radamés Gnattali. Pan-americanismo musical.

Abstract

From an ethnomusicological perspective, this paper examines the multiple voices that rise from the musical nationalist discourse made on comercial radio broadcast performed by Radamés Gnattali and Alan Lomax, demonstrating how those producers helped through the radio programs to reframed the musical activities of the period, against the backdrop of Pan-American politics in the 1930s and 1940s. Using examples of two programs—one from the series *Wellspring of Music* written and produced by Lomax that was part of the project *American School of the Air*, and one from the program *Aquarelas do Brasil* [Watercolors of Brazil] produced by Gnattali, and sponsored by the Pan American World Airlines. This presentation also highlights the strategies used in the musical performances developed by those radio producers as a mediation field in relation to the "performance model" of Turino (2008), examples of sound material that became important symbols of national identity in Brazil and the USA.
Keywords: Radio. Alan Lomax. Radamés Gnattali. Musical Pan-americanism.

Introdução

Considerada como um dos elementos constitutivos da modernidade a radiodifusão comercial recebeu, até a metade do último século, uma atenção significativa por parte de compositores e pesquisadores de toda a América. Tal como observa Turino (2003), a Industria cultural contribuiu para a produção de um nacionalismo musical através de novos modelos de performance de suas músicas populares e folclóricas. Ainda que Radamés Gnattali, no Brasil, e Alan Lomax, nos Estados Unidos – personagens centrais da tese de doutorado em que este artigo se fundamenta –, tenham empregado na interpretação de tais fenômenos perspectivas distintas, são expressivas as afinidades entre suas produções radiofônicas e seus legados musicais.

Ambos os projetos estavam profundamente ligados à construção de identidades nacionais articuladas pelas redes sociais que buscavam no novo formato trazido pela mídia modelos estéticos de representação musical da sociedade urbana e moderna. Suas atuações profissionais foram marcadas pela precocidade e versatilidade, bem como pela inserção em redes político-musicais fundamentais para o crescimento da importância de suas produções radiofônicas na construção de uma identidade musical brasileira e norte-americana

A hipótese que proponho, portanto, é que se tal contexto histórico favoreceu as atividades profissionais dos produtores, músicos e arranjadores de rádio, as suas trajetórias de vida poderiam nos mostrar, em parte, como foram construídas as diferentes ideias a respeito do papel da música na conformação de uma identidade nacional. O argumento principal para investir nessa correlação entre as trajetórias, é que os arranjos criados por Gnattali – a partir das pesquisas feitas pelo radialista Henrique Foréis Domingues, o "Almirante", na série *Aquarelas do Brasil* da Rádio Nacional – e por Lomax – nas gravações, produções e *performances* da série *Wellspring of music* da Columbia Broadcast System (CBS) – foram construídos pela ação de projetos público-privados centrados na ideologia da "identidade nacional", elemento fundamental para afirmação da liderança dos respectivos países no continente durante a 2ª Guerra Mundial.

É, portanto, com base nessas *performances* musicais radiofônicas cercadas de relações de ordem institucional estabelecidas entre os intérpretes, técnicos de som, músicos, arranjadores, diretores, compositores e apresentadores, entre conhecimentos teóricos e

práticos empregados nessas estruturas sonoras, que se inferem algumas relações entre os signos musicais utilizados e as representações socioculturais produzidas. Antes das análises de exemplos das séries relacionadas acima, apresento a seguir uma breve revisão do papel da rede musical pan-americana e do projeto radiofônico centrado na música folclórica relacionado aos programas que serão analisados ao final desta comunicação.

A rede musical pan-americana

Considerando-se a revisão crítica de trabalhos acadêmicos focados no pan-americanismo e na rede construída em torno dos projetos musicais produzidos entre o EUA e o Brasil no período da 2ª Guerra Mundial tal como tratado por Tacuchian (1998), McCann (2004), Tota (2009) e Drach (2011), foi possível analisar o posicionamento dos principais atores e instituições envolvidos, bem como dimensionar as suas contribuições para o desenvolvimento do projeto pan-americano.

A análise dos documentos direcionada aos principais pontos tratados por esta pesquisa demonstrou que a intensificação das relações musicais entre o Brasil e os EUA foi o resultado do incentivo produzido pela criação da divisão de rádio do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) e pela realização da 1ª Conferência de Relações Interamericanas na Área da Música em 1939. Com base nas discussões realizadas nesta conferência, foi criada a Divisão de Música da União Pan Americana (UPA) presidida por Charles Seeger, que tinha como principal objetivo a estruturação de políticas públicas e privadas para o intercâmbio de projetos musicais e educacionais entre os países das Américas.

Como parte desse projeto de intercâmbio musical, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo mudou-se para a capital norte-americana em 1941 para trabalhar como consultor da Divisão de Música da PAU, escrevendo livros sobre música brasileira e produzindo, juntamente com os intelectuais americanos, um catálogo de obras e gravações com os mais destacados compositores das três Américas. O musicólogo brasileiro produziu ainda neste período, alguns artigos para a revista *Cultura Política* (1941) organizada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do governo brasileiro (DIP), nos quais tratava, entre outros tópicos, da produção da radiodifusão brasileira e norte-americana.

Aparentemente inspirado pela mesma relação que procuro examinar, Corrêa de Azevedo descreve as orquestrações de Gnattali para os programas da Rádio Nacional, feitas com base na música folclórica, como "muito significativas" e ressalta ainda o quão notáveis os programas apresentados por Lomax na CBS foram para a história do rádio americano, citando-os como um exemplo de como as estações de rádio comercial no Brasil deveriam investir na execução de projetos educacionais referentes à música folclórica. Essa associação entre os projetos norte-americanos e brasileiros feita por Corrêa Azevedo naquela altura pode hoje nos iluminar sobre o que estava ocorrendo na cena política no que toca as representações musicais de caráter nacionalista criadas pela radiodifusão comercial.

Segundo a historiadora Racheal C. Donaldson que examina as políticas culturais nacionalistas norte-americanas através de alguns de seus líderes culturais identificados, tal como Alan Lomax, com os movimentos politicamente progressistas, seria possível depreender que o uso do rádio nos EUA ajudou a construir uma identidade nacional por meio de um multiculturalismo que fazia parte da tendência populista do governo de Franklin D. Roosevelt (Donaldson, 2013, p. 62).

No cenário brasileiro, a identidade nacional, em vez de ter sido construída sobre um ideal multicultural, baseava-se na criação de uma raça e cultura mestiças, borrando assim qualquer regionalismo que pudesse afetar a unidade da nação com parte do projeto político de Getúlio Vargas. Dessa maneira, a transmissão de programas que enfatizavam as sonoridades locais como parte de uma identidade nacional ligada à ideia do folclore ajudou a reafirmar as fronteiras culturais do país e a divulgar a cultura brasileira para a América do Norte e a Europa.

A música folclórica no projeto radiofônico pan-americano

As atividades de produção de conteúdos para a radiodifusão comercial durante a 2ª Guerra Mundial foram moldadas pela associação entre a iniciativa pública e a privada tanto no Brasil como nos EUA, com a diferença de que a intervenção governamental foi mais restrita no modelo norte-americano do que no caso brasileiro. O governo brasileiro através da apropriação da Rádio Nacional em 1939, e da maior atuação do DIP junto as outras

empresas de radiodifusão e mídia do país, passou a controlar os conteúdos e formatos transmitidos pela mídia no país.

As iniciativas público-privadas norte-americanas relacionadas à radiodifusão em ondas curtas para a América Latina seguiam o mesmo modelo, assim os planos para o aperfeiçoamento das transmissões serviram para promover não só o projeto pan-americanista como também os interesses comerciais das empresas que apoiavam economicamente as atividades das redes NBC e CBS.

Por esta perspectiva, uma das mais importantes séries de programas referentes à música folclórica, produzida pela Rádio Nacional após ser apropriada pelo governo Brasileiro em 1939, transmitida em ondas curtas para os Estados Unidos e a Europa, foi *Aquarelas do Brasil*, produzida por Gnattali, Almirante e José Mauro, e transmitida entre 6 de abril de 1945 a 16 de abril do outro ano. Os programas, tal como a propaganda publicada pela *Pan American World Airlines,* patrocinadora dos programas nos revela, foram criados para apresentar a audiência "evocações sonoras do folclore brasileiro"[1] coletadas em diversas regiões do país.

Os temas dos programas, estimados em mais de 50, que procuravam mostrar as manifestações musicais do norte, sul e das regiões centrais do país. As narrativas sobre os conteúdos musicais se relacionavam com as descrições presentes nos livros sobre o folclore nacional publicados por Renato Almeida (1942) e Mário de Andrade (1928). Os exemplos de canções eram ampliados a partir das contribuições enviadas a Almirante pela audiência durante as três temporadas da primeira série sobre música folclórica que o radialista produziu para a Rádio Nacional, *Curiosidades Musicais* (1938-1941).

Nos EUA, a principal série de programas radiofônicos com conteúdo folclórico apoiada pelas iniciativas federais foi *Wellspring of music.* A série fazia parte da 11ª edição do projeto American School of the Air, dirigido e produzido pelo Departamento de Educação da CBS desde 1928. Em 1941, o nome do projeto mudou para School of the Air of the Americas e a série *Wellspring of music* passou a apresentar não só a música folclórica dos

[1] "Aquarelas do Brasil, um grande programa de folclore" *A Noite,* Rio de Janeiro, 8/4/1945, p. 7.

EUA, mas também as de outras repúblicas americanas, sendo retransmitidos por estações latino-americanas aos demais países cobertos pela rede Pan-American Network da CBS.

O objetivo da série escrita por Lomax era apresentar a música folclórica como parte da atividade cotidiana de comunidades até então desconhecidas pelos alunos, abordando tanto seu aspecto sociocultural como musical, em atividades dinâmicas voltadas para as séries do ensino fundamental e médio. A série foi dividida em dois blocos de 13 programas cada, apresentados por duas equipes diferentes que se alternavam nas transmissões a cada semana. Os programas do primeiro bloco, inteiramente dedicados à música folclórica, eram apresentados por Lomax e seus convidados. O segundo, focado no repertório sinfônico, era apresentado pelo comentarista e compositor Philip James e musicado pela orquestra da CBS, regida por Bernard Herrmann.

A construção dos modelos de performance dos programas

Amparado pelas ferramentas da semiótica trazidas aos estudos de *performance* por Turino (2008), conjecturo que os programas de rádio analisados nesta comunicação assumiriam, de acordo com as estratégias de seus produtores – moldadas pelos relatos de recepção dos programas –, diferentes campos de *performance* relacionados às transformações operadas pelas novas tecnologias da radiodifusão comercial e aos contextos políticos da doutrina pan-americanista.

Nesta perspectiva os programas apresentam três formas distintas de performatividade relacionadas ao objeto-tema dos programas, a música folclórica: a trilha sonora, que produz uma imagem sonora do objeto; a locução, que por meio de metáforas linguísticas procura descrever o objeto; e as encenações, que buscam reproduzir uma determinada realidade social associada ao objeto. Algumas possíveis superposições podem ser feitas entre esses elementos, que se relacionam tal como num jogo performático: por exemplo, entre a trilha sonora e a locução, entre a trilha sonora e os efeitos sonoros, entre as locuções, as encenações e os efeitos sonoros.

Neste jogo as sonoridades produzidas atuariam como imagens sonoras miméticas relacionadas a determinadas identidades culturais locais, que transformadas pelas produções

radiofônicas, passariam a atuar como uma trilha sonora para as identidades nacionais em construção. Com o objetivo de exemplificar as estratégias de performatização utilizadas pelos produtores, apresento a seguir dois trechos, extraídos de cada um dos programas das séries, onde as locuções foram articuladas com os números musicais, produzindo assim uma das possibilidades de relação semiótica descritas acima.[2]

O primeiro exemplo se refere ao programa "Escolas de Samba" da série *Aquarelas do Brasil*, que foi transmitido às 22h05 na sexta-feira 4 de maio de 1945, como o quinto programa da temporada. Com o objetivo de analisar as relações de semiose presentes entre a trilha sonora de Radamés Gnattali e o texto criado por Almirante, apresento o trecho em que os diretores buscaram descrever o processo de criação do gênero Samba. Neste trecho, Gnattali interpreta uma versão instrumental da melodia do refrão do samba de Donga "Pelo telefone". O arranjo instrumental da canção funciona como pano de fundo para a locução e também como introdução à *performance* que vem a seguir. Sobreposto à trilha de Gnattali, o locutor Mauro Brasini apresenta o texto de Almirante sobre a origem do gênero samba:

> Foram as inúmeras famílias baianas que fixaram residência no velho Rio, que ao reproduzir aqui as cerimônias típicas com que no seu estado festejavam certas épocas do ano, os santos da sua devoção católica ou os orixás da sua crença africana – introduziram na cidade o gérmen da nova forma musical. E em fins de 1916, uma composição famosa, trazendo pela primeira vez a designação de samba, em lugar das antigas denominações de polcas, lundu ou tango, lançava o novo gênero musical.[3]

Se a narrativa de Almirante procurava descrever os grupos sociais e os locais associados à criação do gênero Samba, a trilha sonora de Gnattali traz uma sonoridade que pode ser associada tanto à música popular urbana tocada no Rio de Janeiro como às jazz bands norte-americanas. Essa mistura, já popularizada pelas gravadoras brasileiras desde o final dos anos 1920, deu ao samba o caráter de um gênero moderno, ao mesmo tempo que mantinha a parte da sonoridade e do discurso de legitimação vinculado a ideia do folclore nacional. O arranjo musical de Gnattali pretendia dar ao texto narrado por Mauro Brasini o

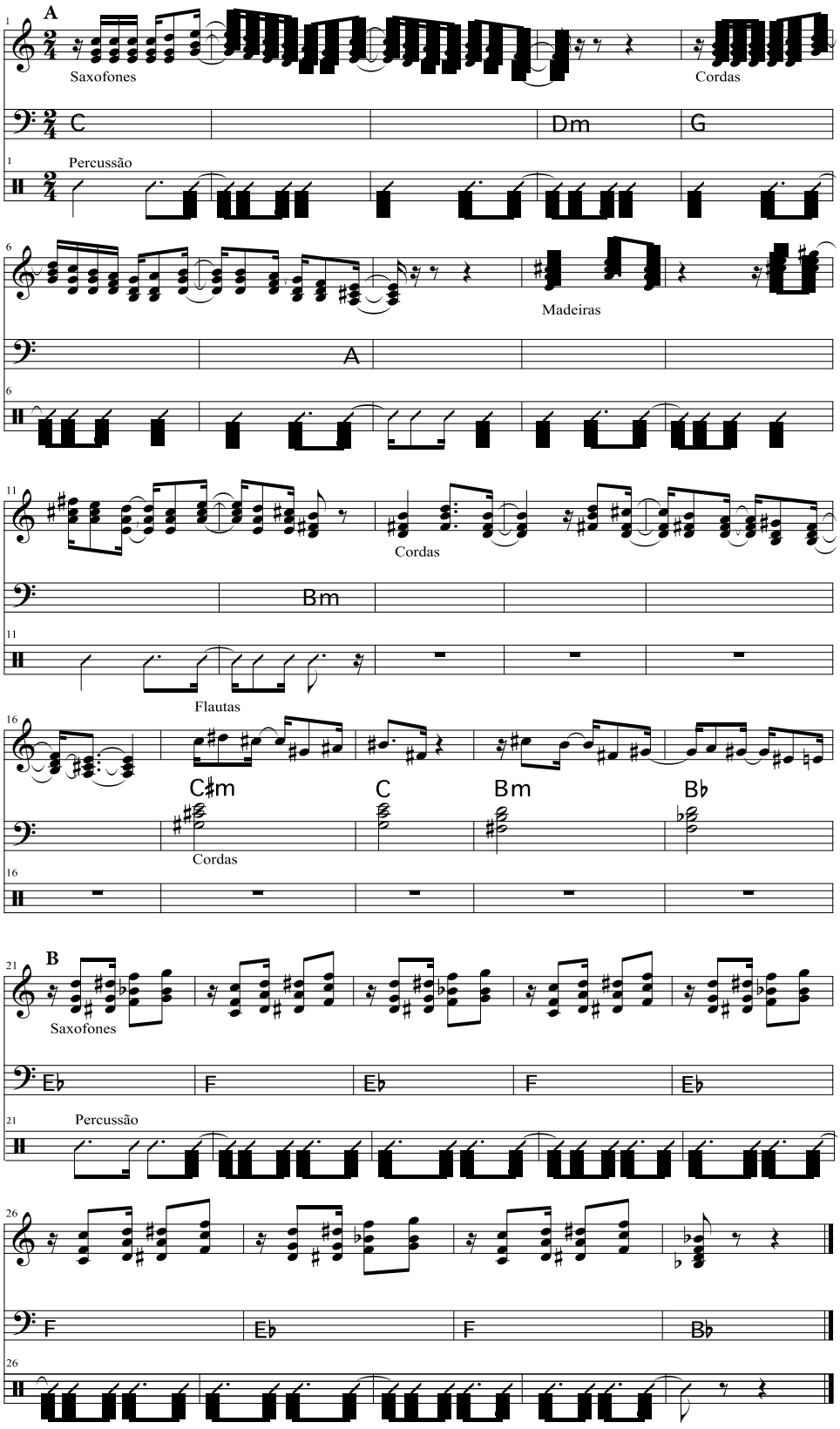
[2] As gravações e roteiros dos programas utilizadas nas transcrições que integram este artigo fazem parte das coleções que pertencem aos arquivos administrados por duas instituições públicas: a American Folklife Center da Library of Congress em Washington (DC) e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro que gentilmente cederam os documentos para a presente pesquisa.

[3] Transcrição do roteiro do programa "Escolas de Samba" da série Aquarelas do Brasil, 4 maio de 1945, Coleção Almirante, MIS, Rio de Janeiro, cód. 2127-8.

caráter imagético e simbólico que possibilitaria aos ouvintes uma experiência sonora caracterizada pela transformação temporal, apresentando em um trecho de 37 segundos as modificações operadas ao longo de 30 anos entre os antigos padrões presentes na música urbana carioca e as primeiras versões do "samba amaxixado" popularizadas pela nascente indústria fonográfica.

Na transcrição do exemplo musical 1, percebe-se na melodia, na harmonia e no acompanhamento rítmico que os padrões de acompanhamento do maxixe presentes na parte B do arranjo (compassos 21 a 29), por meio de uma ponte instrumental (compassos 17 a 20), não contrastam de forma tão acentuada com o estilo das antigas polcas-tango apresentadas na parte A (compassos 1 a 16). Apesar de simbolizar as transformações operadas antes do primeiro samba gravado, a trilha da parte B mantém a mesma célula sincopada e a levada rítmica da parte A, introduzindo apenas algumas novas subdivisões. Essa semelhança entre os acompanhamentos rítmicos da polca-tango e do samba "amaxixado", tal como aponta Sandroni (2005), demonstra o que Mário Andrade propõe acerca dos graus de adaptação da habanera; a transformação estaria neste momento centrada na dança, no instrumental típico e na designação do gênero, mais do que em padrões sonoros novos.

Exemplo musical 1 – Transcrição da música “Pelo Telefone” de Donga apresentada no programa “Escolas de Samba” da série *Aquarelas do Brasil*



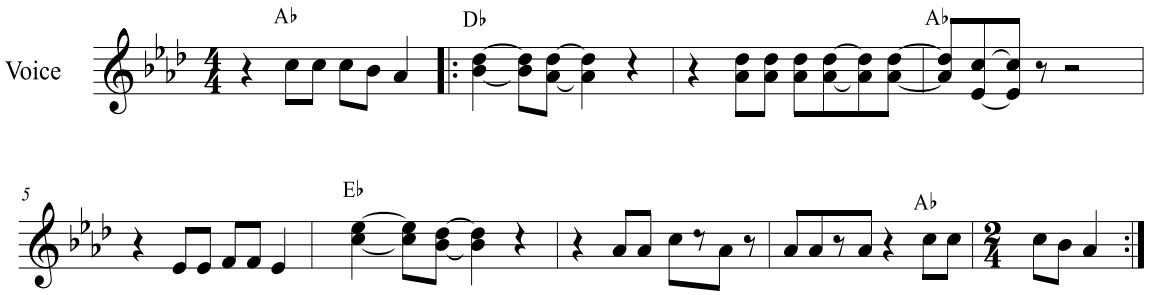
O segundo exemplo refere-se ao trecho de apresentação do programa "Railroad Songs", o último programa produzido por Lomax para a série *Wellspring of Music*, cuja canção "Midnight Special" foi escolhida para servir de fundo sonoro musical durante a introdução do programa. Após algumas repetições do refrão da música o locutor da CBS, Niels Welch, apresenta Lomax e os músicos convidados, Huddie Leadbetter, Burl Ives, Pete Seeger, Josh White e o Golden Gate Quartet. Sob o fundo sonoro, composto pelo refrão da música em volume reduzido, o locutor anuncia o contexto social relacionado ao tema do programa:

> O povo americano foi pioneiro na construção de estradas de ferro. Ele lançou grandes linhas cruzando o país a fim de escoar seu trigo, seu carvão e seu gado. Ele criou canções e baladas nas estradas de ferro. Ele fez heróis de trabalhadores como Casey Jones e John Henry e de trens como o Old 97, o Old nº 9 e o Little Black Train.[4]

No texto narrado por Welch, Lomax procura apresentar os afro-americanos como parte da sociedade norte-americana, enaltecendo heróis como Casey Jones e John Henry, além dos trens como mitos modernos. A canção "Midnight Special", transcrita no exemplo musical 2, foi executada por um coro, em sua maior parte em uníssono, acompanhado pela guitarra de 12 cordas de Leadbelly que cantava uma segunda voz, uma terça menor acima. A execução do arranjo apresenta as modificações harmônicas e melódicas introduzidas por Leadbelly e incorpora, paradoxalmente, elementos da música popular urbana comercial. Tal procedimento adotado neste arranjo pode ser explicado devido ao fato de que Lomax tinha como estratégia adaptar as *performances* musicais registradas pelas gravações de campo para uma linguagem mais comercial, mantendo alguns instrumentos típicos e acrescentando sonoridades urbanas.

[4] Transcrição do roteiro do programa "Railroad Songs" da série *Wellspring of Music,* 15 abr. de 1941. Alan Lomax CBS rádio Series Collection, American Folklife Center, Library of Congress, Washington (DC), AFC 2004/004.

Exemplo musical 2 – Transcrição da música "Midnight Special" apresentada no programa "Railroad songs", da série *Wellspring of music*



A canção representa a sonoridade que Lomax buscava nas viagens de coleta de gravações por exemplos da música *folk* afro-americana. Dentre as canções que registrou nos estados do sul do país, Lomax acreditava que as que integraram o repertório deste programa eram as que melhor representavam as raízes da música afro-americana, por terem sido produzidas em locais onde a indústria cultural não teria influência – os campos prisionais. Tal como a canção-tema, uma grande parcela das músicas escolhidas para retratar as atividades dos trabalhadores afro-americanos e irlandeses no programa constam do livro *American ballads and folk songs* (Lomax; Lomax, 1934) – que serviu tanto de guia para os roteiros como de fonte de registro dos direitos autorais das músicas atribuídas aos pesquisadores.

Conclusão

Pode-se inferir, após as análises dos exemplos, que as estratégias utilizadas pelos produtores na adaptação das canções folclóricas para um formato radiofônico seguiram diferentes conceitos de produção. Lomax procurava apresentar os exemplos de canções por meio de *performances* ao vivo no estúdio, enriquecidas por efeitos sonoros e encenações feitas pelos próprios músicos; essa estratégia ajudava a audiência, formada por jovens estudantes, a desenvolver o engajamento necessário para as interações musicais em sala de aula, por meio de atividades de canto e apreciação musical que seriam dinamizadas pelas "imagens sonoras" produzidas pelos programas.

Gnattali, por sua vez, produzia as trilhas sonoras dos programas utilizando-se das técnicas de orquestração que aplicava em seu trabalho composicional, bem como de sua

experiência como arranjador de música popular – combinação que resultou numa nova sonoridade para as trilhas dos programas. As trilhas eram complementadas pelas narrativas de Almirante, que compartilhava com os musicólogos e especialistas no folclore determinadas impressões sobre tais práticas – que foram aos poucos sendo modificadas pelas contribuições de intelectuais e da audiência.

Quanto aos gêneros musicais apresentados, ao pensarmos nos signos sonoros associados ao samba presentes nas narrativas de sua gênese, como um elemento discursivo e performático, podemos perceber nas imagens sonoras produzidas as estratégias de legitimação das escolas de samba enquanto construções simbólicas que faziam referência tanto aos afro-brasileiros como seus criadores, como à música popular urbana carioca como um contexto de modernização essencial para a popularização do gênero.

O samba "Pelo telefone" foi apresentado inicialmente como uma criação coletiva registrada por Donga, da mesma forma que a canção "Midnight Special" acabou sendo associada, por sua *performance* singular, a um importante representante do gênero *folk* norte-americano, Leadbelly. Ambas as canções estavam relacionadas às histórias de criação em um local mítico, seja a casa da Tia Ciata, sejam os campos de trabalho prisionais na região sul dos EUA. As *performances* seguiam o formato comercial exigido pela indústria cultural, tanto nas transmissões radiofônicas como nos registros fonográficos. As canções eram portanto adaptadas a partir das *performances* em estúdios e que se tornariam símbolos associados aos gêneros de música popular criados a partir desses processos.

Assumo, portanto, que o samba no Brasil assim como a música *folk* nos EUA podem ser analisados como gêneros que, disputados por correntes políticas, passaram a simbolizar uma identidade social emergente e unificadora que apresentavam, em relação as suas estruturas sonoras, discursos de legitimação heterogêneos e contraditórios. Através das análises dos exemplos dos programas foi também possível observar que o processo de escolha das canções a serem utilizadas nos programas se relacionava diretamente com a busca por uma "autenticidade" recriada em estúdio, com base nas performances gravadas e descritas nos livros e que davam legitimidade as pesquisas feitas pelos produtores.

Do ponto de vista etnomusicológico, pode-se sustentar que a importância do presente estudo está na reflexão sobre como foram pensadas as *performances* dessas músicas nos seus

contextos sociais e políticos, bem como sobre as consequências da ampliação da recepção de tais produções radiofônicas pela doutrina pan-americanista após a inclusão de tais projetos nas transmissões de ondas curtas entre os países. Essas mudanças nos modelos de performance radiofônicos, vistas em relação as redes musicais pan-americanas através do agenciamento de Lomax e Gnattali, se apresentam como uma excelente possibilidade de reflexão sobre as disputas sociais, políticas e econômicas estabelecidas neste período entre os grupos sociais que participaram da construção das identidades nacionais brasileiras e norte-americanas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre música brasileira. 1. ed., São Paulo: I. Chiarato, 1928.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. Música. Cultura Política, n. 7, 8 e 9. Rio de Janeiro: DIP, 1941.

DONALDSON, Rachel C. Broadcasting diversity: Alan Lomax and multiculturalism. The Journal of Popular Culture, v. 46, n. 1, 2013.

DRACH, Henrique. A rabeca de José Gerôncio: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Música, folclore e academia na primeira metade do século XX. Tese (Doutorado em História), UFF, Niterói, 2011.

LOMAX, Alan; LOMAX, John A. American ballads and folk songs. New York: Macmillan, 1934.

MCCANN, Bryan. Hello, hello Brazil: Popular music in the making of modern Brazil. Durham: Duke, 2004.

SANDRONI, Carlos. Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habanera. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Org.). Música popular na América Latina: pontos de escuta. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. Pan-americanismo, propaganda e música erudita:

Estados Unidos e Brasil (1939 – 1948). Tese (Doutorado em História), USP, 1998.

TOTA, Antônio Pedro. The Seduction of Brazil During World War II. Texas: University of Texas, 2009.

TURINO, Thomas. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago, 2008.

_____. Nationalism and Latin American music: Selected case studies and theoretical considerations. Latin American Music Review, v. 24(2), 2003, p. 169–209.

O SUL DA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA: PRELÚDIOS DE UMA ANÁLISE

Rodrigo Moreira da Silva
rodrigomoreir@gmail.com
Universidade do Estado de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

O presente artigo trata da representação da identidade regional do Sul do Brasil na produção fonográfica de música instrumental brasileira. Numa perspectiva etnomusicológica, exponho uma contextualização preliminar da música instrumental brasileira e da música gaúcha, com ênfase no nativismo, buscando possíveis nexos entre uma e outra. Após uma breve narrativa sobre experiência pessoal com o grupo Entrevero Instrumental, apresento algumas propostas de análise musical que acredito poderem ser aplicadas ao estudo da música instrumental brasileira. Entre essas abordagens analíticas, destaco: a teoria das tópicas aplicada à música popular brasileira, conforme Piedade (2013), que certamente pode colaborar com a catalogação de certas tópicas sulistas; a proposta de análise musical do jazz de Cugny (2009); e o recente trabalho de Tagg (2014) sobre análise de música popular. O objetivo deste trabalho é apontar possíveis caminhos para uma investigação aprofundada sobre a imagem musical do Sul brasileiro no contexto da música instrumental brasileira.

Palavras-chave: Música instrumental brasileira; Sul do Brasil; análise musical.

Abstract

This article deals with the representation of regional identity in southern Brazil in the phonographic industry of brazilian jazz. In an ethnomusicological perspective, I will make a preliminary contextualization of brazilian jazz and 'música gaúcha', with an emphasis on 'nativismo', seeking possible links between each other. After a brief narrative about my experience with the Entrevero Instrumental group, present some proposals for musical analysis which I believe can be applied to the study of brazilian jazz. Among these analytical approaches, highlight: the theory of topics applied to the brazilian popular music, as Piedade (2013), which can certainly work with the cataloging of certain Southerners topics; the proposal for musical analysis of jazz according Cugny (2009); and the recent work of Tagg (2014) on popular music analysis. The objective of this study is to identify possible paths to a thorough investigation of the musical image of the Brazilian South in the context of Brazilian instrumental music.

Keywords: Brazilian jazz; South of Brazil; musical analysis.

Introdução

O presente artigo trata de maneira preliminar da representação do Sul, enquanto imaginário de identidade cultural, na música instrumental brasileira (MIB). Este trabalho é parte de um projeto de tese de doutorado que pretende realizar uma etnografia sobre a produção de MIB que de alguma maneira remete à região Sul do Brasil. Alguns conceitos como música instrumental brasileira, música do Sul do Brasil, identidade cultural, etnografia, análise musical, entre outros, serão essenciais nesta empreitada. Entretanto, neste momento pretendo fazer uma introdução a alguns dos conceitos citados e uma breve revisão bibliográfica sobre algumas abordagens de análise musical visando preparar o terreno metodológico para um estudo mais aprofundado sobre a representação (ou elaboração) do Sul na MIB.

MIB

O rótulo "música instrumental brasileira", ou simplesmente "música instrumental", ou ainda "jazz brasileiro" (*brazilian jazz,* como utilizado principalmente nos Estados Unidos e Europa) abrange uma considerável variedade estética e de estilos (Piedade, 1997). O termo música instrumental, muito utilizado atualmente, é relativamente recente, se consolida na segunda metade do século XX e diz respeito a determinados grupos e instrumentistas que, apesar da variedade estética, compartilham algumas características como: a produção musical feita em solo brasileiro ou por brasileiros; utilização de materiais rítmicos, melódicos e timbrísticos tipicamente nacionais ou regionais; o destaque ao músico instrumentista e ao virtuosismo; a prática da improvisação; entre outras (Maximiano, 2009, p. 12).

Em relação à produção acadêmica sobre a música instrumental, Maximiano (2009) comenta:

> [...] "há uma produção acadêmica relativamente restrita sobre o tema; e, apesar de ser um território musical bastante ativo no circuito de festivais e apresentações ao vivo, bem como através de instrumentistas e compositores, está em segundo plano também no mercado fonográfico" (Maximiano, 2009, p, 11).

Particularmente, vejo que existe um interesse acadêmico crescente sobre a música instrumental, principalmente nas últimas três décadas. Desde o início da consolidação da pós-graduação em música no Brasil na década de 1990 (Castagna, 2008), o "jazz brasileiro" vem sendo abordado em artigos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses[1]. Contudo, enquanto músico e agente da música instrumental brasileira, concordo que esta ocupa um lugar secundário no mercado fonográfico e exige estratégias alternativas de produção e difusão, muitas vezes circulando em contextos muito restritos.

O termo música instrumental é utilizado com frequência pela mídia, em estantes de lojas de CDs, por pesquisadores, aparece na indústria fonográfica, em editais de incentivo à cultura e nas representações verbais dos músicos. "Na maioria das vezes em que tal denominação é empregada, vem relacionada a uma música diversificada e com muitas vertentes e segmentações" (Cirino, 2005, p. 1). Na vastidão estética que o termo engloba, podemos identificar algumas das principais tendências, como aponta Piedade (1997):

> "A linha mais ecm, uma linha jazzística mais meditativa e mais europeia, cujos artistas se agregam em torno do selo alemão ECM, onde se colocam nomes como Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos. [...]. A linha mais fusion, onde predomina a mescla entre samba e funk, tendo suas raízes no movimento Black Rio, onde se encontra classificada a banda Cama-de-Gato. [...]. A linha mais brazuca, que se norteia em ritmos nacionais como baião, frevo, maracatu, samba, ou fazendo referência ao chorinho, e articulando o discurso jazzístico em diálogo com elementos expressivos destes ritmos, tendo como expoente máximo Hermeto Pascoal" (Piedade, 1997, p. 5).

De acordo com o autor, estas três vertentes da música instrumental não possuem fronteiras claras, e às vezes podem ser praticadas por um mesmo compositor, músico, ou ainda podem se manifestar ao mesmo tempo numa única composição. Creio que hoje este panorama é ainda mais diversificado, no sentido que novos regionalismos se integram ao discurso da música instrumental, além de outros elementos como música eletrônica, aleatoriedade, improvisação livre, novos timbres etc. Maximiano (2009, p. 25) indica três

[1] Alguns trabalhos como Bastos (2008), Bastos e Piedade (2006), Cirino (2005), Müller (2010) e Piedade (1997; 2005; 2007; 2011 e 2013) ilustram este panorama de pesquisa. Sendo que Piedade (1997) é um dos textos pioneiros sobre música instrumental brasileira, citado em grande parte de todo o material consultado sobre o tema.

aspectos nos registros fonográficos de música instrumental que são frequentes em composições, no repertório e nas interpretações: o uso de materiais regionalistas, materiais advindos do samba e do choro e a instrumentação. Pretendo focalizar esta discussão principalmente nos materiais regionais utilizados na MIB provenientes da região Sul do Brasil e sua relação na elaboração da identidade cultural desta região. Para tal, a compreensão desta música instrumental depende da descoberta de nexos entre música e cultura, "daí a necessidade de uma atenta análise musical que inclua o olhar para a cultura e para o discurso", como trataremos adiante (Piedade, 2005, p. 198).

A MIB origina-se a partir de uma vasta rede de influências e de intersecções entre outras músicas (Maximiano, 2009, p. 8). Para Piedade (2005, p. 198), este processo de formação da música instrumental é uma relação ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento, e está profundamente ligada a discursos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo. A MIB surge como uma espécie de subgênero dentro da música popular brasileira (MPB) e possui atualmente um prestígio nacional e internacional, apesar da dificuldade de uma inserção mais ampla no mercado e na indústria fonográfica, conforme já mencionado (Cirino, 2005, p.3). Bastos e Piedade (2006) fornecem um panorama histórico da música instrumental que remonta à época das modinhas e lundus do Brasil imperial, no entanto, a música instrumental tratada aqui tem origem nos trios instrumentais (geralmente piano, contrabaixo e bateria) de bossa nova com forte influência do jazz norte-americano, sobretudo pelo destaque na improvisação musical.

O Sul da MIB

Atualmente existem alguns grupos e músicos de música instrumental no Sul do Brasil que, em maior ou menor medida, mesclam elementos musicais regionais com elementos nacionais e/ou do jazz. Renato Borghetti, Quartchêto, Trio Ponteio, Yamandú Costa, Dr. Cipó, Alegre Corrêa e Entrevero Instrumental, grupo no qual atuo como baixista, são alguns exemplos deste contexto (Schmidt, 2011, p. 47). Além disso, artistas de outras regiões do país que também fazem uso de certos elementos musicais para evocar o Sul do Brasil, como no caso de Hermeto Pascoal na música "Vai um Chimarrão, Tchê?" (dedicada a Renato

Borghetti) do disco "Eu e Eles" (1999) e André Marques em "Chamame para Arlindo", por exemplo. Num olhar preliminar, considero que a ênfase musical no tradicionalismo gaúcho ou no nativismo é o principal elemento de representação de um *ethos*, ou identidade cultural, sulista na MIB. Com isso, vale buscar entender o que são tradicionalismo e nativismo e o que representam para a cultura do Sul do Brasil.

O Movimento Tradicionalista Gaúcho, MTG, surgiu por volta da década de 1950 se espalhando rapidamente pelo Rio Grande do Sul e logo ultrapassando as fronteiras do estado (Agostini, 2005, p. 12).

> [...] "o Tradicionalismo [...] é, por excelência, a instância em que o mito do gaúcho-herói vive e se ritualiza ciclicamente. Por essa característica, o Tradicionalismo encontra resistência em alguns setores da sociedade, sendo tachado de conservador e ideologicamente alienante. Por outro lado, exatamente por ser assim, hermético, fechado a inovações, nesse movimento as tradições sofrem menos modificações" (Agostini, 2005, p. 14).

O Nativismo, por sua vez, mais aberto a novas influências, diferenciou-se em parte dos padrões ideológicos e estéticos da música tradicionalista. De acordo com Agostini (2005):

> "O Nativismo [...] propõe o questionamento acerca de realidades não contempladas pelo Tradicionalismo, tais como o caráter injusto das relações patrão-peão, a exploração desmedida dos recursos naturais pelo interesse econômico etc." (Agostini, 2005, p. 16).

Apesar do antagonismo existente entre o tradicionalismo e o nativismo, o passado é o caráter de idealização comum a ambos. Nativistas e tradicionalistas, portanto, têm o mesmo passado em comum, sendo que as abordagens da tradição no presente é que se modificam. O Movimento Nativista e suas ideias progressistas trouxeram novos ares para a música regional em vários sentidos: nas composições, nas instrumentações e no refinamento de poesias e letras das canções do movimento (Ferraro, 2006, p. 7). A fusão, ou fricção, de gêneros regionais sulistas a outros elementos musicais e culturais é algo intrínseco à MIB quando toca a região Sul. Neste caso, esta música instrumental segue uma terceira via, nem tradicionalista, nem nativista, incorpora-se ao discurso da própria MIB como um todo e

certamente colabora com a afirmação e elaboração de uma identidade cultural da região Sul do país.

De acordo com Ferraro (2013), a formação dos gêneros de música gaúcha tem grande influência nas danças de salão europeias de finais do século XIX, da mesma forma que diversos outros gêneros de música popular, como o choro, o jazz, o tango, entre tantos outros que se consagram na indústria fonográfica da primeira metade do século XX. Sobre algumas destas danças de salão do século XIX, o autor ilustra o *scottishe* que teria derivado o xote gaúcho; a valsa, a mazurca e a polca que mantém praticamente os mesmos nomes originais em gêneros gaúchos atuais; e a habanera que teria originado o vaneirão ou vaneira. Além da influência destas danças de salão europeias, a música gaúcha também teria sido influenciada por alguns gêneros musicais do sudeste, como as toadas, rasgueados e cateretês. O bugio seria talvez o único gênero genuinamente gaúcho, pois teria sido inspirado nos sons e simbolismo do macaco bugio, espécie nativa da região Sul. (Ferraro, 2013, p. 128) O autor também destaca a influência das imigrações ítalo-germânicas na região Sul na utilização do acordeom como instrumento fundamental na música gaúcha, assim como o violão ou viola de origem ibérica e o pandeiro trazido do sudeste e centro do Brasil (op.cit., p. 136).

Ferraro (2013) aponta que na década de 1980 a produção fonográfica da música gaúcha, principalmente relacionada ao nativismo, se apropria de gêneros musicais platinos, principalmente dos vizinhos argentinos e uruguaios, como a milonga e o chamamé e posteriormente a chacarera e a zamba (Ferraro, 2013, p. 129). Creio que a representação do Sul na MIB está de certa maneira muito embasada nesta cena nativista pós década de 1980, já que a utilização ou estilização desses gêneros musicais platinos parece prevalecer em gravações de MIB com referência ao Sul. Num olhar preliminar, o que músicos, compositores e arranjadores da MIB parecem entender como sonoridade (ou identidade) sulista indica ter forte influência nos rumos do movimento nativista, sobretudo na utilização dos gêneros chamamé, chacarera e milonga para expressar o *ethos* sulista.

Os processos de construção da identidade estiveram sempre presentes nas discussões nacionalistas, tanto no Brasil quanto em outros países e também no campo artístico, como no caso do modernismo brasileiro[2]. Um conceito importante relacionado à construção de

[2] Como mostra Travassos (2000).

identidade é o de autenticidade (Stokes, 1994). Para Stokes, autenticidade e identidade estão intimamente ligadas (op.cit., p. 6). O autor também discute a problemática de definir-se o conceito de etnicidade, e discorre que este deve ser entendido em relação à construção, manutenção e negociação de fronteiras. Complementa formulando que fronteiras étnicas definem e mantém identidades sociais (op. cit., p. 6). Os modernistas brasileiros, por exemplo, em sua busca por uma arte nacional autêntica, utilizaram material folclórico como fonte de inspiração. Essa autenticidade artística atuaria na construção e manutenção de uma identidade nacional, o que consequentemente destacaria as fronteiras nacionais no contexto artístico internacional. A autenticidade artística viria como resultado da utilização de matéria-prima autêntica, retirada do folclore oriundo principalmente do meio rural brasileiro.

Penso que os ideais modernistas, centrados na figura de Mário de Andrade (Travassos, 2000), ainda ecoam na produção artística brasileira, como no caso da música instrumental, na qual a reciclagem de materiais folclóricos e regionais é prática comum. Para ilustrar, falarei brevemente de uma experiência pessoal no trabalho com o grupo Entrevero Instrumental.

O Sul do Entrevero Instrumental

Desde 2009 atuo como baixista do grupo Entrevero Instrumental[3], um quinteto de música instrumental formado por violão de sete cordas, acordeom, baixo elétrico, sax tenor e bateria. O grupo desenvolve um trabalho autoral baseado na música do Sul do Brasil e em linguagens "modernas", como a improvisação jazzística por exemplo. Os arranjos e algumas composições nasceram da improvisação. A improvisação, por sua vez, além de ser parte da forma na maioria das composições, revela traços regionais através de determinadas tópicas musicais (Piedade, 2011; 2013) que fluem com certa naturalidade em músicos nativistas do grupo (violonista e acordeonista). O contraste timbrístico da formação instrumental do grupo (que une violão e acordeom, típicos da música gaúcha, a baixo elétrico, bateria e saxofone, instrumentos frequentes em diversos gêneros musicais globais) pode ser um elemento de fricção entre elementos regionais e nacionais ou estrangeiros. Dessa forma, o timbre do

[3] www.entreveroinstrumental.com

grupo é instituído não somente pela reunião de determinados instrumentos, mas também pela maneira como são tocados. Na maneira como principalmente o violão e acordeom são abordados no grupo, a referência ao Sul é marcante. Além disso, alguns arranjos, principalmente no que se refere à seção rítmica, são inspirados em gêneros nativistas. Creio que a sonoridade do Entrevero Instrumental, nesta perspectiva regionalista específica, agrega certa autenticidade ao trabalho. Um discurso importante, portanto, no trabalho do Entrevero Instrumental, é a elaboração de uma identidade musical que ao mesmo tempo expressa o caráter urbano e globalizado e afirma traços regionais. Este discurso vai além do estritamente musical e se apresenta obviamente no discurso falado e escrito do grupo e também graficamente, como vemos nas imagens de capa e encarte do CD "Êxodo" a seguir:



Fig. 1: Capa (à esquerda) e encarte (à direita) do disco "Êxodo" do grupo Entrevero Instrumental. Na capa, a curucaca, ave típica da região Sul, e no encarte, o "gaúcho", representados de maneira contemporânea na arte de Diego Dedablio.

Na busca das tópicas sulistas

No que se refere à análise musical da música popular brasileira, penso que os recentes trabalhos de Piedade (2007; 2011; 2013) sobre as "tópicas" da música brasileira são de grande importância para uma abordagem etnomusicológica desta face da MIB. O conceito de "tópica" tem origem na Poética Musical, disciplina que se configurou a partir dos estudos, baseados em escritos de Cícero e Aristóteles, que vários teóricos do século XVII fizeram

sobre a retórica para descrever a oratória da música. No século seguinte, esses estudos resultaram na Teoria dos Afetos. As tópicas (topoï), noção fundamental da filosofia Aristotélica, são as fontes que estão na base do raciocínio (Piedade, 2007). O conceito de tópicas utilizado aqui está embasado na semiótica de Agawu (1991) e na adaptação da noção das tópicas para a música brasileira (Piedade, 2007).

Para Agawu (1991), tópicas são unidades do texto musical que têm significado dentre um ciclo de ouvintes, uma espécie de categoria músico-cultural. O autor, quando utiliza a teoria das tópicas para fazer uma análise semiótica da música instrumental do período clássico europeu, parte do princípio que este repertório é orientado para o ouvinte e que só é possível injetar significado no texto musical se o compositor compartilha dos valores do seu público e domina a linguagem musical, ou seja, domina o que Agawu (1991) chama de códigos extramusicais. Nesse sentido, o autor propõe que a comunicação é dada através de duas dimensões: expressão e estrutura. "As unidades de expressão interagem dentro de uma estrutura definida pelos termos convencionados da retórica musical" (Bastos e Piedade, 2006, p.5) A "teoria das tópicas" é uma teoria da expressividade e do sentido musical (Piedade, 2007).

A princípio a "teoria das tópicas" é aplicada à música erudita ocidental, porém a adaptação à música popular é possível (Bastos e Piedade, 2006; Piedade, 2007). Inclusive, é a partir do classicismo (entre 1770 e 1830) que a música que chamamos de erudita ocidental passa a ser apresentada em teatros e ser orientada para o ouvinte, desta forma, as músicas que Agawu analisa podem ser consideradas de caráter popular na Europa do século XVIII e XIX. Acredito que esta teoria acrescenta para a compreensão da música brasileira no que diz respeito à significação musical (Piedade, 2007). Desta forma, creio que seja pertinente uma análise de tal discurso musical a partir da teoria das tópicas para realizar um estudo sobre a representação do Sul na música instrumental.

Como vimos, a MIB possui forte vínculo com o jazz, sobretudo no que se refere à prática da improvisação. Sendo assim, algumas abordagens analíticas sobre o jazz podem interessar o campo de estudo da música instrumental brasileira e colaborar na análise de tópicas sulistas. Para Cugny (2009, p. 14) existe uma problemática envolvendo a análise do jazz. Em geral as teorias analíticas não abordam este tipo de prática musical, geralmente

tratam das músicas ocidentais de tradição escrita, que costumamos chamar de música erudita, ou as de tradição oral. Para o autor, o jazz possui caráter de música escrita, porém a improvisação, que não é música escrita, é uma de suas características principais. Nesse sentido, tanto a musicologia não disporia das ferramentas necessárias para uma análise coerente desta música improvisada, quanto a etnomusicologia também careceria de métodos adequados a esse tipo de empreitada (Cugny, p. 14). Dessa forma, o autor sugere uma musicologia do jazz, adaptada ao estudo deste objeto. Esta musicologia do jazz não abriria mão de métodos já existentes, mas faria uma seleção daquilo que melhor se ajusta a este propósito.

Pelo caráter de fusão, ou fricção de elementos musicais/culturais presentes na MIB, o que também ocorre com o jazz, podemos também emprestar a tripartição de Jean Molino, assim como sugere Cugny (2009, p. 15): nível neutro ou imanente (a obra por seu conteúdo próprio), dimensão poiética (processo de produção da obra) e dimensão estésica (recepção da obra). Cugny ressalta a importância de uma análise consistente do nível neutro (forma, motivos, harmonia, ritmo etc), mas também inconcebível analisar uma obra de jazz sem levar em consideração as condições de sua produção e recepção. Para a análise do jazz, o autor seleciona algumas gravações consideradas como referências em termos de arranjo e interpretação de algumas obras. O mesmo procedimento poderia ser facilmente aplicado no universo da música gaúcha e suas representações na MIB, selecionando alguma produção fonográfica que possa ser considerada como referência para a produção tanto de MIB quanto de música gaúcha de maneira geral e seus possíveis cruzamentos. Delimitar este universo fonográfico seria o primeiro passo para este viés analítico.

Na dimensão imanente desta produção musical, ou em seu nível neutro, algumas abordagens analíticas também podem vir de empréstimo, como no caso de Tagg (2014) que trata especificamente da música popular. O autor certamente colabora no campo da harmonia em música popular numa perspectiva musicológica atual e pode adensar uma discussão analítica sobre a MIB. Tanto em Cugny (2009) quanto em Tagg (2014) o foco está basicamente em produções musicais do hemisfério Norte Ocidental, como o jazz e a música pop/rock. Entretanto esses trabalhos apresentam recursos metodológicos que podem ser aplicados em outros contextos, como no caso da MIB.

No caso da MIB que toca o Sul do Brasil, penso que há uma ênfase especial no compasso ternário, principalmente em referência aos gêneros chacareira e chamamé. Influências da milonga e do próprio tango também são presentes em alusões sonoras ao *ethos* sulista na MIB. Timbres, ornamentações e articulações específicos desses gêneros sulistas também são fatores de relevância para uma futura descrição analítica mais detalhada dessas tópicas.

Considerações Finais

Considero o estudo da música instrumental de grande importância para a pesquisa em música no Brasil atualmente, já que o assunto ainda é pouco contemplado em pesquisas acadêmicas e é de grande importância para a cultura brasileira. Estudar a imagem do Sul do Brasil na música instrumental numa abordagem etnomusicológica é, sem dúvida, estudar a sociedade desta região.

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

AGOSTINI, Agostinho Luís. *O Pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, 2005.

BASTOS, Marina Beraldo. *Tópicas na Música Popular Brasileira: Uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. Trabalho de Conclusão de Curso do Departamento de Música da UDESC. Florianópolis, 2008.

BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, A. T. C.. O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. *Anais* do XVI Congresso da ANPPOM. Brasília, 2006.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, vol. 1, p. 3257, 2008.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e Experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

CUGNY, Laurent. Analyser le Jazz. Paris: Outre Mesure, 2009.

FERRARO, Eduardo Hector. *Transformações culturais no gauchismo através da música.* Dissertação de mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

FERRARO, Eduardo Hector. *A música nativista do Sul do Brasil: panorama histórico e gêneros de comunicação com o folclore rio-platense*. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Educação Artística Habilitação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.

MAXIMIANO, Guilherme Campiani. *Transformação na música instrumental brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio*. Dissertação de mestrado em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

MÜLLER, Vânia Beatriz. *Indivíduo músico, música universal: uma etnografia na Itiberê Orquestra Família.* Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v. 1, p. 1-23, 2013.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi* (UFMG), v. 23, p. 103-112, 2011.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, p. 6, 2007.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* – ANPPOM – Ano 11, n.11 (dez, 2005) – Campinas (SP): ANPPOM, 2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão.* Florianópolis - SC, v. 21, 1997.

SCHMIDT, Leonardo. *Referências gaúchas na música de Alegre Corrêa*. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

STOKES, Martin. *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place.* Oxford/Providence: Berg, 1994.

TAGG, Philip. *Everyday Tonality II (towards a tonal theory of what most people hear).* New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2014.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FREVO PERNAMBUCANO: CAMINHOS E DESAFIOS NA ATUALIDADE

Eudes André Fernandes da Cunha
eudesafc@gmail.com
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

Este trabalho visa relatar novos experimentos que tem ocorrido com o frevo na Universidade Federal de Pernambuco através de sua Orquestra Experimental de Frevo, que tem sido e que pode ser um passo importante rumo às novas estruturações do referido gênero musical dentro do estado de Pernambuco, do Brasil e do mundo. Outro objetivo seria mostrar como o frevo com suas formas e história, sendo considerado patrimônio imaterial da humanidade, apresenta-se na atualidade dentro da cidade do Recife e do estado de Pernambuco em relação as suas produções através de algumas orquestras que são vistas com desconfianças por alguns que se dizem tradicionalistas. Algumas questões são levantadas nesse artigo em relação ao desenvolvimento do gênero na contemporaneidade, mas não é a pretensão deste trabalho responde-las, pois seria necessário pesquisas futuras. Através da observação participante foi percebido que durante o processo de participação no campo de pesquisa, as discussões e as ações discursivas dos músicos ficaram bastante claras em relação a funcionalidade dessas orquestras. Dentro de uma perspectiva etnomusicológica, este trabalho visa contribuir com uma discussão que já dura aproximadamente duas décadas, acerca dos trabalhos inovadores de alguns maestros e orquestras que executam esse gênero, a fim de averiguar se eles descaracterizam ou não o frevo pernambucano.

Palavras-chave: História do Frevo; Resistência; Experimentação.

Abstract

This paper describes new experiments that have occurred with the frevo at the Federal University of Pernambuco through its Experimental Orchestra Frevo, which has been and can be an important step towards the new structuring of that musical genre within the state of Pernambuco, the Brazil and the world. The other objective was to show how the frevo with its forms and history, and is considered intangible heritage of humanity, is presented today in the city of Recife and the state of Pernambuco regarding their productions through some orchestras that are seen with suspicion by some who call themselves traditionalists. Some questions are raised in this article regarding the development of gender in contemporary times, but it is not the intention of this work to answer them, it would be necessary to further research. Through participant observation and was noticed during the process of participation in the search field, discussions and discourse actions of the musicians were quite clear regarding the functionality of these orchestras. Within an ethnomusicological perspective, this work aims to contribute to a discussion that has lasted about two decades, about the innovative work of some conductors and orchestras that perform this kind in order to ascertain whether or not they mischaracterize Pernambuco frevo.

Keywords: History of Frevo; Resistance; Experimentation

Este trabalho se propõe a mostrar como o frevo, gênero da música pernambucana, vem se transformando ao longo do tempo como outros gêneros da música brasileira em meio a transformações que estão ocorrendo no cenário musical recifense e brasileiro. Mesmo tornando-se patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO o curso e discurso dessa música cotidianamente é levado à prova, seja por problemas políticos, ou até mesmo por celeumas entre os próprios músicos. Algumas orquestras como a Spok Frevo Orquestra, Orquestra da Bomba do Hemetério (do maestro Forró) e a Orquestra Experimental de Frevo da Universidade Federal de Pernambuco podem ser consideradas como orquestras "transformadoras" do frevo pernambucano ou também como instrumento ou ferramenta de descaracterização do mesmo. Como músico e participante da OEF (Orquestra experimental de Frevo) pretendo refletir neste trabalho que esta última orquestra citada pode estar realizando não só a manutenção do gênero musical como também pode estar ligada ao desenvolvimento do mesmo.

A palavra frevo foi utilizada na imprensa pela primeira vez pelo jornalista e teatrólogo Oswaldo de Almeida, sob o pseudônimo de Paula Judeu, escrevendo no Jornal Pequeno do dia 09 de fevereiro de 1907, conforme documenta o historiador Evandro Rabello, em seu livro *Memórias da folia – O Carnaval do Recife pelos olhos da imprensa: 1822/1825* (2004). O pesquisador e musicólogo Valdemar de Oliveira concorda no seu livro *Frevo, Capoeira e Passo* (1971) que o frevo, como música, veio da marcha-dobrado, com influências da polca e da quadrilha, e que também filia as "origens dos 'passos' às acrobacias dos capoeiristas e 'brados' do século XIX". Quanto à origem da palavra frevo, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* significa: "Dança de rua e de salão, essencialmente rítmica, em compasso binário e em andamento mais rápido que o da marchinha carioca..." (Aurélio, 1986, p. 812) Vem de ferver, por corruptela, frever; de onde frevança, frevolência, frevura, frevo. O frevo na sua concepção mais geral lembra movimentação desusada, rebuliço, agitação popular.

Esse gênero de música que acaba de fazer 108 anos, segundo Almeida (2014), teve o devido reconhecimento quando ocorreu:

> A 7ª Secessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, na sede da UNESCO, em Paris, aprovou o reconhecimento do Frevo como Patrimônio Cultural da Humanidade em 05 de dezembro de 2012. Lá esteve uma representação do Comitê Gestor de Salvaguarda do Frevo, composta por 25 pessoas, entre músicos, dançarinos, desfilantes, cantores e gestores. (Almeida, 2014, p.37)

Ao se tornar patrimônio imaterial da humanidade em dezembro de 2012, o frevo teoricamente teria um desfrute bem maior de privilégios em relação a outras músicas e gêneros musicais, mas essa ideia é um tanto controversa, pois hoje pergunta-se o porquê da inexistência de um frevo canção ou instrumental novo que tenha sido emplacado nos meios de comunição como rádios, redes de TV, internet, como sucesso? Por que ainda se cantam os frevos de antigos carnavais, já que os concursos de frevo realizados pela prefeitura do Recife com o apoio do governo do Estado continuam a ocorrer todos os anos e um de seus resultados é a gravação de um CD com os vencedores, ou seja, os melhores? Por que esse CD não é divulgado e comercializado por vários segmentos da sociedade, e principalmente, com os brincantes do carnaval? A salvaguarda em relação ao frevo será que esta sendo suficiente? Segundo Almeida:

> O Comitê Gestor de Salvaguarda do Frevo foi criado como encaminhamento do I Encontro do Plano Integrado da Salva Guarda do Frevo ocorrido no Recife, em setembro de 2011, no qual estiveram presentes representantes de instituições do poder público, de instituições ligadas ao Frevo e pessoas relacionadas com a manifestação: "a plenária decidiu por criar um Comitê Gestor Provisório de Salvaguarda do Frevo, que teria como principal objetivo mobilizar os diversos segmentos do Frevo". (Almeida, 2014, p.30)

Esta é a percepção que muitos músicos juntamente com um grupo de pesquisadores do frevo, temos sobre a questão da salvaguarda do referido gênero que tal vez não esteja sendo suficiente no que tange as suas prerrogativas, que seria a preservação do gênero. Este grupo de pesquisadores, do qual faço parte, foi criado pelo Paço do Frevo, estando sua sede localizada na Rua da Guia, s/n, em um prédio no bairro do Recife Antigo, no centro do Recife. No Paço do Frevo uma vez por mês acontece um encontro que conta com a presença de vários pesquisadores, chefes de agremiações, dançarinos ou passistas e acadêmicos de diversas áreas, a fim de que seja debatida várias questões sobre a presença do frevo no estado, mas ultimamente a discussão em torno destes temas parecem estar em maior evidência, tendo

em vista que todo esse processo de patrimonialização e salvaguarda do gênero pode não está sendo suficiente ou até mesmo compreendida pelas autoridades competentes em seu objetivo principal, que deve ser o de proteger o frevo como patrimônio imaterial da humanidade. Segundo Roberto DaMatta:

> (...) sem alvos específicos e com objetivos múltiplos, como é o caso do carnaval – pois o que se busca nesse momento é a "alegria", o "sorriso", a "música", a "felicidade", o "prazer sexual" - , os homens se transformam e inventam aquilo que chamamos de "povo", ou "massa". (DaMatta, 1997, p.118.)

Os diversos brincantes de Recife/PE e até mesmo os que vem de fora para morar na capital pernambucana, ou seja, migrantes de outros estados brasileiros, percebem e comentam que os frevos se repetem muito e isso não se dá apenas com o hino do Clube Vassourinhas, que quando é tocado sempre causa um frisson no meio dos que brincam carnaval no estado, mas, também, outros frevos considerados tradicionais, que são exaustivamente repetidos, e, se for considerar o número deles, não passa de duas dúzias. Tudo isto causa a impressão de que a produção do frevo tenha sido interrompida e não existem frevos fora os de Capiba e Nelson Ferreira, dentre outros, ou ainda, um caso bem mais grave, que seria a extinção ou falta de grandes e bons compositores na contemporaneidade que produzam esse tipo de música.

Isso também ocorre em relação às orquestras de Frevo, pois algumas seriam conhecidas pela sua tradição tocando nos carnavais de clubes, quando existia uma tensão ou rivalidade entre essas orquestras e seus líderes ou maestros, como relatam alguns músicos que fizeram parte dessa época. Mas, sobretudo, o frevo seria bem executado, independente de que orquestra fosse. Parte desses músicos remanescentes mais antigos que não aceitam ou desconfiam do papel dessas novas orquestras que foram citadas anteriormente e da experimentação realizada pela OEF, ficam surpresos com a produção de frevos instrumentais com solos de trompa, violino, violoncelo e até mesmo com uma flauta de pífano, causando estranheza e resistência por parte destes "puristas" ou conservadores do gênero, sem falar de harmonias jazzísticas e ritmos que são incorporados ao frevo pela referida orquestra.

Tudo isso faz com que orquestras como a do maestro Forró da Bomba do Hemetério, a Spok Frevo Orquestra e a OEF, tenham o seu papel questionado em relação à manutenção

do frevo, gerando discussões quanto a verdadeira funcionalidade desses grupos, observando se eles fortalecem ou descaracterizam as regras de composição e orquestração desse gênero da música pernambucana.

Foi a partir de 1936, que surgiram as primeiras regras de estruturação do frevo dando um formato e traçando as suas principais características estruturais, e essas informações permeiam o livro *Bandas musicais de Pernambuco: Origens e Repertório,* organizado por Leonardo Dantas Silva, surgindo assim a seguinte divisão:

> Frevo-canção, em andamento *allegro*, com cerca de 120 a 160 semínimas (nos dias atuais), com a parte orquestral, antecedendo a parte cantada, constando de 16 compassos (quando das primeiras gravações, por vezes apareciam deles com 32 compassos antecedendo o canto); Frevo de rua, quando puramente instrumental, em andamento de cerca de 160 semínimas por minuto, geralmente com 16 compassos na primeira parte (introdução), seguindo-se de uma segunda com igual número de compassos (resposta), num diálogo entre palhetas e metais; e o Frevo de bloco, em cuja orquestra predominam os instrumentos de cordas e madeiras. (Dantas, 1998, p. 54).

Ao longo dos anos o frevo vem tentando manter sua estrutura construtiva através da produção dos músicos, em sua maioria pernambucanos, se esforçando para manter o padrão "original" deste, "mesmo entendendo que essa, como outras músicas podem possuir seu próprio dinamismo, e afirmar uma rigidez estrutural seria negar a própria dinamicidade da mesma", afirma o maestro e compositor de frevo Edson Rodrigues (Ibid, p. 63).

Entre o frevo 'pernambucano' e o jazz 'norte americano e suas big bands', alguns músicos, em especial no Recife, não aceitam o tratamento harmônico, melódico e linguístico, principalmente no sentido da execução dos fraseados que muitas vezes é utilizado no frevo e que é tomado por empréstimo do jazz ou influenciado pelo mesmo. Sendo assim, afirmam que essa música que é resultado dessa mistura ou influência norte americana não pode mais ser chamada de frevo, já que o frevo para muitos pode ser considerado como algo que remonta aos tempos em que as primeiras orquestras foram 'criadas', e de certa forma ainda povoam o imaginário e as lembranças dessas pessoas, apesar de sabermos que qualquer tradição ou cultura acompanha os processos dinâmicos de uma sociedade estando sempre em meios de criação e recriação. No que se refere a essa questão sobre o imaginário

saudosista do nordestino com toda sua cultura e representatividade, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. em seu livro *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*, afirma que:

> O Nordeste foi construído como o espaço da saudade, do passado, não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes. Mas é também o espaço da saudade de milhares de homens pobres, do campo. (Albuquerque Jr, 2009, p. 171)

A outra observação que se faz ou se comenta por alguns músicos na cidade do Recife é que o frevo pode ter ganhado outras modalidades além das que já se conhecem, que são: 1) **Frevo-de-bloco**: Frevo executado por orquestra de madeiras e cordas (pau e cordas), acompanhada por coro de integrantes do bloco, geralmente durante o desfile. É chamado pelos compositores mais tradicionais de marcha-de-bloco. Originado nos ranchos de reis e do pastoril, tem orquestra formada por violões, violinos, cavaquinhos, banjos, clarinetes e percussão; aparecendo, nos dias atuais alguns metais, em face de se fazer ouvir a orquestra, indispensável no acompanhamento do coro. No frevo-de-bloco está a melhor parte da poesia do carnaval pernambucano, diante do misto de saudade e evocação que contém nas letras e nas melodias de grande parte de suas estrofes. 2) **Frevo-canção**: Frevo derivado da ária, peça de música para uma só voz, tem uma introdução orquestral e andamento melódico. A trilha musical recebe letra (romântica, satírica ou alusiva à festa), que vem depois da introdução orquestral, e é cantada por um só intérprete, acompanhada de coro que repete o refrão. Este tipo de frevo é o responsável pela grande animação dos salões e das multidões que acompanham as freviocas[1] durante os quatro, cinco ou até seis dias de carnaval. O *frevo-canção* diverge do frevo-de-rua por ser mais suave e possuir letra, geralmente relembrando histórias de amor ou fatos ligados à cultura pernambucana e brasileira, aproximando-o bastante do frevo-de-bloco. Apareceu por volta da década de 1930, caracterizando-se por utilizar instrumentos de pau e corda, tendo destaque entre os demais pela riqueza de sua linha melódica e poética. **3) Frevo-de-rua**: Frevo puramente instrumental, composto de uma introdução e uma frase musical chamada resposta que antecede a segunda parte e que nem sempre é uma repetição da primeira. Embora tenha se tornado música de salão, foi feito inicialmente para ser executado em espaços abertos. Esta categoria ainda se subdivide em frevo-coqueiro, frevo-abafo e frevo-ventania. Para uma compreensão mais ampla dos vários

[1] Carros que guiam os foliões com músicos tocando frevo

estilos desse gênero, tornando possível a classificação e construção do mesmo, segundo Valdemar de Oliveira, o frevo pode ser de três tipos ou modalidades:

> "O frevo 'ventania', tecido, quase exclusivamente, pelo menos na introdução, por semicolcheias, o frevo 'coqueiro', de melodia escrita em tessitura alta e o *frevo* 'abafo', sobrecarga de trombones e pistons, em fortíssimo, para abafar o adversário." (Oliveira, 1946, p. 13-14)

Com a proposta musical das orquestras citadas acima, agora o frevo também se transformou em música de teatro, surgindo assim o quarto tipo ou modalidade **4) Frevo Teatral**: Saindo das ruas e dos clubes carnavalescos e chegando aos palcos teatrais do Recife e do mundo, causando perplexidade e estranheza com esse tipo de performance, principalmente dos instrumentistas de sopro pela quantidade de notas e fraseados velozes e precisos que são executados.

Esse tratamento diferenciado que as orquestras citadas acima vem dando ao frevo, sendo entendido muitas vezes como uma ação híbrida entre dois gêneros, frevo e jazz, é o que pode estar causando um desconforto por parte de alguns maestros e músicos pois associam esta nova 'roupagem musical' à extinção do frevo. Isso pode estar acontecendo por que segundo Philip Tagg, "O ouvinte de determinada música faz associações entre essas e outras músicas que pertencem à sua memória musical e afetiva" (Tagg, 1982, p.75). Dessa forma percebe-se que o saudosismo citado anteriormente, pode ser responsável por essa ideia de que a forma de se tocar o frevo explorando a liberdade das improvisações pode descaracterizar essa música que está tão forte e presente nos ouvidos dos foliões pernambucanos e que os remetem a algum lugar do passado, porém um passado que pode está bem vivo e presente no imaginário popular de um grupo de músicos e maestros dessa cidade.

Entende-se que o ensino do frevo em Pernambuco precisa ser aperfeiçoado e/ou sistematizado, na tentativa de que essa música seja mais difundida, não só no Brasil como também em países deste e de outros continentes. Para isso, acredito que a criação de cursos e de disciplinas permanentes nas escolas especializadas de música, como também na Universidade, é de vital importância para o desenvolvimento deste gênero, contribuindo de certa forma para a manutenção do mesmo.

A Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) deu um de seus primeiros passos quando, no segundo semestre de 2010, um grupo de alunos propuseram-se a ensaiar alguns frevos para apresentá-los no encerramento do semestre letivo no hall do Centro de Artes e Comunicação (CAC), obviamente como uma forma de entretenimento, questão esta que abordaremos mais a frente. Liderados e regidos por Nilson Amarante da Silva Junior, então aluno do primeiro período, e com apoio de dois professores do departamento, Dr. Jailson Raulino (clarineta) e Ms. Leonardo Pellegrim (saxofone), decidiu-se criar a OEF – Orquestra Experimental de Frevo da UFPE, que atualmente conta com um naipe de saxofone com 06 integrantes, um de trompete também com 06 pessoas, um de trombone com 05 trombonistas, com 04 percussionistas que se revezam tocando bateria, 02 baixistas elétricos, 02 guitarristas, 02 tecladistas, 02 cantoras e 01cantor que também se revezam nas execuções das obras. Atualmente, a professora responsável pela orquestra é Ms. Maria Aida Barroso, o maestro continua o mesmo citado anteriormente. O nome "experimental" dá a possibilidade aos estudantes do curso de música poderem passar pela experiência de tocar o frevo nas suas formas mais variadas e, sobretudo, ter um espaço onde suas composições sejam experimentadas e executadas, para que possam ser ouvidas e aprimoradas, como cita Tinhorão: "(...) – pois, ensaiando o número de frevo, cada músico deve contribuir para a vibração do resultado conjunto da execução, insuflando à sua parte um calor e uma dinamogenia que não esta na pauta – (...)". (Tinhorão, 2013, p.173).

A possibilidade de se ter um espaço onde se trabalhe, e seja possível a observação da dinamogenia, ou seja, uma dinâmica ativa que é exacerbada num determinado momento, neste caso, durante a execução musical, é algo essencial, pois é de grande importância que se tenha um grande laboratório com uma perspectiva de se produzir conhecimentos e pesquisas com o frevo, sendo um gênero historicamente pernambucano, e isto ocorre dentro da Universidade Federal de Pernambuco. E é provável que seja isso que faça com que sua orquestra conte com esse número de músicos em seus naipes, visto que, não seria uma formação tão comum para os modos operantes de uma orquestra de frevo.

É notável o apoio da UFPE e do Departamento de Música que é dirigido pelo professor Dr. Mauro Maibrada, que com muito esforço e percepção acadêmica científica favorece a realização e o desenvolvimento de estudos e pesquisas sobre diversos gêneros musicais, inclusive o frevo com suas variadas vertentes. Porém, de certa forma, torna-se um

tanto quanto difícil para algumas instituições perceber o devido valor ou até mesmo reconhecer esse tipo de música "folclórica" ou "popular," como música que possui seu valor independente dos reconhecimentos e méritos atribuídos a ela. Se bem que o frevo segundo José Teles:

> Também difere de outro gênero por não ter origem folclórica. Nasceu do povão, é certo, mas não do reaproveitamento de músicas preexistentes, de domínio público, peças populares colhidas por compositores letrados. O frevo é uma música feita por indivíduos. Tem sempre autor certo e sabido, com assinatura embaixo, não raro com firma reconhecida. (Teles, 2012, p.35)

Contudo, a orquestra OEF, que se permite explorar novas possibilidades em termos de sonoridades, harmonização e ritmos dentro do Frevo, me faz entender que o papel dela seria, sobretudo, laboratorial para discentes e docentes do curso de música da Universidade Federal de Pernambuco. E o que tocamos e da forma que tocamos, pode ser chamado de frevo, mesmo que tenha muitas vezes um timbre diferente, bem como partes harmônicas e rítmicas, mesmo assim, ainda continua sendo frevo talvez um outro tipo ou variante. Mas o que tocamos é frevo.

Acredito que a experimentação nada mais seja do que a fluidez de mentes criativas, e que trabalhamos isso, não com o intuito de descaracterizar ou enfraquecer a nossa música, mas no intuito de também preserva-la, já que nós somos filhos de nosso tempo, e entendo que, também, outras ações podem ser tomadas para que esse gênero não caia no esquecimento ou na repetição sonora e no saudosismo histórico, que, de certa forma, vem ocorrendo. E para que isso não ocorra é que as indagações realizadas em parágrafos anteriores foram feitas a fim de que sejam devidamente respondidas no rigor cientificista e que haja de fato uma ação verdadeira e efetiva por parte das autoridades competentes, produtores, radialistas, compositores e músicos, pois o frevo, assim como o samba, o axé, o pagode e tantos outros gêneros da música brasileira, é patrimônio nosso e da humanidade, por isso devemos preservá-lo. Não dentro de uma redoma, mas com toda dinamicidade e dinamogenia que essa música possui por ela própria.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do nordeste e outras artes.** São Paulo, Cortez, 2009;

ALMEIDA, Magdalena (org.). **Memórias**. Comitê Gestor de Salvaguarda do Frevo. Recife, Secretaria de Cultura/Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2014;

DaMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociedade do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco 6ªed., 1997;

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1986;

LÓSSIO, Rúbia. PEREIRA, César. **História e Estórias do Carnaval em Pernambuco**. Recife: Fundaj, 2008;

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, Capoeira e Passo**. Recife: Cepe, 1971;

SILVA, Leonardo Dantas (org). **Bandas Musicais de Pernambuco: Origens e Repertório**. Secretaria do Trabalho e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT, 1998;

TAGG, Philip. **Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. Popular Music** (1982). <Home in Line vol 2, http://tagg.org/articles/pm2anal.html > acesso em 13/02/2015;

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo; 34, 2012;

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: 34, 2013.

PESQUISA E REAPROPRIAÇÃO EM ACERVO ATRAVÉS DA PERFORMANCE: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Priscilla Paraiso Pessôa
prisparaiso@hotmail.com
Pesquisadora independente

Resumo

Este trabalho é fruto de uma pesquisa de mestrado em etnomusicologia e tem como proposta a reflexão sobre o papel dos acervos sonoros no Rio de Janeiro no século XX, a partir da análise do acervo fonográfico do Laboratório de Etnomusicologia (LE)da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mais especificamente sua Coleção "Música Popular Gravada na Segunda Década do Século" XX. Partindo de uma abordagem teórica, que articula contributos da antropologia e da etnomusicologia, aliada à pratica performática, tenta elucidar sobre novos caminhos possíveis para o acervo do LE e a coleção continuarem atuais, renovados e significantes por meio de uma *performance* contemporânea. Ou seja, conta-nos como o grupo de pesquisa e *performance* Revista do Ouvidor ressignificou esta coleção, servindo como um exemplo possível para a atualidade assim como seus desdobramentos que continuam a fazê-lo até o presente.

Palavras-chave: fonografia – *performance* –acervos de música

Abstract

This work comes from a Master thesis in ethnomusicology and is suggested to reflect on the role of sound collections in Rio de Janeiro in the twentieth century, through the analysis of phonographic archive of Ethnomusicology Laboratory (LE) of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and more specifically its collection "Popular Music Recorded in the Second Decade of the Century" XX. From a theoretical approach, combining contributions of anthropology and ethnomusicology, allied to the performative practice, attempts to elucidate possible paths that will make the LE collection remain current, renewed and significant due to a contemporary performance. That is, tells us how the research and performance group *Revista do Ouvidor* resignify this collection, serving as a possible example for the present as well as its consequences that continue to do so until the present.

Keywords: phonography – performance – music archives

Introdução

Este ensaio apresentará, através de um exemplo real, uma possibilidade de acessibilidade do material, uso para pesquisa e "reavivamento" de um acervo fonográfico nos dias atuais. Veremos como a coleção "Música Popular da Segunda Década do Século" XX pertencente ao acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (LE) e suas derivações estão sendo utilizadas na atualidade através de um grupo de pesquisa e *performance* chamado de Revista do Ouvidor que se estabeleceu em 2007 e que originou um outro projeto chamado "Pelo Gramofone" em 2013.

Para desenvolver o discurso deste ensaio utilizarei minha atuação no grupo como *performer* e pesquisadora, entrevistas com mais dois membros e as publicações escritas e fonográficas do grupo.

O Revista do Ouvidor tem como ponto de partida as gravações "comerciais" do início do século XX da fase fonomecânica. A partir destas gravações digitalizadas são feitas as pesquisas laboratorial, experimental e artística para que haja uma apropriação por parte dos membros e seja possível sua ressignificação. A *performance* é construída a fim de estabelecer diálogos entre a prática e a teoria, a academia e o mundo do lado de fora e o passado e o presente – sendo este último representado tanto através das temáticas e recursos artísticos, como também pelo próprio diálogo acervo (história, memória, passado) e público (atualidade).

Os fonogramas do LE são fragmentos de uma cultura (e de uma *performance*) que Canclini (1997, p. 283) diz não ser mais entendido sob os rótulos de culto ou popular e portanto usa-se a fórmula cultura urbana. Em seu conteúdo, o Revista do Ouvidor tem como proposta a discussão de situações políticas e sociais hegemônicas da atualidade por meio da *performance*. Os conteúdos encontram-se em constante transformação por tratar da atualidade e do contexto em que estão inseridos. Um mesmo trecho performático pode ir para outros espaços sendo pelos espectadores ressignificado.

Materiais e Métodos: o processo de criação coletiva

A metodologia do trabalho de reinterpretação transcorre conforme representado no fluxograma da figura1[1]. De acordo com os membros do grupo, uma das etapas mais interessantes é o processo de criação artística, tanto na parte dos arranjos musicais, como na criação de elementos cênicos e multimídias. Esse processo é sempre coletivo, assim como a elaboração dos textos científicos.



Figura 1

A partir do fonograma digitalizado é realizada, primeiramente, uma análise da música através da escuta. Nela verifica-se, por exemplo, o texto, que em muitos casos não possui registro escrito disponível. Contendo muitas vezes trechos ininteligíveis devido à qualidade da gravação ou da fonação e linguagem da época, os pesquisadores reconstituem com o cuidado de manter a coerência de prosódia e do conteúdo. O arranjo é construído mediante à nova instrumentação, sendo esta formada por vozes, baixo elétrico, pandeiro, cavaquinho, violão e flauta transversal, além de instrumentos construídos com materiais

[1] Figura publicada originalmente no artigo "Do fonograma à *performance* completa – A montagem de um espetáculo musical contemporâneo a partir de registros sonoros do início do século XX" apresentado e escrito pelo grupo Revista do Ouvidor como comunicação no PERFORMA '09: Encontros de Investigação em Performance, realizado pela Universidade de Aveiro em Maio de 2009

"não convencionais" e programas de manipulação sonora. A maioria das "músicas vocais" presentes na "Coleção" foi gravada originalmente com vozes (solistas e coro) e piano ou instrumentos de cordas dedilhadas como acompanhamento, principalmente o violão.

De acordo com o conteúdo textual e as características musicais presentes na gravação, o grupo define um tipo de rearmonização, para depois inserir convenções rítmicas e composições próprias que fazem referências à atualidade, utilizando diferentes tipos de emissão vocal e recursos do programa de manipulação sonora *CoolEdit*. Os elementos "extra-sonoros" também são elaborados nesta etapa do trabalho, em conjunto, não havendo necessariamente uma hierarquia entre o conteúdo sonoro e o "extra-sonoro". Ou seja, às vezes as idéias sonoras proporcionam as cênicas ou textuais, como o caminho inverso também acontece, a partir de um universo imaginado pode ser criado o arranjo musical e os usos vocais diferenciados.

Paralelamente ao trabalho que podemos chamar de artístico são realizadas análises técnica e laboratorial, assim como teórica do conteúdo histórico e musical a partir de pressupostos etnomusicológicos. Com essas análises chegamos a informações técnicas, estilísticas e contextuais do repertório e sua significação sócio-política para a época. Todas estas informações são utilizadas para a concepção estética e simbólica da *performance*. Por sua vez a *performance* traz novas questões a serem exploradas técnica e teoricamente, sempre num fluxo duplo e dialógico.

Características Vocais

Um dos processos em que o grupo oferece bastante atenção é em relação às características vocais tanto dos cantores das gravações do início do século XX como daquelas usadas na atualidade e que podem representar um imaginário específico de possibilidade satírica e transgressora. O motivo de extrairmos as características vocais mais marcantes dos cantores consiste nestas representarem um importante recurso interpretativo. Não raro, os cantores das gravações estudadas possuem uma voz que se aproxima da voz lírica operística, ou com características que assegurem uma boa saliência sonora. A gravação no sistema fonomecânico exigia que cantor adotasse uma estratégia de fonação que conduzisse a uma melhor captação sonora, ou seja, empregando maior esforço vocal, o que

poderia alterar as qualidades da voz (timbre), aumentando além do usual as articulações dos fonemas e assumindo uma pronúncia diferenciada diante do método de registro ainda incipiente.

Também muito marcante nessas gravações é o anúncio feito no início de cada disco que se refere geralmente ao nome do compositor, do intérprete ou intérpretes, o nome da peça e finaliza com "para Casa Edison Rio de Janeiro", algumas vezes falando até o endereço desta. Este "anúncio" nem sempre dispunha todas as informações supracitadas, porém acaba por ser uma sonoridade característica dos discos da época, portanto é também utilizado como recurso performático. Outra característica da sonoridade presente nesses discos eram as falas e improvisos que davam em alguns casos um caráter de informalidade e em outros uma alusão à *performance* ao vivo.

Como ponto de partida para análise das características vocais, utilizamos nossa percepção musical do material, juntamente com conhecimentos de técnica vocal, sendo duas integrantes do grupo estudantes de canto e cantoras que transitam tanto no meio considerado "erudito" como no "popular". Aliando os conhecimentos técnicos dos participantes aos dados encontrados na literatura que indiquem padrões e técnicas vocais da época, lidamos com as questões vocais das gravações utilizando programas de análise e manipulação sonora, como *CoolEdit* (Syntrillium Co.) e o *Praat* (www.praat.org). Para uma compreensão mais aprofundada e cientificamente embasada das configurações do aparelho fonador que dão origem às qualidades vocais usamos como base a obra de John Laver (1980). Este desenvolve o conceito de *vocal settings* com critérios que permitem a classificação dos tipos vocais segundo critérios dos ajustes laríngeos, supralaríngeos e do posicionamento dos lábios e língua, mediante os quais um determinado trecho cantado ou falado pode ser avaliado de maneira subjetiva, mas relativamente precisa. Já na literatura sobre as características vocais dos cantores de teatros de revista carioca nas últimas duas ou três décadas do século XIX e duas primeiras décadas do século XX, assim como daqueles que

trabalhavam em "casas de gravação" como a Casa Edison, que em muitos casos eram os mesmos atores, temos diversos indícios que nos levam a pistas coerentes com a escuta.

Ruídos e Distorções como Recursos Estéticos

Utilizamos como recurso estético sonoro e até mesmo em relação à emissão vocal não apenas as características vocais supostamente detectadas que se referem ao momento da gravação, mas também o resultado sonoro que ouvimos das gravações digitalizadas. Este não comporta apenas o estilo vocal da época e as necessidades impostas pelo método de gravação, mas também ruídos e distorções oriundos do próprio método e outros gerados pela ação do tempo ou pelo processo de digitalização. Conseguimos distinguir alguns ruídos e distorções presentes nas gravações de "música vocal" da "Coleção".

O sistema fonomecânico, em particular o do Fonógrafo de Edison, possui um alto nível de ruído, principalmente representado pela fricção entre agulha e disco, pelas irregularidades da superfície do mesmo e pelo desgaste do material ao longo do tempo. Buscamos entender o quanto da *performance* musical foi modificada ou influenciada pela gravação mecânica, o que tornou necessário analisar, além das características vocais, as características acústicas encontradas nos registros musicais do período em questão.

Além do ruído inerente à gravação fonomecânica, outra fonte de modificação sonora pode ser atribuída ao cone acústico. Este componente, que era colocado à frente dos músicos e que é o equivalente mecânico do microfone, possuía necessariamente uma ou mais freqüências de ressonância, que eram incorporadas ao som final e que interagiam com a voz do cantor e os sons instrumentais, podendo amplificar consideravelmente certos harmônicos, dando origem a distorções do sinal.

A Figura 2[2] representa as principais manifestações de ruídos e distorções presentes nos registros fonomecânicos originais. Como os fonogramas utilizados foram digitalizados e previamente filtrados, já se encontram livres de ruídos e cliques maisevidentes. No entanto, no processo de filtragem digital, novos tipos de ruídos acabam sendo gerados. Não podendo

[2] Figura publicada originalmente no artigo "Do Escracho ao Scratch: reinterpretação musical no repertório do teatro de revista" apresentado e escrito pelo grupo Revista do Ouvidor como comunicação no IV ENABET (Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia) em novembro de 2008

desprezar a possibilidade dos processos de filtragem utilizados removerem também conteúdos sonoros relevantes para inteligibilidade e mesmo para clareza e estética musical das gravações.



Figura 2. Fontes de distorções e ruídos encontrados nos registros fonomecânicos

Humor como Espaço de Diálogo e Subversão

As composições vocais utilizadas pelo Revista do Ouvidor possuem, em sua maioria, temáticas satíricas e de crítica social expressas por componentes humorísticos. Este humor era dirigido sobretudo à moral e à política, mediante diversos mecanismos e figuras de linguagem claramente detectáveis: eufemismos, exageros, sublimações, imitações, ironias, sarcasmos, metáforas, transgressões, dentre outros. Também pela maneira que os cantores muitas vezes modificavam sua fonação para soar uma voz cômica ou representante de algum arquétipo satirizado. O grupo busca testar o potencial comunicativo desses mecanismos e conceber uma correspondência para o momento atual, o que foi chamado de **reinterpretação do humor**.

Segundo Bakhtin (1987, p. 3) "o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular". Em *"A cultura popular da Idade Média"*, Bakhtin explica a inversão de papéis na sociedade, portanto o que chamamos, de acordo com

Ginzburg de circularidade cultural, acontece principalmente através do humor popular chamado por ele de "a cultura do riso". Nela se encontram o humor carnavalesco, a linguagem coloquial, assim como a língua vulgar que permitem o "caráter não-oficial" da cultura em geral ser expresso e aceito. É no momento do festejo (carnaval, espetáculos em praça pública) que o humor tem o papel de intensificar as trocas culturais entre as diferentes classes, quebrando, mas também reforçando, as barreiras estabelecidas pela hierarquia social. Tais particularidades do humor são encontradas em muitas das composições vocais da "Coleção" aqui estudada, portanto representantes da troca cultural nas gravações do início do século XX.

Como ressalta Veneziano (1996, p. 17) ao falar das origens ritualísticas do carnaval e do teatro de revista cariocas "Esses espaços reservados às manifestações do riso, contrapostos à cultura oficial, ao tom sério dos governantes e religiosos, sempre ocuparam um lugar importante na vida do homem e tiveram que ser permitidos ainda que pertencessem ao universo da *desordem social.*"

Essas particularidades do humor observadas no repertório fonográfico do início do século XX, assim como propostas também pela *performance* do grupo, funcionam como um amálgama entre as duas épocas e espaço de extrapolação estética e temática. Portanto o trabalho artístico do Revista do Ouvidor busca lidar com o conteúdo humorístico do início do século XX de forma analítica e renovadora, evidenciando e não amenizando o caráter cômico e mesmo "vulgar" das canções, ao contrário do que ocorre hoje em dia em relação a este repertório. Além dele quase nunca ultrapassar os muros da academia, ou se alojar em recitais para um público "seleto", o meio acadêmico musical, representado pelos conservatórios e escolas de música, adotou diversas composições desse período, aplicando-as a um modelo de interpretação que ameniza e mesmo mascara o caráter original mencionado acima. O que geralmente encontramos no Rio de Janeiro são interpretações que passam por uma legitimação acadêmica, porém com a equivocada intenção de ser fidedigna à época. Ou seja, o repertório musical é interpretado por um cantor lírico acompanhado de um piano ou violão, conforme a concepção da obra musical, assumindo, na maioria das vezes, um tom humorístico "ingênuo", sem uma correspondência direta com o contexto social da época. Não estou questionando o uso da técnica do canto lírico em tal repertório, mas sim a concepção estética e performática padronizadora vigente nos conservatórios e

escolas de música sobre o mesmo. Desta maneira acreditamos que as interpretações deste repertório poderiam tornar-se artificiais e com questionável conteúdo artístico.

Considerações Finais

Como explicita Langdon (2007) de acordo com várias obras de Bauman e Briggs os eventos performáticos são caracterizados por sua dialogicidade, contextualização e intertextualidade, sendo analisados como expressões e negociações de poder (Langdon, 2007, p. 12). A autora ainda acrescenta que eles argumentam que os estudos de *performance* fazem parte da perspectiva crítica da antropologia contemporânea. Foi através desta abordagem pela experiência, e sobre a experiência, que a "Coleção Música Popular Gravada na Segunda Década do Século" XX é utilizada, reapropriada e ressignificada, adentrando de maneira coerente e significativa no contexto urbano contemporâneo do Rio de Janeiro.

Tal como Briggs e Bauman, Turner (1987) também passa a dar importância aos aspectos emergentes dos eventos de *performance* no mundo heterogêneo e globalizado, procurando examinar particularmente a emergência da cultura em eventos que podemos chamar de "multiculturais", traço presente no repertório utilizado como ponto de partida para o Revista do Ouvidor e reapresentado na sua forma de pesquisa performática. Da Matta (1986) nos lembra da possibilidade que o carnaval, por ser um momento de expressão mais livre do corpo e não baseado nas hierarquias cotidianas e seus discursos formalizados, permite que os indivíduos interpretem e, em minhas palavras, *performem* o mundo do seu jeito singular.

Através deste trabalho do grupo Revista do Ouvidor podemos avaliar que uma abordagem interdisciplinar que combina a criação artística com análise assistida por estudos etnomusicológicos e ferramental acústico propicia uma aproximação privilegiada dos músicos pesquisadores com o universo de estudo, sendo possível a elaboração e realização de uma *performance* transdisciplinar. Evidencio a *performance* como um espaço democrático de interação e intervenção sócio-político-artístico-cultural.

O passado sônico e imagético é trazido em cena pelo Revista do Ouvidor baseado no imaginário daquele espaço-tempo republicano da recém capital federal que ansiava pelos

costumes franceses, mas que concomitantemente não resistia ao ritmo sensual do maxixe. Fazendo um diálogo com o imaginário sônico, vocal e realidades políticas e sociais presentes no Rio de janeiro do século XXI. Elementos musicais, corporais e tecnológicos percorrem por linguagens que no senso comum ou mesmo na academia são remetidas a certos meios específicos gerando preconceitos como as classificações "erudito", "popular", "contemporâneo", "massivo". Essa transição estética permitiu ao grupo acesso aos mais variados locais de apresentação, assim como recepção de públicos diversos, contribuindo para quebrar certos estereótipos e preconceitos que remetem ao próprio mundo artístico.

Todas as descobertas investigativas de "gabinete" serviram como elementos para a *performance*, assim como a *performance* propiciou as descobertas. Turner sempre salientava para o seu não-acabamento essencial e abertura às múltiplas possibilidades inerentes à *performance*. A *performance* do Revista do Ouvidor não é um resultado, mas parte do processo de construção de conhecimento. O diálogo realizado de maneira artística, entre a época das gravações e a atualidade, pretende proporcionar uma experiência sensível dos aspectos culturais e sociais de ambas as épocas. Ao aliar a *performance* com o estudo crítico é possível uma aproximação privilegiada dos músicos pesquisadores, assim como dos espectadores, com o universo de estudo.

Apropriar-se do passado para tentar fazer tal qual se fazia na época pode acarretar em erros anacrônicos. A maneira de se fazer música há um século estava relacionada dialogicamente ao seu contexto sócio-cultural, portanto como a *performance* é algo que possui vida enquanto experiência no momento do fazer, não achamos possível nem tão proveitoso esta possibilidade artística. No entanto, possuir a consciência de que determinados paradigmas estéticos remetem a um espaço-tempo específico e constroem conhecimento acerca dele, pode ser um ponto de partida para uma reapropriação significativa. Sobre o passado estar em diálogo com o presente Bhabha (2007) assume "vivemos com ele, ou de acordo com ele, conversamos com ele continuamente, e embora a forma como vemos o passado se modifique, ou o diálogo possa desenvolver-se de modos inesperados, o passado *torna-se* 'nós', tal como o futuro nos *torna*" (Bhabha, 2007, p. 30).

O material musical usado como ponto de partida – os fonogramas digitalizados da coleção de música popular urbana do LE – corresponde ao fragmento performático a partir

do qual o Revista do Ouvidor reconstrói uma outra *performance* na íntegra. Esta além de estabelecer os diversos diálogos citados anteriormente também cria um novo material artístico.

A partir dessa experiência posso dizer que o diálogo artístico pode propiciar uma experiência sensível sobre aspectos culturais e sociais de épocas distintas. E essa experiência sensível também oferece ao público uma aproximação com as realidades sócio-político-culturais, históricas e artísticas trabalhadas que fogem à percepção somente racional. Portanto um trabalho artístico e científico possui um potencial comunicativo diferenciado da produção de textos apenas, pois não só a estética em si como o conteúdo conceitual é transmitido de forma metafórica, indo além do âmbito da percepção racional unindo esta à percepção sensível, só permitida pelo fazer artístico – pela *performance*. "Em seu estudo sobre mecanismos que levam a mudanças em repertórios de música, John Blacking aponta para a *performance* musical como principal agente de persistência e, simultaneamente, de alteração de tradições" (Pinto, 2001, p. 229).

Atualmente um novo projeto foi formado a partir do Revista do Ouvidor e se chama "Pelo Gramofone". Este tem a proposta de reavivar repertórios e imaginários de diversos movimentos culturais do Brasil junto à história relacionada a esses movimentos.

É interessante perceber como uma coleção de discos, ou mesmo um disco em si, que pode ser considerado um registro sonoro "precário" possibilita a inquirição etnomusicológica e ao mesmo tempo serve de ponto de partida para uma *performance* contemporânea.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BHABHA, Homi K. "Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial". In: BHABHA, Homi K. et al. *A Urgência da teoria*. Lisboa: Tinta da China, 2007. (p. 21-44).

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. (p. 283-350) In: http://www.ufrgs.br/cdrom/garcia/garcia.pdf (p. 1-30) (acessado 5 de Julho de 2010) .

DA MATTA, Roberto. O que faz o brasil, Brasil?. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. In: http://www.jornalismoufma.xpg.com.br/arquivos/o_que_faz_o_brasil_brasil.pdf (acessado em 28 de março de 2011)

LANGDON, Esther Jean."Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs". In: 31º ENCONTRO ANUAL ANPOCS.Caxambu/MG, 2007.

LAVER, John. The Phonetic Description of Voice Quality. Cambridge: CUP, 1980.

PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música. Questões de uma antropologia sonora". Rev. Antropol. v.44 (n.1): (p. 222-286), 2001.

SELLES, J., BRUNO, M., MENEZES, O., PESSOA, P., COUTO, V. "Do fonograma à performance completa – A montagem de um espetáculo musical contemporâneo a partir de registros sonoros do início do século XX" Anais doPerforma' 09 – Encontros de Investigação em Performance. Aveiro, 2009.

SELLES, J., BRUNO, M., MENEZES, O., PESSOA, P.,COUTO, V., FUKS, L. "Do Escracho ao Scratch: reiterpretação musical no repertório do teatro de revista, anos 1902 a 1927" Anais do IV Encontro Nacional da ABET. Maceió, 2008 (p. 368-376)

TURNER, Victor. "The Anthropology of performance". In: TURNER, Victor. The Anthropology of performance. New York: PAJ Publications, 1987.

VENEZIANO, Neyde. Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba! Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

INVENÇÃO DA TRADIÇÃO NOS NOVOS CONTEXTOS DE PERFORMANCE: O PASTORIL DONA JOAQUINA E O FESTIVAL DO FOLCLORE DE OLÍMPIA[1]

Estêvão Amaro dos Reis
estevaoreis@yahoo.com.br
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Lenita Waldige Mendes Nogueira
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

O grupo folclórico Pastoril Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte) pode ser visto no Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo (FEFOL) desde 2007. Com cinquenta edições ininterruptas o FEFOL é o maior evento do gênero no país. Em seu espaço podem ser observados grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras. Neste trabalho, apoiados nos conceitos de tradição inventada, discutido por Hobsbawm & Ranger (1997) e de hibridismo de Garcia Canclini (2010), analisaremos as trocas culturais e simbólicas postas em movimento a partir da relação estabelecida entre o Pastoril Dona Joaquina e o FEFOL, com o objetivo de compreender o papel dos festivais de folclore como novo contexto de performance para as práticas dos grupos folclóricos no mundo contemporâneo. Para tal, apresentaremos um breve panorama do Pastoril Dona Joaquina e do Festival do Folclore de Olímpia.

Palavras-chave: festivais de folclore, performance, invenção da tradição.

Abstract

The folk group Pastoril Dona Joaquina from São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte) can be seen in the Olimpia´s Folklore Festival, Sao Paulo (FEFOL) since 2007. With fifty uninterrupted editions the FEFOL is the largest event of its kind in the country. During the FEFOL folk groups from all Brazilian regions can be observed. In this paper, supported by the concept of invented tradition, discussed by Hobsbawm & Ranger (1997) and Garcia Canclini's hybridity (2010), we analyze the cultural and symbolic exchanges put in motion by the relationship established between the Pastoral Dona Joaquina and the FEFOL, in order to understand the role of folklore festivals as new environment of performance for the practices of folk groups in the contemporary world. Therefore, we present a brief overview of Pastoril Dona Joaquina, such as the Olimpia´s Folklore Festival.

Keywords: folklore festivals, new performance spaces, invention of tradition

[1] Este trabalho é parte da pesquisa de Doutorado do autor, em andamento junto ao Programa de Pós-graduação do instituto de Artes da Universdiade Estadual de Campinas (UNICAMP).

O Pastoril Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante

O folguedo do pastoril é encontrado tradicionalmente no nordeste brasileiro, especialmente nos estados de Alagoas e Rio Grande do Norte. Originalmente, representava a visita dos pastores ao estábulo de Belém. Nos pátios das igrejas e em frente ao presépio entoavam cantos e loas[2] a espera da Missa de Natal.

Fundado em 2006 pela professora Sephora Bezerra, o grupo folclórico Pastoril Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte) nasce com o intuito de renovar a tradição do pastoril no estado. De acordo com o relato de Alexander Ivanovich, integrante do Pastoril Dona Joaquina desde a sua fundação, a tradição do pastoril não era encontrada na região de São Gonçalo do Amarante há aproximadamente vinte anos.

> Desde o princípio eu fui convidado pela professora Sephora, que é minha prima, e quando ela teve a ideia de.. de retomar o Pastoril, que foi abandonado um pouco na cidade de São Gonçalo do Amarante, eu acredito que o último Pastoril que apareceu por lá foi o Estrela do Norte [...] e não houve uma renovação, porque com essa história da televisão[3], ficou tudo muito mais difícil. (Ivanovich, 2012).

Ivanovich nos conta que no Rio Grande do Norte podem ser observados dois tipos de pastoris: o pastoril religioso, também chamado de Lapinha, e o pastoril profano:

> [...] o Pastoril, religioso ou Lapinha, que conta exatamente a história das pastorinhas que vão fazer a visitação ao menino Deus que acaba de nascer, então elas partem, procurando o presépio, né?! [...] eram apresentados principalmente nos pátios de igrejas, é... onde aconteciam as festas religiosas... ou as festas de presépio, de festejo do nascimento de Jesus Cristo. (Ivanovich, 2012).

Segundo Ivanovich (2012), posteriormente os pastoris religiosos se "profanizaram" e "[...] já não tinham mais época pra ser dançado, qualquer época, qualquer festa eles poderiam dançar [...]."

[2] Loas – parte declamada, geralmente de maneira improvisada, no intervalo entre as canções do pastoril (informação obtida junto a Alex Ivanovich, palhaço do Pastoril Dona Joaquina).
[3] O Boi de Reis de Cuité (Rio Grande o Norte) sofre o mesmo impacto do Pastoril com a chegada da energia elétrica à cidade de Pedro Velho, trazendo consigo as novas formas de entretenimento representadas pela televisão. (Reis, 2012).

Assim como toda manifestação da cultura popular tradicional brasileira, ou folclórica como preferimos denominá-la, o Pastoril apresenta variações de acordo com a região onde é encontrado. Luís da Câmara Cascudo, 1898 – 1986 ([1954], 2000, p. 491) descreve um pastoril observado por ele da seguinte maneira: "os grupos cantam vestidos de pastores, com a presença do *velho*, do *vilão*, do *saloi*o, do *soldado* e do *marujo*."

A descrição das personagens do pastoril observado por Câmara Cascudo difere das personagens observadas no Pastoril Dona Joaquina, com exceção da figura do velho. Entretanto, no Pastoril Dona Joaquina a figura do velho é substituída pela figura do palhaço. Ivanovich desempenha a função do palhaço no Pastoril Dona Joaquina (o palhaço Xapuleta) e em relato nos conta como se deu essa transformação na região de São Gonçalo do Amarante.

> [...] o Pastoril religioso, na época, e tinha.. a figura do Pastor que conduzia as pastorinhas até o presépio em Belém. [...] tinha a figura do organizador [...] era o homem que tomava conta daquelas pastorinhas e que organizava, tinha o seu pastoril, por exemplo, Pastoril do Seu Fulano de Tal, então ele era o organizador. E.. como ele era o cara que.. que.. levava tudo na brincadeira, até mesmo para que.. isso fosse uma apresentação mais alegre, ele.. ele... tornou-se uma figura cômica, ou seja, daí pra ser um palhaço, não foi muito, não demorou muito. (Ivanovich, 2012).

Ivanovich ressalta que o palhaço é a figura responsável pela condução da *brincadeira*[4] e define o seu Pastoril como um pastoril profano

> [...] porque o Pastoril profano.. era uma forma das próprias meninas que passavam o ano todo é... nos pátios das igrejas sendo pastorinhas. De uma forma.. elas se soltavam e começaram a cantar música que não eram direcionadas, exatamente, para essa homenagem ao menino Deus, e.. começou, juntou com as pilhérias do palhaço e as músicas foram ficando mais picantes [...]. (Ivanovich, 2012).

Herdeiro de uma tradicional família circense do Rio Grande do Norte, Ivanovich, hoje fora do circo, se apresenta em festas de aniversário e em pequenos shows para o qual é convidado e realiza performances nas ruas da cidade de São Gonçalo do Amarante.

[4] No que pudemos verificar, de maneira geral, *brincadeira* é o termo com o qual os grupos folclóricos brasileiros se autodenominam, especialmente na região nordeste do país: brincadeira do boi, brincadeira do cavalo marinho, brincadeira dos cabocolinhos, brincadeira do pastoril.

> Minha origem é circo, palhaço popular. Na verdade o palhaço do Pastoril é um, que é o palhaço Xapuleta, mas o palhaço que eu faço, o palhaço de circo, o palhaço de rua, é.. Tamborete de Forró. São dois palhaços [...] eu não posso misturar as duas coisas, né?! Porque eu sou um palhaço do Pastoril que é o Xapuleta, e.. sou o Tamborete de Forró da Silva Banquinho, que é o palhaço do circo, né? Então, existe essa diferença. (Ivanovich, 2012).

O Pastoril de São Gonçalo do Amarante é formado por aproximadamente vinte integrantes divididos entre dançarinos e músicos, além da figura da Diana e do palhaço Xapuleta. Os dançarinos são exclusivamente do sexo feminino, divididos em dois grupos de cinco, o cordão azul e o cordão encarnado, respectivamente. A personagem da Diana é a responsável pela mediação dos conflitos entre os dois cordões. O grupo musical que acompanha o grupo pode variar entre seis e oito integrantes.

As dançarinas dos cordões usam vestidos de tecido leve, um pouco acima do joelho, adornados com lantejoulas na barra, na cintura e no colo. Calçam sapatilhas brancas e trazem na cabeça uma espécie de coroa, enfeitada com as mesmas lantejoulas dos vestidos. Os trajes utilizados pelos dois cordões se assemelham, diferindo somente quanto à cor: as meninas do cordão azul vestem um vestido azul; a meninas do cordão encarnado, vestem um vestido vermelho. A personagem da Diana é o único entre as dançarinas cujo traje se diferencia. Por ser a mediadora do embate empreendido pelos cordões azul e encarnado durante a performance, o seu vestido é de tecido branco e carregado de detalhes que fazem referencia aos dois cordões. A sua coroa é dividida simetricamente entre as cores azul e vermelha.

O palhaço veste camisa azul, calça xadrez com suspensórios e um paletó a semelhança de um fraque com um girassol na lapela. Um nariz clássico de palhaço, maquiagem tradicional, um chapéu coco nas cores azul e vermelho, meias vermelhas e tênis completam o traje. Traz a mão uma espécie de cajado de nome *macaxera*.

Responsável pela manutenção e pelo bom andamento da performance, o palhaço estimula as pastoras de maneira jocosa e interage com o público através de piadas e brincadeiras.

Convidado pela primeira vez em 2007, o Pastoril Dona Joaquina participou de sete edições consecutivas do Festival do Folclore de Olímpia, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013.[5]



Figura 1. Pastoril Dona Joaquina em São Gonçalo do Amarante.
Fonte. Carlos Isaías. [201?].



Figura 2. Pastoril Dona Joaquina em Olímpia (Praça da Matriz).
Fonte. Jonas Olmos. [2012].

A música do Pastoril Dona Joaquina

No Pastoril observado por Câmara Cascudo ([1954], 2000) a orquestra do pastoril era formada por instrumentos denominados instrumentos de pau e corda: cavaquinho e violões e um instrumento de sopro como solista. Em 2012, ano em que realizamos o nosso trabalho de campo durante a 47ª edição do Festival do Folclore de Olímpia, o Pastoril Dona

[5] Em 2014 o grupo foi convidado, mas não pode comparecer.

Joaquina contava com oito músicos em sua formação e utilizava somente instrumentos confeccionados de maneira industrial.

A instrumentação estava distribuída da seguinte maneira: uma zabumba ou bombo (semelhante aos bombos marciais utilizados nas fanfarras e bandas de música); uma caixa clara ou tarol; um pandeiro (com pele de náilon); um cavaquinho; um violão (seis cordas); um naipe de metais com saxofone tenor, trombone e trompete; vozes femininas e uma voz masculina. Além de organizador da performance, em alguns momentos o palhaço Xapuleta exercia a função de cantor. Músicos amadores e profissionais compunham o conjunto. O repertório possuía caráter agitado e alegre e englobava principalmente os ritmos do forró (marchas, baiões, arrasta-pés), sendo a exceção o samba. As letras tratavam de temas relacionados à *brincadeira* e na maioria das vezes apresentavam duplo sentido.

Segundo Francisco de Assis Alves da Silva Júnior e Felipe Eric, os músicos responsáveis pela música do Pastoril Dona Joaquina, a escolha das músicas se baseia no repertório tradicional do pastoril, cujas canções são adaptadas e arranjadas de acordo com a necessidade do grupo. Relatam que a sanfona é um instrumento muito presente no repertório tradicional do pastoril no Rio grande do Norte, sendo a exceção os pastoris da região de São Gonçalo do Amarante, que utilizam metais em sua formação. Desse modo, o repertório antes calcado na sanfona é adaptado para a nova formação. Silva Júnior ressalta que Felipe[6], por possuir formação erudita em música, muitas vezes "exagera" na construção dos arranjos. "[...] aí tem vez que fica muito erudito as partituras dele, aí eu falo pra ele simplificar um pouco, da uma melhorada, pra não complicar muito uma música que é tão antiga. (Silva Júnior, 2012).

Além das transcrições e adaptações feitas a partir do repertório tradicional do pastoril, novas músicas são compostas para o grupo. Ivanovich e Felipe estão entre os compositores. Depois de prontos os arranjos são submetidos à apreciação de todo o grupo antes de serem incorporados ao repertório.

Silva Júnior foi o responsável pelo contato de Felipe com o universo do folclore nordestino, contato que permanece e se aprofunda desde então. Na 48ª edição do FEFOL,

[6] Felipe Eric é aluno de flauta do curso de música do Instituto Federal do Rio Grande do Norte. Além de flauta, toca sanfona e cavaquinho.

Felipe nos relata que fez novas amizades e tocou como músico convidado nas apresentações de diversos grupos presentes no Festival, além de conhecer um instrumento novo, a viola de cocho (Mato Grosso), instrumento até então para ele desconhecido.

Novos contextos de performance: Olímpia e os Festivais de Folclore

Os Festivais de Folclore representam na atualidade um tipo de evento que está alterando significativamente a função e a forma de atuação dos grupos folclóricos brasileiros. Movidos pelo desaparecimento gradual dos contextos e dos espaços tradicionais de performance, acarretado pelo advento do mundo moderno, os grupos folclóricos – a instancia performativa do conjunto das manifestações da cultura popular tradicional brasileira – buscam se adaptar aos novos espaços que são criados.

No Brasil, os eventos de natureza folclórica e os Festivais de Folclore nascem inspirados pelas pesquisas dos primeiros folcloristas. Nestes estudos pioneiros, cujo objetivo principal fundamentava-se na busca por uma identidade nacional, as pesquisas se concentraram no "objeto folclórico", em detrimento de toda a diversidade sociocultural que o conforma e o determina como assinala Reily (1990). Por desconsiderar os atores sociais envolvidos, este tipo de enfoque fez com que o termo folclore adquirisse uma conotação pejorativa, estendendo-se posteriormente aos Festivais de Folclore. Entretanto, podemos olhar para os festivais de folclore a partir de diferentes ângulos. Acompanhando o pensamento de Reily (1990) podemos pensá-los como um novo contexto de performance para as práticas dos grupos folclóricos. A autora observa experiência semelhante nos Encontros de Bandas, nos quais as Bandas de Música encontraram um novo espaço para as suas performances e para a troca de experiências.

No caso do FEFOL, podemos considerá-lo a partir da perspectiva de Hobsbawm & Ranger (1997), cujo conceito de "tradição inventada" demonstra que ao aproximarmos o olhar sobre muitas práticas consideradas tradicionais, percebemos que na realidade se tratam de "tradições inventadas". Os autores advertem que o termo deve ser utilizado em um sentido amplo, porém nunca indefinido, e ressaltam que o termo "tradição inventada" inclui as "tradições" construídas e formalmente institucionalizadas, ou seja, as "tradições" realmente

inventadas, bem como as que se estabelecem com enorme rapidez, ainda que tenham surgido em um período de poucos anos.

Aliada a esta perspectiva, podemos acrescentar o conceito de processos de hibridização de Garcia Canclini (2010), através dos quais, "estruturas ou práticas discretas que existiam de forma separada se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (Garcia Canclini, 2010, p. 14), destacando que tais estruturas e práticas discretas também são resultados de hibridizações, o que torna impossível a existência de estruturas puras.

Desse modo, sob a ótica de Hobsbawm & Ranger (1997), o FEFOL pode ser considerado um festival "inventado" que, no decorrer dos anos e a partir da sua própria "invenção", promove constantemente novas e contínuas "invenções".[7] Este fenômeno pode ser observado tanto no que concerne ao próprio Festival, quanto ao que se refere aos grupos folclóricos ineridos em seu contexto, isto quando considerado que a "invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado". (Hobsbawm, 1997, p. 12).

Acompanhando o pensamento de Garcia Canclini (2010), podemos considerar o espaço do FEFOL como propício para a ocorrência da fusão de estruturas e práticas que antes existiam de forma separada e que combinadas, geram novas estruturas e novas práticas, revelando os processos de hibridização entre o tradicional e o moderno.

O FEFOL atualmente é maior evento do gênero no país e recebe anualmente cerca de setenta grupos folclóricos e parafolclóricos[8] de todas as regiões brasileiras. Em nenhum outro festival de folclore existente no Brasil é encontrada a quantidade e a diversidade de grupos folclóricos reunidos em um mesmo espaço. Possui um local próprio construído especialmente para a sua realização com uma área de 96.800 m², com estacionamento, galpões de estrutura metálica em formato de barracas de tamanhos variados, área livre para montagem de um grande parque de diversões e um teatro de arena com capacidade para receber aproximadamente três mil pessoas sentadas. No espaço do "Recinto do Folclore"[9]

[7] Ver o caso da Congada Chapéu de Fitas em (Reis, 2012).
[8] No contexto do FEFOL os grupos *parafolclóricos* ou de *projeção folclórica* são compreendidos da seguinte maneira: tem nos grupos folclóricos uma fonte de inspiração e pesquisa e utilizam para a criação dos seus trabalhos artísticos os ritmos, os trajes e os passos de dança das manifestações folclóricas brasileiras.
[9] Recinto do Folclore, como a população da cidade se refere ao Recinto de Exposições e Praça de Atividades Folclóricas "Professor José Sant´anna".

são montados dois palcos, cuja estrutura se assemelha a dos palcos montados para receber grandes shows midiáticos da indústria de entretenimento.

O FEFOL tem sua origem no ambiente escolar. Nasce em meados dos anos 1950 no Ginásio Olímpia a partir das aulas ministradas pelo professor Victório Sgorlon (1933 – 2011). Com o objetivo de despertar o interesse de seus alunos para o tema folclore Sgorlon promoveu palestras e organizou seminários que culminaram em uma exposição de peças e trabalhos artesanais, expostos nas salas de aula do ginásio. No intuito de conseguir apoio para as pesquisas que se iniciavam a partir deste movimento, Sgorlon contata Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica, que neste ínterim passam a frequentar a cidade de Olímpia a seu convite para orientar e participar dos seminários que estavam sendo realizados e ministrar cursos acerca do tema. [...] "nós entramos em contato com ele e ele nos orientou, e a dona Laura veio à Olímpia a nosso convite e deu umas aulas de folclore na escola onde trabalhávamos naquela época". (Sgorlon, 2011).

Em entrevista publicada no Anuário do Folclore de 1971 – publicação editada pelo FEFOL a partir da 7ª edição – José Sant´anna (aluno e continuador do trabalho de Sgorlon) refere-se aos começos do Festival, menciona as palestras iniciais e as primeiras coletas de material realizadas ainda em 1957, trabalho que fora realizado já com o intuito de "criar em nossa cidade [Olímpia] um órgão que pudesse proteger e divulgar o folclore". (Sant´anna, José, 1971, s/p.). Em 1965 as exposições atingiram as ruas e das ruas chegaram a Praça da Matriz de São João Batista com o nome de 1º Festival Folclórico de Olímpia.

O FEFOL alcançou rapidamente uma amplitude inesperada gerando uma grande repercussão em toda a região. Professores, universitários, folcloristas, cantores famosos, escritores e jornalistas, dirigiam-se à Olímpia no mês de agosto para assistir o encontro de grupos folclóricos de todo o país. Em 1966 foi criado o Departamento de Folclore de Olímpia e no mesmo ano o Museu do Folclore do Ibirapuera criaria uma seção especial para cidade de Olímpia. Em 27 de julho de 1967 o governador Abreu Sodré assinou o decreto estabelecendo agosto como o mês do folclore. Em setembro de 1967 foram designados Rossini Tavares de Lima, José Sant´anna e Laura Della Mônica, dentre outros pesquisadores, para constituírem a Comissão Estadual de Folclore e Artesanato e em 8 de maio de 1970 é

oficializado através de decreto a inclusão da "Festa do Folclore" de Olímpia no Calendário Turístico do Estado. (Anuário do Folclore, 1975).



Figura 3. Professor José Sant´anna e Reisado Sergipano (Guarujá, SP).
Fonte. Arquivo do FEFOL. [198?].



Figura 4. Cantora Inezita Barroso no FEFOL.
Fonte. Arquivo do FEFOL. [198?].

De volta pra casa

Em seu relato, Ivanovich ressalta a situação dos grupos folclóricos no Rio Grande do Norte e chama a atenção para o fato de que no período anterior ao convite oficial feito pela Comissão Organizadora do Festival, o Pastoril Dona Joaquina desconhecia o FEFOL.

> Até então a gente não conhecia o Festival, isso foi.. é... 2007, é... minha prima Sephora, falou desse Festival de Olímpia, mas até então a gente não tinha ideia dessa coisa grandiosa que é o Festival. [...] (Ivanovich, 2012).

> [...] Então, [em São Gonçalo] não tem um órgão direcionado [...] a gente fica jogado, nos cantos e... buscando com um, com outro com o chapéu na mão [...]. (Ivanovich, 2012).

Em 2012 pudemos constatar o que foi relatado por Ivanovich durante a realização do projeto Agosto da Alegria, na cidade de Natal. Ainda que o projeto estivesse destinado à celebração do mês do folclore e organizado pelos órgãos oficiais, a estrutura do evento se mostrava extremamente precária.

Aqui se faz necessário um pequeno parêntese. É importante considerar que nos contextos originais destes grupos folclóricos (Pastoris, Folias de Reis, Ternos de Congo, etc.), as suas performances ocorrem de maneira diferente do contexto em que foi organizado o projeto Agosto da Alegria. Em um contexto original a performance dos pastoris ocorre nas residências ou nos pátios das igrejas onde se encontram os presépios, semelhante ao que ocorre com as Folias de Reis. Neste contexto a sua música não necessita de microfones e de equipamento de som para que seja ouvida. O próprio espaço da performance – a sala da casa, o pátio de uma igreja – aliado ao caráter participativo destas performances (Turino, 2008), transforma o cenário no ambiente ideal. Entretanto, ao serem transplantadas para um contexto de performance apresentacional (Turino, 2008) como no caso do projeto Agosto da Alegria, são necessários equipamentos para suprir a dificuldade para a projeção do som, como qualquer outro grupo que tenha com prática este tipo de performance. É neste sentido que nos referimos ao ambiente precário que pudemos observar no projeto Agosto da Alegria.

Isto considerado, retomemos a ótica de Hobsbawm & Ranger (1997) sob a qual podemos considerar o FEFOL como um festival inventado. Um festival inventado que, mediante a consolidação de sua própria invenção, suscita novas invenções, à medida que proporciona um novo espaço de performance para os grupos folclóricos inseridos em seu contexto.

> A gente vem pra cá com essa, teve essa surpresa, a forma como nos receberam e isso, é... nos deixou com mais vontade, de.. buscar, de participar de festivais, e mostrar o nosso trabalho. [...] E outros grupos começaram a... se reformarem porque, pelo.. já pelo incentivo que a gente teve aqui e chegamos lá e repassamos pra eles. (Ivanovich, 2012).

A sensação de valorização experimentada no novo contexto de performance não se restringe ao período de realização do Festival. A sensação de valorização, aliada a troca de experiências proporcionada pela presença de diversos grupos folclóricos reunidos em um mesmo espaço, se transforma em empoderamento ao retornarem ao seu local de origem. Empoderamento que não se restringe ao próprio grupo e que reverbera e influencia todo o seu entorno.

> Então, já começou, começaram a surgir grupos já com crianças, é.. o Bois de Reis de São Gonçalo do Amarante, existe um Ponto de Cultura que já tá formando um Boi Mirim, já tem o Pastoril Mirim também, né? E... assim eles vão crescendo e já... já com aquela vontade de participar e já procuram outro grupo. [...] Hoje, lá na universidade [UFRN] tem ex-componentes do Pastoril Dona Joaquina que já são universitários, já faz dança profissional, são profissionais, de dança, já participam do parafolclórico da universidade. [...] Então, esse, essa vinda da gente pra cá pra Olímpia, é... que nos incentivou a fazer essa divulgação e.. e.. fizesse com que as pessoas sentissem vontade de vir pra cá. [...] porque.. assim quando nós chegamos aqui, os grupos agora tem acesso, os grupos tem acesso a outras coisas que não seja só aquelas coisas que o governo nos oferece, os grupos começaram a trabalhar mais pra isso. (Ivanovich, 2012).

A valorização do capital simbólico (Bourdieu, 2007) do Pastoril Dona Joaquina, produzida no espaço do FEFOL, se traduz em um maior poder de negociação em seu contexto original (São Gonçalo do Amarante). Neste sentido, a viagem até Olímpia e a sua participação no FEFOL promovem, ainda que indiretamente, o "renascimento" de grupos folclóricos em São Gonçalo do Amarante e, consequentemente, em todo o estado do Rio Grande do Norte.

As soluções encontradas pelo Pastoril Dona Joaquina demonstram os processos socioculturais através dos quais ocorre a fusão de estruturas e práticas que antes existiam de forma separada, para gerar novas estruturas e novas práticas, como aponta Garcia Canclini, (2010). A invenção de novos grupos no Rio Grande do Norte coloca em relevo no novo contexto os processos de hibridização entre o tradicional e o moderno, dando continuidade ao trabalho do Pastoril Dona Joaquina.

O Pastoril Dona Joaquina segue sua trajetória, transformando e inventando as suas tradições e adaptando-se aos novos contextos de performance do mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ANUÁRIO DO FOCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore "Maria Olímpia" da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, 1971 a 2011.

BOURDIEU, Pierre. A e*conomia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Tradução Sergio Miceli et al. 6º ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2007. 361p. (Coleção estudos; 20 / dirigida por J. Guinsburg).

_____. *O poder simbólico*. Coordenada por Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A. 1989. 311p. (Coleção Música e Sociedade).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* 9ª ed. São Paulo: Global, 2000.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. – 1ª ed. 3ª reimp. – Buenos Aires, Paidós, 2010.

REILY, Suzel Ana & BRUCHER, Katherine. *Brass Band of the World: Militarism, Colonial Legacies and local music making.* Boorlinghton ASHGATE, 2013.

REILY, Suzel Ana. *Jornadas encantadas: as folias de Reis do sul de Minas. In*: Festas Populares, Folias de Reis. Textos do Brasil, Ministério das Relações Exteriores. Brasília: 2006.

REIS, E. A. dos. *O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta.* 2012. 165f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.* Comissão Nacional de Folclore. Rio de Janeiro, 1961 a 1976. [on-line] [acesso 15 de setembro de 2014]. Disponível em: http://www.comissaonacionaldefolclore.org.br/?i=revista_brasileira_de_folclore

TRAVASSOS, Elizabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. *In*: TEIXEIRA, J. G. J. C. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização.* Brasília: ICS – UnB, 2004.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation.* Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Entrevistas

BEZERRA, Sephora. *Sephra Bezerra: inédito*. Olímpia, 26 de julho de 2012. Entrevista concedida ao autor.

ERIC, F. *Felipe Eric: inédito*. Olímpia, 26 de julho de 2012. Entrevista concedida ao autor.

IVANOVICH, A. B. *Alexander Ivanovich Benigno: inédito*. Olímpia, 26 de julho de 2012. Entrevista concedida ao autor.

SILVA JÚNIOR, F. A. S. J. *Francisco Alves da Silva Júnior: inédito*. Olímpia, 26 de julho de 2012. Entrevista concedida ao autor.

MÚSICA E CULTURA: TRANSFORMAÇÕES NO GÊNERO MUSICAL FORRÓ

Joeudson Fernandes Gama
johfgama@gmail.com
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Resumo

Neste artigo, pretende-se realizar uma breve análise da reconstrução musical e cultural que o gênero Forró sofreu desde a sua exposição nacional com a gravação do baião, feita por Luiz Gonzaga, até os tempos atuais. Acredita-se que o Forró tem três fases importantes de análises, o Forró pé-de-serra (tradicional), o forró universitário e o forró eletrônico (moderno). Pretende-se utilizar a seguinte metodologia de análise: pesquisa bibliográfica e etnografia. O Forró, como expressão musical, permite um constante diálogo entre o passado e o presente. Um diálogo entre as expressões "tradicional" e "moderno", ocorridos no gênero durante a sua trajetória inicial até aos tempos atuais. Essa "mudança" não está apenas presente nas características musicais, como, também, é fácil de perceber nas características culturais e sociais. As mudanças nos trajes, nas festas que eram símbolos do Forró, na instrumentação, nas vozes, na composição e na música em si. O Forró que, por vezes, foi considerado uma festa e uma música rural, ganha os grandes centros e se urbaniza. Influência e sofre influências diretas dos centros urbanos. Essa mudança de "lugar" fez com que alguns "defensores do tradicional" se moldassem para não se tornarem extintos nas apresentações, bem como no mercado fonográfico. Entende-se que alguns quesitos são peças chaves essenciais para uma análise dessa reconstrução sofrida pelo gênero: a migração, os meios de comunicação, o mercado fonológico, etc. Estudar essas transformações passado/presente servirá pra compreender uma prática musical, que é ao mesmo tempo tradicional e moderna, além de ampliar a literatura nordestina e paraibana na área da Etnomusicologia.

Palavras-chaves: Forró tradicional, Forró eletrônico, Forró universitário, transformações culturais.

Abstract

In this article, we intend to conduct a brief analysis of musical and cultural reconstruction that Forro genre suffered since its national exposure with the baião recording, made by Luiz Gonzaga, till today. It is believed that the Forró has three important stages of analysis, the Forro pé de serra (Traditional), the Forro universitário and Forro eletrônico (modern). The aim is to use the following analysis methodology: literature and ethnography research. The Forro, as musical expression, allows a constant dialogue between the past and the present. A dialogue between the terms "traditional" and "modern. This "change" is not only present in the musical characteristics. Changes in costumes, party and symbols of Forro. The Forro that sometimes was considered a party and a country music, wins the big cities and urbanization. This change of "place" has caused some "traditional defenders" if suit not to become extinct. It is understood that some questions are essential key pieces for an analysis

of this reconstruction suffered by genre: migration, the media, the phonological market, etc. Studying these past changes / this will serve to understand a musical practice that is both traditional and modern time, in addition to expanding the northeastern Paraiba and literature in the field of ethnomusicology.

Keywords: traditional Forro, electronic Forro, university Forro, cultural transformations.

Introdução

Neste presente trabalho, pretendo fazer uma breve análise das transformações culturais e musicais que o gênero Forró sofreu desde o estouro nas rádios com Luiz Gonzaga até os tempos atuais, e que fará parte de um capítulo da minha dissertação do mestrado. Entendendo que a área da Etnomusicologia vem avançando cada vez mais em pesquisas no Brasil, tenho me embasado em seus métodos de investigação e pesquisa, uma vez que, para conseguir a realização desse resumo, usei a pesquisa bibliográfica e a etnografia como importantes ferramentas metodológicas para conectar os meus argumentos.

A cultura é fator determinante para a construção de várias manifestações artísticas. Afinal, "uma vez que a cultura possui dinâmica própria, hábitos, costumes sociais são transformados num processo histórico." (Silva, 2003, p.22). Eventos, migrações, a troca de informações são fatores que colaboram para uma reformulação e reelaboração de determinado movimento cultural, do qual podemos citar o Forró como uma importante manifestação cultural e musical que vem sofrendo essas transformações e readaptações ao longo dos anos.

O Forró, como uma manifestação expressiva da música brasileira, tem sido fonte de pesquisa sob diferentes perspectivas, nas quais se percebe essa manifestação como um universo complexo da prática musical, que mantém um constante diálogo entre o passado e o presente. O forró é um exemplo de expressão que sofreu e vem sofrendo transformações musicais e culturais ao longo dos seus anos. Este gênero musical está dividido em três fases importantes de destaque: 1940, com a inserção do Baião nas rádios (leia-se Luiz Gonzaga); 1970/1990, com as duas fases do forró universitário e em 1990/2002, com a introdução do forró eletrônico e os seus dois momentos - Mastruz com Leite e o grupo Aviões do Forró, respectivamente (SILVA, 2003; SILVA, 2009).

Assim, essas "releituras" e "mudanças" na manifestação musical Forró vêm ocasionando algumas inquietações nos seus apreciadores, ouvintes e performers do gênero. Alguns artistas mais conservadores, com uma ótica no forró rural e sertanejo, tentam permanecer nos moldes musicais e performáticos que eles consideram como Forró Tradicional, que seria o Forró pé-de-serra. Já outros artistas, de uma geração mais urbana, vão se consolidando ainda mais no cenário musical, nos meios de comunicações e conquistando mais seguidores com o que eles chamam de "o novo Forró", o Forró eletrônico, e entre ambas as fases existe um outro movimento que se intitula de Forró universitário. Desta forma, esclareço que me isento de qualquer julgamento de valor, entendendo não ser necessário nem tampouco relevante para o que proponho neste texto.

Nas viagens pelo Nordeste

Durante o período de 2003 a 2010, tive a oportunidade de trabalhar como roadie[1], uma experiência que me rendeu um vasto aprendizado, o que me fez crescer tanto como pessoa quanto como músico. Com os grupos musicais que eu trabalhei, fiz muitas viagens e frequentei inúmeras cidadezinhas do interior dos Estados do Nordeste - Ceará, Pernambuco, Rio grande do Norte, Alagoas e Paraíba. Participei das variadas festas marcadas nos calendários como festivas, do São João até as festas de fim de ano. As apresentações aconteciam em diferentes espaços, algumas vezes em palcos gigantescos e, em outras, em festas particulares, como granjas, fazendas, chácaras, etc.

A cada ano que se passava, quando eu voltava às mesmas cidades, percebia uma mudança significativa, como aumento de apresentações do forró eletrônico e um declínio dos trios de forró pé-de-serra. Quero deixar claro que não tenho nenhuma restrição quanto ao avanço do forró eletrônico no cenário musical brasileiro e tampouco faço julgamento de valor, pois a minha intenção é apenas mostrar as transformações ocorridas pelo gênero musical Forró. Sua transformação atinge o lado musical (novo conceito de composição, tanto instrumental quanto poético) e também atinge o lado cultural (hábitos e costumes).

[1] Roadie - é o que é chamado atualmente de técnico de palco. Sua função é auxiliar o músico antes, durante e depois das apresentações.

Tive a oportunidade de trabalhar com o forrozeiro Manoel Serafim[2]. O trabalho como técnico de palco me possibilitava ter uma visão ampla da festa. Na ocasião, MS[3] apresentava nos seus shows a instrumentação característica do trio pé-de-serra[4] somada a uma nova leitura instrumental. Mas a falta de receptividade do público com a apresentação do MS era evidente. Assim, acredito que não era por ser show do MS e sim, que o encanto dessas músicas sertanejas já não tinha a simpatia do povo, como outrora.

Transformações no Forró: do pé-de-serra ao eletrônico

Quando Luiz Gonzaga deu o nome de Baião, em 1945, para o ritmo da música que levava o mesmo nome, ele abriu uma visão musical mostrando que uma riqueza musical também se encontrava no Nordeste (principalmente no que tange ao gênero Forró), semelhante ao que Donga fez com o Samba[5]. Gonzaga não foi o precursor do Forró, pois o mesmo já tocava os "forrós" junto com o seu pai nas festas da região onde morava. Mas, a sua participação na história da consolidação do gênero é muito importante e rica. Afinal, "Baião era o verdadeiro manifesto de uma nova música, ou, mais precisamente de um novo ritmo inventado pela dupla[6]" (Dreyfus, 2007, p.110).

Gonzaga mostrava orgulho pela sua terra de origem, pelo Nordeste. Tanto que trajava vestimentas que faziam alusão à cultura nordestina, inspirada em lampião e nos vaqueiros de aboio. E ainda, segundo Dreyfus (2007), “Gonzaga queria assumir, mais ainda, a imagem do nordestino” (p. 134), tanto que, para construir uma instrumentação para acompanhá-lo e ter um domínio completo do seu trabalho, foi buscar referências nas bandas de Pífanos:

> Eu, no inicio da minha carreira tocava sozinho [...] só depois que eu precisei de uma banda. Foi quando me lembrei das bandas de pife [...] que tinham zabumba e às vezes também triângulo [...] Primeiro eu botei a zabumba me acompanhando. Mais tarde, numa feira no Recife, eu vi um menino que vendia biscoitinhos e tocava triângulo [...] achei que daria um

[2] Manoel Serafim foi um grande pandeirista que fez parceria, nos palcos, com o Jackson do Pandeiro
[3] Termos que passarei a usar para representar o sanfoneiro Manoel Serafim
[4] Citamos como instrumentação característica aquela criada por Luiz Gonzaga, que ao tocar o Baião na sanfona, sentia necessidade de acrescentar instrumentos de acompanhamento. Então ele lembrou das bandas de pífanos do interior do Nordeste.
[5] Quando Donga gravou a música "Pelo telefone", em 1917 e deu-lhe o nome de samba, ele iniciou uma vertente que teria forte influência no cenário musical brasileiro.
[6] A música Baião foi uma parceria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

> contraste bom com o zabumba, que era grave [...] depois eu verifiquei que esse conjunto era de origem portuguesa, porque a chula do velho Portugal tem essas coisas, o ferrinho (o triângulo), o bombo (o zabumba) e a rebeca (a sanfona) [...] Agora, o que eu criei, foi a divisão do triângulo, como ele é tocado no baião. Isso aí não era conhecido. (depoimento de Luiz Gonzaga, Apud DREYFUS, 2007, p.152)

O Forró pé de serra é denominado por alguns ouvintes e apreciadores, músicos e estudiosos do gênero musical Forró, como o forró "legítimo" ou "autêntico". Este era representado pelos trios de forrós, que possuíam uma instrumentação relativamente simples, com sanfona, triângulo e zabumba. As letras relatavam a imagem do sertanejo e toda sua trajetória de uma vida nos sertões, mesclado com temas jocosos e letras de duplos sentidos. Os bailes dos forrós normalmente aconteciam em fazendas, feiras livres e em praça públicas, e tinham seu auge em época Junina, com as festas de São João e São Pedro, ou alguma comemoração de padroeira.

Por volta de 1950, com o declínio do baião, a estratégia usada por Gonzaga foi a de mudar o nome de baião para Forró e cadenciar e aumentar o andamento rítmico do estilo musical. Se Gonzaga já havia sofrido influência da cidade grande na época que compôs o Baião, agora ficava mais evidente, tanto que a sua instrumentação musical deixara de ser apenas o zabumba e o triângulo e já incluía alguns instrumentos elétricos, principalmente em suas gravações.

No mesmo período surge um novo movimento chamado de forró universitário, e vai ter dois momentos, 1975 e 1990, sendo o momento mais forte em 1990[7]. Esses momentos se caracterizavam como uma releitura do Forró, o que já seria uma "urbanização" do gênero. Mas, no seu livro, Drefyus (2007) diz que Cármelia Alves[8] já se utilizava de instrumentos que fugiam do padrão tocado por Gonzaga, para atingir a classe mais elitizada.

Já Silva (2003) coloca sobre o forró universitário:

[7] Um fato que me chamou a atenção foi o primeiro momento em 1975 do forró universitário. Os autores que pesquisei cita o tal movimento, mas não detalham esse momento. Fica um tanto vago. Por isso, achei por bem apenas deter a minha atenção ao segundo momento em 1990.

[8] Gonzaga nomeou Carmélia Alves como a rainha do Baião. Com isso "graças à sua Rainha, o baião ia trocar o zabumba pela bateria, a sanfona pelo piano, o triângulo por um exército de violinos e, assim, vestido de smoking, cheio de paetês, ia poder entrar nos salões da alta." (DREFYUS, 2007, p.172).

> Surgiu a partir de 1975 (1º fase), mas consolidou-se em 1990 (2º fase). É fruto da junção do forró tradicional com a musicalidade do pop e do rock. A fusão da linguagem regional do forró com a linguagem da música popular urbana [...] gerou um novo estilo de forró que ganhou adeptos e apreciadores de várias classes sociais. (p. 17)

Acredito que o forró universitário esteja mais próximo de influências do reggae do que do rock, se ouvirmos os dois grupos mais influentes do Forró universitário - Falamansa e Rastapé – percebemos. Esse chamado forró universitário, ou "novo forró", preservava nas músicas algumas representações nordestinas características dos trios de forró. A instrumentação ainda permanece com sanfona, triângulo e zabumba, mas é acrescido um violão e mais instrumentos de percussão. E, "estas influências introduziram características peculiares no passo básico (marcação atrás) e em variações, tais como giros mais complexos, e aqui, além de não serem somente da dama, são frequentes" (JUNIOR; VOLP, 2005, p.128). E os cantores já não se baseiam nos aboios dos vaqueiros.

O grupo que mais fez sucesso nessa segunda fase do Forró Universitário foi o Falamansa. Criado em 1998, o grupo só lançaria o seu grande sucesso no ano 2000, com o CD “Deixa entrar”, e com a música “Rindo a toa”, chegando a vender mais de 900 mil cópias em um só ano. Com um timbre de voz macio, o vocalista Tato diferenciou do que estávamos acostumados a ouvir nos padrões vocais do Forró pé de serra. O padrão instrumental adquiriu novos componentes, não convencionais ao que costumamos presenciar no Forró rural. Assim, “os trios não são necessariamente trios, baixo elétrico normalmente é acrescentado, às vezes percussão de efeito ou a própria bateria podem se somar ao que se habituou chamar a base do forró” (Fernandes, 2006, p.04).

O forró universitário é a primeira grande amostra do resultado da migração. Um novo estilo musical que se alicerça em outros ritmos e que tem uma enorme aceitação da juventude que vive nas grandes capitais urbanas, em sua grande maioria, universitários. Dessa forma, “Os universitários reverenciam o forró “de raiz” e o praticam com outros instrumentos, outra dança, outra indumentária e ainda cruzando influências entre forró, lambada, reggae e xote” (Fernandes, 2006, p.05).

A década de 1990 pode ser considerada como marcada pela a nova releitura que o Forró sofrera. Assim, surge um novo estilo musical, o Forró eletrônico. A banda Mastruz com Leite foi a primeira a aparecer com uma nova roupagem, mais elementos em sua

instrumentação e as letras passam a dar mais ênfase ao romantismo. Dessa forma, " Considerada a "mãe de todas as bandas", por ser a 1ª banda de forró criada para o universo do show business, na década de 1990, em Fortaleza (CE)"[9].

A referência ao sertão nordestino já não era tão presente. O teclado se torna mais evidente e a "batida[10]" muda em comparação aos estilos que eram característicos do forró pé-de-serra. A influência do rock tornava-se presente nas introduções dos shows que as bandas faziam. Nas palavras de Fernandes (2006), "a sanfona foi substituída por um teclado e no palco existem jovens bailarinas com uma grande porcentagem do corpo exposto" (p.05).

As vozes dos cantores passam a ter um som mais agudo. O forró eletrônico movimenta novamente os olhos do contexto musical brasileiro para a música do Nordeste[11], pois segundo Trotta (2008)

> Um dos fenômenos musicais mais importantes do mercado nordestino atual é aquele associado à pujante circulação do chamado forró eletrônico. Onipresente em todos os estados da região (e além dela), as bandas identificadas com este estilo tem dominado a cena musical urbana do forró compartilhando pensamentos, valores, visões de mundo e experiências sonoras e afetivas a partir de um conjunto ao mesmo tempo complexo e limitado de elementos musicais e imagéticos. (p.215)

A urbanização assumiu de vez a sua parcela de influência no forró eletrônico. Dessa forma, concordo com Fernandes (2006) quando ela diz que, durante o deslocamento para a cidade grande, o músico migrante trocou a sanfona pelo teclado, "portanto, tocar Forró com um teclado significa adaptar o Forró à cidade grande, é uma tentativa de inclusão, modernização e ascensão social" (FERNANDES, 2006, p.25). O domínio do forró eletrônico nos meios de comunicações do Brasil foi gradativo e com ele alguns questionamentos foram levantados em relação a sua autenticidade no gênero Forró.

O segundo momento do forró eletrônico acontece com o surgimento da banda Aviões do Forró. De acordo com Trotta (2008), o Aviões "levanta importantes questões sobre uma espécie de reprocessamento da identidade musical nordestina realizada musicalmente pelo

[9] Retirado do site oficial da banda – www.forromastruzcomleite.com.br – em 14 de Abril de 2015
[10] Nomenclatura que, no linguajar popular, é atribuída ao toque no instrumento, seja ele qual for.
[11] No caso, em especial, falo do Forró. Pois, na mesma década, um novo gênero musical surgia - o movimento Manguebeat, na cidade de Recife - PE.

forró, que progressivamente se distancia do referencial fundado na ambientação rural e na caracterização homogeneizante do sertão e do sertanejo típico e estereotipado" (p. 215).

O Aviões traz uma nova roupagem instrumental, composicional e estilística. As letras têm um duplo sentido, com alusões sexuais. Na instrumentação, há a inserção do trio de metais (saxofone, trombone e trompete), além de haver um diálogo nos vocais (homem e mulher). Há uma integração de dançarinas que se apresentam com roupas sugestivas e movimentos erotizados. Há, portanto, uma significativa influência do Axé music, pagode e do próprio forró eletrônico[12].

O forró eletrônico foi conquistando seu espaço nas mídias gradativamente. Nos tempos de hoje é um dos ritmos mais escutados nas rádios do Nordeste. Esses grupos talvez sejam responsáveis pelas enormes estruturas do entretenimento do qual estamos acostumados a ver nos tempos atuais e, com os avanços tecnológicos, os shows com todo esse entretenimento tem uma importante parcela na conquista do público.

O fato é que o forró tem suas raízes no Nordeste, mas sofrendo um processo natural que ocorre em cada cultura, se renova, se reinventa, se transforma. Ou, como diz Fernandes (2006): "é uma relação dialética que se estabelece entre o nordestino migrante e o Forró que ele pratica, pois, à medida que são criadas novas relações no novo contexto social, também novos elementos vão sendo acrescentados ao Forró e vice-versa" (p.24). O certo é que, essa trajetória é tão rica que o transforma em uma manifestação bastante pesquisada em trabalhos científicos.

Uma questão cultural

Um processo natural de uma transformação cultural ocorre quando algo que seja novo influencia e é influenciado dentro de uma determinada cultura, um processo que podemos chamar de policulturação. Foi o que aconteceu no gênero musical Forró. Mesmo Luiz Gonzaga, que tinha orgulho do Nordeste, precisou adaptar-se ao jeito e costumes da

[12] Tive a oportunidade de dividir o palco com o grupo Aviões do forró, em 2008, na cidade de João Dias, interior do Rio Grande do Norte. Numa conversa informal com o baterista do grupo, Riquelme – que passou a ser um "símbolo" do grupo, tanto como precursor de um novo ritmo do Forró na bateria como com o Jargão "Riquelme na batera" (criado pelo vocalista Xandy), perguntei sobre sua influência e a do grupo na construção das músicas, e a resposta foi: "bebi um pouco do samba e pagode para criar as divisões, a marcação do axé e o forró mesmo" Não só eu, mas todos da banda pensamos assim".

sua nova morada, o Rio de Janeiro. E nas suas harmonias tinham muitas influências de outros ritmos - jazz, samba, polca, scottish, etc.

Com o avanço rápido dos meios de comunicação, as informações chegam rapidamente aos lugares mais distantes. Nos interiores, o comércio cresce cada vez mais com lojas de grifes, *shoppings,* aparelhos tecnológicos de última geração. Os shows não se resumem mais a pequenos palcos, palhoças, carrocerias de caminhões. Muito pelo contrário, o palco é enorme, os jogos de luzes espetaculares e as bandas com um grande poder midiático e com roupas e adereços que ofuscam os olhos. Os trios de forrós, que antes eram as atrações principais, se resumem a apresentações em frente das lojas na época junina.

Nas palavras de Canclini (1997)

> Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. (p. 02)

Canclini foi muito feliz em suas colocações. No mesmo sentido, as referências de outras regiões adentravam no Nordeste. O forró precisava se "modernizar" para acompanhar o mercado fonográfico. O meio de divulgação dos artistas não era mais só o rádio. A televisão, CD´s e DVD´s e a internet deram ferramentas para que as influências chegassem aos músicos praticantes do estilo.

Existem vários fatores que determinam a construção musical. E se uma banda denominada do forró eletrônico tocasse uma música de Luiz Gonzaga nos mesmos padrões que ele, seria considerada uma banda de forró pé de serra?

Observe essa citação,

> [...] os vatapás mudam de função e de lugar, incorporam os ganhos tecnológicos do liquidificador, e daí por diante. E mudam porque a vida social ao seu redor, a própria produção material, a cultura da qual a manifestação se transforma, alterando as relações que se expressam nele e através dele (PENNA, 2012, p.03)

Penna cita o vatapá[13], mas podemos trocá-lo pelo Forró, pois também ocorreu o mesmo processo significativo. Questões culturais e processos de migrações ajudaram a expansão do Forró na música brasileira. E é importante perceber que, assim como o sertanejo foi influenciado, ele também depositou uma importante parcela de cultura, na qual serviu de influência.

Concluo esse tópico deixando a seguinte pergunta feita por Canclini: Como explicar que muitas mudanças de pensamento e gostos da vida urbana coincidam com as do meio rural, se não por que as interações comerciais deste com as cidades e a recepção da mídia eletrônica nas casas rurais os conecta diretamente com as inovações modernas? (CANCLINI, 1997, p.284).

Considerações finais

As transformações ocorridas no gênero musical Forró parecem evidentes. A migração, o avanço social e tecnológico, a "multiculturação" são fatores que corroboraram para esse movimento. O Forró cresceu bastante em termos sociais e culturais a partir dessas três fases: O forró pé de serra, o forró universitário e o forró eletrônico. Para relacionar todos a uma autenticidade, exigiria uma pesquisa mais detalhada em melodia, harmonia e ritmo, desde do que entende-se como Forró tradicional até o que é considerado como o novo Forró, o forró eletrônico.

Assim, novas gerações vão aparecer e com elas novas influências, novos modos de pensar música, novos modos de fazer música. Mas é importante perceber que mesmo com as renovações ou releituras, o que há de "tradicional" permanece preservado. Ou seja, os significados simbólicos de cada momento desses movimentos do Forró continuam com seus valores inalterados.

Dessa forma, a cultura como um fator dinâmico vai proporcionar sempre os avanços, tanto na música com nas artes em geral. Do forró pé de serra ao que hoje nós temos como forró eletrônico, foram de suma importância para consolidar o gênero musical na luxuosa

[13] Comida típica da Bahia - SA

galeria da música brasileira. Além disso, o Forró tornou-se uma das grandes vertentes de pesquisas científicas.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Margarete. *Mundos Musicais locais e educação musical*. *Em pauta*, v.13, n.20, Jun. 2002. p.95-122.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas* - estratégias para entrar e sair da modernidade . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições de sobre estudos culturais.* São Paulo: Boitempo, 2003. p. 147-149.

CIRINO, Giovanni. *Política de cultura*: produção e mercado da música popular instrumental. Anais da ABET, Maceió, p.251-257, Nov. 2008.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante*: a saga de Luis Gonzaga. Edição 2 (2º impressão). São Paulo: Ed. 34, 2007.

FERNANDES, Adriana. *Efeitos da migração na música e na dança do forró.* Anais da ABET, p.21-26, Nov. 2006.

_____ *Forró*: música e dança de raiz. Retirado da internet em 2014.

JUNIOR, Antonio Carlos de Quadros; VOLP, Cátia Mary. *Forró Universitário*: a tradução do forró nordestino no sudeste brasileiro. Departamento de Educação Física -UNESP, Motriz, Rio Claro, v.11, n.2, p.127-130, Mai./Ago. 2005.

PENNA, Maura . *Música(s) e seu Ensino.*2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Sulina, p. 79-118, 2012.

_____ *O segredo do vatapá exilado ou considerações sobre uma cultura nordestina*

SILVA, Claudeci Ribeiro da. *A Representação do Nordeste nas letras das músicas da cantora Marinês.* Dissertação. Campina grande. Junho de 2009.

SILVA, Leandro Expedito. *Forró no asfalto*: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003

TROTTA, Felipe. *Festa, amor e sexo*: um estudo sobre o ambiente musical e afetivo do forró eletrônico. Anais da ABET. Macéio. Novembro, 2008.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura.* Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. 1º edição. São Paulo, 2012.

A PERFORMANCE MUSICAL NA BARCA DE CABEDELO-PB

Fábio Henrique Ribeiro
fabiomusica_fe@yahoo.com.br
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Cledinaldo Alves Pinheiro Júnior (UFPB)

Carla Pereira Santos (UFPB)

Luis Ricardo Silva Queiroz (UFPB)

Wagner Santana de Araújo (UFPB)

Resumo

Este trabalho apresenta resultados parciais de uma pesquisa com grupos de cultura popular da região metropolitana de João Pessoa-PB. Aqui temos como foco as dimensões características da performance musical da Barca de Cabedelo-PB. Nesse contexto, buscamos discutir alguns dos elementos estético-estruturais da música da Barca e suas principais interrelações socioculturais na materialização da performance. Tomamos como base a perspectiva etnomusicológica da performance musical, bem como dos estudos da performance. A metodologia do trabalho fundamenta-se em pesquisas de campo realizadas desde o ano de 2012, pesquisa documental e entrevistas. Os resultados parciais apontam para uma performance musical com estruturas flexíveis e fortemente relacionada com as múltiplas dimensões sociais interativas. A partir de tais resultados, o trabalho aponta para a necessidade de repensarmos os grupos de cultura popular em função de suas relações e práticas musicais contemporâneas, envolvendo dimensões políticas, estruturais e interativas.

Palavras-chave: Performance musical; Cultura Popular; Barca de Cabedelo-PB

Abastract

This paper presents the results of a survey of popular culture groups in the metropolitan region of João Pessoa-PB. Here we focus on the characteristic dimensions of the musical performance of Barca de Cabedelo-PB. Thus, we discuss some of the aesthetic and structural musical elements and its main socio-cultural interrelations in the materialization of performance. We take as a basis the ethnomusicological perspective of musical performance as well as performance studies. The methodology is based on field research carried out since the year 2012, desk research and interviews. The partial results point to a musical performance with flexible structures and strongly related to the multiple interactive social dimensions. From these results, the work points to the need to rethink the popular culture groups according to their relations and contemporary musical practices involving political, structural and interactive dimensions.

Key words: Practice performance; Popular culture; Barca de Cabedelo-PB

Introdução

Este trabalho apresenta alguns resultados parciais de uma pesquisa desenvolvida na região metropolitana de João Pessoa-PB, buscando compreender a performance musical de grupos de cultura popular. Aqui, tomamos como foco a performance da Barca de Cabedelo-PB, buscando compreender os principais elementos estético-estruturais de sua música e suas principais interrelações na materialização da performance. Para isso, tomamos como base a discussão sobre a performance musical a partir da relação entre as perspectivas etnomusicológicas e dos estudos da performance. A metodologia do trabalho tem como base principal a pesquisa de campo, realizada desde o ano de 2012, a pesquisa documental e entrevistas realizadas com membros do grupo.

A Barca de Cabedelo-PB é uma manifestação centenária cuja principal característica é a representação de eventos da navegação portuguesa em sua época de expansão marítima, a partir de enredos encenados, cantados e dançados. Sua performance musical, mesmo sendo baseada em caráter representativo, apresenta dimensões sociais e interativas que caracterizam sua prática musical contemporânea. Buscando compreender essas dimensões práticas, este trabalho está estruturado no intuito de apresentar brevemente as principais características da Barca como manifestação artístico-cultural, as perspectivas etnomusicológicas sobre a performance musical, algumas dimensões estético-estruturais da performance e algumas características de sua materialização.

A Barca como manifestação artístico-cultural

Segundo o mestre da Barca, Tadeu Patrício, a também denominada Nau Catarineta é uma manifestação anônima, caracterizada como folguedo popular surgido em Portugal no século XVI e chegado no Brasil no século XVIII, com definições próximas a um bailado dramático de episódios marítimos vividos pelos lusitanos. No Brasil, a manifestação assume formas e denominações diversas como "Chegança dos Mouros ou Chegança (Sudeste); Marujada do Cruzeiro do Sul e Fandango (Sul). Já no Nordeste, especialmente em nosso Estado é conhecido como: Nau Catarineta ou a Barca da Paraíba." (Tadeu Patrício, 200-?, p. 1). Outras definições podem ser encontradas em publicações como Roméro (1897), Dourado

(2004) e Pimentel (2005). As diversas acepções apresentadas apontam proximidades com o Fandango, distinções em relação aos estados onde se situam, e proximidades conceituais no que diz respeito ao tema recorrente da vida marítima portuguesa. Segundo Tadeu Patrício (200-?), os primeiros grupos podem ter surgido nos primeiros anos do século XX.

A Nau Catarineta de Cabedelo desenvolve sua prática artístico-cultural a partir do desenvolvimento de quatro Jornadas, que contam sobre as viagens e as intercorrências nelas vividas em forma de música, teatro e dança. O enredo da primeira Jornada trata do resgate da personagem "Saloia", prisioneira numa fortaleza em uma cidade indiana. A narrativa da segunda Jornada conta estórias do cotidiano dos marinheiros em terra. A terceira Jornada narra os diversos problemas passados pela Nau, como as tormentas, falta de alimento, descontentamento com o Capitão da Nau etc. A quarta Jornada apresenta um episódio cômico de uma viagem de compras de especiarias na Palestina.

A Nau Catarineta é composta por 30 personagens principais, acompanhados por sete músicos, que compõem uma formação denominada orquestra. A indumentária auxilia na identificação dos personagens por apresentarem distinções entre os oficiais, suboficiais, marinheiros, rei, Saloia, padre, cozinheiro e faxineiro. O grupo é organizado em quatro filas, sendo as duas filas externas compostas por marinheiros e as duas filas internas pelos demais personagens. Os personagens cômicos, Ração (cozinheiro) e Vassoura (faxineiro), não se posicionam em filas.

As práticas contemporâneas da Barca de Cabedelo são resultantes de um processo de revitalização do grupo promovida no ano de 1998, a partir da reunião de um conjunto de brincantes descontentes com a paralização do grupo por mais de uma década. Assim, a partir de informações trazidas pelo folclorista Hermes do Nascimento, o grupo retomou as atividades a partir da aprendizagem dos cantos, coreografias e narrativas. Desde então, sob a coordenação do mestre Tadeu Patrício, o grupo tem se reunido semanalmente e se apresentado em diversas capitais do país e cidades do interior do estado da Paraíba.

Performance musical: perspectivas etnomusicológicas

O entendimento da performance musical a partir das perspectivas da etnomusicologia implica um posicionamento epistemológico e coerente com toda a conjuntura sociocultural das práticas musicais contemporâneas. Nesse sentido, os estudos da performance têm possibilitado ao campo da etnomusicologia uma ampliação teórica e metodológica acerca das múltiplas faces do fazer musical. Por meio da intercessão epistemológica entre os estudos das artes performáticas, das ciências sociais (principalmente da antropologia) e da filosofia da linguagem, diversos campos científicos têm encontrado bases significativas para entender melhor como o homem em sociedade engendra suas práticas socioculturais e como essas práticas ajudam a construir, questionar e ressignificar seu campo social. No campo das práticas musicais, a etnomusicologia tem apresentado significativas contribuições para sua compreensão. Desse modo, refletimos aqui como a disciplina tem promovido reflexões sobre tais práticas, destacando as dimensões das práticas musicais da cultura popular. Para isso, situamos nossa discussão sobre as aproximações epistemológicas que têm definindo o posicionamento etnomusicológico frente a diversidade sociocultural do fenômeno musical.

Podemos destacar o paradigma antropológico da performance como principal elemento influente nas investigações etnomusicológicas e, consequentemente, como intercessor primário da etnomusicologia com os estudos da performance. Tal paradigma, baseado principalmente nos trabalhos do antropólogo Victor Turner sobre a antropologia da experiência (Turner; Bruner, 1986; Turner, 1988), nos apresenta a performance como um modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente. Dessa forma, a performance se relaciona intimamente com os conceitos de conduta e comportamento, mas ao mesmo tempo se distingue deles: o comportamento é entendido como todo tipo de ação; a conduta é todo tipo de ação regida por normas sociais; a performance é composta por condutas em situações nas quais uma ou mais pessoas assume uma responsabilidade diante de uma audiência (Carlson, 2010). A partir dessa distinção conceitual, podemos entender como Schechner (2003; 2006) e Turner (1982; 1988; 2009) apresentam uma perspectiva ritual da performance, aproximando o teatro e a antropologia na busca de compreender a vida social como um drama e, por fim, levando-nos a compreender todo fenômeno

performático como uma ação ou um conjunto de ações, circundadas por comportamentos, códigos, concepções e interações socioculturais.

Tal posicionamento teórico-metodológico se aproxima das quatro dimensões performativas destacadas no artigo "*Paradigm for performance studies*" de Pelias e Van Osting, apontado por Blau (2009) como seminal para as aproximações entre os estudos da música e da performance. Assim, a partir da discussão empreendida por Blau (2009), podemos notar que, ao colocar a audiência e o evento performativo ao lado do texto e do *performer*, o artigo representa um redirecionamento das perspectivas sobre a investigação musical. Essa perspectiva pode ser percebida principalmente nos estudos etnomusicológicos empreendidos a partir da década de 1980, antecipando até mesmo algumas mudanças no campo da antropologia, como podemos perceber nas análises de Carlson (2011) sobre o desenvolvimento de correntes atuais da antropologia e sua relação com os estudos da performance:

> O texto a que geralmente se credita com maior clareza a articulação dessa mudança [de uma antropologia fixada em roteiros para uma investigação baseada na experiência vivida] é de autoria de Johannes Fabian, intitulado *Power and Performance*, publicado em 1990, ainda que sua obra tenha sido em certa medida antecipada por pesquisas no campo do Folclore americano e da Etnomusicologia. (Carlson, 2011, p. 175)

Podemos perceber a partir da análise de Carlson (2011), um conjunto aproximações entre a investigação científica, as artes e ações políticas, também apontadas no campo da etnomusicologia por Travassos (2003) ao refletir sobre o trabalho de Keil (1998), destacando seu posicionamento de que "o modelo para sua utopia de derrubada das barreiras entre faculdades humanas (intelecto, intuição, emoção, análise, síntese etc.) é dado pelos 'estudos da performance' (*Performance Studies*), um campo transdisciplinar do meio acadêmico norte-americano." (Travassos, 2003, p. 81).

Assim, o paradigma antropológico da performance musical se funde às dimensões investigativas da etnomusicologia, compondo um campo ainda mais transdisciplinar, mais coerente com as práticas musicais contemporâneas, caracterizadas pela não fixidez identitária, pela fluidez e pela constante interação com o mundo globalizado. Os elementos contextuais são entendidos como essenciais para a compreensão da performance musical,

como as "convenções que governam o fazer musical e atividades que o acompanham, como a dança, teatro e ritual em contexto social, cultural e historicamente definido" (Briner, 2001, p. 1). De modo muito próximo ao paradigma antropológico da performance, uma investigação etnomusicológica entende essa conjuntura performativa como algo composto por elementos comportamentais que são sancionados socioculturalmente e assumidos em frente a uma audiência. Ainda, as regras que sancionam tais comportamentos devem ser entendidas segundo as categorias nativas e o etnomusicólogo deve descobrir tais regras, como elas se relacionam e quais são seus graus de variação e de tolerância (Béhague, 1984).

Enfim, uma investigação etnomusicológica sobre a performance musical tem como foco a música, mas compreendendo-a como uma atividade humana mais abrangente, que leva em conta seus vários aspectos contextuais, envolvendo os *performers*, audiência, ocasião, tempo, espaço, concepções, códigos de conduta, interação social, relações de poder, estruturas políticas etc.

A música da Barca de Cabedelo

A música na Barca de Cabedelo possui função essencial para a constituição de sua performance, mas está intimamente ligada a outros aspectos definidores. Desse modo, as dimensões acústicas, os aspectos visuais (gestuais, indumentárias e maquiagem), a organização do grupo, os espaços de performance, a interação com audiência, o tempo para apresentação, entre vários outros aspectos, são fundamentais para a constituição da prática musical da Barca. Aqui, descrevemos alguns elementos estéticos e estruturais de sua música, buscando nos aproximar de algumas faces de sua conjuntura performática. Nesse sentido, focamos nas relações entre a constituição do repertório, instrumentação, ritmos, canto, melodia e harmonia na busca de compreender como a performance musical do grupo se materializa nos espaços de interação social.

A organização do repertório do grupo é definida a partir das quatro Jornadas, uma vez que sua relação com o enredo é fundamental para sua compreensão por parte da audiência. Entretanto, pudemos notar que, a partir da observação de algumas apresentações da Nau Catarineta, o grupo não utiliza apenas músicas de uma só Jornada em sua performance. Provavelmente, tal característica se deve à constante adequação às situações e

locais de performance, em que o tempo pode ser distinto, impossibilitando a apresentação completa de uma jornada e proporcionando a sua recriação/adaptação.

A partir de uma breve análise, destacamos duas principais características do repertório apresentado pela Barca, que podem ser gerais, ligadas a todas as jornadas, ou específicas, presentes em apenas algumas. As características gerais do repertório são as seguintes: 1- Músicas de entrada: Canções de início da performance, promovendo a apresentação e interação inicial com a audiência. As músicas de entrada são sempre tocadas em ritmo de marcha e letras voltadas para o convite ao público para a participação no ensejo performático; 2- Marchas de chegada ou saída: Canções de chegada ou saída do porto, ou de finalização da performance. Estas canções se distinguem da primeira categoria por se ligarem a períodos definidos do enredo; 3- Músicas ligadas ao gesto: Músicas que indicam os gestos a serem desenvolvidos pelos brincantes. Tais músicas são tocadas normalmente em ritmo de samba e xote, ligadas aos gestos coreográficos que lembram o balanço do mar, denominados tombo, voga e contra-voga; 4- Músicas de interação social: Músicas que tem como principal objetivo a relação com a audiência. Normalmente são músicas ligadas aos personagens cômicos, que possuem maior liberdade performática para o improviso, podendo apresentar certa distância do enredo da jornada; 5- Músicas de despedida: Músicas tocadas em ritmo de marcha com a função específica de destacar a finalização da performance. Em algumas situações, o grupo apresenta a mesma música tocada como entrada, mas aqui com uma função distinta. As características específicas não apresentam uma estrutura definida, com forte ligação entre a letra e o trecho do enredo. Podemos notar, por exemplo, tal característica nas canções da segunda jornada, contando a vida do marinheiro em terra.

No que diz respeito à instrumentação, em sua constituição atual, a Barca de Cabedelo possui, segundo o mestre Tadeu Patrício, dois violões, um cavaquinho, um bandolim ou banjo, um surdo, um pandeiro, uma caixa de guerra, um atabaque e outros instrumentos percussivos utilizados eventualmente, de acordo com a necessidade do enredo, como afoxé, ganzá, triângulo, matraca, agogô, guizos e queixada. Entretanto, a partir das observações em campo, encontramos um violão, um bandolim, um pandeiro, uma caixa clara, um surdo de 18", *jam block*, bongôs, triângulo, matraca, queixada (*vibraslap*) e Ganzá. Para tais instrumentos são utilizados seis músicos na "orquestra", sendo que os instrumentos de percussão ligados ao enredo são tocados pelo mestre.

A estruturação rítmica está diretamente relacionada aos gêneros musicais utilizados nas canções das Jornadas. Nas quatro jornadas, os gêneros musicais são , marcha, samba, xote, cantochão e valsa. A marcha é sempre tocada no início e final da performance, e em momentos de chegada ou saída do porto, de acordo com o enredo. O samba e o xote são tocados quando a tripulação está embarcada e, durante sua execução, são realizadas as coreografias que remetem ao balanço do mar, chamadas de Tombo, Voga e Contra-voga. O Cantochão caracteriza-se por sua forma recitativa, narrando o enredo com entoação vocal entre o canto e a fala. A valsa é tocada sempre em momentos antes de embarcar, de acordo com o enredo.

As músicas da Barca de Cabedelo são todas tonais, majoritariamente tocadas em tonalidade maior e, segundo o mestre Tadeu Patrício, apresentam um estilo melódico característico das músicas portuguesas. A progressão harmônica mais presente nas músicas é I IIm V I, com algumas variações, destacando-se o emprego de uma dominante do segundo grau para sua preparação. A base harmônica é produzida pelo violão, enquanto o bandolim realiza a mesma melodia que as vozes cantadas e os instrumentos de percussão mantêm a base rítmica das músicas.

A estrutura formal das músicas pode ser compreendida inicialmente pela presença do canto solo e resposta em coro, bem como pela presença recorrente das melodias executadas pelo bandolim, muitas vezes determinando o início e final das músicas e sempre executando as melodias ao mesmo tempo que a voz solo e o coro. Nas músicas podemos perceber as seguintes possibilidades para a voz solo: solo cantado pelo mestre; solo cantado por algum personagem colocado em evidência no enredo; solos intercalados entre o mestre e personagem; e solo em forma de recitativo por algum personagem em evidência ou entre mais de um personagem em forma de diálogo. O coro apresenta as seguintes possibilidades de interação com a voz solo: resposta com repetição idêntica ao solo (letra e melodia); resposta com repetição do final das frases entoadas pelo solo; resposta diferente do solo (letra e melodia); e interação constante com respostas intercaladas através de vocalizações (*trá lá lá...*).

A partir da interação constante entre a voz solo e o coro, acompanhadas e intercalados pela presença das mesmas melodias pelo bandolim, podemos compreender a maioria das músicas segundo as seguintes estruturas, omitindo a participação do bandolim:

1- Refrão (solo) – Refrão (coro) – Estrofe (solo) – Refrão (solo) – Refrão (coro);

2- Refrão (solo) – Refrão (coro) – Estrofe (solo) – Frase final da estrofe (coro) – Refrão (solo) – Refrão (coro);

3- Recitativo (solo) – Resposta com um motivo curto, como uma única palavra cantada (coro);

4- Canto do enredo (solo) – repetição (coro);

5- Refrão (solo 1) – Refrão (coro) – Estrofe (solo 2 – outro personagem) – Refrão (solo 1) – Refrão (coro);

6- Diálogo entre dois personagens (solo 1 e solo 2) intermediado pela repetição do final das frases (coro);

7- Canto de um enredo, sem refrão, com estrofes (solo) e repetição das estrofes (coro);

8- Canto de um enredo, sem refrão, com estrofes (solo) e repetição do final das frases (coro)

9- Canto de um enredo, sem refrão, com estrofes (solo) e intermédios de vocalizações (coro)

10- Canto de um enredo, com estrofes (solo), refrão (solo 2, outro personagem) e repetição do refrão (coro).

A materialização da performance

A performance musical da Barca de Cabedelo é resultante da articulação social de seus elementos estético-estruturais. Tais aspectos só fazem sentido através das dimensões interativas presentes entre os personagens, a audiência e todo o espaço físico e temporal no qual a prática musical toma forma. Ainda, as dimensões contemporâneas da prática musical do grupo podem ser entendidas como resultado de uma conjuntura sócio-histórica que engloba dimensões coletivas e individuais.

O repertório, apesar de suas predefinições a partir das Jornadas, sofre forte influência do contexto performativo. Dessa forma, o grupo promove alterações em seu conjunto de músicas, ora reduzindo o enredo da Jornada, ora mesclando as canções das quatro Jornadas, buscando manter uma coerência performática e interativa. Entretanto, tais alterações podem causar conflitos em torno do tempo. Assim, confirma o depoimento de um dos brincantes, responsável por um personagem cômico da manifestação:

> Do mesmo jeito... é um teatro... quando você vai fazer uma peça e a duração é uma hora e meia? É uma hora e meia e pronto! Se for duas horas? É duas horas. A apresentação da gente... acho que essa jornada aí... dá uma hora, uma hora e quinze! Certo?! Às vezes a gente vai se apresentar nos cantos aí... [e dizem:] "Pessoal, só tem quarenta minutos!" (Marco Nascimento, 2015)

Dessa forma, entendemos que a dimensão interativa da performance musical transcende o contato com a audiência na direção das relações sociais e políticas mais amplas. Os organizadores do evento, a presença de outros grupos na programação e problemas técnicos, entre outros, podem ser elementos influentes nas escolhas performativas do grupo. Dessa forma, a performance, mesmo que ensaiada com determinada estrutura, é parcialmente aberta e flexível.

A relação dos brincantes com uma dimensão sociocultural mais ampla também é definidora das principais características da prática musical do grupo. O fato de alguns músicos da orquestra participarem de outros grupos como capoeira, grupos de choro e bandas de música possibilita o intercâmbio de informações, mesclando e ressignificando estruturas rítmicas, linhas de acompanhamento, progressões harmônicas, e articulações melódicas. Outros brincantes também participam ou participaram de grupos diversos (quadrilhas juninas, encenações da paixão de Cristo e grupos de teatro etc.), algo que também possibilita a troca de informações na sua escolha performática.

Outro aspecto importante para a articulação dos elementos performáticos através da interação social é a dimensão visual da manifestação. A organização do grupo, os gestos e movimentos coreográficos e a proximidade com a audiência promovem uma "performance participativa" (Turino, 2008). Nesse sentido, podemos entender a dimensão visual da Barca como um "chaveamento" (Calson, 2010) ou gatilho para a performance, que, em

concordância com as letras das músicas e com o enredo, definem os códigos de conduta dos personagens e da própria audiência. As roupas, adereços e maquiagem ajudam a definir os personagens, suas funções e quais os limites e possibilidades de ação performática, como podemos perceber nos depoimentos abaixo:

> Assim... sem a máscara eu acho que pra mim não "rola"... porque assim...se eu for dançar sem a máscara... pra mim quem tá dançando alí é Marquinho... Eu com a máscara é o meu personagem... porque devido assim... meu personagem com o meu nome... e tem muita gente que não me conhece quando tô maquiado... só quando eu tiro! (Marcos, 2015)

> Porque quando a gente coloca a maquiagem, tá entendendo?! Quem tá assistindo, quando eu for interagir, eles já sabem que alí é uma brincadeira... tá entendendo?!...Eu sem ela é mesmo que tá morto! [...] Eu já me apresentei sem a maquiagem... foi uma negação! A gente fica até com receio de chegar perto do povo, tá entendendo?! Aquele receio... "Será que a pessoa vai aceitar? Será que não vai?"... Aí quando ... tem o personagem... quando o personagem vai, vai sem medo! (Marco Nascimento, 2015)

Evidentemente, há outras dimensões performáticas não exploradas aqui, o que nos leva a assumir o caráter parcial destas reflexões e a necessidade de investigar outras faces da prática musical da Barca de Cabedelo. Assim, em trabalhos posteriores algumas questões serão tratadas de forma mais específica: Como o grupo reestrutura sua performance a partir das necessidades contextuais? Quais são seus critérios de escolha, a partir de tais necessidades? Quais categorias de repertório são mantidas? Qual é o grau de variação permitido pelo grupo?

Enfim, destacamos aqui, a partir dos resultados parciais deste trabalho, a necessidade de repensarmos os grupos de cultura popular em função de suas relações e práticas musicais contemporâneas, envolvendo dimensões políticas, estruturais e interativas. As práticas musicais da cultura popular estão cada vez mais interligadas com a cultura urbana e globalizada, redefinindo seus conceitos, seus códigos e suas formas de transmissão.

REFERÊNCIAS

BLAU, Jnan. More than 'just' music: four performative topoi, the phish phenomenon, and the power of music in/and performance. *Transcultural Music Review*, v. 13, Madrid: SIBE, 2009. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art02.htm>. Acesso em 06 jul. 2010.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice.* Westport: Greenwood Press, 1984.

BRINER, Benjamin. "Performing Practice II: Non-Western and traditional music," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Oxford: Oxford University, 2001. Disponível em <http://www.grovemusic>. Acesso em 04 out. 2010.

CARLSON, Marvin. *Performance*: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 164-188, jan./jun. 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MARCO NASCIMENTO. João Pessoa, 22 jan. 2015. Entrevista concedida a Wagner Santana.

MARCOS. João Pessoa, 23 jan. 2015. Entrevista concedida a Wagner Santana.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Fandango*. João Pessoa: FIC Augusto dos Anjos, Governo da Paraíba, 2005.

KEIL, Charles. Applied sociomusicology and Performance Studies. *Ethnomusicology*, 42(2), 1998, p. 303-308.

ROMÉRO, Sylvio. *Cantos populares do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves e Comp., 1897.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 2003.

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

TADEU PATRÍCIO. *Histórico da Nau Catarineta*: A Barca de Cabedelo. Documento pessoal, não publicado, produzido pelo mestre da Barca de Cabedelo, Tadeu Patrício. Cabedelo, [200-?]

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. *Opus*, v.1. n. 9, 73–86, dezembro 2003.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. (orgs). *The Anthropology of Experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986.

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

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

_____. *The ritual process*. New York: Transaction Publishers, 2009.

MUDANÇA E CONTINUIDADE NA MÚSICA DE RABEQUEIROS

Agostinho Lima
agostinholima3@gmial.com
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Resumo

Discutimos alguns aspectos das práticas musicais de rabequeiros tradicionais e jovens da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. São rabequeiros que atuam em folguedos, em bailes de forró e no âmbito da música popular urbana. O objetivo é demonstrar que processos de continuidade e mudança se entrelaçam na consolidação atual dessa música. Pesquisamos contextos diferentes em uma abordagem que tem uma face etnográfica e outra de estudo de caso. Concluímos que há mudanças importantes nas práticas musicais destes dois grupos de rabequeiros, mas que o núcleo e a unidade dessa música se mantêm coesos, na atualidade.

Palavras-chave: Rabequeiros. Práticas musicais. Continuidade e mudança.

Abstract

We discuss some aspects of the musical practices of traditional and young fiddlers of Paraíba, Pernambuco and Rio Grande do Norte. Fiddlers are working in merrymaking, in forró balls and in popular urban music. The aim is to demonstrate that continuity and change processes are intertwined in the current consolidation of this music. We researched different contexts in an approach that has an ethnographic face and other of case study. We conclude that there are important changes in the musical practices of these two fiddlers segments, but the core and the unity of this music remain cohesive, today.

Keywords: Fiddlers. Musical practices. continuity and change.

Diversos estudos realizados sobre a música de rabequeiros desde os meados da década de 1990, nos Estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, abordam, direta ou indiretamente, perspectivas de continuidade e mudança. John Murphy (1997) aborda a música antiga e nova da rabeca em Pernambuco. Oliveira (1994) faz um levantamento dos rabequeiros da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Nóbrega (2000) investiga a presença da rabeca no folguedo do cavalo-marinho, demonstrando preocupação com a continuidade desse instrumento no folguedo, dada a alta idade do rabequeiro e os poucos na região. E Lima (2001) estuda a música tradicional de rabeca na Paraíba.

Aqui discutimos os processos de mudança e continuidade dessa música nesses três Estados. São resultados de uma pesquisa realizada em 2001, focando os rabequeiros tradicionais, e de uma pesquisa em andamento que aborda os jovens rabequeiros. Apresentamos e analisamos as mudanças e continuidades ocorridas, apontado questões como o uso de instrumentos, identificação, criação e manutenção do repertório, atuação e inserção cultural.

Rabequeiros que se segmentam entre aqueles que tocam em folguedos do cavalo-marinho, boi de reis e no teatro de bonecos. Aqueles que são, ou foram, solistas em grupos de forró e os que são cantores e se acompanham com a rabeca. Esses segmentos se interpenetram, havendo casos em que uns exercem mais de um tipo de atividade. Esse tipo de segmentação apresenta diferenças entre os jovens e os tradicionais.

Os rabequeiros têm sido identificados de maneiras diferentes no decurso da história. Há poucas décadas atrás eram representados como sendo um senhor de idade, simples e humilde, que toca um instrumento denominado rabeca e uma música de proveniência rural. Mais recentemente começou-se a identificar jovens músicos urbanos, alguns de classe média, como rabequeiros.

Um item utilizado para identificar um rabequeiro é o instrumento usado para tocar, se o violino ou a rabeca. Comumente, rabequeiro era entendido como aquele que tocava uma rabeca. Se tocar em um violino é violinista. Essa identificação tem mudado um pouco devido a constatação de que alguns rabequeiros tradicionais, bem aceitos socialmente como tal, tocam em violinos de fábrica comprados em lojas de instrumentos. É o caso do Mestre Oliveira, de Natal. Ele toca em um violino, mas se identifica, e é identificado como um rabequeiro.

E contrapartida, alguns violinistas têm discos gravados tocando rabeca, mas não se identificam como rabequeiros, nem são vistos assim pelo seu público. Santos (2011) aponta isso quando analisa os usos e sentidos da rabeca no Nordeste. Atentamos uma questão: rabequeiro não é apenas quem toca rabeca, mas aquele sujeito social que tem concepções e práticas musicais, construídas historicamente e que os grupos sociais os identificam assim. Em Portugal, por exemplo, o violino italiano era denominado como rabeca, até o início do

século XX. Aqui no Brasil, tomou-se por costume designar como violino o instrumento criado nas lutherias e rabeca o instrumento mais rústico e de popular.

Denominamos como tradicionais alguns rabequeiros, não porque eles sejam sobrevivências do passado, mas por estarem presentes no mosaico cultural atual dialogando com uma música que tem certa longitude histórica. De modo restrito, tradição é definida como produto, "[...] é um produto do passado que continua a ser aceito e atuante no presente" (Silva e Silva, 2009, p. 405). De outra forma tradição é um constructo atual permeado por disputas e interesses entre grupos sociais. Tradição não é algo prontamente dado pelo passado ao presente, como aponta Thompson (1998).

Pesquisamos os rabequeiros tradicionais desde o final da década de 1990. Os encontramos em cidades do interior e nas periferias de centros urbanos. São músicos importantes em suas comunidades e em boa parte da região Nordeste, como os de boi-de-reis e cavalo-marinho, como Artur Hermínio, de Bayeux (PB); João Alexandre, tocador do boi de reis de Mestre Pirralhinho (PB); Mestre Cícero, do boi de reis de Manoel Marinheiro, em Natal e José Hermínio, rabequeiro de cavalo-marinho e exímio solista em grupo de forró. Os solistas em grupo de forró, como Severino Costa e Seu Waldemar (PB); Seu Oliveira, Seu Geraldo e mestre Manoel (RN). E Geraldo Idalino tocava em um conjunto de forró nas praças de diversas cidades do Nordeste.

A música dos rabequeiros de folguedos é mais longeva. Estudos de Andrade (1999), Cascudo (1998), Araujo (1967) e Pimentel (2004) apontam para isso. O repertório dos rabequeiros solistas em grupos de forró apresenta mais mudanças e parece, conforme os depoimentos deles próprios, ter sua longevidade associada aos tempos de sucesso de Luiz Gonzaga, antes das décadas de 1950. Eles afirmam que as primeiras músicas que tocaram foram "Juazeiro", "Asa Branca".

Observamos que as atividades musicais dos jovens rabequeiros não constituem uma ruptura com a dos rabequeiros tradicionais. Apresentam, sim, mudanças e também dão continuidade às atividades e músicas anteriores. Em suas atividades esses jovens rabequeiros não são de uma mesma geração. Há muitos rabequeiros atualmente, mas há alguns deles começaram a tocar há vinte anos antes desses atuais rabequeiros. São os casos de Siba e Maciel Salustiano (PE) e Luizmario Machado e Canindé (RN). Foram eles inseriram a

música de rabeca no ambiente dos shows, em discos, teatros e bares, estimulando outros jovens a serem rabequeiros.

Os rabequeiros que iniciaram as suas atividades mais recentemente tocam com pouca freqüência em folguedos. São os casos de Ozawa e Cassimiro (RN), que tocam esporadicamente nesses folguedos. Fabrício e Roberto Damasceno (RN), que atuam em grupos de forró. Caio Padilha (RN) e Beto Brito (PB), que são cantores que se acompanham com a rabeca. Cristiano (PB) que tem um grupo de forró. E Claudio Rabeca e Murilo Silva (PE) que são solistas em conjuntos que tocam, também, forró.

Alguns deles iniciaram seus estudos em escolas de música tocando violino, viola ou outro instrumento, e depois passaram a tocar rabeca. Outros, como Ozawa e Cassimiro, iniciaram seus estudos já com a rabeca. Em sua maioria, não aprenderam tocar rabeca diretamente com os mestres rabequeiros da geração anterior.

O contexto que apresenta uma situação mais crítica de continuidade musical é o dos folguedos[1]. Há poucas décadas havia uma quantidade significativa de rabequeiros tocando nesses folguedos, mas muitos já faleceram e alguns, com a saúde abalada, estão impossibilitados de tocar com freqüência. Também, poucos jovens rabequeiros tocam nesses folguedos, e isso sem muita freqüência. O âmbito musical desses folguedos é muito diverso, amplo e rico, conforme demonstram os pesquisadores, desde Mario de Andrade.

Nesses folguedos o rabequeiro tem um papel central entre os instrumentistas do conjunto. Acompanha o canto dos mestres e toadeiros, dando-lhes suporte sonoro e melódico, além de executar peças instrumentais no decorrer de da brincadeira, como observa Lima (2008). O repertório desses folguedos é um dos lastros mais significativos da música de rabequeiros, sendo preocupante que poucos rabequeiros, principalmente na Paraíba e Rio Grande do Norte, estejam tocando.

Para essa crise contribuem dois fatores: um deles pode ser vislumbrado no ditado "santo de casa não fazer milagre". Os adolescentes das comunidades onde há rabequeiros tradicionais, não dão muita importância a esse tipo de prática musical. Há relatos de adolescentes pesquisados que atestam isso. Se essa música de rabequeiros estivesse sendo

[1] Alguns apontamentos sobre contexto são encontrados em Liora Bresler (2004, p. 11).

veiculada através dos meios de comunicação de massa, talvez muitos deles se interessem em aprende a tocar. Associado a isso está o fato de que não há muitos rabequeiros tocando nessas comunidades. Pelas características do tipo de transmissão musical em contextos de tradição oral, a pouca presença de rabequeiros tocando, no cotidiano dessas comunidades, não favorece muito a passagem dessa música para os adolescentes, nas próprias comunidades. Daniella Gramani (2005) aponta esse mesmo problema nas comunidades fandangueiras do Paraná.

Caminhos para a continuidade da música de rabequeiros, entre os jovens das comunidades periféricas, podem ser construídos a partir da influência dos jovens rabequeiros, de fora dessas comunidades, que atuam nos circuitos da música popular urbana. Também, os projetos socioculturais de ONGs que oferecem o ensino do instrumento e o artesanato do mesmo para jovens de comunidades carentes, podem ser bem úteis nesse contexto.

Por práticas musicais David Elliot (1995, p. 40) entende que são os atos de compor, executar, ouvir, etc. Entretanto, essa abordagem não contempla as práticas musicais no âmbito sociocultural, mas apenas como fazeres técnicos. Merriam (1964) já apontava que os sons e fazeres musicais são aspectos culturais que tornam a retroalimentar a mesma cultura que lhes deu origem. John Blacking, por sua vez, observa que "[...] o fazer musical é uma espécie de ação social com importantes conseqüências para outros tipos de ações sociais" que se objetiva em contextos específicos que lhes dão sentido. (Blacking, 1995, p. 223). Em nossa pesquisa temos observado que as práticas musicais dos rabequeiros incidem sobre outras práticas sociais como o lazer e aumento da comunicação entre pessoas de uma mesma comunidade (principalmente no caso dos folguedos); para a organização de adolescentes em grupos socioculturais específicos, e, assim, para a formulação de identidade em diversos segmentos sociais. As práticas musicais se resumem a aspectos técnicos e estão inseridas nas demais práticas sociais de músicos e seus públicos.

Uma observação sobre a história da música de rabeca nos Estados pesquisados, permite observar que continuidade e mudança são dois aspectos constantes. A pesquisa atual se debruça, entretanto, sobre um momento peculiar nessa história: a passagem da música de rabequeiros para os segmentos jovens inseridos no âmbito da música popular urbana. De

certa forma, alguns estudiosos do passado enfatizavam mais a permanência que as mudanças, desconsiderando a própria dinâmica cultural. Sobre isso Nettl observa que:

> [É] surpreendente que, por muito tempo, tenhamos trabalhado (e talvez, aliás, ainda o façamos) com base na premissa de que o normal na cultura, e na música, é a estabilidade, a continuidade, a ausência de mudanças, e só em situações excepcionais as mudanças ocorrem. (Nettl, 2006, p.12)

Se os rabequeiros tradicionais tinham uma atividade localizada em determinada região ou comunidade, salvo poucas exceções, os jovens atuam nos centros urbanos, um espaço mais diversificado. Em locais como bares, casas de shows e teatros, com um público mais heterogêneo. A atuação desses jovens dá-se em um âmbito sociocultural mais complexo.

Uma mudança importante nas suas práticas musicais reside no fato de muitos atuaram no âmbito virtual da internet. Em sites, blogs como o de Claudio Rabeca no Myspace[2] e no Youtube e Facebook como o "Rabequeiros" [3] e "Rabeca Potiguar" [4]. Assim, o alcance das práticas musicais dos jovens rabequeiros se amplia muito e seu público não é apenas o das suas cidades, mas dispersado geograficamente e diversificado em termos socioculturais.

Uma mudança importante está na prática do canto. Os rabequeiros tradicionais não são, em sua grande maioria, cantores. Alguns acompanham cantores. O rabequeiro Geraldo Idalino diz que "Eu já vim tirando muita música, mas eu não canto, Eu improviso assim, e tem um menino que copia [a letra]. Aí quando ele copia eu digo agora vamo cantar. Eu boto a introdução, aí ele canta. Nós toca a música todinha." (Lima, 2004, p. 93)

Muitos jovens rabequeiros cantam e se acompanham com a rabeca. Nos contextos em que atuam há um forte apelo à música em forma de canção. Alguns são mesmo cantores que se acompanham com a rabeca. Nos casos de Beto Brito (PB) e Caio Padilha (RN) a atuação como cantor é tão predominante que boa parte dos seus públicos o identifica como cantores.

[2] https://myspace.com/claudiorabeca.
[3] https://www.facebook.com/groups/rabequeiros/
[4] https://www.facebook.com/groups/rabecapotiguar/

Na sua música os rabequeiros/cantores procuram produzir um som "limpo" com o toque apenas na corda em que se executa a melodia, sem uso de cordas duplas. Além de o uso de cordas duplas pode gerar problemas harmônicos para quem tem no seu conjunto um violão, por exemplo, de certa forma, a linha melódica bem delineada possibilita uma boa audição e entendimento das letras das músicas. Isso é razoável para os rabequeiros que dão continuidade a alguns preceitos da MPB, e seus públicos.

Os rabequeiros tradicionais ligados aos folguedos costumam tocar usando cordas duplas em muitos momentos. Isso tem certa influência da tradição ibérica, onde, conforme Grout (1997, p. 91) o uso de bordões sonoros em instrumentos como a viela de roda e o toque simultâneo em mais de uma corda, como na vielle, eram práticas comuns na Idade Média, a partir da influência dos mouros. Quando usam cordas duplas os rabequeiros aumentam o volume e a densidade sonora do instrumento. Essa densidade sonora é fundamental para quem toca em ambientes abertos, muitas vezes sem amplificação sonora. Para isso contribui o uso de cavaletes mais retos que levam o arco a tocar em mais de uma corda. Os pouco jovens rabequeiros que tocam nesses folguedos, como Cassimiro e Ozawa, usam cavaletes curvos, como o do violino. Em suas execuções há pouco uso de cordas duplas, indicando uma mudança em relação aos rabequeiros tradicionais.

Os bailes de forró eram espaços importantes de atuação de rabequeiros solistas, como aponta os depoimentos dos mestres José Herminio e seu Waldemar. Neles, os rabequeiros são solistas em um trio de zabumba, triângulo e pandeiro – em alguns casos o violão – e/ou acompanham um cantor. Os gêneros musicais mais constantes eram o baião, xote, marchas e rancheiras.

Todos jovens os rabequeiros têm alguma música instrumental no seu repertório. Assim, eles dão continuidade à linha de rabequeiros que atuavam em bailes de forró. Mas, apenas uma pequena parte deles tem o seu repertório formado, predominantemente, por música instrumental.

Entre os jovens, atualmente, não há mais bailes de forró. Há shows onde se dança e escuta-se música tocada por rabequeiros que são solistas em conjuntos musicais com formações diversas que incorporam desde a zabumba até guitarra, baixo elétrico, bandolim, ganzá, etc. Um bom exemplo dessa passagem do forró de pé-de-serra para outro contexto é

a música “Pé-de-Calçada”, do grupo Mestre Ambrósio, onde Siba era o rabequeiro e cantor. A alusão à rabeca em seus dois contextos está nos versos.

> Mas eu fui num forró no pé duma serra
> Nunca nessa terra vi uma coisa igual.
> [...]Rabeca véia do pinho de arvoredo
> Espalhava baiano no salão.
> Hoje eu faço forró em pé-de-calçada
> No meio da zuada, pela contramão
> Rabeca veia não me abandona
> Zabumba treme-terra, come o chão (Mestre Ambrósio, 1996)

Uma reorientação importante na atividade de rabequeiros está na criação de orquestras de rabecas entre os jovens. Os rabequeiros tradicionais não tocam em conjunto. Em Natal (RN) há uma orquestra de jovens rabequeiros, criada a partir do ensino é coletivo da rabeca. Os alunos já iniciam suas práticas em conjunto. Para tocar em conjunto precisam afinar suas rabecas numa mesma altura, através dos microafinadores. As orquestras são recentes na história dessa música e constituem um conjunto importante para a consolidação expansão da música entre os jovens.

Na música de rabequeiros a formulação do timbre e sonoridade é importante. Os rabequeiros tradicionais usavam cordas de cavaquinho, que produz uma sonoridade mais aberta e um timbre mais “estridente”. Usavam essas cordas por elas serem mais facilmente encontradas nas lojas e a preços mais acessíveis. O uso dessas cordas, que possibilitam tocar em nas ruas e ser bem escutado, acabou por se concretizar como um elemento estilístico. Os jovens rabequeiros usam cordas de guitarra e viola de orquestra – que lhes propiciam uma sonoridade “branda” e “aveludada”, mais adequada, conforme depoimentos, para tocar em espaços pequenos. Essa deriva, também, do fato de alguns tocarem na região média e usarem uma afinação mais baixa, constituindo em outro elemento estilístico.

O tamanho das rabecas incide sobre as práticas musicais. Há anos atrás os rabequeiros tradicionais tocavam em rabecas de diversos tamanhos. Essa diversidade incide diretamente na maior variedade de timbres e sonoridades, desde as mais graves e fechadas até as mais agudas e abertas. Embora alguns jovens rabequeiros demonstrem que gostariam de tocar em rabecas de tamanhos diferentes, há uma tendência entre eles ao uso de rabecas pequenas e, com isso, a uma homogeneização da sonoridade.

De outra parte, os artesãos de rabecas estão se especializando em fazer rabecas em moldes fixos, como na lutheria de violino, vindo o uso de rabeca de um tamanho ou outro a depender do artesão de cada região. Os jovens rabequeiros não fazem suas rabecas e dependem do trabalho dos artesãos e sua opção por tamanhos de rabeca. Uma parte dos rabequeiros tradicionais construía suas rabecas. Como não havia moldes fixos, e cada um fazia em um tamanho diferente, a variedade era maior.

Outro aspecto que evidencia mudanças nas práticas musicais diz respeito ao fato de os rabequeiros tradicionais tocarem de "ouvido" e a transmissão musical se dá a partir do ouvir, olhar, tocar. Entre os mais jovens inicia-se um incipiente processo de execução através da notação escrita e o ensino e aprendizagem se pautarem na escrita e leitura de sinais. É o caso de Roberto Damasceno (RN) que aprendeu a tocar por partitura e tem na partitura um apoio fundamental para o ensino da música.

As práticas de criação musical estão presentes entre todos os rabequeiros, mas em graus e sentidos diferentes e de acordo com a flexibilidade dos contextos. Gerard Béhague aponta alguns tipos de criação presentes em quase todos os âmbitos performáticos:

> A re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a re-criação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição a partir de uma idiossincrasia individual. (Béhague, 1992, p. 6)

Os rabequeiros que tocam em folguedos não são estimulados a criar novas músicas, pois o repertório dado é mais importante para o grupo. Nesse contexto o grupo social entende que um bom músico é aquele que toca bem o repertório já culturalmente dado pela tradição e não é aquele que cria novas músicas. Assim, as práticas de criação a se efetivam apenas em momentos de improvisação sobre as músicas.

Os rabequeiros de grupos de forró criam músicas com mais freqüência. A isso aliam processos de re-elaboração de materiais musicais emprestados – a música que eles escutam nas rádios ou entre cantores da região – numa prática entendida como interpretação, mas que é, também, de criação. Em geral, o público desses rabequeiros prefere que eles toquem as músicas de compositores famosos, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro – não sendo um contexto tão flexível para a criação constante de novas músicas.

Entre os rabequeiros tradicionais o sentido de criação musical está muito relacionado a compor música com letra. José Hermínio diz que "[...] fazer eu não faço porque não sou poeta. Eu toco o que sei." E Seu João Alexandre observa que "[...] só toco uma música quando vejo uma pessoa cantar. Fazer por mim eu não faço". (Lima, 2010, p. 19).

Entre os novos rabequeiros a criação de novas músicas é um imperativo, constituindo mesmo um dos elementos basilares das suas práticas. Todos eles compõem e se identificam como compositores e se apresentam em uma tripla atividade: compositor, cantor e instrumentista. Se entre alguns rabequeiros tradicionais a criação está ligada à confecção de uma música com letra, assim eles não se acham criadores, entre os jovens não há problema: eles também criam música com letra.

Entre eles há certa imposição contextual para que sempre renovem sempre seu repertório, por isso eles compõem tanto. No âmbito da música popular urbana, um bom rabequeiros deve ser, também, um bom compositor.

Essa "pressão" social sobre os rabequeiros é relativa ao grau flexibilidade dos sistemas musicais em cada contexto. No âmbito da música popular urbana a funcionalidade da música está mais ligada ao entretenimento e a novidade é sempre requerida pelos grupos sociais. Já em contextos onde "o papel desempenhado pela execução musical" (Béhague, 1992, p. 12), é muito determinado e a funcionalidade vinculada a práticas rituais; onde o grupo social é mais estável e ideologicamente tendente à manutenção, pouco se admite a mudança no repertório, caso dos folguedos.

Se entendemos como Béhague (1992, p. 9) que,

> Se se inclui na composição todo nível de inovação musical (maior ou menor), toda execução musical teria alguma coisa que ver com composição, já que sempre há algum estilo individual consciente ou inconsciente. Por conseguinte, o improvisador e o executante estariam, de uma forma ou de outra, envolvidos no processo de criação, [então]

Há procedimentos de criação entre todos os rabequeiros tradicionais.

A música de rabequeiros parecia sofrer um problema de continuidade na Paraíba e no Rio Grande do Norte no início desse século. Porém, o surgimento de jovens rabequeiros

demonstrou o contrário. Esses novos rabequeiros dão continuidade a algumas práticas musicais anteriores, ao mesmo tempo em que instauram algumas práticas não encontradas na história da música de rabequeiros. Com eles, a música de rabequeiros se insere no âmbito da música popular urbana em um processo que apresenta mudanças que, por sua vez, consolida a continuidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. "Rabeca." In: Dicionário Musical Brasileiro. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (Coord.). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

ARAUJO, Alceu Maynard de. Folclore Nacional. 3 Vol. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

BÉHAGUE, Gerard. "Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical." In: Art, 019 (ago.): 5-14. 1992.

BLACKING, John. How Musical is Man? Seattle: University of Washington Press, 1973.

_____. Music, culture and experience: selected papers of John Blacking. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BRESLER, Liora. Pesquisa Qualitativa em Educação Musical: contextos, características e possibilidades. Revista da ABEM, n.16, p. 7-16, 2007.

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

_____. "Rabeca." In Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ELLIOTT, David. Music Matters: a new philosophy of music education. Oxford: Orford University Press, 1995.

GRAMANI, Daniela. O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. 2009.

GROUT, Donald, PALISCA, Claude. História da Música Ocidental. Lisboa: Gradiva, 1997.

LIMA, Agostinho. Música tradicional e com tradição da rabeca. Dissertação: Mestrado em música – Etnomusicologia. Salvador: UFBA, 2001.

_____. “As músicas de rabeca no Brasil”. In Revista Vivência, nº. 27, p. 48-60, 2004.

_____. *A brincadeira do cavalo-marinho na Paraíba.* Tese: Doutorado em música – etnomusicologia. Salvador: UFBA, 2008.

_____. Cavalo-marinho e boi-de-reis na Paraíba. João Pesssoa: Gráfica Moura Ramos, 2010.

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

MESTRE AMBROSIO. Mestre Ambrósio. CD. Gravação independente. 1996.

MURPHY, John P. “The Rabeca and its Music, Old and New, in Pernambuco, Brazil.” *Latin American Music Review*, 18, 2, Fall/Winter. Austin. 147-172. 1997.

NÓBREGA, Ana Cristina P. A rabeca no cavalo-marinho de Bayeux, Paraíba. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/SEC/EdUFPB, 2000.

OLIVEIRA, Sérgio R. Veloso. “A Rebeca na Zona da Mata Norte de Pernambuco – Levantamento e Estudo.” Relatório final de projeto de iniciação científica. Departamento de Música, UFPE. 1994.

PIMENTEL, Altimar. Boi-de-reis. João Pessoa: FIC, 2004.

SANTOS, Roderick. Isso não é um violino? Usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste. Natal: Editora do IFRN, 2011.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel. Dicionário de conceitos históricos. São Paulo: Contexto, 2009

THOMPSON, E. P. Costumes em Comum. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

CAMINHOS MUSICAIS DO CHORO NO INTERIOR PAULISTA.

Renan Moretti Bertho
renanbertho@gmail.com
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Resumo

"Quais os caminhos do choro no interior paulista?" A resposta a este questionamento revela uma intensa rede de práticas musicais informais e regulares, denominadas "rodas de choro". Dotadas de características próprias, estas rodas possuem aspectos de produção e organização sonora que se articulam e variam de acordo com situações e contextos. Este trabalho contribui para a área de etnomusicologia ao abordar de maneira panorâmica e incipiente estes espaços no interior de São Paulo. Para tal estabeleço um diálogo com o conceito de "caminhos musicais" (musical pathways), elaborado por Ruth Finnegan (1989) e incorporado por Margarete Arroyo (2002). Como resultado apresento uma análise específica dos caminhos musicais entre os municípios de São Carlos, Leme e Ribeirão Preto, bem como uma reflexão sobre como essas práticas se relacionam e influenciam o fazer musical umas das outras. Por fim, ao analisar a impressão de um dos músicos sobre estas situações, percebemos a influência de referências contemporâneas que orientam a construção dos padrões locais e atuais de organização e produção sonora.

Palavras chave: Roda de choro. Etnomusicologia. Mundos musicais.

Abstract

"What are the musical pathways of choro in the interior of São Paulo?" The answer to this question reveals an intense network of informal and regular musical practices, called "rodas de choro". Endowed with its own characteristics, these rodas have aspects of production and sound organization that articulate and vary according to situations and contexts. This work contributes to the ethnomusicology area by proposing a panoramic and incipient approach of these spaces in São Paulo. To this, establish a dialogue with the concept of "musical paths" prepared by Ruth Finnegan (1989) and incorporated by Margarete Arroyo (2002). As a result I present a specific analysis of the musical pathways between the cities of São Carlos, Leme and Ribeirão Preto, as well as a reflection on how these practices relate to and influence the music making of each other. Finally, when analyzing the impression of the musicians about these situations, we see the influence of contemporary references that guide the construction of local and current organization and sound production standards.

Keywords: Roda de choro. Ethnomusicology. Musical worlds.

Mundos e Caminhos musicais.

No livro "The Hidden Musicians", a antropóloga Ruth Finnegan revela dimensões fundamentais do fazer musical de uma cidade inglesa chamada Milton Keynes. A autora observa e analisa as atividades de músicos profissionais e amadores de contextos previamente definidos como mundos musicais. Entre os diversos espaços, características e sonoridades abordadas, encontramos descrições profundas sobre os concertos realizados no mundo da música clássica; informações precisas sobre os compromissos que perpassam o mundo das bandas de metais e impressões detalhadas acerca da organização dos Pubs que abrigam o mundo da música folk.

A metáfora de Mundos musicais é utilizada por Finnegan como um desdobramento do conceito de "Art World", formulado por Howard Becker em 1982. De acordo com a autora, a definição de mundos musicais:

> ... surge a partir da descrição dos próprios participantes. (...) o termo também vem sendo usado por antropólogos para se referir à visão de mundo das pessoas, ou para diferenciar mundos sociais, enfatizando a diferença e complexidade cultural das ideias e práticas. (Finnegan,1989, p. 31)

Ao analisar os contrastes e traçar comparações entre os mundos musicais de Milton Keynes, Finnegan argumenta em prol do fazer musical local e questiona a ideia "estanque" de comunidade musical. Assim a cidade passa a ser compreendida como um meio urbano heterogênio capaz de produzir música e a produção musical pensada para além da cultura tradicional comum. No âmbito desta discussão, a autora elabora a metáfora de caminhos musicais como uma proposta flexível para compreensão das práticas sociais e das ações coletivas compartilhadas (1989, p.305)

No Brasil, estes conceitos foram adotados por Margarete Arroyo ao tratar do fazer musical em uma escola municipal de Uberlândia, MG. Em artigo publicado em junho de 2002, Arroyo propõe uma adaptação dos questionamentos da antropóloga inglesa à realidade mineira. Ao observar a presença dos mundos musicais da Catira, do Congado e do Conservatório de Música no contexto escolar, a pesquisadora discute os caminhos que

cruzam esses diferentes mundos musicais e avalia as implicações resultantes destas interseções para área de Educação Musical. Nesta condição, "mundo musical" significa:

> Espaço social marcado por singularidades estilísticas, de valores, de práticas compartilhadas, mas que interagem com outros mundos musicais, promovendo o recriar de suas próprias práticas bem como o ordenamento de diferenças sociais (Arroyo, 2002, p.101)

Ambas as pesquisadoras almejam revelar práticas e saberes escondidos, "invisíveis" ao mundo acadêmico. Tal invisibilidade, segundo Finnegan, é consequência em grande parte de estudos musicológicos que estabelecem hierarquias para determinar qual música seria superior às demais. A autora propõe pensarmos sobre o que a prática "é", e não sobre o que "deveria ser", para tanto é importante descrever o que as pessoas realmente fazem "assim torna-se evidente que há, de fato, diversas músicas, não apenas uma, e que nenhuma é superior às outras."[1] (1989, p.6)

No presente artigo partilho das definições propostas por estas autoras para fundamentar a seguinte questão: Quais os caminhos do choro no interior paulista? A resposta a este questionamento revela uma intensa rede de práticas musicais informais e regulares, dotadas de características próprias e aspectos compartilhados. Assim, proponho uma abordagem panorâmica e incipiente das rodas de choro realizadas em seis municípios do interior de São Paulo, bem como uma reflexão sobre como essas práticas se relacionam e influenciam o fazer musical umas das outras. Dito isto, faz-se necessário definir o que é uma roda de choro bem como informar os dados construídos nesta pesquisa.

Rodas de choro do interior paulista

Rodas de Choro são entendidas neste trabalho como espaços destinados à performance musical onde o choro é (e sempre foi) praticado. Assim, concordo com a definição de Ivaldo Lara Filho: "A roda está diretamente relacionada com o surgimento e a elaboração do gênero, chegando a ser considerada "matriz" do choro" (Lara Filho et al, 2011,

[1] Tradução do autor.

p.150). Diversos autores, como Aragão (2013), Cazes (1998), Diniz (2003; 2007) e Valente (2010; 2012), atribuem a origem desta manifestação ao Rio de Janeiro no final do século XIX, fruto de um contexto sociocultural efervescente[2] e geralmente praticado em ambientes informais e festivos.

Dado este cenário inicial, o choro se dissemina pelo território nacional, chegando ao ponto de atualmente encontrarmos rodas em diversos estados, como demonstrado por Carla Bastos (2010), Freitas (2005) e Lara Filho (2009), e também fora do Brasil. No interior paulista encontramos estas práticas regularmente nas cidades de Araraquara, Campinas, Leme, Ribeirão Preto, São Carlos e Tatuí, em alguns casos mais de uma roda por município[3]. Ao frequentar estes espaços como flautista, percebi diferentes aspectos de produção e organização sonora, variando de acordo com situações e contextos. A seguir apresento algumas destas possibilidades agrupadas de acordo com as categorias abaixo:

Periodicidade: as rodas podem ser mensais, quinzenais, semanais ou ocasionais (que acontecem em comemorações específicas, como aniversários e/ou festivais);

Local: bar, restaurante, casa de show, praça, casa de algum participante. Em suma, qualquer lugar onde os músicos possam se encontrar para tocar;

Instrumentação: o básico geralmente é violão de 7 cordas, pandeiro e um instrumento solista, geralmente bandolim, saxofone, flauta ou clarinete, mas também é possível (e em alguns casos frequentes) o acréscimo de *cavaco*[4], violão de 6 cordas, percussões variadas e mais de um solista;

Formas de participação: quase sempre é "aberta" ou "livre", ou seja, além dos músicos que compõe oficialmente a roda, outros participantes podem participar desde que conheçam o repertório praticado e sintam-se à vontade para tocar.

[2] Destaco principalmente as reformas urbanas, a profissionalização dos músicos e a construção da identidade nacional. Para mais informações consultar: Contier (2004), Gomes (2004), Naves (1998) e Wisnik (1983).
[3] Não descarto a possibilidade de outras cidades interioranas com práticas semelhantes, porém ressalto a falta de estudos acadêmicos bem como bibliografia específica sobre o tema. Por hora, selecionei estes municípios com base na regularidade destas rodas e na minha atuação nas mesmas, que se deu durante, ou em períodos próximos, à realização do campo para minha pesquisa de mestrado.
[4] Instrumento de quatro cordas afinadas como Ré, Sol, Si, Ré, tocadas com auxílio de uma palheta. Associa as cadências harmônicas do violão com as levadas rítmicas do pandeiro.

Uso de partituras: é opcional, pode ocorrer para motivar a participação dos iniciantes (que ainda não decoraram um repertório), para apresentar uma composição autoral, para recordar um choro que não é tocado há muito tempo, entre outras situações. Observo que há uma valorização do ato de decorar os choros, pois de maneira geral os músicos acreditam que sem partitura a performance será "mais livre".

Sonorização: há rodas com todos os instrumentos amplificados, há rodas sem nenhum equipamento de áudio e também há casos híbridos, onde instrumentos de maior potência sonora, como pandeiro e flauta, soam naturalmente, e os de menor potência, como o violão e o bandolim, são amplificados por aparelhagem de áudio específica, que na maioria das vezes pertence aos próprios músicos.

Financiamento: patrocínios e apoios são praticamente inexistentes, salvo quando a roda está vinculada a eventos de grande porte ou é parte de um projeto institucional. Geralmente, o bar, ou estabelecimento, fornece opções restritas de alimentos e bebidas para quem toca.

Divulgação: dois tipos prevalecem, redes sociais ou boca a boca. Entretanto, quando há um festival relacionado ao gênero ou eventos com recursos abrangentes, podem ocorrer folders de divulgação, notas em jornais e chamadas na televisão.

Estas categorias foram levantadas durante a construção de dados em pesquisa de campo[5] e visam apresentar características de diferentes espaços nos quais os músicos, muitas vezes amadores, praticam seus instrumentos, desenvolvem um repertório específico e socializam com outros músicos e interessados.

O intercâmbio regional do choro

Dado este plano de fundo, passemos à questão principal: compreender como as práticas musicais de diferentes cidades se relacionam (Arroyo, 2002) e orientam os caminhos musicais (Finnegan,1989) do choro no interior paulista. Para tal, necessitamos entender o

[5] Pesquisa que integra meu projeto de mestrado intitulado Memória e Performance nas rodas de choro de São Carlos, que atualmente está em andamento e é realizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

intercâmbio regional entre os músicos que tocam de choro, ou seja, é preciso esclarecer que estes instrumentistas viajam de um município a outro com o único objetivo de frequentar as rodas. Logo, proponho uma divisão entre músicos locais, que são os residentes na cidade que acontece a roda, e músicos visitantes, aqueles que viajam das cidades próximas.

O trânsito entre músicos locais e visitantes pode causar situações de estranhamento aos padrões de organização e produção sonora, influenciando assim a performance da roda. Por exemplo, quando habituado a tocar com seu instrumento amplificado, o visitante pode estranhar uma roda onde os instrumentos soam acusticamente e, caso a roda seja realizada em um ambiente pequeno, as conversas entre o público podem atrapalhá-lo.

Apesar dos contratempos, a troca de informações entre músicos locais e visitantes agrega experiências para ambas as partes. Os locais sentem-se honrados com a presença de convidados externos, pois sabem que, na maioria das vezes, o próprio visitante arca com os gastos da viagem, tendo como única motivação participar de uma roda musicalmente desenvolvida e culturalmente estabelecida. Os visitantes, por sua vez, ficam satisfeitos por tal reconhecimento, e podem reivindicar que os locais frequentem as rodas de suas cidades.[6]

Para aprofundar esta discussão, apresento alguns dados construídos entre julho de 2013 e dezembro de 2014, período no qual realizei pesquisa de campo na roda de choro promovida pela Academia do Choro, em São Carlos. Organizada por Tiago Veltrone, bandolinista com formação no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí "Dr. Carlos Campos", esta roda existe desde 2011 e propõe encontros quinzenais às terças-feiras, das 20h30 às 23h30, em um bar/restaurante. O espaço é frequentado por jovens e adultos, em sua maioria de classe média. A forma de participação é "aberta" ou "livre" e os instrumentos dos músicos profissionais e amadores soam acusticamente.[7]

Durante construção dos dados etnográficos neste espaço, presenciei diversas situações de intercâmbio regional entre os músicos do interior paulista. É o caso do saxofonista Alcides, que reside em Araraquara e participou espontaneamente de diversas rodas. Observo que no dia 13 de agosto de 2013, Alcides apresenta o clarinetista Rafael aos músicos da Academia do Choro, a partir desse dia a participação do clarinetista se tornaria

[6] Estas atitudes são observadas em frases sutis como "Foi muito legal que vocês vieram, voltem sempre!", ou ainda "Agora vocês precisam ir para nossa roda lá em Ribeirão Preto!".
[7] Para maiores informações acessar: http:// www.academiadochoro.com.br

frequente em outras rodas. Após este encontro, Rafael passaria a ensaiar e se apresentar em outros contextos com o violonista Maurício e o pandeirista Ricardo, músicos da Academia do Choro que o conheceram no referido 13 de agosto.

Quase um ano depois, em 28 de outubro de 2014, a Academia do Choro recebeu o cavaquinista Alexandre e o violonista João, ambos de Ribeirão Preto, organizadores do projeto Choro da Casa[8]. Cabe mencionar que os músicos de São Carlos e os de Ribeirão Preto já se conheciam e haviam tocado juntos em outras oportunidades. Diferente das participações espontâneas mencionadas anteriormente, a viagem dos músicos de Ribeirão havia sido combinada dias antes em Leme, durante a quarta edição da Semana Seu Geraldo de Música[9], que ocorreu entre 18 e 25 de outubro. Na contramão deste trânsito, temos a participação, espontânea ou previamente combinada, dos músicos da Academia do choro em rodas de Leme, Ribeirão Preto e Piracicaba.

Caminhos do choro no interior paulista.

O trânsito de músicos no interior paulista pode ser compreendido como consequência direta de dois principais fatores: primeiro, a expansão e a renovação do choro nas ultimas décadas do século XX. Não por acaso o último capítulo do livro "Choro, do quintal ao municipal", do cavaquinista Henrique Cazes, é intitulado "Choro por toda parte", onde são descritas iniciativas da década de 90 em diversos países e regiões nacionais em que a "musicalidade chorística aparece reciclada e revigorada" (Cazes, 2010: 202). O segundo fator que favorece experiências deste "intercâmbio regional" é a institucionalização do choro, que através de cursos e escolas[10], contribuem para multiplicação dos músicos, muitas vezes jovens, dispostos a viajar para outras cidades em busca de lugares para tocar.

Em 13 de outubro de 2013 entrevistei Tiago Veltrone, músico e fundador da Academia do Choro. Ao ser questionado sobre suas influências o músico comenta as

[8] Para maiores informações ver: https://ptbr.facebook.com/ProjetoChoroDaCasa
[9] Para maiores informações consultar: http://www.semanaseugeraldo.com/
[10] *Cito como exemplos o Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" em Tatuí, SP, a Escola Portátil de Música, no Rio de Janeiro e a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello em Brasília.*

recentes alterações observadas na cena do choro no interior paulista e faz clara referência à recente expansão desta linguagem:

> Tiago — Quando eu fui para Leme fiquei espantado quando vi a galera tocando, tinha bastante gente! Eu lembro que na época que eu estava estudando tinha muito pouco, tinha um pouco em São Paulo um pouco no Rio de Janeiro um pouco em Tatuí. Mas hoje em dia tem em cada canto.

Algumas considerações são necessárias para compreendermos esta mudança de paradigma: Tiago foi aluno do Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" entre 2003 e 2009, este período é anterior à realização da Semana Seu Geraldo de Música em Leme, cuja primeira edição ocorreu um 2010, bem como à fundação do projeto Choro da Casa de Ribeirão Preto, que iniciou suas atividades em abril de 2012. Logo é possível afirmar que a atividade de intercâmbio entre os músicos de São Carlos, Leme e Ribeirão Preto, com a finalidade exclusiva de participar de rodas, era menos intenso, para não dizer inexistente.

Além de influenciar o fazer musical dos músicos da região, as ocasiões de intercâmbio servem como referências contemporâneas para construção dos padrões locais de organização e produção sonora, como observa Veltrone em outro trecho da entrevista:

> Tiago — Você vê o pessoal de Ribeirão Preto como eles são organizados, eles fazem uma caixinha e compram um pen drive para todo mundo da roda, gravam todos os choros para galera ouvir. Foram para o festival de Leme e com o dinheiro da caixinha eles pagaram almoço para todo mundo que foi de Ribeirão!

No que tange ao padrão de produção sonora, cito o uso do pendrive como suporte para armazenar e distribuir gravações, processo que certamente facilita o acesso às principais referências do gênero e influencia a construção do repertório. Quanto aos padrões de organização, destaco a "caixinha" como estratégia de financiamento coletivo, e, sabendo que se trata da arrecadação de fundos para um festival de música, pode-se dizer que esta forma de investimento contribui para formação musical dos participantes.

Conclusão

Ao observarmos as possibilidades de produção e organização sonora do interior paulista, percebemos esta região como meio heterogênio de produção musical (Finnegan,1989), neste caso associada ao choro. O cruzamento das diferentes características das rodas, nos mostra que os caminhos musicais do choro nesta região se cruzam sob diversas instâncias: no intercâmbio dos músicos, nos contatos que surgem em festivais e rodas, na honra de tocar com músicos convidados e na reivindicação pela presença dos músicos locais.

Como implicações resultantes destas interseções (Arroyo, 2002) chamo atenção para as relações musicais entre os municípios de São Carlos, Leme e Ribeirão Preto, exemplificadas na situação ocorrida no dia 28 de outubro de 2014. Logo entendo que os caminhos musicais que relacionam estas cidades são frutos de dois principais fatores (a renovação do choro nas ultimas décadas do século XX, e a institucionalização da linguagem) que situam o intercâmbio entre os músicos de choro em um contexto relativamente recente. Por fim, ao avaliar a impressão de um dos músicos sobre estas situações, nos deparamos com referências contemporâneas que orientam a construção dos padrões locais e atuais de organização e produção sonora.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Pedro. 2013. O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro. Rio de Janeiro: Folha Seca.

ARROYO, Margarete. 2002. Mundos musicais locais e educação musical. In Em Pauta, n. 20, vol. 13, p.95-122.

BECKER, Howard Saul. 1982. Art worlds. Berkeley: Univ. of California.

BASTOS, Juliana Carla. O clube do choro da Paraíba: performance musical e relatos de aprendizado de campo. Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (Simpom). Rio de Janeiro, RJ, 2010.

CAZES, Henrique. 1998. Choro: do quintal ao Municipal. 3. ed. São Paulo, SP: Editora 34.

CONTIER, A. D. . O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade a questão da identidade cultural. Fênix (Uberlândia), v. I, p. 1-22, 2004.

DINIZ, André. 2003. Almanaque do Choro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

FINNEGAN, Ruth. 1989. The hidden musicians: making-music in an English town. Cambridge: Cambridge University Press.

FREITAS, Marcos F. A. O choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras. Dissertação de mestrado. UFMG, 2005.

GOMES, Tiago de Melo. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

LARA FILHO, Ivaldo; Silva, Gabriela; Freire, Ricardo. 2011. "Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking". Per Musi. Belo Horizonte, n.23, v.1, p.148-161.

LARA FILHO, Ivaldo. O Choro dos chorões de Brasília.Dissertação de mestrado. Brasília, UnB, 2009.

NAVES, Santuza Cambraia. O violão azul : modernismo e musica popular. Rio de Janeiro, RJ: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

SQUEFF, Enio; WISNIK, Jose Miguel. Musica. 2. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

VALENTE, Paula Veneziano. A improvisação no choro- História e reflexão. DAPesquisa, v. 7, p. 272-283, 2010.

_____. Choro - Gênero e Estilo - Conceitos e Reflexões. João Pessoa: Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2012. Pp. 619-698.

VELTRONE, Tiago. Entrevista concedida a Renan Moretti Bertho. São Carlos, 13 nov.2013.

Sites:

Choro Da Casa: https://ptbr.facebook.com/ProjetoChoroDaCasa. Último acesso: 25/02/2015
Academia do Choro: www.academiadochoro.com.br. Último acesso: 22/02/2015
Semana Seu Geraldo de música: http://www.semanaseugeraldo.com/. Último acesso: 26/02/2015

DE CORPOS E ARTEFATOS SONOROS: EXEMPLOS ETNOGRÁFICOS TIKMŨ'ŨN-MAXAKALI

José Ricardo Jamal Júnior
ricardojamal@gmail.com
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo elaborar uma reflexão acerca da produção de corpos sonoros entre os Tikmũ'ũn-Maxakali, povos habitantes do extremo nordeste de Minas Gerais e falantes do idioma Maxakali. O ponto de partida foi a discussão surgida na antropologia brasileira dos anos 70, a respeito do problema da construção da pessoa nas sociedades indígenas americanas, o que inspirou os estudiosos da América indígena, principalmente nos estudos relativos à arte. Com essa literatura mais recente, cotejamos exemplos etnográficos Tikmũ'ũn-Maxakali que evidenciavam a construção de corpos. Isso contribuiu para que os exemplos etnográficos pudessem ganhar nova compreensão a partir da chave corpo/artefato, tal qual exposta por Van Velthem (2009) e Lagrou (2009). Verificou-se, então, que o barro aparecia em contextos diversos como matéria-prima utilizada na fabricação de corpos. Os corpos artefatuais produzidos também estiveram envoltos pelas noções de adoção/paternidade e marcados por uma qualidade musical que os deveria desejavelmente compor – essa última pelo menos em que pese aos Tikmũ'ũn-Maxakali. Finalmente, notou-se que música e alteridade, nesse contexto, são próximas, determinando a aquisição de repertórios e a formação de corpos ressonantes.

Palavras chave: Tikmũ'ũn-Maxakali, Instrumentos musicais, corpo.

Abstract

This paper aims to reflect about the production of reverberating bodies among Tikmũ'ũn-Maxakali indians, peoples inhabiting the extreme northeast of Minas Gerais and speakers of the Maxakali language. The starting point was the discussion that arose in Brazilian anthropology of the 70s, about the construction of the person in American Indian societies, which inspired students of Indian America, especially in relation to art. With this most recent literature, we compare ethnographic examples of the Tikmũ'ũn-Maxakali regarding the construction of the bodies. This way, the ethnographic examples have gained new understanding, considering the key body/artifact, as exposed by Van Velthem (2009) and Lagrou (2009). Then, it appeared that the clay was used in different contexts as a raw material used in the manufacture of bodies. The artifactual bodies produced were also surrounded by notions of adoption/parenthood and marked by a musical quality that should desirably compose them - the latter at least for the Tikmũ'ũn-Maxakali. Finally, it was noted that music and alterity, in this context, are related, determining the acquisition of repertoires and the making of resonant bodies.

Keywords: Tikmũ'ũn-Maxakali, Musical instruments, body.

Introdução

Em um trabalho de 1979, a saber, "A construção da pessoa nas sociedades indígenas", Seeger, da Matta e Viveiros de Castro se ocupam em verificar quais contribuições a etnologia de então, relativa aos grupos brasileiros, teria para oferecer à Antropologia. A riqueza estava em uma noção de pessoa, fortemente vinculada à corporalidade. Mais do que isso, considerar tal aspecto era um caminho para uma justa compreensão da organização social e da cosmologia nesses contextos. Era preciso compreender as teorias nativas acerca da corporalidade: concepção, doenças, implicações dos fluidos corporais, regimes alimentares e ornamentação corporal. No entanto, a corporalidade não poderia ser tomada separadamente, mas tendo em vista que a pessoa é definida e construída pela sociedade. Para além do que seria a produção física de indivíduos, teríamos também a produção social de pessoas. Era preciso, portanto, "tomar a noção de pessoa como categoria" (Seeger et al., 1979, p. 4), a fim de fugir de esquemas prévios considerados nos estudos em outros contextos etnográficos.

Ao evidenciar a centralidade do corpo, o texto em questão não trouxe apenas novas luzes para a Antropologia como um todo, mas ainda orientou outros autores a partir daí a buscarem uma compreensão cada vez mais profunda sobre como se opera a construção do corpo entre os ameríndios, em contextos etnográficos específicos, como veremos a seguir. Antes disso, no entanto, apresentaremos uma descrição de um evento etnográfico que nos fará entrar intensamente no assunto da produção dos corpos nas sociedades indígenas. Concomitantemente, procuraremos colocar os dados dessa descrição em diálogo com uma literatura pertinente. Descreveremos ainda outros episódios, mas o que nos toma agora diz respeito à chegada dos *xũnĩm ĩn yĩ ka'ok* em aldeias tikmũ'ũn-maxakali, povos falantes do idioma Maxakali, habitantes do extremo nordeste de Minas Gerais.

Fabricando corpos infantis

Os *xũnĩm* fazem parte de uma categoria de seres superlativos, os *yãmĩy*, presentes na cosmologia tikmũ'ũn. São os morcegos-espíritos. Dentre eles, há uma categoria especial, que cuida do crescimento corporal das crianças, os *xũnĩm ĩn yĩ ka'ok*, termo que pode ser

traduzido como "*xũnĩm* corpo-fala forte", já que corpo/carne/fala têm a mesma origem (*yĩy* = falar; *yĩn* = carne, músculo, corpo). Quando chegam às aldeias, vão, especialmente, para cuidar das crianças. Trazem seus corpos cobertos por barro, pois vêm do rio. Em suas cabeças portam adornos extremamente criativos, feitos de plantas. Chegam à aldeia pelo *kuxex*, a casa dos cantos, espaço quase sempre reservado apenas aos homens, salvo em raras exceções bem determinadas. Reúnem-se no pátio, próximo ao *mĩmãnãm*[1]. Andam em grupo e ficam bem próximos uns dos outros. Nos instantes seguintes, afastam-se ligeiramente do bando e começam, um a um, a gesticular para as mulheres que estão, em um semicírculo ideal, voltadas para eles e, consequentemente, para o pátio, de frente para o *kuxex*. Esses gestos são explicados pelos pajés, e entendidos pelas mulheres que estão com as crianças, como pedido de comida. Os que desejam, lhes dão algo: arroz e feijão, já preparados ou não, biscoitos, suco, café. À medida que recebem, levam as comidas para o centro onde se reuniram inicialmente. Findado esse momento de pedido/oferta se inicia uma segunda etapa. Correm em direção ao lugar onde estão as mães e as crianças. Na verdade, correm em direção às crianças. O percurso não é realizado de modo coletivo. Saem mais ou menos individualmente. Mais ou menos porque podem coincidir saídas simultâneas ou próximas. No entanto, a comida não fica sozinha. Cada criança "capturada" é levada para junto dos demais *xũnĩm* – diante de todos, não em reclusão – e tem o seu corpo coberto por barro. São esticados os braços, o tronco e até o corpo todo, com a criança sendo suspensa horizontalmente, pelos pés e pelas mãos, por dois *xũnĩm*. Passado esse instante de manipulação, a criança é devolvida a quem a acompanhava, invariavelmente uma mulher, mas sempre sai com um dos dons alimentares amealhados pelos *ĩn yĩ ka'ok*. Portanto, a comida é redistribuída e, assim como ocorre em outras ocasiões rituais entre os Tikmũ'ũn, esse parece ser um método de, além dar de comer aos espíritos, socializar o alimento, fazer circular esse tipo de bem. Nesse processo, as crianças choram bastante, enquanto os adultos se divertem com a cena do choro, com indumentária dos *xũnĩm* e com os gestos que eles fazem. Para além de um escárnio, o choro adulto, no entanto, é um gesto educador, que parece dizer algo como "não há por que chorar". Poderíamos estabelecer comparações entre esse momento de cuidado corporal que, de algum modo, é sofrido para as crianças, com

[1] Mastro de madeira, pintado com motivos específicos, que variam conforme o *yãmĩy* que seja seu dono. Nem todo *yãmĩy* tem *mĩmãnãm*.

outros que também têm lugar nas nossas sociedades, como a vacinação infantil, por exemplo. Há que ressaltar, porém, que, apesar de chorarem assustadas, as crianças são tratadas com extrema delicadeza pelos *xũnĩm*. Esses esticões não são, certamente, abruptos ou dolorosos. É possível observar que são realizados com todo cuidado. E, segundo dizem os pajés, assim as crianças crescem rapidamente e vão saber cantar também.

Corpos e artefatos

Em alguns trabalhos etnográficos mais recentes, a noção de corpo ganha uma nova feição, através de uma antropologia cujas preocupações estão nas artes, ou seja, nas produções estéticas indígenas. Isso porque os artefatos por eles produzidos estariam muito próximos da ideia de corpo. Uma elaboração a respeito desse tema encontramos no trabalho de Els Lagrou (2009) denominado "Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação", mais especificamente no capítulo "Corpos e artefatos". Ora, os artefatos são também assunto da arte ocidental, mas as diferenças são bastante definidas. Por exemplo, quando um artista ocidental, um pintor, produz uma obra, com base em algum modelo, aquilo que ele pinta nada mais é do que uma cópia. O modelo e a pintura são de naturezas diferentes. Os materiais que compõem um e outro não são os mesmos. Assim também as técnicas utilizadas para produzir o modelo no quadro são claramente diferentes daquelas necessárias para produzir aquilo que serviu de modelo. Dito de modo mais claro, pintar um vaso de flor passa por um uso específico de materiais e técnicas; produzir um vaso de flor propriamente dito demanda outras técnicas e materiais. Estamos, portanto, no campo da representação. O que está figurado não é a produção de um vaso propriamente dito, mas uma cópia de um vaso de flor. Conforme Lagrou (2009, p. 39), "no universo artefatual ameríndio (...) a cópia é muitas vezes considerada como sendo da mesma natureza que o modelo e tende a ser produzida através das mesmas técnicas que o original". E completa:

> Por essa razão podemos afirmar que entre os ameríndios artefatos são como corpos e corpos são como artefatos. Na medida em que a etnologia começa a dar mais atenção ao mundo artefatual que acompanha a fabricação do corpo ameríndio, a própria noção de corpo pode ser redefinida. Um dos aspectos principais da concepção ameríndia sobre a corporalidade, que concebe o corpo como fabricado pelos pais e pela comunidade e não como uma entidade biológica que cresce automaticamente seguindo uma forma

> predefinida pela herança genética, ganha deste modo um relevo todo especial (Lagrou, 2009, p. 39).

A passagem nos informa que há um "mundo artefatual" que acompanha a "fabricação do corpo ameríndio". Uma vez mais, trata-se de um corpo fabricado coletivamente e não puramente em um plano biológico. Na descrição que vimos logo acima, dos *xũnĩm ĩn yĩ ka'ok*, os corpos infantis são mobilizados, através de certo tipo de manipulação que os fará crescer rápido e fortes. Esses procedimentos técnicos envolvem, além dos esticões, a aplicação de barro sobre a pele[2]. Mas essa é uma aplicação feita às pressas, descuidadamente, digamos. Conforme vimos que, geralmente, as técnicas de produção de artefatos e corpos podem coincidir, observemos que os Tikmũ'ũn são historicamente conhecidos por terem sido grandes oleiros da região dos vales do Jequitinhonha e do Mucuri. Poderíamos, no limite, quem sabe até pensar que, reciprocamente, os corpos infantis seriam produzidos como panelas e as panelas como gente. Esclarecemos que tal prática da olaria permanece como algo latente: parece não ser mais amplamente difundida entre os Tikmũ'ũn, mas vários deles dizem que há ainda os que sabem fazer as panelas. Explicitaram, certa vez, que uma das razões para terem parado de produzir as panelas foi a de que, para manipular o barro, é preciso que a mulher esteja fora do período de menstruação e que, atualmente, muitas mulheres não respeitavam mais essa prerrogativa. Note-se que há mais um dado importante aqui que é a relação entre a menstruação e os perigos que ela pode oferecer aos corpos, ainda que eles sejam possíveis corpos-artefatos-de-barro. Ainda que não esteja satisfatoriamente clara a analogia que sugerimos entre as crianças e os artefatos de barro outrora fabricados por esses povos, reflexão que pode mesmo parecer absurda, gostaríamos de relembrar das "Mulheres de cera, argila e arumã", de Van Velthem (2008).

A autora nos informa que as narrativas míticas, por estarem conectadas intimamente com a cosmologia, podem ampliar a nossa compreensão da materialidade. Além disso, como os mitos e os artefatos estão frequentemente associados, o mito pode ser como um guia para nos aproximarmos da exegese nativa sobre as produções artísticas, isto é, a confecção dos artefatos. Em um importante mito referente à gênese do mundo wayana, a tecnologia criativa

[2] A expressão mais evidente aqui seria "pintura corporal". Não sabendo, no entanto, se há a utilização de um padrão suficientemente definido nessas produções visuais, optamos, por ora, por fazer essa diferença.

> destacada diz respeito à arte de produzir mulheres a partir de matérias-primas diversificadas. Resumidamente, a primeira parte do mito descreve como um demiurgo, referido como Tenä ou Umalé segundo as diferentes versões, sentindo-se só, resolve criar uma mulher destinada a ser sua irmã e a produzir alimentos, principiando assim a cadeia das trocas matrimoniais e dos atos criativos (Van Velthem, 2008, p. 219).

Ora, os Tikmũ'ũn também contam a história de um período em que passaram privação de mulheres e resolveram fazer uma mulher, com todas as suas partes. A nossa atenção, aqui, deve recair sobre a matéria-prima escolhida pelos *mõnãyxop*, ancestrais Tikmũ'ũn, que foi justamente o barro. Além disso, temos o exemplo de *ĩnmõxã*, um monstro canibal que desconhece a seus parentes, devorando-os. É um morto, cujo corpo não apodreceu corretamente. Ao sair de sua cova, seu corpo barrento endureceu ao contato com o sol, perdendo permeabilidade, qualidade desejável para um corpo. Isso nos indica que tal matéria seria, sim, um material por meio do qual podem ser construídas pessoas, ainda que evidentemente sob determinadas condições e regimes.

Lagrou, retomando esse mesmo texto de Van Velthem, explica que entre os Kaxinawa, "os *ibu*, donos, mantêm uma relação de pai(mãe)-filho com aquilo que produzem" (Lagrou, 2009, p. 44), como no caso da primeira mulher dos Wayana. Uma versão da história da mulher de barro entre os Tikmũ'ũn (Oliveira, 1999, p. 130) aponta que enquanto um homem trabalhava em sua roça, ouviu a voz de uma mulher de barro que o chamava por pai, para seu espanto, já que não possuía filhos. Ainda no contexto etnográfico tikmũ'ũn, algo semelhante se passa – em que pese à ocorrência de uma certa relação de paternidade – no ritual de batismo das crianças que os *yãmĩy* promovem juntamente com os homens, conforme se segue.

Batismo de *Yãmĩy*

Os *Yãmĩy* saem de dentro do *kuxex* com as crianças nas costas, seguradas pelos pés, com a cabeça para baixo. Vão acompanhados dos pajés até o rio. *Yãmĩy* estão vestidos com um traje de entrecasca de embira, ou mesmo cobertores. Ambos os materiais cobrem o corpo do *Yãmĩy* mais ou menos da cabeça aos pés. Há aí, portanto, uma função de máscara que subsiste, independente do material com que é confeccionada. Sabemos que as máscaras são como roupas-ativas, artefatos que operam a metamorfose. Esses *Yãmĩy* levam as crianças

para tomarem banho no rio. Eles soltam gritos agudos enquanto carregam os pequenos. Já no rio, é preciso que executem um canto, ao modo de um recitativo. Às vezes precisam repeti-lo, se não tiver sido satisfatória a execução. São os pajés que estão ao lado dos *Yãmĩy* ensinando-os como fazer. Assim que o canto é executado a contento dos pajés, as crianças correm em debandada em direção ao rio. Não só crianças se banham nesse momento. Às vezes adultos também, a depender do quão frio ou calor está. O que o *Yãmĩy* pronuncia é como um encantamento para que o rio não cause doenças como coceira, febre ou dor em ninguém. Uma produção sonora que age no sentido de neutralizar possíveis males presentes naquelas águas. Na volta para a aldeia, os *Yãmĩy* ficam com as crianças em sua frente, dispostos num semicírculo que acompanha o semicírculo dos *mĩmãnãm*, voltados para o *kuxex*, e todos voltados – *Yãmĩy* e crianças – para o centro desse semicírculo. Em seguida, todos – homens e crianças – vão para o *kuxex*. Parece haver três tipos ou funções de *Yãmĩy* nesse momento semicircular: *Yãmĩy* que, gritando, levam uma ou duas crianças em suas costas, que são "Yãmĩy mesmo"[3]; Yãmĩy que sai gritando de dentro do *kuxex*, sozinho, e é imitado em seguida por todos da fila (dizem que ele grita pra ficar bem, é o jeito dele); *Yãmĩy* envoltos por cobertores/trajes de embira. Quanto a estes últimos, são corujas. Essas coberturas metamorfoseiam a voz, decerto. Mas não nos esqueçamos de que estamos, nesse contexto, diante de um procedimento que prima igualmente pela boa saúde do corpo das crianças. Controlar a transformação desses corpos, mantendo-os saudáveis em sua constante metamorfose. Os *Yãmĩy* estão como que adotando as crianças como seus filhos, cuidando delas. Mas a relação que está posta, se lançarmos um olhar mais detido, é uma dupla relação de adoção. Isso ocorre na medida em que essas crianças, ao crescerem, serão os mesmos pajés que estão ensinando aos *Yãmĩy* como cantar corretamente o encantamento para as águas. Diz-se mesmo que os pajés são os *Yãmĩytak*, ou seja, "pais de *Yãmĩy*".

Algo mais ainda precisa ser dito a respeito da boa formação desses corpos/artefatos. Vimos que quando o *xũnĩm ĩn yĩ ka'ok* besunta os corpos das crianças com o barro é para que elas cresçam rápido e fortes. Mas isso não é tudo. Vimos que o termo pode ser traduzido como "*xũnĩm* corpo-fala forte", já que corpo/carne/fala têm a mesma origem (*yĩy* = falar; *yĩn*

[3] Yãmĩy é a categoria genérica que pode ser traduzida como espírito, que compreende uma gama de diferentes deles, mas ainda uma categoria específica, desse que é o que cuida, dentre outras coisas, das crianças.

= carne, músculo, corpo). Desse modo, entendemos que eles são corpos feitos para soar forte, isto é, artefatos de produção sonora, são instrumentos de música.

Outro *xũnĩm*, diferente de *ĩn yĩ ka'ok*, relaciona muitíssimo a música, uma vez que como um grande viajante possui uma infinidade de cantos sobre as coisas que vê em suas andanças.

História do *xũnĩm*[4]

Antigamente havia os nossos ancestrais, mas o morcego-espírito para cantar não havia. Havia pés de banana e quando cresciam e nasciam os cachos, os ancestrais os tiravam para deixar amadurecer. Uma vez, quando um ancestral foi buscar um cacho de banana, o morcego-espírito estava dentro do mato comendo a banana madura. Ele chegou, viu as cascas e soube que não foi bicho que comeu. E soube que não era gente porque não viu sinal dos pés. Então o ancestral cortou novamente um cacho para deixar amadurecer e foi à tarde olhar e viu: alguém estava comendo suas bananas maduras e saiu fugindo. Ele mandou parar e perguntou:

- Você está comendo as bananas maduras que eu cortei?
- Eu comi, eu como só banana, essa é a nossa comida.
- Então venha dentro da nossa casa de cantos para comer bastante banana.

E o homem ainda lhe perguntou: - como são os cantos do seu povo?

E o *xũnĩm* cantou: - *ô hô hô hô hô ô hô hô hô hô hô hô*

O que ocorre com a vinda do *xũnĩm* até a aldeia é que ele não traz apenas seus cantos. Ele traz também o seu *mĩmãnãm*. O *mĩmãnãm* é uma produção visual, um mastro coberto por grafismos. No caso de um *mĩmãnãm* de *xũnĩm*, são contínuos losangos vermelhos, alternados com outros cuja cor é a da própria madeira sem cascas. Há pontos pretos levemente irregulares por dentro desses losangos. Há, ainda, desenhos que podem ser de fazendeiros e animais. Essas figurações dizem um pouco do repertório que está posto com a presença de *xũnĩm* na aldeia, ao modo de um suporte de escritura musical (Tugny, 2009, p.

[4] (Tugny, 2011, p. 81).

467). Mas não é só. Ele é também marcador temporal da presença de *xũnĩm*. São corpos contíguos. Se há *mĩmãnãm* na aldeia, há também *xũnĩm* e vice-versa. E, dizem, é um amplificador do som, que faz com que os espíritos escutem melhor o canto que acontece no *kuxex*. Vemos que são corpos contíguos e que ressoam, corpos musicais.

No mito de *xũnĩm*, cantos são trocados por bananas. E os cantos vêm de fora, do exterior, de outro povo, o povo morcego. Ao que parece, a constituição desses corpos sonoros se dá da mesma maneira, ou seja, através da relação com a alteridade. Como vimos, tanto *xũnĩm ĩn yĩ ka'ok* como *Yãmĩy* são classes de Outros com quem os Tikmũ'ũn se relacionam, ambos operando na construção de corpos artefatuais saudáveis, o que também quer dizer capazes de saber cantar, de produzir música, som. Podemos estabelecer uma rápida comparação com o que Lagrou (2009) discute a respeito das miçangas entre os Kaxinawa e sua relação com a identidade, que seria constituída pela incorporação estética da alteridade, o inimigo.

> O tema da miçanga na decoração do corpo, no canto ritual e na teoria da constituição do corpo kaxinawa ilustra claramente o credo ameríndio de que a identidade é constituída a partir da tradução e incorporação estética da alteridade, das forças e características do Outro, que é muitas vezes o inimigo (Lagrou, 2009, p. 48-49). (...) Essa incorporação de substâncias e suas qualidades agentivas associadas ao Outro poderoso, o inimigo, aponta para o bem conhecido modelo ameríndio da predação em que o Eu se constitui a partir de capacidades agentivas conquistadas sobre as forças exteriores de produção. Para os Kaxinawa a quase totalidade do conhecimento das técnicas e substâncias produtivas da vida cotidiana, pessoas, corpos e artefatos foram em tempos míticos conquistados dos inimigos, apesar de alguns terem sido dados voluntariamente (Lagrou, 2009, p. 53).

O contato entre os Tikmũ'ũn e essas classes de Outros nem sempre foi ou é amistosa. Mais do que isso, é uma relação que precisa ser alimentada de diversas formas, muitas vezes mesmo com oferta de comida. Conforme o mito do *xũnĩm*, foi apenas após uma conversa e, em seguida, uma troca de cantos por bananas, que o contato pôde se processar de modo solidário. Os *Yãmĩy*, a seu turno, em diversos momentos causam hesitação às crianças, por estarem atrás delas frequentemente para ensiná-las a comportarem-se de modo adequado no que tange às práticas rituais. Assim, pode ser que a olaria e suas técnicas tenham sido traduzidas e incorporadas dos inimigos, ou não, em outros tempos. Esses mesmos que agora

laboram na produção dos corpos dos Tikmũ'ũn, enquanto corpos passíveis de serem preenchidos de substância musical, e que trazem também a música.

Conclusão

Partimos situando o problema da construção da pessoa nas sociedades indígenas americanas. O problema havia sido remarcado no fim dos anos 70 por Seeger, da Matta e Viveiros de Castro. Tal problema trouxe contribuições para a Antropologia como um todo, mas ainda pôde estimular estudiosos da América indígena a aprofundarem as questões a esse respeito, sobretudo no que tange à arte. Dentre esses autores, passamos por Els Lagrou Van Velthem, que nos ajudaram a ampliar nossa compreensão acerca de alguns exemplos etnográficos Tikmũ'ũn-Maxakali, situados a partir da chave corpo/artefato. Dentre esses exemplos, o caso do *xũnĩm ĩn yĩ ka'ok* nos colocou na trilha de uma analogia possível entre corpos e artefatos de barro, que foi reforçada pelas mulheres de barro, tanto do Wayana quanto dos Tikmũ'ũn. O apontamento de Lagrou a respeito da relação de paternidade entre os *ibu* Kaxinawa e aquilo que produzem encontrou ressonância no batismo dos *Yãmĩy*. Todos esses exemplos tangenciaram a produção de corpos e artefatos. Especificamente entre os Tikmũ'ũn, a produção desses corpos esteve atravessada pela música, isto é, pela ideia de que tais corpos artefatuais produzidos deveriam adquirir, nesse processo, a qualidade fundamental de ressoarem. Considerando que a música por muitas vezes vem das relações com a alteridade, e assim contribui na constituição de identidade, verificamos que o próprio trabalho de construção de corpos pode igualmente ter vindo do exterior, ter sido aprendido.

REFERÊNCIAS

LAGROU, Els. Corpos e artefatos. In: LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil*: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

OLIVEIRA, Luciane M. *A produção cerâmica como reafirmação de identidade étnica Maxakali*: Um estudo etnoarqueológico. 1999. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SEEGER, Anthony; MATTA, Roberto da; CASTRO, E. B. Viveiros de. *A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras.* Boletim do Museu Nacional. Rio de Janeiro: Museu Nacional – U.F.R.J, n.32, 1979.

TUGNY, Rosângela Pereira de; MAXAKALI, Toninho; MAXAKALI, Manuel Damaso; MAXAKALI, Ismail; MAXAKALI, Zé Antoninho; MAXAKALI, Marquinhos; MAXAKALI, Rafael; MAXAKALI, Zelito; MAXAKALI, Gilberto (*in memoriam*). *Xûnîm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex / Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética Tikmu'un*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011. 316p. (Série Monografias).

CANTOS TIKMŨ´ŨN COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA PARA A DESCONSTRUÇÃO DE ESTEREÓTIPOS RELACIONADOS AOS POVOS INDÍGENAS

Sofia Cupertino Furtado
sofiacupertino3@hotmail.com

Resumo

Este trabalho é uma descrição sobre o papel central dos cantos tikmũ´ũn na concepção do projeto *A Cultura Tikmũ´ũn para Jovens Alunos do Ensino médio e Fundamental*. Traz também uma reflexão sobre a enorme potencialidade destes cantos como ferramenta didática para a desconstrução de estereótipos negativos relacionados aos povos indígenas. Discute a forma pela qual se dá a construção e reprodução desses discursos estereotipados em torno dos povos Tikmũ´ũn, principalmente nos materiais didáticos, e sobre como estão relacionados com os imaginários mais amplos sobre os povos indígenas brasileiros.

Palavras chave: Tikmũ´ũn. Cantos. Estereótipo.

Abstract

This article is a description about the central role of tikmũ´ũn songs on the conception of the project A Cultura tikmũ´ũn para Jovens Alunos do Ensino médio e Fundamental. It also brings a reflection on the potentiality of these songs as teaching techniques for the deconstruction of negative stereotypes related to the indigenous. It argues about the way the construction and reproduction of these stereotyped speeches about the Tikmũ´ũn, focusing in didactics materials, and about how it is related with the social imaginary about the Brazilian indigenous people.

Keywords: Tikmũ´ũn. Music. Stereotype.

Os Cantos Como Eixo-central

ĩpupmaa

ãyĩpaxekaxexpupmaa

ĩpupmaa

ãyĩpanoxanoxpupmaa

ĩpupmaa

ãyĩpakũĩtaĩnpupmaa

ĩpupmaa

ãyĩpaxekaxexpupmaa

ĩpupmaa

ãyĩpanutanutpupmaa

pupmaa

ãyĩpahuppupmaa

ĩpupmaa

ãyĩpapeãpepupmaa

debaixo do braço

levando uma raiz grandona debaixo do braço

debaixo do braço

levando raiz comprida debaixo do braço

debaixo do braço

levando raiz curta e grossa debaixo do braço

debaixo do braço

levando raiz muito grande debaixo do braço

debaixo do braço

levando raiz fina debaixo do braço

debaixo do braço levando raiz bem escura debaixo do braço

debaixo do braço

levando raiz torta debaixo do braço

debaixo do braço

levando raiz achatada debaixo do braço

debaixo do braço[1]

Mesmo depois de terem sobrevivido a séculos de violência, os Tikmũ´ũn mantém vivo um gigantesco repertório de cantos que estão inevitavelmente atrelados a práticas rituais

[1] Ver nota seguinte.

e cotidianas ainda realizadas por eles (TUGNY, 2009). Seus cantos são como enciclopédias seculares que armazenam o vasto conhecimento destes povos e podem dizer muito sobre o modo tikmũ´ũn de pensar, ver e viver o mundo. Os cantos são, por estas e outras qualidades, fonte inesgotável de estudo para o entendimento da cultura tikmũ´ũn e têm despertado interesse em diversos pesquisadores. Nos últimos anos, como resultado deste interesse, alguns livros foram produzidos em colaboração com especialistas indígenas, contendo registros, transcrições e traduções de cantos tikmũ´ũn. Algumas destas produções[2] serviram de fonte para a extração de trechos de letras de cantos, traduções e ilustrações para a confecção do material didático e do Livro-DVD *Cantos Tikmũ´ũn para abrir o mundo*.

A obra foi produzida a partir do projeto *A Cultura tikmũ´ũn para Jovens Alunos do Ensino médio e Fundamental*[3] que era um dos dois eixos de um programa mais amplo, o *Convivência e Ancestralidade no Território Tikmũ´ũn*.

O *canto-história da mandioca*[4] que abre este artigo, descreve as características de variadas mandiocas, ressaltando e reafirmando a diversidade. Assim também fazem inumeráveis outros cantos tikmũ´ũn ao citar/listar nomes de espécies de animais, plantas e outros seres, mesmo que extintos, de forma que não deixam apagar o nome das coisas e nem permitem que elas se acabem (TUGNY, 2011, p.55).

Este canto foi eleito como abertura do capítulo "Cantos para multiplicar as coisas que existem", do Livro-DVD, e nos leva a pensar sobre o apreço que os tikmũ´ũn demonstram pelo múltiplo e pelo singular. Este foi um dos sentimentos que motivaram a criação deste material: o ensejo de sensibilizar o público para a alteridade e acender o interesse pelo que é múltiplo e diverso.

[2] Foram utilizados como fonte das letras dos cantos para sua inserção neste livro as obras *Mõgmõkayõgkutex/Cantos do gavião-espírito* e *Xunĩmyõgkutex xi ãgtux xi hemexyõgkutex/Cantos e histórias do morcego espírito e do hemex*.

[3] O projeto foi coordenado em 2013 pela Profa. Rosângela de Tugny, da Escola de Música da UFMG. Contou também com uma equipe da qual fiz parte, formada por professores, pesquisadores, graduandos e pós-graduandos de diversas áreas da Universidade e da comunidade Tikmũ´ũn. Já o eixo "Percorrendo o território ancestral Tikmũ'ũn_Putuxop", refere-se à viagem realizada com uma equipe formada também por representantes Tikmũ'ũn e pesquisadores da UFMG, percorrendo parte do território historicamente habitado pelos Tikmũ'ũn e tendo por destino final a Aldeia Paxató Barra Velha (Porto Seguro – BA).

[4] O canto e sua tradução foram transcritos aqui conforme são apresentados no próprio livro "Cantos Tikmũ´ũn para abrir o mundo".

No texto do livro que se desenvolve a partir deste canto, aproveitamos[5] para discorrer sobre a influência dos conhecimentos destes povos sobre a nossa culinária e para estimular a curiosidade do leitor a respeito das raízes e técnicas indígenas, propondo atividades de pesquisa e reflexão.

Por todas estas questões colocadas foi que elegemos os cantos tikmũ´ũn como textos de abertura para a maioria dos capítulos. O livro foi construído com base em letras e traduções de cantos já coletados por pesquisadores, registros sonoros e audiovisuais, além de outros materiais que foram pensados a fim de complementar estas primeiras fontes.

As letras foram inseridas no livro na língua maxakali e também em português. A partir destes cantos é que o conteúdo do livro se embasa, se constrói e se ramifica, propondo discussões e articulando-os com disciplinas como biologia, geografia, letras e história - assim como exemplificado pelo *Canto-história da mandioca.*

Também os cantos foram selecionados pela forte relação que estabelecem com a memória e o apreço pela alteridade, considerados como temas fundamentais para o entendimento de algumas concepções cosmológicas e modos de manutenção dos saberes Tikmũ´ũn.

Além disso, foram escolhidos cantos que pudessem dar abertura para a inserção de questões territoriais, geográficas e históricas básicas a respeito destes povos. Por fim, o capítulo de fechamento abre uma discussão sobre o desprezo[6], etnocídio, epistemicídio, o glotocídio e o genocídio de que são vítimas as sociedades indígenas.

Elementos gráficos e todas as ilustrações foram feitas pelos Tikmũ´ũn, complementando o texto e dando a ver outras de suas admiráveis capacidades artísticas. As ilustrações dos cantos, especialmente, abrem portas para muitas reflexões sobre a relação som/imagem e o modo Tikmũ´ũn de ouvir e ver o mundo.

[5] Por ter participado como coautora do livro, optei por usar a primeira pessoa no plural em alguns momentos.
[6] A discussão do desprezo e sua relação profunda com as ocorrências de genocídios, glotocídios, epistemicídios e etnocídios foram inspiradas principalmente pelas colocações do antropólogo francês *Pierre Clastres* presentes em textos reunidos e publicados postumamente na obra: CLASTRES, Pierre. 2004. Arqueologia da violência. São Paulo: Cosac &Naify.

Distante Vizinhança

As atividades do projeto *A Cultura tikmũ´ũn para Jovens Alunos do Ensino médio e Fundamental* incluíram diversas cidades do Norte de Minas Gerais localizadas em regiões próximas às aldeias Tikmũ´ũn e que eles frequentam cotidianamente dada à necessidade da aquisição de alimentos, roupas e mercadorias, além de receber atendimento médico, entre outras atividades rotineiras. Algumas cidades, ainda que localizadas a uma distância um pouco maior das aldeias, foram incluídas por serem visitadas ainda hoje com notável frequência pelos Tikmũ´ũn.

Apesar da relação territorial entre os Tikmũ´ũn e a população destas cidades serem de vizinhança e envolverem diversos tipos de troca, a relação social estabelecida costuma ser de um enorme distanciamento e desconhecimento da sobre a vida dos Tikmũ´ũn. Esta situação alimenta o preconceito direcionado aos Tikmũ'ũn cotidianamente e torna tão sofrível e violenta a relação destes povos com a comunidade envolvente.

Por isto, o projeto *A Cultura Tikmũ´ũn para jovens alunos do Ensino Médio e Fundamental* foi criado com o objetivo de levar às comunidades escolares e outros grupos sociais informações introdutórias a respeito da história, cosmologia e saberes tikmũ'ũn. A intenção era atuar de alguma forma de maneira a contribuir para a dissolução de imagens equivocadas construídas em torno desta sociedade indígena e que se tornaram consensuais pela população local.

Além da produção e distribuição do Livro-DVD *Cantos Tikmũ´ũn para abrir o mundo* e outros materiais didáticos, o projeto incluiu atividades como o oferecimento de palestras; oficinas de pintura, canto e miçangas ministradas pelos Tikmũ´ũn; exibição de filmes produzidos por eles e realização de exposições fotográficas de autores Tikmũ´ũn[7].

[7] As exposições eram: *Segue-se ver o que quisesse,* que reúne fotografias de Marilton Maxakali e *imagemcorpoverdade*, produzida por um grupo de mulheres Tikmũ´ũn membros da Aldeia Verde (Ladainha – MG).

O livro-didático e a reprodução de estereótipos

No embate simbólico que se trava nas lutas entre os discursos pró e contra as lutas indígenas, cujo fulcro envolve a luta pela terra e a luta pela existência, não podemos desconsiderar a grande força que exercem os meios de comunicação. Isto inclui as grandes mídias, a televisão, revistas, programas de rádio, redes sociais e sites, mas não excluem os livros impressos, principalmente os didáticos, onde muitas vezes se reforçam e se reproduzem imagens estereotipadas sobre os povos indígenas. Estas imagens e discursos não estão tão distantes das práticas políticas e da relação que a sociedade brasileira estabelece, de modo geral, com os povos originários destas terras.

Além do reconhecimento da força do livro didático na construção e perpetuação de preconceitos relacionados aos povos indígenas, outra motivação que levou o livro *Cantos Tikmũ´ũn para abrir o mundo* a ser produzido foi a implementação da Lei nº11645, em 2008. A partir de então, tornou-se obrigatório o Ensino da Temática Indígena em toda rede de ensino nacional de ensino médio e fundamental do Brasil. Apesar disso, desde então, existem alguns entraves para seu cumprimento como a ausência de materiais didáticos qualificados e acessíveis sobre o tema.

Tendo em vista tal situação e o conhecimento sobre a potencialidade dos cantos como ferramenta didática, o projeto *A cultura Tikmũ´ũn entre jovens alunos do ensino médio e fundamental* também buscou colaborar para o preenchimento desta lacuna por meio da produção do livro-DVD. Partindo do rico repertório poético-musical dos Tikmũ´ũn, o material visa contribuir para a aplicabilidade da lei em questão e para fomentar as discussões a respeito das culturas indígenas nas salas de aula, além de servir para outros grupos como funcionários públicos que lidam diretamente com os povos indígenas e a comunidade em geral. O livro-DVD se propõe como material didático cujo objetivo é o de tornar acessível ao público algum conhecimento adquirido por pesquisadores a respeito da cultura tikmũ´ũn, funcionando assim, como uma introdução ao modo de vida, história e cosmologias destes povos.

Acreditávamos que este conhecimento poderia contribuir de alguma forma para a dissolução do preconceito, dos equívocos, generalizações e falta de informação sobre os povos indígenas por parte da nossa sociedade e principalmente, pela comunidade envolvente.

O DVD que acompanha o livro carrega em seu conteúdo produções audiovisuais dos próprios Tikmũ´ũn. Contendo registros da execução de cantos citados na obra - além de outros mais - desenhos e filmagens de outras situações da vida cotidiana na aldeia, foi pensado de modo a ampliar as possibilidades de temas para discussões em sala de aula, somando ao texto escrito o texto sonoro e visual. Além disso, tornaria possível a prática de exercícios de escuta dos cantos, contextualizando o trabalho acústico[8] realizado pelos Tikmũ´ũn.

Atividades nas Escolas: canto que aproxima

Marilton Maxakali, pesquisador indígena bolsista do Projeto de Documentação das Línguas Indígenas (PRODOCLIN), cineasta e fotógrafo, esteve conosco durante muitos dias ministrando palestras e oficinas. Com frequência, ele se empenhava em ensinar aos alunos alguns cantos - com letras ou apenas vocalizados[9].

Estas ocasiões costumavam gerar um tipo de aproximação benéfica entre os indígenas e o público, despertando empatia entre eles. O contato por si atua dissolvendo as ideias maldosas pré-concebidas a respeito dos indígenas, construindo laços e colocando em cheque crenças como as de que os indígenas são ruins ou "pegam crianças para comer".

Além de vivenciar um momento privilegiado de aprendizado musical junto a um mestre Tikmũ´ũn, as crianças podiam começar a se familiarizar com língua maxakali e a experimentar sua sonoridade. Assim, abria-se espaço para a convivência distinta da relação e do contato cotidiano entre eles. Uma aproximação pela escuta.

[8] A expressão "trabalhos acústicos" propõe uma concepção mais ampla do que o termo "música" nos oferece. Refere-se a um "labor ao mesmo tempo que a algo mais amplo que um objeto ou uma obra" (Tugny, 2011). Estes trabalhos acústicos são capazes de restaurar a saúde, transformar os corpos e organizar os ciclos vitais, entre tantas outras ações no mundo. Isto nos mostra como a música pode ser pensada não apenas como uma forma particular de linguagem a ser assimilada, mas também como "atos que estruturam diferentes formas de sociabilidade"(Idem).

[9] Os Tikmũ´ũn usam o termo "*kutexk kopox"*, que pode ser traduzido como "cantos vazios" [*kutex* = cantos, *kopox* = vazio] para se referir a estes cantos que se contrastam com os "cantos contando história". (Tugny, 2011, p.156)

Estereótipos e algumas possíveis leituras do Livro-DVD *Cantos Tikmũ´ũn para abrir o mundo*

A partir da análise de trechos de falas coletadas durante um grupo focal realizado com quatro professoras[10], foi possível refletir sobre como as entrevistadas se posicionariam diante do texto, negociando os sentidos a partir da proposta inicial dos autores.

Cantos

Durante a realização do grupo focal, eu, como mediadora, questionei uma das entrevistadas sobre o quê lhe havia chamado mais atenção no livro. Ela respondeu que sim: "as músicas". Disse ela: "a gente só ouvia eles cantando e não tem muito interesse porque não entende, né?". Outra participante comentou: "Quando eles canta, é uma história!"

Esta e outras falas coletadas nos dizem sobre como os cantos dos Tikmũ´ũn são escutados, mas não compreendidos. A partir da leitura da tradução dos cantos, ela declara que começou a entendê-los e a perceber a sua poesia e a história que trazem em si. Em outros momentos de reunião com outros professores, também ouvi algumas declarações sobre como as vozes dos Tikmũ´ũn costumavam ressoar pela cidade, às vezes até de madrugada, e de como estes cantos soavam como consequências da embriaguez ou diversão. As mesmas pessoas que afirmavam isto também se diziam espantadas ao descobrir que estes mesmos cantos, entoados por noites inteiras ao relento da cidade, possuíam letras, poesias, histórias, e funções sociais que não apenas o entretenimento.

O espanto provocado pela descoberta da complexidade e profundidade poética dos cantos tikmũ´ũn revela quão subestimadas são as suas capacidades intelectuais e artísticas pela população. Por isso, os trabalhos de traduções de cantos se mostram como ferramentas com potencial para dissolver esse subjugamento.

[10] A criação do grupo focal foi solicitada por mim a fim de servir como dados a serem analisados pelo meu trabalho de conclusão de curso de Comunicação Social e não estava previsto nas atividades do projeto. O grupo consistiu na leitura conjunta e discussão de alguns tópicos do livro com professores da cidade de Machacali. As falas analisadas aqui são provenientes do registro dessas discussões.

Estereótipos

O índio como alcóolatra

Um dos estereótipos que mais marcam a relação da sociedade não indígena com a sociedade Tikmũ´ũn é o do alcoolismo. Uma das entrevistadas se declarou admirada pelo fato dos Tikmũ´ũn terem se envolvido tanto no projeto e nem mesmo exibido "sintomas de bebida alcóolica" durante as atividades. Quando os Tikmũ´ũn chegam às cidades, é a cachaça que lhes é, antes de tudo, oferecida. O estigma se torna um vínculo, pois é partir desse tipo de expectativas estereotipadas é que são tecidas as interações entre aquele que rotula e aquele que é rotulado (Goffman,1981, p.5)

O índio integrado à natureza

Durante a realização do grupo focal, a vida dos indígenas foi adjetivada pelas entrevistadas por expressões como; "natural"; "maravilhosa"; "gostosa" e "sem stress". São qualidades que expressam o imaginário romantizado dos povos indígenas, associado também à ideia do "bom selvagem"; àquele que vive em comunhão com o ambiente ao ser redor, integrado à mata e aos seres da floresta. Parecem ainda ressoar as primeiras impressões dos viajantes chegados às Américas e que descreviam, em suas cartas à colônia, a pureza e inocência dos "gentios" que aqui viviam *secundam naturam* (Cunha, 1990, p.184).

O Índio "Saudosista"

Outro estereótipo identificado ao longo da entrevista foi a do índio como "saudosista". Do ponto de vista das participantes, a preservação do antigo ou das tradições de ancestrais indígenas pelos seus descendentes lhes parece algo positivo. Mas, ao mesmo tempo, algumas falas revelaram um imaginário em que o índio é tido como essencialmente ligado ao passado, detentor de uma cultura congelada, antiga e que deve ser preservada.

Nessas considerações, está subtendida a ideia de que os povos indígenas são povos estacionados em uma etapa de desenvolvimento anterior ao da nossa "civilização"[11]. Isto nos remete à concepção evolucionista da cultura, já superada pela antropologia contemporânea mas reverberante ainda hoje no imaginário social da população brasileira.

Segundo Lévi-Strauss (Strauss, 1952; p.45 e seq.), tais ideias são de natureza etnocêntrica, pois uma cultura só é vista como estacionária quando quem assim a classifica não consegue perceber o que seria realmente importante para aquela sociedade analisada.

Assim, quando as culturas indígenas são vistas como estagnadas, como no caso dos Tikmũ´ũn, é porque nada ou pouco se sabe sobre elas. Ou melhor: porque pouco ou nada foi feito no Brasil para conhecermos suas histórias (Freire, 2010).

Imagens do índio

No texto de Manuela Carneiro da Cunha (1993), *O futuro da questão indígena*, ela demonstra como as posições em que os indígenas ocupam no nosso imaginário são frutos de uma constante dinâmica das relações de poder existentes em uma sociedade escolhas (Cunha, 1993, p.261). Ela ressalta que:

> No século XVI, os índios eram ou bons selvagens para uso na filosofia moral europeia, ou abomináveis antropófagos para uso na colônia. No século XIX, eram, quando em carne extintos, os símbolos nobres do Brasil independente em quando de carne e osso, os ferozes obstáculos à penetração que convinha precisamente extinguir. Hoje, eles são seja os puros paladinos da natureza seja os inimigos internos, instrumentos da cobiça internacional sobre a Amazônia. (...) Os índios não são nada disso, apenas estão ocupando certas posições no nosso imaginário. (Cunha, 1993, p.122)

Dessa forma, ela evidencia como as imagens elaboradas sobre os povos indígenas são construídas e variantes conforme o contexto histórico e também segundo a perspectiva

de diversos grupos de agentes discursivos com interesses sociais, econômicos e políticos específicos (como colonos, jesuítas, políticos, elite intelectual, etc).

Com base nas colocações de Bazcko (1985) sobre a íntima relação entre poder e as práticas discursivas, podemos dizer que as imagens dos povos indígenas aqui exemplificadas endossam discursos que compactuam e legitimam determinados interesses políticos e econômicos de cada classe considerada.

O estereótipo

Homi K. Bhabha (2003) define o estereótipo[12] como forma de apreensão do outro, um modo de representação da alteridade e estratégia discursiva para o exercício do poder colonizador e discriminatório.

O discurso colonial é analisado por ele como aparato de poder, ou seja, ferramenta necessária para a efetivação e sustentação de ações e ideologias colonizadoras. O estereótipo se dá através da atribuição de certas características tidas como essenciais (ainda que contraditórias) a determinados grupos sociais. Permite assim, que o outro, estes "povos sujeitos", ora desconhecidos e ameaçadores, ganhem o status de algo familiar. No caso dos Tikmũ´ũn, alguns estereótipos puderam ser identificados como: o do índio essencialmente atrelado ao passado; o do índio como imbricado à natureza e do índio estigmatizado como alcóolatra.

Segundo o autor, o estereótipo é um modo de representação da alteridade como forma limitada e fixa de se apoderar do outro através do conhecimento criado sobre ele. O estereótipo é uma forma simplificada de representação da alteridade que reconhece ao mesmo tempo que refuta a diferença. Este modo de pensamento estereotipado é atualizado pelos agentes do discurso colonial através da sua reprodução cotidiana. As falas das entrevistadas transcritas para este trabalho são exemplos de como estas atualizações acontecem no âmbito da vida diária. Os atos discursivos praticados por elas reforçam estereótipos e imagens atribuídas aos Tikmũ´ũn.

[12]A definição pode ser encontrada no capítulo da obra *O local da cultura* intitulado *A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo.*

Bhabha (2003) considera que os "saberes discriminatórios dependem da "presença da diferença'" (histórica, cultural ou racial). Esta diferença se apresenta aos olhos do dominador no lugar simbólico da falta. O estereótipo aqui, entraria no lugar do fetiche (o estereótipo como fetiche), cumprindo a função de substituir esta ausência. O estereótipo-fetiche lança mão do emudecimento desta diferença, sinalizadora da discrepância entre o que é inteiro (colonizador) e o que é incompleto (colonizado). Por isto o estereótipo teria uma natureza ambivalente.

Bhabha também caracteriza a significação estereotípica como polimorfa, divida e perversa, permitindo a coexistência de crenças por mais que se mostrem, a princípio, contraditórias (Bhabha, 2003,p.126). Isto pode ser exemplificado aparece na fala das entrevistadas quando elas apresentam discursos baseados em ideias enobrecedoras do índio como "natural", "tranquilo", detentor de uma bela cultura, mas também expressam imagens pejorativas, como a do índio visto como bêbado, violento e ultrapassado. Assim, os discursos das entrevistadas revelam visões ora positivas, ora negativas e sentimentos ora de empatia, ora de repúdio em relação aos povos indígenas.

As imagens diagnosticadas pelo trabalho junto ao grupo focal realizado (do índio como atrelado ao passado e do índio colocado na mesma categoria da natureza), além da subestimação das capacidades intelectuais e artísticas dos Tikmũ´ũn, coincidem com as imagens explicitadas pelo jornalista Ribamar Freire (2002) no seu texto *Cinco ideias equivocadas sobre o índio*. Neste texto, ele evidencia e descreve algumas das principais imagens estereotipadas construídas ao entorno dos povos indígenas partilhadas por grande parte da sociedade brasileira.

Este é um indício de que algumas imagens construídas sobre os Tikmũ´ũn pela comunidade envolvente coincidem com ideias relacionadas aos povos indígenas de modo geral. Mostra que apesar das especificidades do caso, o preconceito relacionado aos povos indígenas é uma questão que atinge nível nacional e tem como a causa o mesmo desconhecimento sobre eles.

Considerações finais

De modo geral, entendemos como o imaginário social predominante da população brasileira relacionado aos povos indígenas são acionados e reforçados pelos dispositivos do estereótipo e do estigma. Atualizados cotidianamente por meio das falas e ações diárias dos membros da comunidade, nos meios de comunicação e materiais didáticos, tais imaginários contribuem para o simultâneo reconhecimento e refutação das diferenças entre os povos. Atuam, dessa forma, a favor da efetivação e sustentação de ações e ideologias colonizadoras, mantendo a situação também de colonização entre as sociedades indígenas e não indígenas - já não mais a da metrópole e da colônia , mas de colonização epistemológica, linguística, cultural e social.

Uma das maneiras de dissolver essas imagens degradantes e equivocadas é a divulgação de conhecimento sobre estes povos, pois a ignorância sobre eles faz com que estes estereótipos sejam disseminados com relativa facilidade no pensamento dos brasileiros.

Neste contexto, a criação do projeto *A Cultura tikmũ´ũn para Jovens Alunos do Ensino médio e Fundamental* possibilitou a experimentação dos cantos tikmũ´ũn como ferramentas pedagógicas com a finalidade de colaborar para a desconstrução do preconceito que cerca estes povos. As experiências demonstram o enorme potencial que possuem os trabalhos de etnomusicologia, em diálogo saudável com a antropologia e outros campos do saber, como pontes para promover o reconhecimento das capacidades artísticas destas sociedades e divulgar conhecimentos sobre o seu modo de viver, pensar e agir no mundo.

Além disso, o ensino de cantos tikmũ´ũn pelos próprios mestres indígenas se revelam como bastante proveitosas no sentido de aproximar as comunidades e construir uma relação distinta das que já são estabelecidas cotidianamente.

O projeto demonstra como trabalhos realizados na área de etnomusicologia podem contribuir para a criação de materiais e atividades didáticas com a finalidade de dissolver preconceitos. Além do seu caráter interdisciplinar, o olhar etnomusicológico estimula “o exercício de relativização dos hábitos de escuta e dos critérios de valoração em nome da necessidade de compreender outras escalas de valor” (Travassos, 2003, p.79). Desta forma, sugerem a vivência da alteridade e a compreensão do outro, atitudes tão desejáveis no processo de dissolução de estereótipos negativos como os levantados aqui.

Estas discussões abrem portas para inúmeras reflexões a cerca da potencialidade dos cantos indígenas, no caso os cantos tikmũ´ũn, como ferramenta didática para a dissolução destes estereótipos. Cantos que, como sugerem o título do livro, são capazes de "abrir o mundo".

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Rinaldo; Imagens do índio: signos da intolerância. 1994. Pode ser encontrado em: BENZI, Donizete; VIDAL, Lux; FISCHMANN, Roseli (organizadores). *Povos Indígenas e Tolerância – construindo práticas de respeito e solidariedade.* Ed.USP.SP, 2001.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social / Utopia. In: Enciclopédia Einaudi. v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985.

BHABHA, Homi K; **O local da cultura.** Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005.

CAUX, Camil;. Histórias de cachaça e povos indígenas. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro Museu Nacional Rio de Janeiro, 2011.

CUNHA, Manuela (1993). Cultura com aspas e outros ensaios*;* Cap.16 - O futuro da questão indígena*.* Ed.Cosacnayf , São Paulo (SP), 2009.

Disponível em: <http://telejornalismo.org/wpcontent/uploads/2010/05/Itania_bibliotecacompos_leituras-ideologicas.pdf >Acessado em 28/04/2014.

FREIRE, José Ribamar Bessa; Cinco ideias equivocadas sobre os índios. Palestra proferida no curso de extensão de gestores de cultura dos municípios do Rio de Janeiro, 22/04/2002.

GOMES, Itania M. M. Leituras Ideológicas. Ou: Como o estruturalismo conduziu os estudos culturais ingleses às análises de recepção. Textos de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 1, n. 40, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C. Raça e história; Lisboa, Presença, 1952.

MAXAKALI, Totó *et al; Mõgmõkayõgkutex/Cantos do gavião-espírito*. Org. Rosângela Pereira de Tugny *et al*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009 e MAXAKALI, Toninho *et al*. 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth; Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. Opus 9. ANPOM, 2003.

TUGNY, R. P.; Toninho Maxakali; Manuel Damaso Maxakali; Ismail Maxakali; Zé Antoninho Maxakali; Marquinhos Maxakali; Rafael Maxakali; Zelito Maxakali; Gilberto Maxakali (*in memoriam*). *Xûnîm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex / Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

TUGNY, Rosângela Pereira; Escuta e poder na estética tikmũ´ũn_maxakali. Série monografias. Museu do índio – FUNAI, Rio de Janeiro, 2011.

_____; A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígena. Música e Cultura – revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Vol.9, 2014.

FEMINARIA MUSICAL: O QUE (NÃO) SE PRODUZ SOBRE MULHERES E MÚSICA NO BRASIL

Laila Rosa
lailarosamusica@gmail.com
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Laura Cardoso
lauracardosomus@gmail.com
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Rebeca Sobral
rebecasobral@gmail.com
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo

O presente artigo tem como objetivo discutir sobre parte dos dados do plano de trabalho "Feminaria Musical: o que (não) se produz sobre mulheres e música nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras", mais especificamente, sobre a produção de conhecimento sobre o tema nos anais da Associação Brasileira de Etnomusicogia (ABET), cujo primeiro encontro nacional se deu em Recife, no ano de 2002.[1] Nossa abordagem teórica dialoga com os estudos feministas, de gênero e sexualidades em música a partir da perspectiva interseccional com demais marcadores de diferença tais quais raça, etnia, classe social, geração, acessibilidade, dentre outros.

Palavras-chave: Produção de conhecimento – Epistemologias feministas – Associação Brasileira de Etnomusicologia

Abstract

This paper discusses on research data from the "Feminaria Musical: Which (is not) Produced About Women and Music in the Program Book of Brazilian Music Associations", more specifically on the Program Book by the Brazilian Association of Ethnomusicology (ABET). Our theoretical approach comes from Feminist Studies, Gender, Sexualities and Music regarding the interseccional perspective with race, ethnicity, class, generation, accessibility, and so on.

[1] Segundo o site da Associação "A Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) é uma sociedade civil sem fins lucrativos que congrega pesquisadores, etnomusicólogos, profissionais de áreas afins, instituições e associações regionais ligadas à etnomusicologia.
Criada durante o 36º Congresso do *International Council for Traditional Music* (ICTM), realizado no Rio de Janeiro em julho de 2001, a ABET tem como objetivos a promoção da etnomusicologia, o estímulo à pesquisa, o encorajamento à organização e preservação de documentos etnomusicológicos, o intercâmbio com associações congêneres no Brasil e no exterior e a organização de uma reunião anual para divulgação de trabalhos e pesquisas na área.." Ver: http://abetmusica.org.br/conteudo.php

Keywords: Knowledge Production – Feminist Epistemologies - Brazilian Association of Ethnomusicology (ABET)

Pra começar: breve cronologia dos estudos sobre corpo, gênero e sexualidade em etnomusicologia no Brasil

Antes de expor e discutir os dados da nossa pesquisa sobre mulheres e música no Brasil, especificamente, sobre a produção de conhecimento sobre este tema no campo da etnomusicologia e, especificamente, nos Anais da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), é importante traçar uma breve cronologia dos trabalhos defendidos em programas de pós-graduação em música no Brasil ou Antropologia, mas com enfoque na área da etnomusicologia:

Anos 80

Embora não tenha sido defendida no Brasil, consideramos que o primeiro trabalho em etnomusicologia numa perspectiva de gênero que realizado por aqui foi a tese de doutorado: "Uma teoria nativa de tipos psicológicos: deuses e suas representações simbólicas pelos membros do culto do xangô em Recife",[2] de Rita Laura Segato. A mesma contou com a orientação do famoso etnomusicólogo John Blacking.

[2] Original em inglês "A folk theory of personality types: goods and their symbolic representation by members of the shango cult in Recife" (Segato, 1984). Embora defendida em Belfast, Irlanda, a autora, professora de Antropologia da Unb por mais de 30 anos e uma das primeiras a ter formação em etnomusicologia e atuar no Brasil. A mesma passou a ter uma atuação expressiva no campo da etnomusicologia e antropologia brasileiras, tendo trazido importantes contribuições para a área em projetos e escritos diversos. Importante lembrar que até os anos 90 não existia no Brasil um programa de Pós-Graduação em Música, logo, os/as primeiros/as etnomusicólogos/as brasileiros/as que se inseriram na academia obtiveram seus títulos fora do Brasil (Sandroni, 2008), como é o caso da autora, considerada uma das primeiras etnomusicólogas daqui, sendo contemporânea de José Jorge de Carvalho, com quem publicou diversos artigos, Manuel Veiga, dentre outros/as.

Anos 90

Posteriormente a tese de Rita Segato foi publicada como "Santos e Daimones" (1995), publicação brasileira de referência para os estudos sobre as religiões de matrizes africanas no Brasil com a abordagem sobre gênero e sexualidade e a invisibilidade lésbica nos estudos sobre as religiões afro-brasileiras, e artigos como "Okarilé: uma toada icônica para Iemanjá" (1999) - onde a autora vai retomar a discussão de sua tese sobre a iconicidade musical deste orixá feminino para o povo-de-santo.

Anos 2000

2005

Somente em 2005, 21 anos após a tese de Rita Segato, dois trabalhos sobre relações de gênero e música foram produzidos no campo da etnomusicologia brasileira:

- A tese de doutorado em antropologia pela UESC de Maria Ignez Cruz Mello, a MIG, precocemente falecida em 2008: "Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu" , sob a orientação de Rafael Menezes Bastos[3];

- A dissertação de mestrado "Epahei Iansã! Música e resistência na Nação Xambá: uma história de mulheres" (2005), de Laila Andresa Cavalcante Rosa, sob a orientação de Sonia Chada Garcia (UFBA).

2009

A tese de doutorado "*As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*" (2009) de Laila Rosa, sob orientação de Angela Luhning (UFBA) e co-orientação de Ana Maria Ochoa (doutorado sanduíche na New York University, EUA).

[3] Embora defendido no programa de antropologia, o trabalho da autora se tornou referência importante para o campo dos estudos de gênero na etnomusicologia, por trazer uma discussão e análise musicais aprofundadas a partir da perspectiva de gênero sobre o Ritual *Iamurikumã* e por esta razão está sendo incluído aqui.

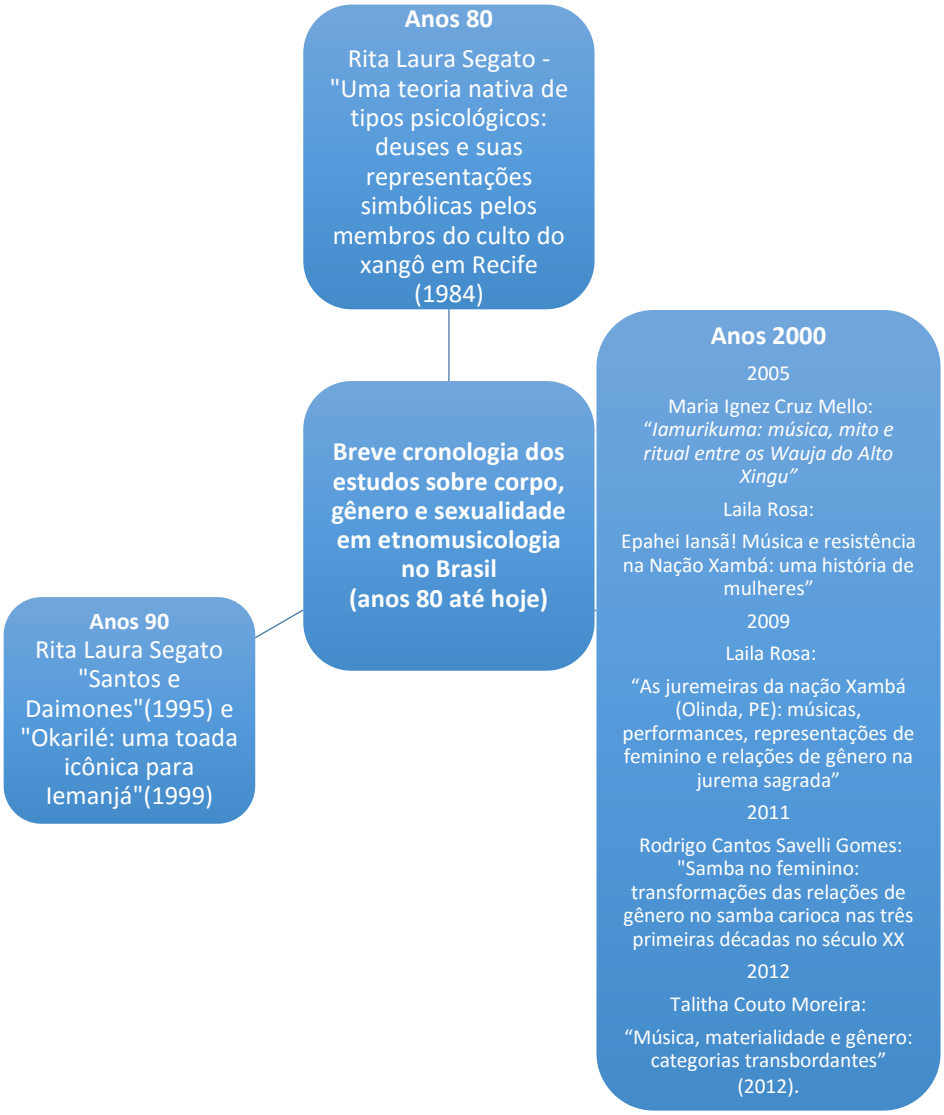
2011

A dissertação de mestrado em música pela UDESC de Rodrigo Cantos Savelli Gomes: "Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas no século XX (2011), sob orientação de Acácio Tadeu Piedade.

2012

A dissertação de mestrado em música – etnomusicologia pela UFMG de Talitha Couto Moreira: "Música, materialidade e gênero: categorias transbordantes".[4] Sob a orientação de Rosângela Tugny, publicado em 2013 com o mesmo título.

[4] O mesmo analisou os trabalhos de Laila Rosa (2009), MIG (2005) e Helena Lopes (dissertação de mestrado sobre gênero e educação musical, defendida no PPGMUS da UFRGS, 2000).



É interessante perceber que desde os anos 2000 até aqui, mais e novas abordagens sobre corpo, gênero e sexualidade têm surgido no campo dos estudos sobre música desde os anos 80. É possível perceber, mais sistematicamente também, a sua presença nos anais dos encontros das associações nacionais de música. O que nos levou a considerá-los como representativos desta mais recente produção de conhecimento.

O presente artigo, portanto, tem como objetivo discutir parte dos dados do plano de trabalho "Feminaria Musical: o que (não) se produz sobre mulheres e música nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras", mais especificamente, sobre a produção de

conhecimento presente nos anais da Associação Brasileira de Etnomusicogia (ABET), cujo primeiro encontro nacional se deu em Recife, no ano de 2002.[5]

Tendo início em 2012, a primeira pesquisa mapeou as produções diversas sobre mulheres e música no contexto brasileiro entre 2007 e 2011. No projeto atual o número de bolsistas e voluntárias foi ampliado e procuramos atualizar os dados e prosseguir com a discussão do tema proposto, com resultados mais amplos e significativos. Em decorrência da pequena quantidade de dados encontrados no levantamento que se encaixam na temática em questão e, ainda, para conseguir dados mais amplos e, portanto, mais significativos para a pesquisa, o recorte temporal foi ampliado para um período de 10 anos (2003-2013). Importante ressaltar que nossa abordagem teórica dialoga com os estudos feministas, de gênero e sexualidades em música a partir da perspectiva interseccional com demais marcadores de diferença tais quais raça, etnia, classe social, geração, acessibilidade, dentre outros.[6]

Feminaria Musical na área

O projeto de pesquisa "Feminaria musical ou epistemologias feministas em música no Brasil" teve início em 2012, a partir da inquietação que surgiu ao longo de alguns anos de pesquisa e atuação no campo da etnomusicologia brasileira, que se deparou com uma invisibilidade e silenciamento da perspectiva de gênero de modo geral, tanto nas pesquisas dentro do campo da etnomusicologia brasileira, como na atuação política da sua Associação Brasileira – a ABET.

O ponto de partida foi a contestação de que os estudos feministas e de gênero e, particularmente as mulheres enquanto protagonistas musicais, são ainda invisibilizadas em

[5] Segundo o site da Associação "A Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) é uma sociedade civil sem fins lucrativos que congrega pesquisadores, etnomusicólogos, profissionais de áreas afins, instituições e associações regionais ligadas à etnomusicologia.
Criada durante o 36º Congresso do *International Council for Traditional Music* (ICTM), realizado no Rio de Janeiro em julho de 2001, a ABET tem como objetivos a promoção da etnomusicologia, o estímulo à pesquisa, o encorajamento à organização e preservação de documentos etnomusicológicos, o intercâmbio com associações congêneres no Brasil e no exterior e a organização de uma reunião anual para divulgação de trabalhos e pesquisas na área.." Ver: http://abetmusica.org.br/conteudo.php

[6] Ver Scott (1989); Caldwell (2000); Cardoso (2012); Anzaldua (2000); Rosa (2010); Rosa et al (2013); Butler (2004); Citeli (2001); Louro (1997), dentre outrxs.

detrimento a um ideal de coletividade/comunidade que por vezes pode suplantar as desigualdades de gênero articuladas com raça, etnia, geração, sexualidade, classe social e outros marcadores sociais da diferença que estão presentes na sociedade brasileira.

Do projeto, juntamente com a militância feminista, anti-racista e Pro-LGBTT, surgiram vários ações de extensão e, mais precisamente, a Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros[7], coletivo formado por estudantes da graduação e pós-graduação e voluntárias.[8] O mesmo tem atuado em parceria com a sociedade civil na defesa dos direitos das mulheres, no combate ao racismo, ao etnocídio e a lesbo-homotransfobias através de sua produção, atividades como oficinas e debates, e também das performances poéticos-musicais que ocuparam ruas, hospitais, teatros, comunidades e claro, a universidade (Rosa, Hora e Silva, 2013).

É importante ressaltar a existência de relações de gênero e poder que são consolidadas pelas construções culturais e políticas ao longo do tempo (Scott, 1989), estas são baseadas pelo sexismo como estrutura de poder que se articula com demais marcadores e perpetua a invisibilidade das mulheres em detrimento do universal masculino que está presente na linguagem e na produção de conhecimento. O mesmo ocorre no campo dos estudos sobre música e, ainda que esteja em ascensão, no campo da etnomusicologia brasileira, daí a necessidade de problematizar e questionar o lugar que se encontra a produção acadêmica atual, que tende a homogeneizar, naturalizar ou não problematizar os diferentes lugares que ocupam mulheres e homens na sociedade (Rosa, 2010). Sendo necessário um aprofundamento na busca por novos horizontes epistemológicos (Rosa, 2013), a fim de abarcar a gama de sujeitos musicais distintos provenientes desses novos diálogos, em sua pluralidade, e proporcionar visibilidade às mulheres através da produção de conhecimento

[7] Grupo da Escola de Música e Pós-Graduação em música que integra a linha Gênero, Arte e Cultura do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM – UFBA), que carrega mais de 3 décadas de atuação acadêmica e política em defesa dos direitos das mulheres. Ver: http://www.neim.ufba.br/wp/

[8] Atualmente somos 5 bolsistas de Iniciação Científica, 3 doutorandas e 2 mestrandxs tutorxs, 1 atriz e 1 estudante voluntária, 1 professora Pataxó colaboradora e agora 1 doutorando com bolsa Fulbright que também irá colaborar com o grupo. Somos brancxs, negrxs e indígena, heterxs, lésbicas e bissexuais oriundas de diferentes regiões do Nordeste e da Bahia e também de classes sociais distintas. Neste ano, firmamos parceria com o Grupo de Mulheres do Alto das Pombas, bairro de periferia de Salvador. O grupo formado majoritariamente por mulheres negras, possui mais de 3 décadas de atuação junto à comunidade.

sobre estas, pensando numa proposta de reescrita da história (Scott, 1989), desta vez incluindo os seus distintos protagonismos.

Desta forma, o objetivo primordial deste trabalho em dialogar com tais questões parte do pressuposto de reflexão, e principalmente, da necessidade de minimizar as desigualdades das mulheres tanto no campo específico da música quanto em suas zonas de convergência. Reconhecemos assim, que teorias elaboram discursos, projetos de pesquisa, práticas e políticas públicas. Como pensá-las sem levar em consideração as relações de gênero articuladas com o sexismo, a lesbo-homo-transfobia, o racismo, o etnocídio, o etarismo e o capacistismo? Somente para citar algumas.

Os caminhos...

Como o trabalho em questão consiste na continuação do projeto de pesquisa "Feminaria Musical ou epistemologias feministas em música no Brasil" (ROSA, 2012), o primeiro passo foi revisar os dados gerados com o trabalho de pesquisa anterior, no caso, as publicações nos anais dos encontros das associações brasileiras de etnomusicologia que tratam da produção de conhecimento sobre mulheres e música de 2007 a 2011.

Em decorrência da pequena quantidade de dados encontrados no levantamento que se encaixam na temática em questão e, ainda, para conseguir dados mais amplos e, portanto, mais significativos para a pesquisa (que inicialmente se comprometera a analisar os dados de 2007 a 2012), foi ampliado o período da investigação para 10 anos, o que corresponde aos anos de 2003 a 2013 e em 2014 para o recorte temporal de 30 anos, o que não contempla a produção da ABET, no entanto, por ter iniciado seus encontros nacionais e regionais somente a partir de 2002.

Devido à necessidade de verificar a consistência dos mecanismos de busca utilizados na pesquisa anterior, no qual palavras-chave foram utilizadas como ponto de partida, a revisão inicial ocorreu comparando os dados obtidos através da busca dos temas *"mulheres, feminismo, feminino, compositoras, gênero, raça, etnia, geração, sexualidade"* com a análise integral dos cadernos de resumo dos referidos anais. Desta forma, foi possível mapear

as publicações que se enquadram no tema proposto, analisar e discutir os resultados alcançados a partir dos seus títulos e resumos e, por fim, analisando suas referências teóricas.

Como critério de análise levou-se em consideração trabalhos que abordam os temas mulheres e música, prioritariamente dentro de suas articulações e intersecções com as questões condizentes ao universo de pesquisa da Feminaria Musical, no caso, os estudos de gênero, sexualidade, raça, etnia, teorias pós-coloniais e representações do feminino, mas também de trabalhos bibliográficos sobre mulheres musicistas, sejam elas intérpretes, compositoras, educadoras musicais, instrumentistas ou performers, e a produção destas, sendo obras de cunho musical ou teórico.

Paralelamente à revisão dos anais, o aprofundamento teórico geral em torno da temática e suas articulações com o campo da música - a partir de indicações de leituras e realização de discussões em grupo (além da revisão bibliográfica em si) - foram realizadas com a finalidade de proporcionar embasamento teórico necessário à fundamentação da pesquisa. Este é um eixo comum a todos os planos de trabalho ligados ao projeto geral.

Os resultados da pesquisa em questão são abordados através dos aspectos técnicos (no caso, a análise quantitativa) e seus consequentes desdobramentos e contextualizações (etapa qualitativa). Pretende-se que os dados colhidos ao longo do processo possam embasar e nortear futuros trabalhos a respeito da produção de *mulheres e música* no Brasil e suas representações no campo da etnomusicologia, estudos interdisciplinares e áreas afins.

Em geral, pode-se perceber um aumento nas publicações sobre o assunto ao longo dos anos entre 2003 a 2013, ainda que os resultados demonstrem escassez de trabalhos sobre o tema. No total, foram 22 trabalhos encontrados nos Anais da ABET:[9]

VI Encontro Nacional da ABET - Música e sustentabilidade (2013)

1. Trompetes *Ticuna* da Festa da Moça Nova, de Edson Tosta Matarezio Filho

2. Muda vocal e jocosidade: masculinidade em um coral escolar do rio de Janeiro (RJ) de Eleandro de Carvalho Gomes Cavalcante

[9] Nacionais disponíveis online no site da ABET

3. A função social da música no quilombo: cirandeiras, cocos, cantos e saberes em caiana dos Crioulos (Paraíba), de Gabriela Buonfiglio Dowling e Sara Melo

4. Atividade de "ganho", performance e música na comunidade itapuãzeira (Salvador-BA), de Harue Tanaka Sorrentino e Edvaldo Borges

5. A inclusão da cultura e música indígenas no contexto escolar: diálogos entre a etnomusicologia e a educação musical, de Laila Rosa e Ariádila Queiroz

6. Perspectivas pós-coloniais e feministas em etnomusicologia: os "jazes" e a construção do olhar do(a) pesquisador(a), de Laurisabel Maria de Ana da Silva.

V Encontro Nacional da ABET - Modos de pensar, modos de fazer etnomusicologia (2011)

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

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

9. Música e Relações de Gênero: categorias transbordantes, de Talitha Couto Moreira.

10. Rezas cantadas em louvor a Maria: música e tradição no culto mariano em uma comunidade rural da zona da mata norte (PE), de Lucia Helena Cysneiros Matos Gomes .

11. Chanteuse e cabarés: A performance musical como mediadora do discurso de gênero, de Fabiane Behling Luckow.

12. Meu nome é Gal: um grito feminino no Tropicalismo, de Rafael da Silva Noleto.

13. O Risivel em tessituras vocais, de Érica Onzi Pastori.

14. Relações de Gênero: Um Estudo Etnográfico Sobre Mulheres percussionistas nas Oficinas do Monobloco, de Jonathan Gregory.

IV Encontro Nacional da ABET - A etnomusicologia e a produção de conhecimento (2008)

15. Estéticas vocais das cantoras paraibanas: Cátia de França, Elba Ramalho e Marinês, de Anne Raelly P. de Figueiredo.

16. O batuko no mundo do Showbizz: a profissionalização do batuko e a construção de batukadeiras artistas no grupo das batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago - Cabo Verde), de Carla Indira Carvalho Semedo.

17. Epistemologias feministas e teorias do Queers na etnomusicologia: repensando musicas e performances no culto de Jurema, de Laila Andresa Cavalcante Rosa.

18. Samba no feminino: as transformações das relações de gênero no mundo do samba, Rodrigo Cantos Savelli Gomes.

19. Samba e relações de gênero na Ilha de Santa Catarina, de Rodrigo Cantos Savelli Gomes, Maria Ignez Cruz Mello e Acácio Tadeu Camargo Piedade.

III Encontro Internacional da ABET - Universo da música: cultura, sociabilidade e a política de práticas culturais (2006)

20. Da jurema ao candomblé: música e gênero em trânsito no terreiro de nação Xambá, de Laila Andresa Cavalcante Rosa.

II Encontro Nacional da ABET – Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos (2004)

21. Batuque e louvação na Nação Xambá (Olinda – PE): um terreiro de Iansã, uma história de mulheres, de Laila Andresa Cavalcante Rosa.

22. Cantos da mulher Dogon: uma experiência de etnografia poética, de Cláudia Neiva de Matos.

I Encontro Nacional da ABET – 100 Anos do disco no Brasil (2002)

Não disponível.

E por fim, problematizando as ausências

Ao longo da pesquisa que já teve seus dados iniciais publicados no livro pioneiros sobre Estudos de música, corpo e gênero (Rosa et. alli, 2013) foi possível observar que, apesar da existência de trabalhos relevantes que dialogam com o tema proposto, este campo ainda se apresenta tímido em comparação ao número total de publicações nos anais que apresentam em média entre 60 a 80 trabalhos publicados. Analisando as produções acadêmicas em questão, foi possível identificar a existência de algumas categorias de enfoque. Basicamente, dentre os trabalhos encontrados, observamos 3 categorias distintas: 1. Corpo e Performance. 2. Mulheres e Relações de Gênero e 3. Transmissão, Educação Musical e Mulheres.

	ABET
Corpo e Performance	10
Mulheres e Relações de Gênero	10
Transmissão, Educação musical e Mulheres	2
TOTAL	22

Como podemos perceber a partir dos dados acima, as categorias corpo e performance e mulheres e relações de gênero contemplam igualmente a maior parte dos trabalhos, sendo 10 para cada, enquanto transmissão, educação musical e mulheres, a menor parte, apenas 2. Em geral, foi possível constatar que muitas destas publicações que de algum modo abordam gênero, mulheres e música, partem de um princípio de abordagem individual dessas autoras /musicistas e não a partir de uma discussão epistemológica feminista e dos estudos de gênero.

Os dados atuais demonstram que, embora existam trabalhos importantes na área e ainda que as pesquisas em questão se apresentem cada vez mais consolidadas no universo estudado, as práticas musicais ainda se baseiam em conceitos pré-concebidos de feminilidade e masculinidade (Moreira, 2012), onde o masculino se sobrepõe, numérica e simbolicamente, nas publicações em música e em suas áreas afins.

Na sua maioria, as tentativas das(os) historiadoras(es) de teorizar sobre gênero não fugiram dos quadros tradicionais das ciências sociais: elas(es) utilizaram as formulações antigas que propõem explicações causais universais. Estas teorias tiveram, no melhor dos casos, um caráter limitado porque elas tendem a incluir generalizações redutoras ou simples demais: estas minam não só o sentido da complexidade da causalidade social tal qual proposta pela história como disciplina, mas também o engajamento feminista na elaboração de análises que levam a mudança (Scott, 1989, p. 5 -6).

Por outro lado, quando os trabalhos dialogam com os estudos de gênero e sexualidade, por exemplo, em grande parte, estes se detêm a um referencial eurocentrado que não contempla a discussão sobre relações étnico-raciais e desigualdades sociorraciais. Avtar Brah (2006) nos alerta o caráter limitado que tais teorias assumem e que revelam essa fragmentação não apenas no campo das ciências sociais tradicionais, mas também em uma grande parcela do movimento das mulheres, critica certos discursos que permeiam os debates feministas, e, as mulheres negras e indígenas continuam a criticar as teorias e práticas do movimento salientando a necessidade de um feminismo mais sensível às relações sociais, as questões étnico-raciais, de gênero e classe, em que mulheres negras, indígenas e brancas possam trabalhar em conjunto, a favor de teorias e práticas feministas não-racistas (Brah, 2006).

Tais resultados reafirmam a necessidade de se estabelecerem espaços alternativos de diálogo, que sejam capazes de abarcar essa gama de trajetórias distintas e plurais, através de uma *reescrita* (Scott,1989) pós-colonial que considere os estudos de gênero, mulheres, feminismos, relações étnico-raciais, sexualidades e a diversidade como um todo. Dessa forma, a Feminaria Musical considera os conhecimentos e experiências de mulheres em situação periférica em relação ao conhecimento eurocentrado, ainda que os conteúdos não estejam diretamente relacionados à música (Rosa et al, 2013). Esperamos, não apenas através desta pesquisa, mas também com todo o trabalho desenvolvido durante esses anos de existência feminista militante - incluindo aqueles de caráter performático e experimental - suscitar reflexões e instigar novas ações, trabalhos e *reescritas* sobre o tema, a fim de romper com os silenciamentos através de linguagens que, além de alcançar teórica e politicamente, carreguem verdade em sua essência (Lorde, 1978).

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, vol.8, n.1. Florianópolis: UFSC, 2000.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cad. Pagu* [online]. 2006, n.26, pp. 329-376 . DIsponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014&lng=en&nrm=iso

BUTLER, Judith, *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

CALDWELL, Kia L. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. *Revista Estudos Feministas*, vol. 8, n. 2. Florianópolis: UFSC, 2000.

CARDOSO, Cláudia Pons. Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. Tese de doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre mulheres, gênero e feminismo (PPGNEIM). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

CITELI, Maria Teresa. Fazendo diferenças: teorias sobre gênero, corpo e comportamento. *Revista Estudos Feministas,* vol. 9, n. 1. Florianópolis: UFSC, 2001.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli Gomes. Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas no século XX. Dissertação de mestrado em música, UDESC: 2011.

LORDE, Audre. A Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação. *Sinister Wisdom,* vol. 6. Berkeley, 1978. Apud: Textos escolhidos de Audre Lorde. *Editorial Difusão Herética*, s/n.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero*, *Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. *Petrópolis, Rio de Janeiro*: *Vozes, 1997*.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu.* Tese (Doutorado em Antropologia). UFSC, Florianópolis, 2005.

MOREIRA, Talitha Couto. *Música, Materialidade e Relações de Gênero: Categorias Transbordantes.* Dissertação de mestrado em música - etnomusicologia. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

ROSA, Laila. ; IYANAGA, M. ; HORA, E. ; SILVA, L. ; ARAUJO, S. ; MEDEIROS, Luciano ; ALCANTARA, N. . Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. In: Nogueira, Isabel; Campos, Susan (orgs.). Estudos.de gênero, corpo e musica. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. vol. 3, 473p.. In: Nogueira, Isabel; Campos, Susan (orgs.).. (Org.). Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. In: Estudos.de gênero, corpo e musica. Série Pesquisa em Música no Brasil.. 1aed.Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, v. 3.

ROSA, Laila. ; HORA, E. ; SILVA, L. . 'Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros'. In: Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10: desafios atuais dos feminismos, UFSC, Florianópolis, dias 16 a 20 de setembro de 2013. Florianópolis: Editora Mulheres: UFSC, 2013. Disponível em:

http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1385055525_ARQUIVO_LailaRosa.pdf

ROSA, Laila Andresa C. E se "humano" fosse no feminino?: contribuições das epistemologias feministas para pensar sobre músicas no plural.. In: II Encontro Regional da ABET Nordeste: "Etnomusicologia e Música Popular". João Pessoa: UPFB, 2010.

_____. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada.* Tese (Doutorado em Música). PPGM/UFBA, Salvador, 2009. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3600

_____.*Epahei Iansã!Música e resistência na nação Xambá: uma história de mulheres*. Dissertação de mestrado em música - etnomusicologia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.

SCOTT, Joan. Gender: An Useful Category of Historical Analyses. Gender and the Politics of History. New York: Columbia University Press. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Recife, SOS Corpo, 1989.

SANDRONI, Carlos. "Apontamentos sobre a história e o perfil da etnomusicologia no Brasil." Revista USP, v. 77, p. 66-75, 2008.

SEGATO, Rita Laura. "Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.* 1999. Vol. 28. Pp. 237-53.

_____.*Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal.* Brasília: Editora da UnB, 1995.

_____."A folk theory of personality types: goods and their symbolic representation by members of the shango cult in Recife." Tese de doutorado em Música. Belfast: The Queen's University of Belfast, 1984.

ANAIS da ABET

VI Encontro Nacional da ABET - Música e sustentabilidade (2013)

V Encontro Nacional da ABET - Modos de pensar, modos de fazer etnomusicologia (2011)

IV Encontro Nacional da ABET - A etnomusicologia e a produção de conhecimento (2008)

III Encontro Internacional da ABET - Universo da música: cultura, sociabilidade e a política de práticas culturais (2006)

II Encontro Nacional da ABET – Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos (2004)

NOS TRILHOS DA MEMÓRIA: A MÚSICA DA DIÁSPORA AFRICANA NO RIO DE JANEIRO

Denise Barata
denisebarata@yahoo.fr
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

A região de Madureira, que inclui a Favela da Serrinha, Congonha e Cajueiro, e também os bairros de Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro e Marechal Hermes, no Rio de Janeiro, é habitada por uma enorme população negra que foi expulsa do locais centrais da cidade no início do século XX e se deslocou para esses bairros do subúrbio que estão situados ao longo dos trilhos do trem. Essa região abriga uma herança cultural rica e intangível, composta principalmente por canções e mantida quase invisível para o resto da cidade. Com apoio da Faperj, iniciei uma pesquisa sobre os espaços de memória musical nessa região objetivando construir uma cartografia poética-musical, baseando-me em Deleuze e Guattari, registrando diversas práticas musicais tradicionais produzidas a partir da diaspora africana, com ênfase no jongo, folia de reis, choro, samba de gafieira, samba de quadra e samba enredo. Para isso, venho construindo um suporte teórico-empírico para compreender as permanências e deslocamentos das formas simbólicas de matriz centro africana nessa região da cidade. Esse estudo está sendo realizado a partir de uma ampla revisão bibliográfica, da análise das estruturas musicais e de registros fonográficos e das memórias de músicos e seus familiares, utilizando como suporte a etnomusicologia e a história oral; culminando com a elaboração de uma proposta que visa transformar lugares coletivamente sagrados da memória em um museu a céu aberto. Assim, pretendo, aqui, apresentar o projeto e sua história, bem como os conflitos e tensões em torno da memória musical da cidade.

Palavras Chave: Memória; Diáspora Africana; Cartografia Musical

Abstract

The region of Madureira, which includes the Favela of Serrinha, Congonha and Cajueiro, and also the neighborhoods of Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro and Marechal Hermes, on the outskirts of Rio de Janeiro, is inhabited by a huge black population that was expelled from the central locations of the city at the beginning of the twentieth century and moved to these suburban neighborhoods that are situated along the train tracks. It houses a rich and intangible cultural heritage, mainly composed by songs, being very visible in their informal power in generating income and at the same time maintaining its black musical traditions almost invisible to the rest of the city. With the support of Faperj, I began a search on the spaces of musical memory in this region aiming to build a poetic-musical cartography, based on Deleuze and Guattari, recording various traditional musical practices produced from the African diaspora, with emphasis on Jongo, Folia de Reis, Chorinho, Samba de Gafieira, Samba de Quadra e Samba Enredo. For this, I have been building a theoretical and empirical support to understand the permanence and displacement of symbolic forms of African center

matrix in this region of the city. This study is being conducted from a broad literature review, analysis of musical structures and phonograph records and musicians and their family memories, using as support ethnomusicology and oral history; culminating in the development of a proposal that aims to transform collectively sacred places of memory in an open-air museum. I intend, here, to present the project and its history, as well as the conflicts and tensions surrounding the musical memory of the city.

Keywords: Memory; African Diaspora; Musical Cartography.

A cidade Rio de Janeiro se apresenta "partida", com territórios bastante delineados, em uma tentativa de impossibilitar o trânsito e diálogo entre eles, interditando-se a livre circulação de bens simbólicos e dos sujeitos. Zona sul, zona norte. Classe dominante, classe dominada. Cultura erudita, cultura popular. Divisão no indivisível.

Definidos os lugares de saber, a circulação dos sujeitos em seus espaços sociais é legitimada. Porém, essas relações não são mecânicas. Há confrontos. A cidade não é apenas um espaço físico, mas também um espaço que nos comunica mensagens, símbolos e significados, onde se confronta uma multiplicidade de culturas. Ela é, também, um signo que comporta vários territórios, várias culturas e saberes, que realiza (ou dificulta) trocas simbólicas de informações. Enfim, na cidade circulam vários modos de ser, em territórios diferenciados de cultura e saberes, comunicando uma forma particular de pensar, sentir e agir no mundo. Precisamos, porém, atentar para as práticas e sujeitos que tentam subverter essa ordem, que resistem, não através dos conflitos, mas no cotidiano, em uma luta para instaurar na memória seus valores.

A cidade do Rio de Janeiro foi a cidade do continente americano que mais recebeu escravos e que, em função das inúmeras reformas implementadas, viveram em uma "diáspora" constante, sendo "empurrados" para a periferia e para os morros. De uma forma geral, quando falamos do Rio de Janeiro, ele está restrito às praias da zona sul, à bossa nova e ao carnaval televisionado. Quando, porém, estudamos a história dessa cidade, ficamos assustados com depoimentos de viajantes que a ela se referiam, no século XIX, como a África Atlântica. Que Rio de Janeiro eles conheceram?

Recorrendo aos dados fornecidos por Mary C. Karasch (2000), podemos afirmar que nenhuma cidade da América se aproximou em número de escravos como Rio de Janeiro. A

presença física e simbólica negra era constante, principalmente nos espaços públicos: ao caminhar pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, com sua mulher e filhos, os prósperos negociantes portugueses e brasileiros eram obrigados a conviver com outros valores. Ocupando os lugares públicos, as práticas simbólicas negras eram encaradas como desafio. Para os desconhecedores das formas de expressão negro-brasileiras todas essas atividades são apenas festas. Sim, são festas. E essa é a forma que a população negra possui de manter sua memória, se conectando com seus ancestrais, mantendo-os vivos, com muita alegria.

Ainda nos dias de hoje, as festas, os pagodes e as rodas de samba são algumas das formas que as comunidades encontraram de se colocarem no mundo e manterem a memória dos seus grupos. São suas vozes que cantam e seus corpos que dançam na concretização da memória da comunidade, apesar das tentativas de invisibilização que concretizam uma forma de racismo extremamente sutil. Assim, acreditamos que enquanto em Salvador a manutenção das práticas africanas se deu através das conversas com os orixás do candomblé, no Rio de Janeiro, as formas analógicas fizeram com que essa ancestralidade se manifestasse nos territórios sagrados do samba.

> É essa cultura afro-carioca, forjada a partir das muitas tradições culturais da primeira metade do século XIX que continua a dar força cultural ao Rio contemporâneo, onde o samba ainda é dançado, instrumentos da África Central ainda são tocados e espíritos Africanos ainda são reverenciados. (Karasch, 2000, p.293)

Este texto busca apresentar o projeto de pesquisa sobre a memória musical da região da Grande Madureira (Marechal Hermes, Bento Ribeiro, Oswaldo Cruz, Madureira e Serrinha), uma região que abriga um rico patrimônio cultural imaterial, composto de músicas, histórias, comidas e danças que fazem parte da cultura do Brasil, realizada com apoio da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ). As ações culturais foram as formas encontradas por essa comunidade para se expressarem e manterem as suas memórias e, como culminância dessas atividades, estamos registrando coletivamente a história dessas comunidades e construindo uma cartografia poético-musical.

Tradicionalmente, a cartografia traça mapas, buscando representar um território e/ou a distribuição da população em determinado espaço e suas características.

> O termo cartografia utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre territórios e dar conta de um espaço. Assim, Cartografia é um termo que faz referência à ideia de mapa, contrapondo à topologia quantitativa, que caracteriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorrias no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebedor no mundo cartografado. (Fonseca e Kirst, 2003, p.92).

Aqui, porém, cartografia é entendida além do mapeamento físico, já que inclui movimento, lutas e conflitos. Como em Deleuze e Guattari (1995), entendemos a cartografia como um processo, e não como a representação de um objeto. O mapa passa a ser um objeto estético que incorpora valores e que configuram espaços, concentrado na experiência, no percurso e nas suas dinâmicas. E por isso ele nunca estará pronto, será sempre fragmento, em um eterno e infindo movimento de sua produção.

> (...) o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar−se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (Deleuze, 1995, p.22)

O mesmo acontece quando falamos em em museu, normalmente nos referimos a exposições de objetos que já são tradicionalmente valorizados na nossa sociedade. Isso ocorre até mesmo quando se referem a um museu a céu aberto, quando só se pensa em prédios históricos, no sentido bem tradicional do termo. Mas como expor objetos e bens simbólicos sem correrrmos o risco da folclorização? A cultura negra não pode ser refém de museus, principalmente por que aqui estamos tratando de bens materiais e simbólicos que continuam a ser produzidos e que não perderam suas funções sociais. Por isso colocar esses bens em exposições fixas só contribuiria para seu esquecimento.

Entendemos que o patrimônio cultural não se limita aos edifícios e coleções de objetos. Ele também inclui expressões tradicionais herdadas de nossos ancestrais que são passadas aos nossos descendentes, como as tradições orais, as artes, as práticas sociais, rituais e atos festivos, conhecimentos e práticas relativas à natureza e ao universo ou o conhecimento necessário confecção do artesanato tradicional. Apesar de frágil, patrimônio cultural intangível é um fator importante na manutenção da diversidade cultural neste mundo

cada vez mais globalizado. Ter uma ideia do patrimônio cultural imaterial das diferentes comunidades é fundamental para a promoção do diálogo intercultural e do respeito pelos outros estilos de vida. Além disso, o patrimônio cultural intangível tem considerações sociais e econômicas e pode vir a se tornar fonte de renda para grupos sociais minoritários.

Por tudo isso, recorremos ao conceito de Museu a Céu Aberto, criado em 1870 na Suécia, onde atualmente podemos encontrar mais de quatrocentos museus desse gênero. Esse conceito contempla também a paisagem, a participação e a valorização do espaço em todos os segmentos da sociedade, a preservação ampla dos patrimônios natural e construído, bem como a sedimentação e a divulgação das tradições e rituais característicos do local, elementos estes frágeis e os primeiros a se perderem quando não transmitidos. Essa nova concepção de museologia defende a necessidade do ingresso não de uma parcela, mas de todos os segmentos da sociedade à atmosfera do museu, bem como a entrada e a proteção do patrimônio, de forma global, em um cenário – museu que extrapola suas portas e busca outras realidades.

Nessa fase da pesquisa, levantamos os lugares de memória da região identificando os ritmos musicais mais destacados dos bairros, a saber: o choro em Marechal Hermes, o samba de gafieira em Bento Ribeiro, o samba de terreiro em Oswaldo Cruz, e o jongo e o samba de enredo em Madureira e na Serrinha. Ainda com apoio da Faperj, realizaremos também os projetos Livro Vivo (espetáculos contando e cantando a musica dos compositores que viveram na região) e a Gincana da Memória, em conjunto com a Escola Estadual Luísa Marinho, situada no bairro de Oswaldo Cruz.

Assim, a proposta da pesquisa escolheu uma região que construiu e mantém uma intensa produção simbólica, apesar de ser praticamente invisível para os olhos que habitam a zona sul da cidade. Apesar dessa região ainda estar por descobrir o imenso potencial de sua cultura, é pulsante o orgulho do povo daquela região ao mostrar seus ritos, mitos e danças, patrimônio que deverá ser exposto em perfeita sintonia com o lugar.

Em um estudo que busca tratar de formas distintas de saberes e fazeres que fornecem o escopo cultural de grupos sociais que se formam a partir de modelos que se distanciam sobremaneira dos modelos padronizados de cultura, faz-se necessário um olhar problematizador sobre as fontes e sobre a nossa forma de observação em campo. Para tanto,

recorremos à observação participante, à história oral e a etnohistória. A etnologia nos alerta a perceber como os indivíduos definem seus domínios para não impormos nossas classificações a culturas cujos critérios possam ser inteiramente diferente dos nossos. Buscamos assim não ler o outro com elementos classificados pela cultura ocidental, em uma ruptura com formas autocentradas de entendimento nas relações dos homens.

> A pesquisa sociológica sobre essas populações é a pesquisa que tem como premissa o reconhecimento do outro como sujeito de conhecimento. Se não procedermos assim, acabamos fazendo uma ciência estrangeira, no sentido de estranha, em relação ao mundo daquele que está sendo "objeto" de estudo. (Martins, 1993)

A relação entre a etnologia e a história vem contribuindo para a utilização do método comparativo histórico, através da utilização de fontes documentais tradicionais, tais como textos escritos primários, assim como uma bibliografia secundária sobre o tema. A valorização potencial de toda sorte de documentos significou um aprofundamento significativo da sensibilidade para com os mais diversos aspectos da experiência humana e a incorporação de diferentes tarefas metodológicas. A partir de um rompimento com concepções arraigadas do que é documento, podemos ampliar a nossa relação com outras ciências humanas. O trabalho de coleta de depoimentos orais utiliza procedimentos que contribuem para a constituição de novas fontes.

Neste trabalho, ao tratarmos da memória de indivíduos, não estamos nos referindo apenas ao que é verbalizado através das palavras. Memória é muito mais do que o que é lembrado. É o que é esquecido. Não apenas o que está na mente, mas o que está guardado no nosso corpo, tal como a forma de andar, falar, dançar etc. O corpo é lugar de memória. Por este motivo utilizamos o registro em vídeo.

Outra metodologia aplicada foi a da história oral, objetivando "construir uma narrativa que dê conta dos elementos contraditórios que constituem a identidade de um indivíduo e as diferentes representações que dele se possa ter conforme os pontos de vista e as épocas". (Bourdieu, 2005, p. 185). Assim, esta metodologia não transforma o pesquisador em um técnico que apenas registra o que é falado, pois essas narrativas não podem substituir a pesquisa e muito menos sua análise. Nossa metodologia pressupõe que a relação entre o pesquisador e os sujeitos seja construída a partir de interações dialógicas, onde nem sempre,

nós, pesquisadores, temos o domínio total do conhecimento que é produzido, já que ela não desconsidera o lado subjetivo da experiência humana.

A história oral não deve ser encarada como um trabalho apenas técnico. Realizar entrevistas, fazer perguntas, registrá-las, transcrevê-las, afinal, como nós, pesquisadores-sujeitos, nos colocamos diante do outro "informante" – sujeito? Como nos situamos diante de outras formas de conhecer, pensar e sentir o mundo? Como considerar o distanciamento entre a fala e a percepção que temos dela? Com tantos fatos a considerar, como podemos tratar a informação que temos diante de nós, como algo que pode ser apreendida de forma homogênea, única, fixa e imutável? As histórias de vida ouvidas e entendidas em episódios, em momentos de afloramento de práticas pessoais e sociais estão sempre ligadas às condições de emissão, a especificidade dramática de situações e interferência de enredos prévios que então se articulam. Estão portanto em causa muitos atos de entendimento, decifrações possíveis, empatias e contra-empatias, momentos distintos no curso de um tempo que se desenrola, de modo diferente a partir de tudo isso.

> (...) Seria bom, no entanto, lembrar que estamos diante de fenômenos de comunicação que não prescindem de uma avaliação dos processos-transmissivos. A memória aí é pensada enquanto transmissão, organização dramática em que se transmite, inventa e articula. (Ferreira e Amado, 1997, p. xxiv)

Sabemos, também, que nem sempre é possível comprovar a veracidade dos fatos relatados, o que não compromete a metodologia. O que o sujeito acredita ter acontecido, sua interpretação e suas lembranças e esquecimentos constituem sua identidade, dizem respeito aos seus valores sociais e representam um estímulo ao seu comportamento. Importa-nos o que foi escolhido para ser perpetuado em sua memória. Neste projeto, privilegiamos, então, as grandes riquezas da comunicação oral: a energia, a emoção e envolvimento multisensorial, que nos possibilita acesso a conhecimentos "escondidos", que se colocam além da linguagem verbal. Nesse sentido, é fundamental o contato no âmbito da pesquisa de campo com a história de vida daqueles que viveram a dinâmica cultural, social e política destes lugares, colaborando com um rico material para a construção de fontes para a história oral, trazendo uma documentação alternativa para esse tipo de metodologia. Talvez seja no entrelaçamento entre a palavra, a voz e o corpo que possamos criar possibilidades de

apreensão da dinâmica da cultura na construção dos espaços, em uma realização performática da existência, mostrando a cultura como práxis, pois muitas culturas estabeleceram formas eficientes de ser, de entender e de representar o mundo segundo outras dinâmicas (conto, canção, rito, dança) que se diferenciam da palavra escrita, ou como fala apartada da corporeidade, aproximando-se do Paul Zumthor chama de performance, ou seja, " é o sabe-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo." (Zumthor, 2007, p.31).

Transcendendo o âmbito da oralidade, a performance, como a entende Zumthor, e cujo sentido nos parece perfeitamente aplicável ao estudo das práticas culturais de matriz africana, pode fornecer uma estratégia heurística nos estudos sobre as diversas maneiras como essa cultura se manifesta. Trata-se da construção de novos espaços e de temporalidades singulares, da elaboração de saberes que " escapam dos muros institucionais e são construídos pelos sujeitos em outros espaços, tais como a rua, o bairro, a favela e a cidade (...). E este lugar não é apenas geográfico (...). É um lugar social, político e cultural, que se reflete nas formas que esses grupos têm de viver, cantar, dançar, falar, vestir, comer, ler, escrever e representar o mundo. " (Barata, 2012, p.91)

Pretendemos com essa discussão aprofundar esse debate e construir um novo suporte teórico que demonstre que os conhecimentos que foram trazidos e construídos a partir da diáspora africana no Brasil são desconsiderados por não serem nem ao menos considerados como conhecimentos. Indo além, podemos, inclusive, caracterizar essa desconsideração como uma forma de racismo extremamente sutil, que tem contribuído com a exclusão física e simbólica. A pesquisa pode, também, possibilitar a troca e o levantamento de fontes documentais bibliográficas primárias e secundárias, assim como discussões onde atualizaremos o referencial teórico que conduzirá a análise a ser feita sobre a temática central da pesquisa para podermos realizar uma análise e crítica dos dados, assim como estreitamento entre o estudo teórico e a coleta das narrativas. Acreditamos ela possa servir para reunir aqueles que se dedicam ao estudo das culturas musicais africanas e de seus desdobramentos no movimento da diáspora, propondo uma reflexão sobre as possibilidades de manutenção, difusão e visibilização de práticas e de espaços de construção de conhecimento que consideram e valorizam uma outra forma de pensar o mundo. Sendo que

dessa forma elas possam ser vistas com outros olhos, assim como seus produtores. Assim buscamos construir, em conjunto com a comunidade, um trabalho que venha contribuir com a difusão e valorização de um paradigma de conhecimento que, ao ser investido de poder, contribuirá com a utopia.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Manual de história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1990.

_____. Ouvir, contar: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ANDRADE, Mário de . Danças dramáticas do Brasil. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982.

BARATA, Denise. Samba e partido alto: Curimbas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EdUerj, 2012.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. de Moraes & AMADO, J. Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BLUM, S. "European musical terminology and the music of Africa", in NETTL, B. & BOHLMAN, P. V. (eds.). Comparative musicology and anthropology of music: Essays on the history of ethnomusicology. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1991, pp. 1-36.

DE VARINE, Hugues. Gérer ensemble notre patrimoine sur notre territoire. Decennale, (31- 39). Ecomuseo delle Acque del Gemonese, 2011.

_____. As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil platôs. Volume 1. Rio de Janeiro, Editora 34: 1995.

FERREIRA, M. de Moraes & AMADO, J . Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A Retórica da perda: Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

HEYWOOD, Linda M. De Português a Africano: A Origem Centro-Africana das Culturas Atlânticas Crioulas no Século XVIII. In: Diáspora negra no Brasil. São Paulo: Contexto, 2009, p. 101-124.

KARASCH, Mary G. A vida dos escravos no Rio de Janeiro: 1808-1850. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KIRST, Patrícia Gomes & Fonseca, Tania Mara Galli (orgs.). Cartografias e Devires - a Construção do Presente. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

KUBIK, Gerhard. Natureza e estrutura das escalas musicais africanas. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1979.

_____. Theory of African music. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. Vols. I e II.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.

LECHNER, Elsa. Histórias de vida: Olhares interdisciplinares. Porto: Afrontamento, 2009.

MARTINS, J. de S. A chegada do estranho. São Paulo: HUCITEC, 1993.

MUKUNA, Kazadi wa. Contribuição bantu na música popular brasileira: Perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

SANCHO QUEROL, Lorena. Para uma gramatica museológica do (re)conhecimento: ideias e conceitos em torno do inventário participado. Sociologia, no 25, 2013.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza. A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Revista Crítica das Ciências, no 78, (3-46), 2007.

SLENES, Robert. Malungu, ngoma vem! : África coberta e descoberta no Brasil. Revista USP, no 12, dez/fev 1991-1992. p 1-20.

SODRÉ, M. A Verdade Seduzida: Por um Conceito de Cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

_____. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1988.

THOMPSON, Paul. A voz do passado. História oral. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

WEBER, Cristina. Do museu ao bairro, histórias de viajantes. Códice, ano XIII, série II, no 7 (54-67), 2010.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Tradição e esquecimento. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NO XIRÊ DE CABOCLO BOIADEIRO: UMA EXPERIÊNCIA ETNOMUSICOLÓGICA A PARTIR DO ILÊ ASÉ IGJIFÁRÔMIM

Jeanderson Bulhoes
bob_bulhoes@hotmail.com
Universidade Estadual de Feira de Santana

Resumo

O presente trabalho é o resultado de uma pesquisa de campo que tem como proposta abordar a importância da música no xirê de Caboclo Boiadeiro, realizado na casa de candomblé "Ilê Asé Igjifárômim", em Feira de Santana - BA, no ano de 2013. Para a coleta dos dados foi utilizado recurso metodológico de cunho etnográfico, a partir da observação dos fatos, entrevistas e gravações de áudio e vídeo. Este trabalho está fundamentado em concepções históricas e etnomusicológicas cujo objetivo perpassa pela compreensão da relação da música inserida no contexto religioso estudado. Ela se faz presente em todos os rituais, sejam eles privados ou públicos, que associados aos fatores extramusicais, cumprem um papel fundamental na ligação entre o que se considera natural e sobrenatural. Como o ar que passeia por todos os cômodos do terreiro, a música se transforma num grande personagem que pode reger comportamentos, instruções, ritmos. A sacralidade dos instrumentos musicais transforma todos os ambientes do terreiro em reverberações de ideias, narrativas e invocações por meio dos efeitos das sonoridades. As cantigas marcam temporalidades da festa, descrevendo ações passadas e presentes e narram a vida dos Caboclos segundo suas particularidades.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Candomblé, Caboclo.

Abstract

This work is the result of a field research that proposes to address the importance of the music in the "xirê de Caboclo Boiadeiro, held on the Candomblé yard "Ilê Asé Igjifárômim" in Feira de Santana - BA, in 2013. For data collection it was used an ethnographic methodology, from the observation of facts, interviews and audio and video recordings. This work is based on historical and ethnomusicological concepts whose goal goes through the understanding of the relationship of music inserted on the studied religious context. The music is present in all the rituals, whether private or public, that associated with extra musical factors play a key role in linking what is considered natural and supernatural. As the air that travels through every corner of the yard, the music becomes a great character that can conduct behavior, directions, rhythms. The sacredness of the musical instruments transforms all the yard environments on a reverberation of ideas, narratives and invocations through the effects of sounds. The songs mark party temporalities, describing past and present actions and narrate the life of the "Caboclos" according to their particularities."

Keywords: Ethnomusicology, Candomblé, Caboclo

Introdução

O xirê de Caboclo Boiadeiro é uma festa de celebração para o Caboclo do dirigente da casa, o Babalorixá Babá Kutu, realizada no último domingo de novembro de 2013, no terreiro de candomblé Ilê Asé Igjifárômim, localizado em Feira de Santana - BA. O presente trabalho é o resultado de uma pesquisa de campo, solicitada como atividade avaliativa do componente curricular Etnomusicologia, ofertada no segundo semestre, do curso de Licenciatura em Música, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), no ano de 2013.

Este trabalho está fundamentado em concepções históricas e etnomusicológicas cujo objetivo perpassa pela compreensão da música inserida no contexto religioso estudado, exigindo assim do pesquisador, bastante cuidado, conhecimento e vivência direta com a comunidade. Teoricamente, foi abordado a perspectiva histórica da chegada dos negros ao Brasil, assim como as diferentes concepções sobre Candomblé, articuladas com alguns referenciais da Etnomusicologia. A partir desta relação, foi possível identificar alguns temas religiosos, musicais e extramusicais específicas do xirê de Caboclo aqui analisados, assim como os seus aspectos instrumentais, rítmicos, vestimentas, objetos e dança.

A música está presente em todos os rituais da casa; é ela que permite a perpetuação do axé, fundamento principal do candomblé, e a ligação entre o que se considera natural e o sobrenatural. Nesse contexto, a música, associada aos fatores extramusicais, cumpre um papel fundamental na ligação entre o que se considera natural e o sobrenatural.

Os atabaques, juntamente com outros instrumentos percussivos, formam o conjunto musical que são executados pelos músicos da casa. Inicialmente, os ogãs (músicos da casa) são responsáveis por puxar os cantos, após incorporados, os Caboclos vestem seus trajes característicos e cantam o que querem.

Nesse ilê axé, acontecem dois momentos musicais, situados em espaços e tempos diferentes, mas que se interagem. Dentro do barracão, ocorrem os cantos para a incorporação e os sambas de caboclo. Do lado de fora, acontece o samba de viola, pedido pelo Caboclo Boiadeiro, que tem proposta lúdica. Assim, a música faz parte de todo ritual e executada tanto pelos músicos da casa, assim como pelos outros integrantes e visitantes que também batem palma e cantam.

Metodologia

Esta pesquisa baseou-se no método etnográfico conhecido como observação participante. Tendo cunho etnográfico, foi buscado "definir padrões previsíveis de comportamento de grupo", baseando-se em trabalho de campo e pesquisa "personalizada, multifatorial, [...] indutiva, dialógica e holística" (Angrosino, 2009, p. 34). A observação participante consiste na interação, descrição e interpretação dos fatos observados. Nessa técnica o pesquisador necessita de convivência direta com a "comunidade" para desenvolver a capacidade de alteridade e buscar conhecer e entender, de maneira mais aprofunda possível, o contexto em que está inserido, as relações hierárquicas de poder e a estrutura social e política.

Houve coleta de material teórico com o objetivo de fundamentar a proposta do trabalho em perspectivas históricas da chegada dos negros ao Brasil, além de concepções e premissas etnomusicológicas sobre Candomblé. O intuito é identificar os quesitos religiosos, musicais e extramusicais específicos do xirê de Caboclo, como também aspectos instrumentais, rítmicos, vestimentas, objetos, dança, etc.

No que diz respeito a ações práticas, foram realizadas entrevistas, algumas gravadas em áudio, com o Babalorixá – líder religioso da casa - o ogã *alagbê* e alguns membros da casa. Os áudios gravados foram transcritos e foi feito um relato de cada vídeo assistido para complementar a compreensão e a descrição do que aconteceu no xirê, e também na produção escrita do texto.

Candomblé: resistência cultural do povo negro

Segundo Sant'anna (2010, p. 1), o Brasil, durante o regime escravocrata, recebeu um grande contingente de negros e negras, pertencentes a diferentes grupos étnicos do continente africano. A partir do século XVI, vieram do continente africano para o nordeste brasileiro, das regiões de Angola e Congo, povos da cultura *banto*, e posteriormente, no século XIX, os povos *jeje* e *nagô*.

Nessa conjuntura social e política vigente, na qual os negros e as negras foram postos, o Candomblé, desenvolvido por esses sujeitos escravizados, representava não somente a vida

religiosa, mas também um mecanismo de organização, luta e resistência para a perpetuação de sua cultura.

Esse diferentes povos, a partir da sua forma particular de culto, música e língua, formaram as chamadas *nações de candomblé*, que têm na sua base a forma de cultuar relacionada com África, mas organizada de diferentes formas aqui no Brasil. As nações foram se transformando; algumas se extinguiram, algumas se misturaram, outras foram mais resistentes a mudanças. Atualmente, aquelas consideradas mais tradicionais possuem maiores destaques entre as nações. São elas: Angola, Ketu, Jeje e Nação de Caboclos.

O culto às divindades africanas ocorre em espaços físicos sacralizados, chamados terreiros de candomblé ou Ilê Asé, em yorubá. Neste espaço se perpetua o axé, fundamento principal da religião, proporcionado também pela música. Para além da estrutura física, tem-se uma estrutura funcional e organizacional de poder hierárquico, chamada família-de-santo. O Babalorixá (pai-de-santo) ou Ialorixá (mãe-de-santo) são os sacerdotes, da nação Ketu, e são representantes sagrados; detém a autoridade máxima, o conhecimento sobre as folhas, liturgias e também sobre os aspectos musicais. Os demais integrantes da casa são os seus filhos, chamados filhos-de-santo.

O Ilê Asé Igjifárômim é uma casa de nação Ketu (nagô[1]). Nela há uma especificidade dentre outros terreiros de mesma nação, tida como a mais resistente às tradições "originais", por cultuar Caboclo dentro de uma estrutura sólida de culto aos Orixás. Para Chada (2006, p.44),

> [...] a questão do purismo nagô, parece também não ser provável. Se concordarmos sobre a inexistência de culturas estáticas, mesmo que alguns grupos possam ter preservado mais do que outros a sua cultura, seria impossível que uma religião trazida da África por escravos sobrevivesse durante tantos anos sem sofrer transformações e sem integrar nada da religião do colonizador europeu, dos povos nativos e de outros povos com os quais tenha tido contato.

Para o Babalorixá do respectivo terreiro, o fato de se cultuar Caboclo não significa que a casa se assuma como Nação de Caboclo, nem que rechace sua condição de Ketu. O

[1] Denominação dada pelos brancos aos negros escravizados que falavam Yorubá.

que parece importante destacar é que, como afirma ainda Chada (2006, p. 17): "conservadores, mas não estáticos, tanto os candomblés mais tradicionais quanto os de Caboclo estão imersos nos processos de mudança cultural, aliás, como os demais aspectos da cultura".

O chamado candomblé de Caboclo, vigente na Bahia desde o final do século XIX, foi inicialmente utilizado no culto exclusivo aos Caboclos, mas atualmente incorpora, também, práticas que cultuam orixás. O Babalorixá da casa afirma que há uma separação bem nítida e definida entre Caboclo e Orixá. Segundo ele, não se deve misturar os rituais, pois Caboclo é uma entidade brasileira e Orixá uma divindade africana, de modo que festa de caboclo deveria ser apenas para caboclo. Em suas palavras, Babá Kutú[2]:

> O Caboclo Boiadeiro me pega desde os oito anos de idade. É um espírito ancestral chamado *egum*, considerado dono da terra; tem traje característico aos vaqueiros do nordeste; veste couro, usa chapéu, laço, chicote, colares de pedra; já viveu e volta para cumprir sua missão, ajudando e trabalhando na seara do bem. Foi tangedor de gado, foi gente, carne e osso, desencarnou. Após incorporado, realiza limpezas, passes espirituais, banho de folhas; são conselheiros e encorajadores da fé.

O boiadeiro, juntamente com os índios e marujos, faz parte do panteão dos Caboclos. São agrupados e classificados em categorias, a saber: os Caboclos-de-pena, que se apresentam pela representação dos índios; os Caboclos-de-couro, associado ao vaqueiro do sertão e os Marujos, que possuem ligação com o mar. Essas representações são explícitas nas cantigas puxadas por eles, a partir do repertório musical particular de cada um e se diferem pelo comportamento, pelas indumentárias, pelos objetos utilizados e pela forma como dançam.

O xirê de boiadeiro - Músicas e instrumentos

O xirê de Boiadeiro neste Ilê Asé acontece anualmente, no último domingo de novembro, não possuindo data fixa. A última semana desse mês é especialmente destinada para os preparativos da festa; os enfeites do barracão, a preparação das bebidas e comidas

[2] Cristionizio Almeida BabáKutu, Babalorixá da casa Ilé Asè Igjifárômim. Entrevista cedida dia 17 de dezembro de 2013.

que serão servidas no momento da festa, além de outros processos ritualísticos que acontecem particularmente, nesse caso, acessível apenas para os integrantes casa.

Diferentemente de festa para Orixá, na qual existem toques específicos para cada divindade, a festa de Caboclo Boiadeiro é iniciada com o canto de agô[3], que tem como função pedir licença as entidades de casa, e em sequência os cantos de fundamentos. É puxado pelo ogã, o qual é respondido tanto pelos rodantes[4] quanto pelos visitantes da casa. Em seguida entra o *gã*[5] fazendo a marcação do ritmo, acompanhado pelos os atabaques, executando em conjunto, o chamado *ritmo angola*. Nesse momento, entra no barracão o Babalorixá, que recebe o Caboclo dono da festa, a mãe-pequena, as equedes e os demais integrantes da casa. Seguem caminhando em círculo, respondendo aos cantos e dançando, no sentido anti-horário. Estes elementos extramusicais são fundamentais para que o transe ocorra.

Na estrutura hierárquica do candomblé, os ogãs e as equedes ocupam lugar de grande prestígio, participam de todos os rituais do ilê axé e são eles os responsáveis pela execução dos instrumentos que compõem o conjunto musical, onde apenas os ogãs podem tocar os atabaques e o *gã*. Já as equedes - e apenas elas -. tocam o *caxixi* - que é substituído pelo *adjá*[6] em festa de Caboclos - e auxiliam na indução do transe e cuidam dos médiuns e das indumentárias.

Existem vários tipos de ogãs e a denominação varia de acordo com a nação. Em terreiros de nação Ketu, são classificados em: *alabê*, principal responsável pela parte musical, pelos toques os atabaques, puxada das cantigas e é ele que toca o *rum* - ataque maior e grave - que faz o orixá desempenhar sua coreografia; *otum* representa o braço direito do Babalorixá, podendo substituir o alabê e o *ossi* que representa o braço esquerdo, esses revezam o *rumpi* e o *lé*, respectivamente, médio e agudo. Os atabaques para serem tocados passam por um ritual de sacralização e a manutenção do couro se dá pelo próprio ogã da casa, que utiliza a pele dos animais oferecidos em sacrifício.

Após o canto de licença é iniciado o repertório musical referente ao boiadeiro, tocadas em *ritmo barravento*, com a proposta de desencadear o transe. As equedes se

[3] Licença em Yorubá.
[4] Pessoas que incorporam entidades.
[5] Idiofone de metal, percutido com uma vareta também de metal, parece a letra U deitada.
[6] Idiofone de metal, sacudido, com badalo no centro.

aproximam do Babalorixá respondendo aos cantos e tocando o caxixi com uma dinâmica forte, provocando assim a mudança facial e desequilíbrios corporais do Babalorixá ao dançar na roda, indicando a chegada do Caboclo ao barracão. Nesse momento, as equedes substituem os objetos pessoais do pai-de-santo por objetos específicos da entidade.

Com a chegada do Boiadeiro, ele passa a comandar o xirê. Vai até o pagogô[7], encerra o canto – dando um "chute" no ar, com umas das pernas – e reverencia os ogãs, fazendo a roda parar, tomando a atenção de todos, enquanto puxa dois cantos (em *ritmo samba*) e se expressa corporalmente através da dança. Em sua autorização, todos os presentes na roda, inclusive ele, começam a rodar novamente para que os outros Caboclos cheguem também ao barracão, por ordem hierárquica de tempo de feitura de santo[8].

Depois de incorporados, os Caboclos saem organizados em fila, da parte interna do barracão para se arrumarem com os seus trajes característicos; o Boiadeiro é último. Como lembra Chada (2006, p. 100) "[...] quando os Caboclos estão manifestados, são retirados do barracão e levados para o quarto do Caboclo para serem paramentados com seus trajes característicos e a festa então tem o intervalo. O que ocorre neste intervalo varia de casa para casa". Nessa casa, durante o intervalo, a música para e começa a arrumação do som e dos instrumentos para dar início ao samba de viola que acontece ao lado de fora do barracão.

Quando os Caboclos terminam de vestir seus trajes característicos, os ogãs retornam ao seu posto e os Caboclos entram em fila; primeiramente as equedes, tocando caxixi, seguido pela mãe e pai-pequeno da casa, seguido pelo Boiadeiro e os outros Caboclos. De volta ao barracão, os cantos são puxados novamente pelo dono da festa (boiadeiro), até o próprio passar o canto para outro Caboclo se apresentar. Essa movimentação ocorre de um em um. Enquanto isso, o Boiadeiro vai cumprimentando os "visitantes" e logo em seguida, autoriza o início do samba de viola.

Nesse momento, a festa parece estar dividida em dois momentos musicais que interagem entre si, mas que se diferem enquanto aspecto espacial, musical e religioso. Do lado de dentro, acontece o samba de caboclo, puxado pelos próprios Caboclos e executado pelos ogãs, com os instrumentos percussivos não eletrônicos e tem proposta religiosa; do

[7] "Altar", lugar sagrado da casa.
[8] Termo utilizado para quem foi iniciado no culto aos Orixás.

lado de fora do barracão o samba de viola é executado por músicos que não precisam ser necessariamente ogãs, utilizam alguns instrumentos eletrônicos, possuem um repertório já montado e têm proposta lúdica.

O samba de viola feito no Ilê Asé Igjifárômim, é composto por quatro instrumentos: viola, pandeiro, repique e tamtam. A banda é formada por ogãs que são de outro ilê asé, de outra cidade, mas gostam muito da festa e fazem questão de comparecem e contribuírem. Segundo o músico da banda, Pedro Souza[9],

> "Esse tipo de samba era feito quando eles (Caboclos) iam cavalgar e quando voltavam, costumavam tocar esse tipo de ritmo. Aí a gente adaptou; pega as cantigas que cantam no ritmo samba no candomblé e faz uma adaptação pra o samba de viola".

É bastante visível como a música constitui todos os espaços do xirê. Os visitantes, que na sua maioria são pessoas que já possuem a vivência, tem conhecimento do espaço, batem palma e cantam para os Caboclos, cantigas referentes às suas características, exercendo também um papel musical, nos demais variados lugares da festa.

Para esta discussão, Lody (1977, p. 5) sugere que "em todos os momentos, o vínculo da música instrumental e vocal, aliado às danças (...), é da maior importância na realidade dos cultos aos Caboclos, que encontram, nesses estímulos, maneiras de realizar seus preceitos, louvando os santos, os homens da terra".

Assim, vários Caboclos saem de dentro do barracão para sambar no samba de viola, ocorrendo uma interação próxima com os visitantes, sambando, conversando, bebendo e fumando. Deste embricamento de experiências musicais, os universos do *natural* e do *sobrenatural,* mais do que nunca, parecem misturarem-se a fazer desta cerimônia um ritual de aproximação entre pessoas, culturas, memórias e percepções musicais.

O xirê continua até a hora que o Boiadeiro da casa permitir. Como observa Chada (2006, p.) "a duração da festa fica a cargo do Caboclo do dirigente da casa, a autoridade máxima nessa cerimônia".

[9] Pedro Souza, violeiro da banda. Entrevista cedida no dia 01 de dezembro de 2013.

Considerações finais

Nos rituais de candomblé, a música cumpre um papel fundamental nos rituais privados e públicos. Por dentro desse contexto religioso, ela sempre está associada aos fatores extramusicais, como foi possível perceber ao longo do texto. As cantigas marcam temporalidades da festa; descrevem ações passadas e presentes e narram a vida dos Caboclos segundo suas particularidades. Para Chada (2006, p. 21), "todo ritual, no candomblé, até em atendimento a uma solicitação individual, por menor que seja o ato, é acompanhado de música e dessa forma é natural que ela seja de grande importância".

O papel desenvolvido pelo ogã e pelas equedes é estruturante nos rituais, pois são estes indivíduos que organizam a execução dos enredos musicais para que as entidades apareçam, dancem e celebrem.

A sacralidade dos instrumentos musicais transforma todos os ambientes do terreiro em reverberações de ideias, narrativas e invocações por meio dos efeitos das sonoridades. São impressionantes as imagens dos atabaques envolvidos em manto branco e guardados no pagôgô, lugar sacro da casa. Como o ar que passeia por todos os cômodos do terreiro, a música se transforma num grande personagem que pode reger comportamentos, instruções, ritmos. Como uma anciã, ela pode contar histórias, atualizar mitos, renová-los, convidar para o novo ou se ancorar na tradição.

Diante do exposto, concordamos com Lody (1987, p. 10), quando afirma que o candomblé, como instituição centenária e fortalecida, "polariza não apenas a vida religiosa, mas também a vida social, a hierárquica, a ética, a moral, a tradição verbal a não verbal, o lúdico e tudo, enfim, que o espaço de defesa conseguiu manter e preservar da cultura do homem africano no Brasil".

REFERÊNCIAS

ANGROSINO, Michael. Etnografia e observação participante / Michael Angrosino: tradução José Fonseca: consultoria, supervisão e revisão desta edição. Bernardo Lewgoy. Porto Alegre: Artmed, 2009.

CHADA, Sonia. A música dos Caboclos nos candomblés baianos. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2006.

LODY, Raul Giovanni da Motta. Candomblé: religião e resistência cultural. São Paulo: Editora Atica, 1987.

LODY, Raul Giovanni da Motta. Samba de Caboclo. Rio, RJ: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

SANT'ANA, Márcia. Escravidão no Brasil: Os Terreiros de Candomblé e a Resistência Cultural dos Povos Negros: IPHA. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=419. Acesso em: junho de 2010

ESCUTA COMPARTILHADA ETNOGRÁFICA: AMPLIANDO AS POSSIBILIDADES DA PESQUISA EM MÚSICA

Climério de Oliveira Santos
zabumba2@gmail.com
Conservatório Pernambucano de Música

Resumo

No forró — assim como em muitos outros *fluxos musicais*[1] — as convenções, as categorias, os critérios de avaliação e outras definições estão longe de ser completamente consensuais. As diversas tomadas de posição e as polarizações constituídas pelos agentes em coalizão e/ou em disputa são uma parte importante dos desafios enfrentados pelo pesquisador que empreende uma etnografia e busca, por meio desta, a compreensão da música e suas significações. Durante a pesquisa que resultou no meu livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga* (que coincidiu com a pesquisa do meu curso de Doutorado em Música), eu me deparei com a necessidade de desenvolver a *escuta compartilhada etnográfica*: um processo planejado de escuta coletiva de música com fins etnográficos. A necessidade do procedimento tratado neste artigo emergiu das dificuldades com as quais este pesquisador encontrou no campo etnográfico. O processo da *escuta compartilhada* aqui descrito – ainda em desenvolvimento — baseia-se ainda em algumas noções da etnomusicologia e das ciências sociais (sobretudo da antropologia). Ao invés de escrever apenas as análises do pesquisador, o processo propõe-se a destacar as aferições coletivas e traz para etnografia as vozes analíticas de diversos praticantes da música investigada e de outros agentes a ela ligados. A noção de *escuta compartilhada* vem me ajudando a repensar/redimensionar a ideia de campo etnográfico e quiçá possa contribuir com o trabalho de outros pesquisadores.

Palavras-chave: Forró, Escuta compartilhada etnográfica, Etnografia da Música.

Abstract

In forro — as well as in many other musical flows[2] —, the conventions, categories, evaluation criteria and other settings are far from being completely consensual. The various positions taken and the polarization formed by agents in a coalition and/or in dispute are an important part of the challenges faced by the researcher doing an ethnography and seeking, through this, the understanding of music and its meanings. During the research that resulted in my book *Forro: the encoding of Luiz Gonzaga* (which coincided with the research of my Doctoral degree in Music), I came across the need to develop **ethnographic shared listening**: a planned process of collective listening music with ethnographic purposes. The need of the treaty procedure in this article emerged from the difficulties which this researcher found to the field. The process of shared listening described here — still under development — even if based on some notions of Ethnomusicology and social sciences (especially Anthropology). Instead of writing only the analysis of the researcher, the process proposes

[1] Explico mais à frente a noção de fluxo musical, também desenvolvida na minha pesquisa do Doutorado.
[2] *I explain further the notion of musical flow also developed in my Doctoral research.*.

to highlight the collective evaluations and brings into the ethnography the analytical voices of many practitioners and other agents conected to investigated music. The shared listening notion has helped me to rethink and resize the ethnographic field idea and maybe it will come to contribute to the work of other researchers.

Key-words: Forró, Shared listening ethnography, Music ethnography.

Concebendo uma escuta compartilhada etnográfica

Este artigo discute e problematiza a ***escuta compartilhada*** **etnográfica,** um procedimento que vem sendo desenvolvido por este pesquisador. Trata-se de um processo de escuta coletiva de música, envolvendo o pesquisador e vários agentes ligados à música investigada, com a finalidade de discutir, levantar questões e partilhar noções sobre a música e suas significações. Embora eu continue desenvolvendo esse processo, a pesquisa na qual comecei a traçar o procedimento da *escuta compartilhada* — ou *audição compartilhada* — foi desenvolvido no período de 2011 a 2013, quando eu cursava o Doutorado em Música (Etnografia das Práticas Musicais) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). O meu campo se concentrava no estado de Pernambuco, mais precisamente na cidade do Recife. Na mesma ocasião, eu investigava a obra do "Rei do Baião" tendo em vista a escrita do livro[3] *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga,* publicado em 2013. O *insight* que me levou a compartilhar com várias pessoas a escuta (em sessões planejadas com fins etnográficos) de músicas gravadas adveio do cruzamento de algumas ocorrências e não é possível afirmar qual delas surgiu primeiro. Mas é pertinente apontar que houve uma mescla de dificuldades relacionadas tanto à minha necessidade de pensar o forró como um conjunto de práticas que extrapolam a redutora oposição bipolar "forró pé de serra *versus* forró eletrônico" (questão central da minha Tese do Doutorado), quanto às minhas dificuldades de compreender a significação do forró em meio às controvérsias dos agentes acerca de rótulos, categorias e outras convenções musicais.

[3] Volume 3 da série *Batuque Book,* a qual comecei juntamente com o músico Tarcísio Resende.

No que concerne ao meu trabalho do Doutorado, a minha própria condição de músico que toca forró e que não se enquadra no chamado forró pé de serra (ou "tradicional"), tampouco no que é rotulado de forró eletrônico, me suscitou — com a perspicaz ajuda da Dra. Elizabeth Travassos, que então me orientava — a necessidade de investigar o trabalho de outros músicos que não aceitavam os seus enquadramentos em um dos mencionados lados opostos do forró. No entanto, ao constatar que a ideia de um forró que se consuma em apenas dois polos opostos é um jogo de interesses que oblitera a diversidade musical, notei que as convenções e regras (padrões sonoros, categorias, rótulos, etc.) estavam intimamente vinculadas à ideia "gênero musical", tal como discutem alguns estudiosos de música popular (NEALE, 1990; FRITH, 1996; NEGUS, 2004). Portanto, passei a intuir que os músicos que não se enquadravam nas convenções preponderantes do "gênero forró" – "gênero" visto aqui como categoria nativa — às vezes eram colocados em cheque pela supremacia dos militantes da visão bipolar. Surgiu assim a necessidade de estabelecer a metáfora de fluxo musical, de modo a englobar as múltiplas práticas que seriam investigadas, muitas das quais se desenvolvem como "práticas fronteiriças": aquelas que não integram as convenções, posto que não operam no centro do gênero musical (SANTOS, 2014, p. 26). É claro que uma categoria nativa como "gênero" tem a sua importância e por isso mesmo ela é levada em alta conta na referida pesquisa, entretanto, não como categoria analítica e sim como objeto de análise.

A busca do entendimento do forró como um **fluxo musical** partiu das peculiaridades dessa música e da minha experiência etnográfica. Muito embora a ideia de fluxo musical tenha muitas especificidades que o diferencia do conceito de "fluxo cultural" desenvolvido por Ulf Hannerz (1992), deste se aproxima em face da reflexão que o autor envida. De acordo com Hannerz, as discussões devem minimizar demarcações fixas (como "limites") e enfatizar categorias mais fluidas (como "regiões fronteiriças"), caracterizadas por indistinção, ambiguidades e incertezas; a metáfora de *fluxo* lhe interessa pela ênfase que propicia na dimensão temporal, permitindo problematizar a cultura em termos processuais (HANNERZ, 1992, p. 3-4). Dialogando com essa conjectura, pensar o forró como um *fluxo* — mais do que aceitar, absorver e naturalizar a fixidez de limites e de convenções defendidas por um contingente de agentes — é tratar da multiplicidade sonora e discursiva que constitui tal fluxo.

Assim como houve questões que estimularam o meu deslocamento epistêmico para a ideia de fluxo musical, o desenvolvimento desse conceito também propiciou o florescimento de novas questões e aguçou a necessidade de agregar ao meu trabalho a dialogia e a polifonia vocal (CLIFFORD, 2008) de agentes do forró, ao invés de adotar apenas as minhas noções ou as "verdades" de alguns agentes mais prestigiados.

Paralelamente à necessidade e ao desenvolvimento do meta-conceito de fluxo musical, eu fazia uma audição cronológica da obra de Luiz Gonzaga e constatava contradições entre os enunciados genéricos nos rótulos dos discos desse artista e as músicas ali gravadas. Logo após a primeira fase exclusivamente instrumental, no período de fundação do que ele chama a *música do Nordeste*, Luiz Gonzaga utiliza basicamente um mesmo padrão rítmico para várias canções com diferentes categorias classificatórias impressas nos rótulos dos discos. Voltando-me para o presente etnográfico, muito me chamava atenção uma controvérsia entre os músicos e outros adeptos que divergiam — e ainda divergem — quanto à existência de *baião* e de *forró* como subgêneros distintos. De um lado, músicos (desde os muito prestigiados até os pouco conhecidos) que afirmam que forró e baião apresentam diferenças nítidas; do outro, vários agentes (com reputações variadas) que discordam de que há um subgênero forró com uma batida rítmica específica; para estes, forró é o gênero e se refere à festa. Tal divergência é recorrente no ambiente do forró aqui abordado. Estamos tratando, portanto, de questões de uma teoria nativa do forró, ainda que tal teoria não tenha sido escrita.

Essas contradições e controvérsias — eu as retomarei mais à frente — me angustiavam, pois, inicialmente, eu almejava "tirar conclusões" sobre a música do forró. Todavia, a ideia de fluxo musical já estava tomando assento e estabelecendo um *background* para que eu pudesse me liberar das "conclusões", agregar as diferentes (e por vezes opostas) "verdades" nutridas no interior do fluxo forró. Como eu não via mais sentido em escrever apenas "a verdade" que eu acreditava já possuir, comecei a procurar mais os diversos *expert* do forró para compartilharmos as nossas vivências.

Mas a ideia de turbinar a etnografia através do compartilhamento planejado da escuta surgiu empírica e intuitivamente logo após duas reuniões que fiz, separadamente, com dois prestigiados sanfoneiros (além de cantores e compositores que são): uma com Gannaro e a

outra com o celebrado Dominguinhos, ambos conhecidos "seguidores" de Luiz Gonzaga. Em cada um desses dois encontros, nós ouvimos músicas gravadas por Luiz Gonzaga e eu coloquei algumas questões sobre as mesmas. Eu não gravei essas primeiras sessões, apenas fiz anotações. Mas, diante do exitoso resultado que me permitiu comparar as opiniões de Dominguinhos e de Gennaro sobre cada música, me ocorreu um "estalo": reunir-me com mais de uma pessoa para compartilhar a escuta e discutir questões, gravando a experiência. Então, passei a planejar o processo de escuta-assistência e discussão em torno de músicas gravadas, estabelecendo um passo-a-passo e procurando incluir dois ou mais agentes nas sessões.

Juntando os passos, propondo um passo-a-passo

Sendo um procedimento recente, a escuta compartilhada com fins etnográficos ainda é um projeto muito incipiente. Deve-se considerar que os objetivos e passos foram traçados tendo em vista os propósitos da minha pesquisa e que, se aplicada a outros trabalhos, a escuta compartilhada deverá ser adaptada e sofrer as modificações cabíveis a cada etnografia. O processo até aqui desenvolvido foi construído aos poucos, sofrendo ajustes a cada sessão, até envolver o conjunto de etapas que ora descrevo.

Inicialmente, defini os locais e escolhi os agentes participantes de cada escuta compartilhada. Na sequência, realizei uma seleção/compilação de músicas gravadas e de outros registros complementares (vídeos, diversos impressos, entrevistas gravadas, escritos, etc.). Foram selecionadas várias gravações de intérpretes famosos, assim como as de outros intérpretes menos prestigiados; de músicas consagradas e da produção de fronteira; de canções com letras que tratam da bipolarização do forró ou a ela remetem; de canções que reiteram/minimizam/negam elementos convencionais, afirmam elementos não convencionais e assim por diante.

Esses passos iniciais não são uma ação individual. Já nessa primeira triagem eu contei com a participação de vários agentes, pedindo sugestões de músicas que tinha a ver com a minha investigação. Em seguida, fiz uma ordenação cronológica do material compilado e sobre ele procedi com uma nova seleção de canções, estabelecendo aquelas que seriam investigadas mais acuradamente. Tendo em mãos esse conjunto mais seleto de músicas,

passei a identificar e a anotar diversos aspectos formais (ritmos, esquemas melódicos, instrumentação, arranjo, harmonia, letra, fraseado, sentenças, sessões, etc.) e não formais (significado para os músicos e para a recepção, diálogos entre músicas, regravações literais e *remakes* (novas versões gravadas), entre outros). Verifiquei também a existência de elementos mais/menos recorrentes e de elementos insólitos (um ritmo ou um instrumento não usual, por exemplo) que chamavam a atenção.

De posse desse *corpus* e de outros registros que efetivei durante a pesquisa de campo, dei vazão a várias questões relacionadas aos objetivos da minha pesquisa. O próximo passo foi compartilhar a escuta com especialistas e outros agentes ligados ao forró. Algumas reuniões ocorreram em residências ou estúdios particulares dos próprios músicos e nem sempre eu consegui reunir-me com mais de uma pessoa. Em várias ocasiões em que não foi possível fazer uma reunião presencial com os agentes, eu enviei (por e-mail) os arquivos de áudio e as perguntas por escrito, telefonando para o colaborador em seguida para conversar sobre a música. Outras audições foram realizadas em estúdios de gravação ou de ensaio, onde os músicos já tinham uma agenda a cumprir, o que facilitava bastante a reunião de várias pessoas num determinado local. Algumas das mais bem sucedidas audições compartilhadas foram realizadas durante os ensaios com a minha própria banda e durante o processo de produção do DVD do meu livro sobre o forró "gonzaguiano", no Fábrica Estúdios (Recife), quando dispus da presença de um entrosado time de *experts* do forró.

Durante cada sessão de escuta compartilhada, eu mostrava, sequencialmente, diversas canções gravadas aos meus colaboradores e, simplesmente, solicitava que eles comentassem cada uma delas. Em seguida, solicitava-lhes que comparassem algumas músicas e que emitissem novos pareceres. Depois disso, eu chamava a atenção para alguns elementos da canção gravada, fazia algumas perguntas e repetia a escuta. Várias constatações que eu fizera anteriormente às reuniões eram confirmadas pelos especialistas. Mas muitas informações (e novas questões) surgiram a partir do compartilhamento da escuta. Frequentemente, os especialistas ficavam surpresos com o que estavam escutando/comparando e, demonstrando que estavam tendo uma nova percepção a partir naquele momento, chegavam a novas compreensões, algumas delas consensuais e outras discordantes. Dessa maneira, conseguimos levantar e discutir diversas questões, obter

respostas, parte das quais apresento neste trabalho, dando vazão também a novos problemas e novas dúvidas.

Escuta compartilhada e polifonia vocal

Quero retomar aqui os dois exemplos de problemas que mencionei inicialmente. Primeiro o de algumas músicas-danças gravadas por Luiz Gonzaga no início da sua carreira, nomeadas de *xote*, *baião, toada* e *seridó*[4]. Ao ouvir vários músicos "seguidores" sobre a obra de Luiz Gonzaga, é praticamente um ponto pacífico entre eles a ideia de que, desde criança, quando vivia no Sertão de Pernambuco, o "Rei do Baião" já tocava todos esses e outros ritmos tal qual conhecemos hoje, que ele era zabumbeiro e que quando chegou no Rio de Janeiro já tinha tudo na cabeça.

Entretanto, durante a audição prévia e cronológica[5] que eu fizera da obra de Luiz Gonzaga, pude perceber que, embora houvesse algumas diferenças nas melodias e no andamento (exceto da toada, que nitidamente mais lenta do que as demais) das primeiras músicas que receberam tais categorizações, as batidas rítmicas delas são praticamente idênticas, conforme a Figura 1.



Figura 1. Base rítmica utilizada por Luiz Gonzaga (no início da sua campanha) para acompanhar várias categorias de música, como *xote*, *baião, toada* e *seridó*.

Em face dessa constatação, passei a incluir essas músicas em sessões compartilhadas e a solicitar aos agentes que falassem sobre o que estavam ouvindo. Destaco aqui uma sessão realizada no dia 9 de novembro de 2012, no Fábrica Estúdios (Recife), com a presença dos

[4] O xote seminal lançado em disco por Luiz Gonzaga (parceria dele com Humberto Teixeira) foi "No meu pé de serra" (1947). O primeiro baião foi "Baião" (1946) e a primeira toada foi "Asa branca" (1947), ambas da mesma dupla de compositores. "Seridó", lançada em 1949, é o título e também a categoria da música-dança impressa no rótulo do disco.

[5] Fiz uma audição cronológica de toda a obra gravada (e publicada) de Luiz Gonzaga, o que me permitiu verificar certas mudanças de instrumentação, de padrões sonoros, etc.

sanfoneiros Dominguinhos e Gennaro, do zabumbeiro Quartinha e de outros músicos da banda que ali estavam para gravarmos um vídeo do projeto meu citado livro sobre o forró de Luiz Gonzaga. A princípio, eu não assinalei sobre o que eles falariam, deixando-os a vontade. Surpreendentemente, nenhum deles apontou que as batidas rítmicas eram idênticas. Dominguinhos colocou: "a toada é uma canção triste, ela é bem lenta, se difere das outras mais por isso, mas as outras são um tanto parecidas". O zabumbeiro Quartinha entrou sutilmente na conversa: "Mas, seu Domingos, tem umas coisas igual [sic] nessas músicas, não?". Dominguinhos, focando a sua atenção nas melodias e nas letras, completou: "Tem coisa comum: fala de coisas do Nordeste, de dança do Sertão, cada dança é cantada do seu jeito". Após vários comentários, eu chamei a atenção deles para as batidas rítmicas, ao que Dominguinhos não se conteve: "Oxe! Mas é a mesma batida em todas elas"! Gennaro ficou mais surpreso ainda: "É mesmo! Até a toada é a mesma batida!". Dominguinhos me perguntou se as gravações eram "as primeiras de Luiz Gonzaga", ao que respondi afirmativamente. Quartinha sorria balançando a cabeça (querendo dizer: não!), olhou para Dominguinhos e, apontando o dedo para mim, emendou: "Esse Cabra fez isso comigo lá em casa, não sabe, seu Domingos! Ele tem esse negócio de ouvir as coisas e mostrar assim... perguntando". Dominguinhos me deu um aperto de mão e brincou: "Mas tu num tá enrolando a gente não, né Cabra da Peste?" (Risos de todos). "Mas porque será que ele deu um nome genérico a cada uma dessas músicas?" – perguntei. "Olha, Cabra da Peste, Gonzaga falava tanta coisa! Agora, no final, casava tudo certinho. E quando ele dizia qualquer coisa, calado eu tava, calado eu ficava, senão era grito".

Tomemos a outra questão colocada: Existe uma batida rítmica chamada *forró*? Para os artistas Silvério Pessoa, Geraldinho Lins, Maciel Melo[6] e outros a resposta é "não, isso é conversa, invencionice", etc. Eles discordam de que haja um subgênero *forró* e de que o mesmo tenha uma batida rítmica específica (elemento comumente considerado central); para esses, forró é o termo guarda-chuva e se refere apenas à festa que, quando narrada em canção, leva a batida do baião.

Mas para Santanna ("o cantador"), Gennaro, Dominguinhos, os zabumbeiros Quartinha, Raminho e Zé Ronaldo, além de outros, a resposta é "sim". Eles demonstraram

[6] Praticamente todos os músicos vivos que cito moram na cidade do Recife.

duas batidas de baião: “baião batido” (apresentada na Figura 1, gravada em muitas músicas de Gonzaga) e o “baião comum”, que seria um “baião mais moderno”. Eles também apontaram e executaram algumas batidas de forró (Figura 3).

É verificável também que Luiz Gonzaga começou a empregar o “baião comum” em 1950, a partir dos lançamentos de *Que nem jiló* (L. Gonzaga e Humberto Teixeira) e de *Vem, morena* (L. Gonzaga e Zedantas), com a inclusão da síncope, que se tornou característica de um padrão rítmico de baião que passou a ser muito tocado no forró, inclusive nos dias de hoje (Figura 2). Vários participantes da escuta compartilhada destacam que na discografia de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Dominguinhos e de muitos outros artistas, encontram-se os forrós: canções que narram um tipo de festa — baile popular caracterizado por música ao vivo liderada pelo sanfoneiro, dança sensual de casal, bebida alcoólica e onde ocorrem galanteios, ciúmes e brigas — e que teriam adquirido batidas específicas. Eu tive a oportunidade de ouvir esses argumentos e demonstrações dos músicos em algumas sessões de escuta compartilhada, inclusive naquela ocorrida no Fábrica Estúdios, quando o zabumbeiro Quartinha e os sanfoneiros Dominguinhos e Gennaro executaram nos seus instrumentos as peculiaridades dos ritmos de baião, forró, xote, xaxado, toada e arrasta-pé. Várias dessas conversas podem ser vistas no vídeo do meu citado livro (SANTOS, 2013; DVD anexo).

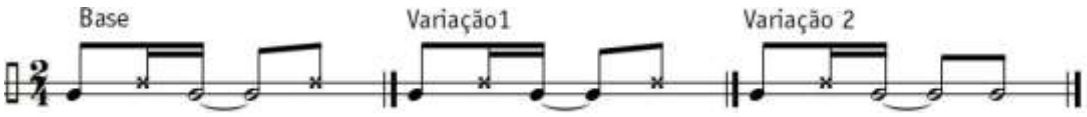


Figura 2: Padrão rítmico do baião (zabumba) que se tornou mais frequente e duas variações.

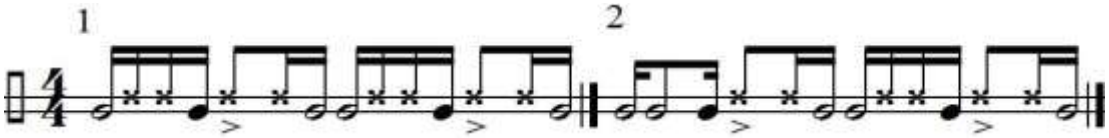


Figura 3. Batidas de forró tocadas por Quartinha (1) e por Zé Ronaldo (2).

Mas... e as melodias de baião e de forró? Teriam elas os seus distintivos, as suas especificidades? As leituras de trabalhos de Luiz Tatit (2002; 2004) e uma conversa com Dominguinhos na residência de Raymundo Campos (ex-empresário de casa de forró) sobre certos aspectos sonoros me estimularam a analisar os esquemas rítmico-melódicos do forró, do baião e de outros subgêneros. Na acepção dos agentes com quem compartilhei as sessões de escuta, as melodias dos forrós são mais segmentadas e menos sinuosas do que as dos baiões. Numa relação comparativa, poderíamos dizer que as melodias do baião costumam ser mais lentas, ter notas um pouco mais longas e à base de colcheias (compasso 2/4), tendo os contornos mais sinuosos — tome como exemplo as melodias de "Baião", de "Juazeiro" (L. Gonzaga e Julinho, 1968) e de "Três pedidos" (Jackson do Pandeiro e Maruim, 1961). Seguindo tais pontos de vista, o forró é mais acelerado, recorre mais frequentemente à segmentação melódica em semicolcheias (compasso 4/4), costuma ter a tessitura menos espessa e os contornos menos sinuosos — observe "Forró de Mané Vito" (L. Gonzaga e Zedantas, 1950), "Forró em Campina" (J. do Pandeiro, 1971). Sendo assim, a maior parte das canções do subgênero forró remete a "danças muito *suingadas*"; isso quer dizer que tais canções costumam ser bem mais sensuais do que as do subgênero baião.

Os baiões, segundo os referidos agentes, reportam-se a narrativas diversas do Sertão nordestino (mas não ao baile frenético, que seria especialidade do forró), aos temas da seca, da migração, do sofrimento, da religiosidade, por isso mesmo é uma música dançada de modo menos sensual. Apesar de a canção "Baião" — o baião seminal — ter sido lançada como dança, uma grande parte dos baiões não remete à dança, muitos são contemplativos ou "de protesto", costumam ser saudosistas e, não raro, são nostálgicos. Por outro lado, nostalgia não tem nada a ver com um sensual rela-bucho sob uma batida de forró. A segmentação melódica do forró irradia-se pelos outros instrumentos, como a sanfona e a zabumba (e/ou a bateria), produzindo um suingue específico do subgênero forró. É claro que esse influxo que as células rítmicas de uma melodia popular exercem na batida rítmica e a reconfigura não é exclusividade do forró, como nos mostra o etnomusicólogo Carlos Sandroni em seu estudo sobre certas transformações por que passou o samba carioca (SANDRONI, 2001).

Em suma, nas várias sessões compartilhadas a maioria dos agentes comungou da ideia de que "forró é um *ritmo* dentro do gênero forró". Ou seja, além de ser o termo genérico,

"forró" é tido como um subgênero — ao lado de outros, como baião, arrasta-pé e xote — que tem as suas próprias características: o seu modo de dizer próprio, a sua batida rítmica, etc. Conforme o cantor Santanna, a batida "pode ser confundida com a do baião porque é um pouco parecida, mas baião é binário e forró é quaternário". De acordo com os agentes mencionados, portanto, há incidências estéticas que diferenciam forró e baião, embora os dois subgêneros estejam integrados dentro do guarda-chuva "forró", também chamado de "música nordestina".

Não estou querendo buscar uma verdade, nem ratificar a existência de um único forró, tampouco de uma essência do forró e outra do baião – ocorre uma grande variedade deles e interpenetrações entre eles. Este trabalho apenas traz para o ambiente da pesquisa acadêmica uma discussão que ocorre no âmbito do forró e que diz respeito a processos ligados a identificações, sexualidade, enfim, a significações culturais. Vimos também que a mencionada conceituação de forró como um subgênero não é consensual, pois, vários agentes discordam de que exista uma batida específica que distingue o forró como um subgênero, como um *ritmo*. Contudo, de acordo com Franco Fabbri, um gênero musical é "um conjunto de eventos musicais (de qualquer tipo) cujo curso é governado por regras aceitas por uma comunidade[7]" (FABBRI, 1999, p. 7), mesmo que tais regras (convenções) sejam partilhadas apenas por comunidades pequenas e desacreditadas (o que não é o nosso caso) e que sejam contestadas por outros agentes.

Ademais, apesar da verificação de traços que podem ser convincentes quanto à distinção de forró e de baião, como sendo subgêneros que têm suas peculiaridades, há várias outras canções gravadas que podem alimentar as dúvidas a esse respeito. Um bom exemplo é "Vem morena", canção que tem uma melodia muito segmentada, tessitura quase monocórdica e letra sensual que remete à dança do forró, mas é classificada de baião no rótulo do disco. Há vários exemplos como esses, tanto na música de Gonzaga e na de Jackson do Pandeiro, como na de outros artistas. Mas podemos verificar que um grande parte das músicas desses dois artistas — e de muitos outros — que levam a categorização de forró e de baião apresentam aqueles traços distintivos, os quais foram sedimentados ao longo do tempo por músicos e adeptos, integrando o que comumente se chama de "tradição". O

[7] *A genre is [...] a set of musical events whose course is governed by rules (of any kind) accepted by a community*.

contraditório assumido por cantores que não distinguem os ritmos de baião e de forró não chega a ser uma "falha", nem um "equívoco", mesmo porque, como discuto no meu trabalho de Doutorado, nas *performance*s de vários desses artistas (que não fazem a distinção) ocorre tal diferenciação, uma vez que a *cozinha* (sessão rítmica percussiva) é conduzida por zabumbeiros que são especializados na rítmica do forró (SANTOS, 2014, p. 61). Tal conhecimento é interno a algumas comunidades de zabumbeiros (e de sanfoneiros); nem todos os músicos o acessam, embora toquem juntos e 'no final, casa tudo certinho', como Dominguinhos se referiu a Luiz Gonzaga.

Nos fluxos musicais sempre haverá aqueles momentos em que os agentes vão teimar e extrapolar as definições que se pretendem estanques, precisas e, ao fim e ao cabo, podem se tornar delimitações higienistas. Se os músicos acreditam que a música deva ser *assim ou assado* mas conseguem fazer a sua música, não é a etnografia que poderá chegar a uma "verdade" que ponha fim a esse "errático" traço da vitalidade criativa. A escuta compartilhada etnográfica pode contribuir com o estudo de qualquer tipo de música e em qualquer área da pesquisa em música, já que todas elas envolvem pessoas, comunidades, convenções, parcerias, oposições etc. Pode-se compartilhar escuta (áudio) ou assistência/audiência (audiovisual ou performance ao vivo). Atualmente, eu planejo sessões de escuta compartilhada no âmbito de músicas tão distintas quanto o *frevo* (que usa notação musical e pode envolver orquestras) e o *coco* (que não usa partitura e costuma empregar voz e percussão).

As sessões de escuta compartilhada me ajudaram a compreender que algo bem mais importante do que "tirar conclusões" sobre a música investigada é vivenciar narrativas de diferentes agentes envolvidos com tal música. É muito importante para a etnografia reunir várias vozes sobre assuntos como esses, evitando assim que o pesquisador caia na tentação de estabelecer o que é "a verdade", ou que subscreva as afirmações de um grupo em detrimento da fala de outro. Sem o provimento de uma compreensão multivocal, o pesquisador corre o risco de descartar as contradições, as controvérsias e mesmo as mudanças de pensamento como se todas elas fossem algo sem importância. A *escuta compartilhada* é um procedimento recente, em fase inicial de desenvolvimento, mas vem alargando a minha visão, possibilitando-me repensar e redimensionar a ideia de campo

etnográfico e poderá desenvolver mais a partir desta comunicação que submete o tema ao debate.

REFERÊNCIAS

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

FRITH, S. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard

University Press, 1996.

HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity: studies in the social organizations of meaning*. New York: Columbia University Press, 1992.

NEALE, S. "Questions of Genre". In: *Screen,* Vol. 31, N. 1. London, 1990. pp. 45–66.

NEGUS, Keith. *Music Genres and corporate cultures*. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Tranformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró desordeiro: para além da bipolarização 'pé de serra versus eletrônico'*. Tese de Doutorado — Programa de Pós-Graduação em Música – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014.

_____. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: CEPE, 2013.

TATIT, L. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

ANARCOFUNK – A ESTÉTICA DO FUNK CARIOCA NA LUTA POR AUTONOMIA E LIBERDADE

Pedro Macedo Mendonça
pedrinho_violao@yahoo.com.br
Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ
Programa de Pós-Graduação em Música – UNIRIO

Resumo

O Anarcofunk, movimento estético e político iniciado no ano de 2009 e ainda não investigado na academia, seja na área de etnomusicologia ou qualquer outra, apresenta aparentemente um interessante hibridismo cultural entre o funk e o punk. O interesse desta comunicação é relatar as impressões iniciais de uma aproximação que se pretende desenvolver etnograficamente durante a pesquisa de doutorado do autor deste trabalho, relativas ao impacto que o Anarcofunk possui no cenário político do Rio de Janeiro enquanto linha de intervenção estética e política em simultâneo. Esta pesquisa também tenta inserir o Anarcofunk num contexto mais geral que criminalização do funk enquanto cultura e da sua própria organização de resistência, seja pelo viés institucional, seja pelo viés autonomista, seus eventos, movimentos, e práticas políticas de um estilo protagonizado por jovens negros de periferia. O trabalho também tenta tratar da questão da diáspora negra, na qual segundo diversos autores se insere o funk carioca, seja por sua influência vinda dos bairros negros e latinos de Miami desde a década de 70, seja por seu atual estilo "tamborzão", claramente influenciado por ritmos de terreiros de religião de matriz africana e ritmos como o maculelê. O método empregado foi o da análise bibliográfica, de vídeos e também de conversas informais com membros do Anarcofunk.

Palavras-Chave: Funk carioca; Anarcofunk; Música e Resistência

Abstract

The Anarcofunk, aesthetic and political movement started in 2009 and not yet been investigated in the University, whether in ethnomusicology area or any other area, apparently presents an interesting cultural hybridity between funk and punk. The interest of this work is talk about the initial impressions of the ethnographic work, part of my doctoral research. The main theme is the impact that the Anarcofunk has at the political landscape of Rio de Janeiro while aesthetic and political intervention at the same time. This research also tries to put the Anarcofunk in a broader context of the criminalization of funk carioca while culture and its own organization of resistance, in one hand in institutional bias, and in other hand by autonomist bias, its events, movements, and political practices of a style played by young black men from periphery. The work also attempts to address the issue of the black diaspora, which according to several authors is part of funk carioca, either on his coming influence of black and Latino neighborhoods of Miami since the 70's, either by your current style "tamborzão" clearly influenced by terraces rhythms of brazilian-african religions and

rhythms as maculelê. The method used was the literature review, videos as well as informal conversations with Anarcofunk members.

Keywords: Funk carioca; Anarcofunk; Music and Resistance

Introdução

Um grupo, uma ideia, uma atitude. O Anarcofunk, formado no Rio de Janeiro, reúne de maneira aberta pessoas interessadas em utilizar o funk carioca como instrumento de luta política, como propagação e troca de ideias sobre resistência e transformação social. Sem grandes definições públicas de si próprio[1], a perspectiva do grupo parece a princípio ser a abertura, se aproximando de um projeto político anarquista[2] como o nome mesmo já faz referência. Este trabalho tem como objetivo então elaborar uma breve apresentação deste grupo, deste conceito de música interventiva, e do contexto no qual o mesmo se insere, que seria o do Funk Carioca enquanto gênero musical e da situação social do Rio de Janeiro dos últimos anos – duas questões fundamentais para começarmos a perceber o que é o Anarcofunk.

Pelo fato de esta pesquisa ainda se encontrar em estágio preliminar, irei apresentar as primeiras impressões sobre o grupo a partir da observação de vídeos e apresentações, além de conversas informais com dois membros ativos da atual "formação"[3]. Estas conversas construíram algumas noções iniciais sobre o que o mesmo representaria para aqueles que o fazem. Considero os mesmos como membros ativos por conta do envolvimento, na atualidade, com ensaios, apresentações e difusão da música Anarcofunk no Rio de Janeiro.

Esta pesquisa faz parte de uma investigação mais ampla que levo a cabo atualmente no curso de doutoramento em música – etnografia das práticas musicais, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro sob orientação de Samuel Araújo. Na mesma pretendo me aprofundar no universo do funk de resistência vinculado a um ambiente dito *underground*, seus eventos e lutas concretas nas quais se insere, sempre vinculando o mesmo

[1] Em uma pesquisa na internet foi possível encontrar algumas páginas dedicadas ao grupo, como *soundcloud* e *facebook*, porém sem qualquer descrição.
[2] Compreendendo aqui o anarquismo a partir de uma concepção simples de auto organização política, anti-representativa, horizontal, contra qualquer tipo de governo e essencialmente aberta ao novo, ao criativo.
[3] Por conta da fluidez organizativa e a grande rotatividades do Anarcofunk, é sempre muito complicado afirmar quem é membro ou quem não é.

a amplo universo cosmogônico no qual se localiza não só um fazer musical, mas também "uma linguagem e uma cultura". (LOPES, 2010, p. 21)

Funk – Cultura negra marginal e diaspórica

Surgido, segundo diversos autores a partir dos bailes funks da década de 70, onde as letras que se cantavam ainda eram todas em inglês e de origem norte-americana, o funk tem uma virada em fins dos anos 80 e na primeira metade da década de 90 com a chegada do *Miami Bass*[4] e de ritmos como o Voltmix[5] na cidade do Rio de Janeiro. A partir desse momento letras em português começam a ser criadas, e alguns MC's consagrados como cantores e compositores de funk. Ainda pela característica improvisada do estilo, haveria uma adaptação do termo Rap oriundo do *Hip Hop* dos Estados Unidos da América para o termo *Rep* – uma menção aos repentistas nordestinos (PIMENTEL, 2012, p. 190). No princípio do movimento muitas músicas inclusive seriam versões com letras em português de montagens já mundialmente difundidas pelo *Miami Bass* (apesar de logo substituídas por melodias originais).

Como aponta Guilherme Pimentel, a música da mistura dos negros e latinos de Miami encontrou nas favelas do Rio de Janeiro um abrigo entre negros e imigrantes nordestinos, e deu ao funk carioca o status de cultura negra brasileira, status este afirmado pela imensa maioria dos autores que se debruçam sobre este gênero. No decorrer da década de 90 e nas primeiras décadas do século XXI, o estilo adquiriu ainda mais personalidade e afirmação de sua afro-brasilidade, se emancipando das batidas norte-americanas com "versões eletrônicas referenciadas nas batucadas das religiões afro-brasileiras e do maculelê." (idem), gerando assim aquilo que conhecemos hoje como o "tamborzão". Na definição de Adriana Lopes (2010), estudiosa da linguagem que também dedica seu trabalho de pesquisa ao funk carioca, "é impossível compreender a diáspora senão como necessária mistura, mescla de práticas e vivências que são transformadas e ressignificadas ao atravessarem as fronteiras de seus

[4] Estilo musical "produzidos em Miami e tocado nos bailes da juventude carioca frequentados por diversos grupos do subúrbio e das favelas do Rio de Janeiro desde os anos 1970." (PIMENTEL, 2012, p. 189)
[5] "pulsação grave tradicional que embalou os primeiros funks daqui." (idem)

próprios territórios" (LOPES, 2010, p. 20) – "O funk carioca é antropofagia feita pela favela." (PIMENTEL, 2012, p. 190).

Como cultura negra e oriunda da favela, o funk também ganharia status de marginal graças a um processo de criminalização engendrado pela mídia corporativa, pelas classes média e alta e pelo Estado. Assim como outros gêneros musicais de origem negra ao longo da História, o funk têm sido perseguido desde sua ascensão nos anos 90, seja por notícias jornalísticas que relacionavam seu público a "arrastões"[6] na cidade do Rio de Janeiro na última década do século passado, até os mais recentes "rolezinhos"[7] na região metropolitana da cidade de São Paulo. (CAETANO, 2014, p. 8). Esta perseguição no Rio de Janeiro dos dias de hoje, se traduz em políticas como por exemplo das Unidades de Polícia Pacificadoras (UPP), baseadas em resoluções como a 013[8], que dá poderes a polícia de proibir qualquer evento cultural ou social, o que em regiões de favela significa proibir diretamente os bailes funks, taxados muitas vezes pelas Classes A e B do Brasil como imorais e violentos.

O monopólio do agenciamento e edição dos artistas e das músicas de funk por praticamente duas empresas também expões os MCs a situações bastante complicadas de precariedade laboral. Na vontade de difundir seu trabalho acabam cedendo a contratos abusivos sem qualquer direito trabalhista ou laboral. Muitas vezes os cantores e compositores são "jogados" no universo *underground* do funk, o chamado "funk proibidão", tocado comumente em bailes financiados pelas diversas facções do tráfico de drogas carioca e encontrado em CDs de difícil acesso por conta da perseguição que os mesmos sofrem por parte da Guarda Municipal da cidade. (RUSSANO, 2006, p. 57-59). Segundo a pesquisadora da Fundação Biblioteca Nacional Libny Silva Freire (2012), o "funk proibidão" seria um subgênero do gênero funk, caracterizado principalmente por apresentar "um discurso social, [que] tenta retratar a vida na favela, os preconceitos, injustiças sociais entretanto, cita facções

[6] Atividade criminosa onde diversos jovens se juntam para, em meio a uma multidão, comumente presente em uma praia, roubar rapidamente centenas de pessoas.
[7] Apelido dado a uma prática iniciada no ano de 2013 na periferia da Zona metropolitana da cidade de São Paulo, onde jovens, em sua maioria negros e pobres, se juntam para ir em massa a um Shopping Center. Segundo vários deles a atividade é uma resposta a quase total ausência de espaços de lazer nos bairros onde vivem.
[8] "A Resolução 013 assinada em 2007 pelo atual secretário de segurança pública, José Mariano Beltrame, proíbe a realização de eventos de cunho cultural, esportivo e social sem a autorização prévia das autoridades responsáveis pelo policiamento de determinadas áreas." (BAHIA, 2012)

criminosas, façanhas de traficantes, e por isso, é geralmente executado dentro das favelas e combatido pela polícia." (FREIRE, 2012, p. 2)

Entretanto a maioria dos autores consultados neste trabalho apontam claramente para uma criminalização que não tem uma ligação a priori com uma eventual apologia ao crime nos funks proibidões, ou ao contexto da pirataria dos CDs apontados por Russano (2006), mas sim a um processo de criminalização da juventude negra e pobre das periferias das grandes cidades brasileiras, pois independente do contexto e das razões alegadas pelas classes média e alta, seja pelo Estado ou pela mídia corporativa, as músicas e práticas socioculturais afrodescendentes têm sofrido ao longo da História do Brasil com perseguições e criminalizações, vide a capoeira e o samba, vinculados a práticas de vadiagem na primeira metade do século XX.

> O questionamento à premissa de que funk é cultura traz consigo um forte teor de preconceito de raça e classe, além do próprio preconceito territorial. O mesmo preconceito já sofrido pelo samba, hoje é vivenciado pelos produtores e consumidores de funk e hip hop, dependendo de sua origem social. (CAETANO, 2014, p. 14)

Em artigo publicado na importante revista norte-americana *Ethnomusicology,* Samuel Araújo e o grupo Musicultura (2006) fazem uma comparação entre o teor das letras de um funk proibidão de autor desconhecido, e de uma canção amplamente difundida pela indústria fonográfica de autoria da banda de Hip Hop *Planet Hemp*. Com isso chegam a conclusão de que, apesar do teor supostamente ilegal[9] das duas canções, a primeira por ser parte de um universo *underground* de difusão, cujo público seria principalmente jovens moradores de favela, sofreria um processo de criminalização que inclusive impediria a radiodifusão da mesma, questão que não passaria pela realidade da segunda que pelo contrário foi amplamente difundida por rádios e TVs no fim da década de 90. (ARAÚJO et al., 2006, p. 308)

A partir desta pequena apresentação de um contexto certamente muito mais amplo e complexo, pretendi expor a situação marginal e de perseguição social e política sofrida pelo funk e pelos funkeiros devido às suas origens, espaços de difusão, performance e seu público

[9] Uma relata a morte de um delator e exalta a facção de tráfico de drogas Comando Vermelho (CV), e a segunda apologista do consumo de maconha.

principal, vinculados a uma questão de raça e classe, segundo o que foi apresentado acima a respeito do funk enquanto cultura negra brasileira, logo em diáspora. Essa marginalização não pararia por aí, já que os artistas também vivem uma situação extremamente precária em termos de direitos laborais e autorais, muitos destes vivendo na pobreza enquanto grandes empresários do setor lucram rios de dinheiro organizando bailes e coletâneas de CDs.

Resistência funkeira – Movimentos e lutas

Sendo o foco principal desta pesquisa o grupo Anarcofunk, acabamos também por nos ater prioritariamente a um universo mais *underground* de eventos e grupos de estética funk, por conta do fato de que os funkeiros anarquistas circulam e se apresentam muito mais em espaços com este modelo. Entretanto seria impossível ignorar um outro universo de atuação política e estética de resistência do funk carioca, que parece se abrir mais a vínculos de luta institucionais, como ONGs, Gabinetes de parlamentares do campo da esquerda carioca, propondo muitas vezes inclusive projetos de leis que visam defender a prática do funk carioca e seus sujeitos legalmente.

Certamente o principal movimento e também de maior destaque e projeção dentro deste cenário é a APAfunk – Associação de Profissionais e Amigos do Funk (CAETANO, 2014). A organização que existe desde Dezembro de 2008 ganhou força com seu envolvimento direto em 2009 na aprovação da lei estadual "Funk é Cultura" 5543/2009, de autoria dos deputados Marcelo Freixo (PSOL), Wagner Montes (PDT) e Paulo Melo (PMDB), uma resposta ao projeto de lei 5265/08 que restringia os eventos de funk numa clara tentativa de criminalização dos mesmos. A partir desta lei a APAfunk se destaca com a promoção de rodas de funk pela cidade, eventos acadêmicos de discussão sobre o gênero e sua criminalização, entre outras atividades.

Uma das principais atividades fundadas pela Associação foi o Sarau da APAfunk, iniciado em Dezembro de 2013. O Sarau ocorria em frente a ocupação sem teto Manoel Congo, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Para a nós a questão do Sarau se torna central, pois hoje, após mais de dois anos de sua realização (sempre na segunda noite de quinta-feira de cada mês), regado de muita poesia e música recitada (sem acompanhamento instrumental ou eletrônico), o evento já não mais se vincula com a APAfunk. Em Julho de 2014 a

atividade muda seu nome para Sarau Divergente e seus protagonistas, MCs e ativistas de movimentos sociais, se desligam da APAfunk. Esse desligamento haveria se dado de maneira fraterna, segundo relatos de membros do Anarcofunk em conversas informais. Inclusive ao agora Sarau Divergente haveria sido dado um tom de continuidade, e não de ruptura com o anterior Sarau da APAfunk, apesar do primeiro se enquadrar a princípio em um outro modelo de atuação política. A prova disso seria a comemoração em Dezembro de 2014 dos dois anos do Sarau. Não iremos nos aprofundar no tema do evento em si, apesar de haver de minha parte um grande desejo de realizar pesquisa etnográfica nestes eventos de resistência que utilizariam a estética do funk como principal instrumento de contestação política.

Todavia esta cisão interna da APAfunk possui para nós grande centralidade, na medida em que apresentaria uma conjuntura. Segundo informações dadas por um membro do Anarcofunk, a principal razão para o grupo organizador do Sarau Divergente ter se desligado da APAfunk teria sido exatamente um forte vínculo institucional da mesma, principalmente com um partido político eleitoral. Este fato, juntamente com o surgimento em 2014 de espaços novos como a "Noite Faveleira", que acontece todas as quartas no bairro de Acari, e o Sarau Cultural da Maré que ocorre no último sábado de cada mês no Morro do Timbau, apontaria para um contexto de auto organização política e cultural da população negra e pobre, claramente marginalizada na cidade do Rio de Janeiro e nas periferias de todo o Brasil. Esse contexto de autonomia, auto organização e de busca pelo protagonismo da população negra ainda se inseriria num ambiente mais amplo de forte questionamento das instituições representativas, tendo o voto nulo juntamente com as abstenções ganhado em maioria de votos nas eleições de 2014 no Estado do Rio de Janeiro.

Anarcofunk – Funk punk?

É exatamente neste ambiente de luta por autonomia e liberdade que o Anarcofunk se insere. O grupo que basicamente existe desde 2009, conta hoje com 3 membros ativos que até Dezembro de 2014 estavam se esforçando para manter inclusive ensaios regulares, o que neste momento não está ativo. Protagonizado principalmente por pessoas próximas ao movimento punk, o Anarcofunk carrega em si muitos elementos estéticos e políticos deste

gênero criado nos Estados Unidos em fins da década de 70 do século XX, e acredito que um primeiro elemento a apresentar seria o princípio de liberdade e autonomia. Em conversa informal com Chapolin, indivíduo que praticamente se confunde com o Anarcofunk, por seu vínculo direto com o grupo seja como compositor, intérprete, programador, divulgador, entre outras tantas funções que o mesmo acumula - inclusive de fundador e idealizador - ele me disse que Anarcofunk seria muito mais uma ideia do que um grupo em si, podendo qualquer pessoa em qualquer parte do mundo se juntar para criar músicas e se apresentar se autoproclamando Anarcofunk. A facilidade que se tem para criar o funk também seria uma vantagem nessa luta por autonomia, já que há várias bases prontas na rede da internet, que com um software livre de edição de áudio e o próprio microfone do computador é possível criar seu funk em casa.

Esta espécie de hibridismo cultural que o Anarcofunk possui com o punk ainda merece uma investigação etnográfica mais detalhada e aprofundada, porém até o presente momento algumas questões já poderiam ser levantadas aqui. Primeiramente seu surgimento a partir de uma vivência entre os diversos moradores e apoiadores da ocupação "Flor do Asfalto", que (r)existiu na região portuária do Rio de Janeiro de Outubro de 2006 a Novembro de 2011, e congregava basicamente as pessoas do "rolê punk", não só do Rio de Janeiro mas de todo o Brasil. Com um estúdio e sala para shows, a Flor do Asfalto organizava diversos eventos em sua maioria punks, porém lá o Anarcofunk se apresentou por diversas vezes. Sua estética violenta de mensagens curtas e diretas também se aproxima muito da linguagem do punk rock (MENDONÇA, 2013), porém desenvolveremos melhor isso a partir do trabalho etnográfico e de análise das canções criadas pelo grupo carioca. O vinculo direto de seus membros com o universo punk/hardcore também nos parece um indício interessante, uma vez que muitos que já passaram pelo grupo tocaram também em bandas punk, além de possuírem vínculos históricos com a luta e a estética do punk, como o veganismo, a luta pelo fim da exploração animal, confecção de fanzines, reciclagem de comidas e materiais, entre tantas outras práticas que costumam ser quase identitárias da cultura punk (O'HARA, 2005). As roupas usadas por estes, com *patches*, camisas de bandas ou de movimentos anarquistas, brincos, alargadores, *piercings*, também criam um vínculo visual com o punk. (MENDONÇA, 2013). Em performances ao vivo que pudemos assistir no site *Youtube* percebemos atos impactantes de violência durante uma apresentação em conjunto com o

Coletivo Coiote na Universidade de São Paulo. Apesar de os membros do Anarcofunk não serem os mesmos deste Coletivo que se dedica à performance e ação direta estética, com tapas na cara e *Golden Shower*[10], os dois grupos, como percebemos no vídeo, faziam uma apresentação conjunta, i.e., enquanto os membros do Coiote se agrediam e urinavam-se mutuamente, os membro do Anarcofunk cantavam suas canções. Esta linha estética de impacto e violência também estaria bastante próxima de grupos ligados a arte punk.

Entretanto a música executada é sempre o funk carioca, e disso não há dúvida. Em sua maioria na estética "tamborzão", o Anarcofunk trata de temas como o genocídio do povo negro, o anarquismo, a homofobia, a transfobia, o racismo, o elitismo, o consumismo, e tenta sempre dialogar com acontecimentos da contemporaneidade, como na canção "A Maré tá cheia" criada logo após realizarem um velório para manequins da loja Toulon, queimados durante um protesto do movimento "Ocupa Cabral[11]" enquanto o BOPE[12] realizava uma operação na favela da Maré que culminou na morte de 13 pessoas.

Considerações Finais

Essa apresentação inicial do grupo e seus vínculos estéticos com o funk enquanto prática marginal e em diáspora, apesar de seu contexto ímpar com relação aquilo que conhecemos majoritariamente como o funk carioca, somente aguça a nossa curiosidade para entrar ainda mais no universo do Anarcofunk e também dos eventos de resistência e funk que se estão construindo na cidade do Rio de Janeiro. Segundo informações de um dos membros com quem conversei informalmente nessa tentativa de aproximação e apresentação de interesse de pesquisa sobre a prática dos mesmos, o principal motivo pelo qual ele entrou no Anarcofunk foi juntar seus desejos enquanto anarquista de dialogar politicamente com a população, com um interesse dessa população pela estética do funk carioca - definitivamente um estilo bastante popular - principalmente entre as camadas mais pobres da população do Rio de Janeiro. Este pode ter sido um primeiro passo para construir esse novo subgênero,

[10] Performance onde uma pessoa urina na outra.
[11] Movimento que acampou na rua do ex-governador do Estado do Rio de Janeiro Sérgio Cabral exigindo sua saída imediata durante os meses de Junho e Julho de 2013.
[12] Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar, conhecido por sua violência e treinamento para combater guerrilhas urbanas.

como referido acima talvez um híbrido entre o punk e o funk. A partir da colocação feita por autores supracitados do funk enquanto cultura, e não somente um estilo musical, e da minha própria pesquisa de mestrado onde construo a mesma relação sobre o punk (MENDONÇA, 2013), poderíamos afirmar pelas impressões iniciais que trata-se então de um hibridismo cultural, e não musical apenas.

O projeto é conseguirmos desenvolver o trabalho etnográfico sobre bases dialógicas e colaborativas, que se iniciou a partir desta abordagem inicial onde os três membros responderam com interesse e curiosidade sobre como poderia se dar este processo. A partir de agora então mergulhemos no Anarcofunk para perceber melhor este movimento que tem tido um grande impacto na cena *underground*, dentro e fora do "mundo" do funk carioca na cidade do Rio de Janeiro, em movimentos políticos e não só, pois segundo os membros do Anarcofunk o mesmo já foi ouvido por eles inclusive no aparelho celular de um motorista de transporte coletivo da cidade. Se o Anarcofunk está então "ganhando o mundo" que a partir de agora ele ganhe também a Academia.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel; GRUPO MUSICULTURA. Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. **Ethnomusicology**, v. 50 n. 2, Spring/Summer, 2006.

CAETANO, Mariana Gomes. Cidades Desiguais e Coreografias de Resistência: Um ensaio sobre as consequências da espetacularização urbana e a resistência movimentada nas ruas. **Anais do Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, Salvador, 2014.

FREIRE, Libny Silva. Nem Luxo, nem lixo: um olhar sobre o funk ostentação. **Anais do IX POSCOM**, PUC, Rio de Janeiro, 2012.

LOPES, Adriana. **Funk-se quem quiser:** No batidão negro da favela carioca. 187 f. (Tese) Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2010.

MENDONÇA, Pedro. **O punk como formação política anarquista:** Um estudo de caso colaborativo na Casa Viva. 90 f. (Dissertação) Mestrado. Música – Ramo Musicologia, Universidade de Aveiro, 2013.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk:** Mais que barulho. 1. ed. São Paulo: Radical Livros, 2005.

PIMENTEL, Guilherme. O funk carioca e a liberdade. **Copyfight**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

RUSSANO, Rodrigo. **"Bota o fuzil pra cantar":** O funk proibido no Rio de Janeiro. 124 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

Vídeos

https://www.youtube.com/watch?v=TYTEuQjajoA

E FOI ASSIM QUE A DOR SE FEZ CANÇÃO, E A ESPERANÇA, MOVIMENTAÇÃO": NOTAS ACERCA DE EXPERIÊNCIAS FONOGRÁFICAS SEM-TERRA

Janaina Moscal
janainamoscal@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catariana (PPGAS/UFSC)

Resumo

Em caminhos pelos quais "a dor se fez canção", como anunciou o militante *sem-terra* e intelectual orgânico Ademar Bogo*, esse texto traz algumas notas iniciais sobre a temática das experiências fonográficas vividas por integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Processos de produção que, gradativamente, são postulados por orientações coletivistas, seja no feitio das composições, seja nos aspectos técnicos de gravação, em ações que englobam o plano das artes *sem-terra* em uma cosmologia política própria. A relação com a memória da luta, assim, é constituída também pelas canções, materializada em diferentes suportes, da fita k7 ao CD. A apropriação de todo o processo fonográfico trata, então, e como aponta Menezes Bastos (2009), de uma "sensibilização estética e política", que permanece ecoando o convite para o projeto de transformação social entoado pelos *sem-terra*.

Palavras-chave: Música, fonografia, movimentos-sociais

Abstract

In ways in which "the pain became song", as announced by militant landless and organic intellectual Ademar Bogo *, this text presents some initial notes on the subject of the record experiences of the Rural Workers Movement members Landless (MST). Production processes that gradually are postulated by collectivist orientations, either in the shape of the compositions, whether in the technical aspects of recording, in actions that include the plan of landless arts in their own political cosmology. The relationship with the memory of the fight thus also consists of the songs, embodied in different media, k7 tape to CD. The appropriation of the entire phonographic process is, then, and as pointed out by Menezes Bastos (2009), an "aesthetic awareness and policy", which remains echoing the invitation to the social transformation project sung by the landless.

Keys-word: Music, phonography, social movements

As reflexões apresentadas no presente texto integram pesquisa de doutorado em andamento, sobre a produção, difusão e circulação da música no Movimento dos

Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Nesse sentido, a proposta é etnografar os circuitos culturais militantes – em marchas, encontros ou cursos de formação – e analisar as complexidades implicadas no fazer artístico no interior de um movimento social que tem como reivindicação central a reforma agrária, mas não atém-se a ela, construindo suas pautas a partir de um projeto de transformação social mais amplo, e que trata das demandas do campo e também da cidade[1]. Desde seu início, pode-se dizer que a história do MST foi musicada, e as canções entoadas assim como foices e facões foram empunhados. Testemunhas materiais desta memória, livretos com letras e cifras das canções, fitas k7 e cd´s acompanham a trajetória da militância em diferentes estados do Brasil, alguns produzidos e postos em circulação apenas localmente e outros com abrangência nacional.



Capa do disco Arte em Movimento (2002), considerada o primeiro CD do MST..

Nesta trajetória, o registro das canções assume papel de importância crescente com a consolidação do Movimento, pois suas músicas tornam-se também sua memória, atualizada a cada performance de militantes-artistas ou em coros em eventos e rituais como a *mística* (CHAVES, 2003)[2]. Gravar, da mesma forma que debater o "papel" da arte como anunciam

[1] "Quando o campo e a cidade se unir, a burguesia não vai resistir", é uma das palavras de ordem corrente em marchas, encontros e outros eventos sem-terra.

[2] A mística, nessa perspectiva, não é um ritual exclusivo do MST e integra diferentes ações, especialmente marcadas por uma dimensão religiosa, aciona emoções e materializa transformações sonhadas, desejadas. "Comunica e faz acontecer", como apontou a antropóloga Christine Chaves em seu livro sobre a Marcha Nacional dos Sem-Terra, realizada em 1997. Esta outras categorias nativas serão grifadas em itálico.

seus militantes, integram transformações da perspectiva do Movimento sobre o lugar da cultura em suas lutas. Ponto que vem redirecionando minha pesquisa sobre o tema desde o mestrado, quando acompanhando a difusão da música por meio das rádios do MST, etnografei, em 2008, a produção do disco "Agroecologia em Movimento", sobre o qual discorrerei mais à frente. E é seguindo esta trilha, e acompanhando as dinâmicas e ações sem-terra em relação à temática, que trato da produção da coletânea de discos que estão serão lançados em comemoração ao aniversário de 30 anos do MST.

A centralidade do registro fonográfico, assim, está implicada no próprio fazer etnomusicológico (OLIVEIRA PINTO, 2004; SONODA, 2010) e também da antropologia da música (MENEZES BASTOS, 1995, 2009; HERING COELHO, 2004; DEL PICCHIA, 2013), quando os fonogramas mostram-se essenciais não apenas no início da disciplina, com seus métodos comparativos, mas também na observação participativa e nos vieses políticos de pesquisas que tem a música como eixo central. Em trabalhos como o de Menezes Bastos (2009) e Hering Coelho (2004) trata-se dos registros fonográficos não apenas enquanto método de pesquisa, mas da apropriação desta pelos próprios grupos indígenas, enquanto Del Picchia tem pensado agência dos discos na carreira de novos artistas da música brasileira, como Kiko Dinucci e Rodrigo Campos, em reflexões produzidas a partir de autores como Alfred Gell e Bruno Latour.

No sítio eletrônico do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra , no dia 28 de janeiro de 2015, foi veiculada uma matéria sobre o lançamento do primeiro dos quatro discos que serão produzidos em comemoração aos seus 30 anos. Este primeiro CD, como anuncia a matéria, não apenas lança a idéia da compilação de uma memória musical deste movimento social, mas traz a intenção de carregar as marcas dos caminhos percorridos por seus militantes, em forma de canções. Afinal, trata-se da remasterização do que teria sido a primeira fita k7, o primeiro registro de músicas já popularizadas nas marchas e encontros seminais do MST. Intitulada "Dor e Esperança", a fita foi produzida no ano de 1985, em Florianópolis, por jovens inspirados pela Teologia da Libertação e pelas Comunidades Eclesiais de Bases (CEBS), eram eles Ademar Bogo, Edgar Kolling, Adelar Piazzeta e Ana Justo, hoje militantes históricos do MST.

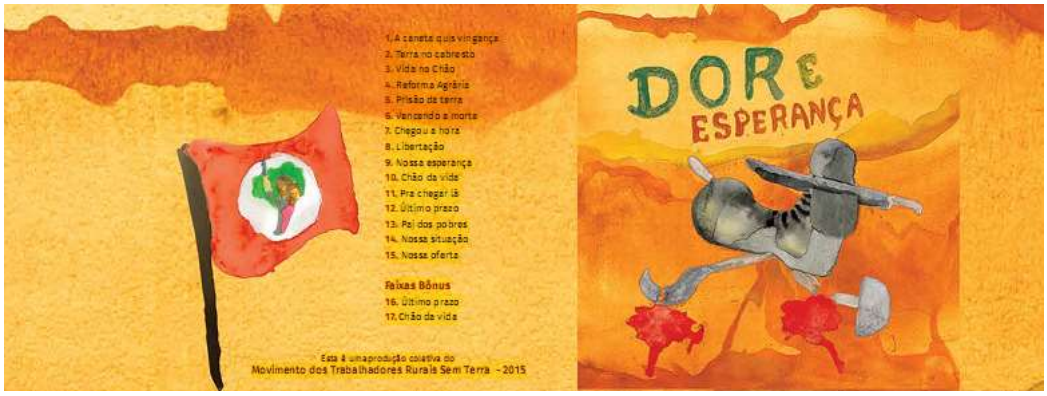


Imagem do encarte do disco "Dor e Esperança"

Há, nesse contexto, uma centralidade das produções fonográficas, mas para além dela, o alargamento do repertório e a difusão das canções produzidas pelo Movimento. Perspectiva que tem recebido atenção especial de militantes, artistas e apoiadores, com destaque para aqueles envolvidos com o Setor Nacional de Cultura, responsável pela coordenação das atividades da área em todo o território brasileiro. Em minha trajetória de pesquisa acerca da música no MST, iniciada em 2008, a gravação[3] de discos manteve-se presente e foi ganhando mais espaço, tanto de reflexão sobre o papel e a necessidade da fonografia, quanto de sua produção. Produções estas alinhadas às discussões do setor sobre os processos coletivos de composição, e registro de suas canções.

Entre a memória e a fonografia

A exemplo do projeto que inclui o disco "Dor e Esperança", que prevê a gravação e lançamento de mais três álbuns, produzidos em comemoração aos 30 anos do MST, com canções que embalaram suas marchas, ocupações e o cotidiano de seus integrantes. Soube e conheci o embrião deste projeto em meados de 2009, quando estive em São Paulo, entrevistando a militante Ana Chã, uma das principais articuladoras do Setor Nacional de Cultura. Em suas falas, Ana comentou do grande interesse que o Movimento tinha em "resgatar" sua história por meio das canções, como forma também de refletir sobre os diversos períodos da luta de seus militantes, da temática do direito a terra, de seu princípio

[3] Adoto aqui a perspectiva de Menezes Bastos (2009) que trata a fonografia como "a arte e a técnica da gravação".

à agroecologia e reforma agrária popular, pautas mais recentes. Trajetória que passa também por diferentes gêneros musicais, do papel destacado da viola e do violão, com a música caipira e o forró, até o samba, o reggae e o rap, que hoje são entoados pela Juventude Sem Terra[4].

A relação das canções com a memória já me tinham sido apontadas por Levi, especialmente quando conversávamos sobre projetos e ações do Movimento no tocante à música. Recordo ainda da idéia, cultivada por ele e por outros integrantes do grupo Saci Arte[5], da circulação de um ônibus, com estúdio móvel, para a realização de oficinas e registro de canções em assentamentos. Projeto que ainda não ganhou pernas [6]neste formato, mas que tem algumas de suas ações sendo realizadas em diferentes projetos nos estados do Paraná e Santa Catarina. Entre estes, cito projeto realizado em parceria com a Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), que tem entre colaboradores o músico Pedro Munhoz, artista e militante histórico do MST. Entre as ações, estão oficinas de composição e levantamento e registro de canções em alguns assentamentos de Santa Catarina (SC).

Nesse sentido, em texto sobre a apropriação indígena da fonografia, Menezes Bastos (2009) aponta que, em um estabelecimento de alianças entre índios e não-índios, vê-se a importância dessa produção fonográfica e audiovisual, por um lado, pela relevância do registro de sua memória e por outro como material de exibição, com fins de uma "sensibilização estética, ética e política" de outros setores da sociedade. É neste mesmo veio que correm as produções fonográficas *sem-terra*, que, como também registrou Christine Chaves (2000), permanecem reiterando o convite à sociedade nacional para somar-se ao projeto de transformação social, anunciado pelo Movimento. Nesse trilho, um dos meus principais interlocutores ao longo desses anos, o jovem Levi de Souza, construiu seus caminhos como músico e, hoje, produtor musical. Foi em fins de 2008 que acompanhei a

[4] A temática da Juventude Sem Terra, neste tempo de pesquisa, também se apresenta em um crescente e há algum tempo é articulada em Setor, cursos e eventos próprios, inclusive com uma grande articulação campo/cidade, por meio da ligação com o Levante Popular da Juventude, que agrega "urbanos" advindos do movimento estudantil e outros movimentos sociais organizados. Em tempo, o termo "urbano" é utilizado como referência para todos aqueles que não vivem em áreas rurais ou não pertencem ao MST ou outros movimentos sociais ligados ao campo.

[5] Acompanho o grupo Saci-Arte, hoje composto por Levi de Souza, Rodrigo Viola e Denilson Teodoro, desde minha pesquisa no mestrado. O grupo trabalha com composições próprias, com uma base forte na "música de viola", mas passeando por outros gêneros como o rock e o reggae. Ver capítulo 4 (MOSCAL, 2010).

[6] Ver notícia no link (http://www.mst.org.br/2014/06/09/artistas-sem-terra-realizam-oficina-para-lancar-cd-sobre-a-luta-pela-terra.html).

gravação do disco "Agroecologia em Movimento", ainda no início da militância de Levi no Setor de Cultura da Secretaria do MST no Paraná. Em um aprendizado na prática, Levi teve seus primeiros contatos com o universo da fonografia com o processo de gravação desse disco, feito em apenas dez dias, sem contar o trabalho de finalização.



Capa do disco "Agroecologia em Movimento"

Cerca de vinte músicos, *militantes-artistas*[7], permaneceram, neste período[8] no alojamento da Secretaria Estadual do MST do Paraná, localizado no centro de Curitiba, em um processo que contou com oficinas introdutórias sobre aspectos "técnicos" e "artísticos" da gravação, passando por descrição e funcionamento de equipamentos, captação, mixagem, entre outros, bem como por construção de arranjos e composições, coletivas. Nesta primeira experiência, todo o trabalho foi conduzido por dois especialistas, e apoiadores do MST, os produtores Vadeco Schetini e Otávio Zucon. Schetini é sócio-proprietário do estúdio Astrolábio, onde foi feita toda a gravação, pago por meio do projeto "Águas em

[7] A categoria militante-artista aparece desde meu início de trabalho de campo, em meados de 2008, já no mestrado. Conforme algumas narrativas, a classificação passa a ser adotada com o início dos debates sobre arte no interior do Movimento, por volta do ano de 2005, com a proposição de fortalecer a idéia de uma produção artística mais coletivizada.

[8] Ver o capítulo "Arte e resistência nos acordes da viola – A produção do disco Agroecologia em Movimento", de minha dissertação de mestrado (MOSCAL, 2010), no qual faço uma descrição etnográfica desta produção.

Movimento", patrocinado pelo edital Petrobras Ambiental[9]. Zucon, historiador e pesquisador de música brasileira, já tinha realizado oficinas sobre música em assentamentos do MST no Paraná, e colaborava em algumas ações na área da cultura.

Havia, nesse sentido, uma coordenação "técnica" e artística compartilhada entre colaboradores, "amigos do MST", e militantes-artistas (com funções destacadas entre aqueles mais diretamente envolvidos com a Secretaria Estadual). Estas atividades, assim como outras imbricadas no *modus operandi* do MST, eram compatíveis com hierarquias e formas de funcionamento *sem-terra*, ou seja, seguiam instâncias de decisão conforme divisão de tarefas estabelecidas em reuniões, por núcleos de base, direções locais e estaduais. Assim, grupos se responsabilizavam por diferentes tarefas, mas os resultados e decisões eram compartilhados por todos, como no caso da produção da capa do disco, em que cinco militantes reuniram-se para esboçar e apresentar três propostas de arte gráfica para o restante de seus *companheiros*[10]. Nota-se aqui que apenas um homem participou deste grupo, formado por mulheres, todas integrantes da Secretaria Estadual, apenas duas delas participando do processo de composição, arranjo e interpretação das canções do disco.

Batalha das idéias: as gravações e os debates sobre gênero, indivíduo e coletivo

O debate de gênero, foi e continua sendo uma questão apontada em diferentes âmbitos das ações voltadas à música no Movimento, pois tem-se registrado uma participação muito tímida das mulheres, seja como instrumentistas, cantoras, compositoras ou ainda atuando no aspecto "técnico" como sonorização, gravação ou finalização da produção musical. Ainda nesta minha primeira experiência com a gravação de discos no MST, já anunciava-se o discurso sobre a participação feminina também no Setor de Cultura, mas especialmente na música, onde poucas *companheiras* arriscavam participar. Isso não quer dizer, que não existam ou não tenham existido na trajetória do MST, *militantes-artistas*

[9] O programa Petrobras Ambiental financia diferentes linhas de projeto em áreas relacionadas ao tema (http://sites.petrobras.com.br/minisite/ambiental/). Assim, como no cd Agroecologia em Movimento, o disco do Projeto Flora, citado mais abaixo neste texto, é parte dos produtos gerados nestes projetos, realizados em assentamentos do Paraná, e têm a intenção de difundirem a prática da agroecologia e da agrofloresta, por meio de canções.

[10] Termo de tratamento corrente entre as esquerdas brasileiras e latino-americanas, *companheiro* é também como militantes sem terra referem-se entre si.

mulheres que compõem, junto com seus companheiros, a história cantada da luta pela terra. O tema, ainda espinhoso e, confesso, pouco explorado em minha pesquisa, tem rendido debates em diferentes espaços do Movimento, em encontros de gênero, cursos, especializações, encontros e outros onde a "batalha das idéias"[11] tem acontecido.

A ideia de distribuição de tarefas, e podemos pensar o debate de gênero aqui inserido, rege as ações sem-terra, no campo das artes, assim como na educação e demais setores da organização. E nessa esteira também propõe-se e, de certo modo, concretizam-se, construções coletivas que intentam diluir o espírito individualista da arte, especialmente daquela oriunda e imersa no "mercado", ou como preferem seus militantes, da indústria cultural. O debate entre o indivíduo e o coletivo neste cenário, refere-se, em uma perspectiva das práticas sem-terra, de um embate com a lógica capitalista e a aposta na centralidade do artista, genial e único, em detrimento de produções coletivas. Assim, a insistência e todo o trabalho realizado pelo Setor Nacional de Cultura, na criação de coletivos que assumissem, o lugar de "artistas do MST", como Zé Pinto, largamente reconhecidos entre seus militantes. Não sem tensões, os debates acerca da arte, em uma perspectiva marxista, têm sido cada vez mais aprofundados entre integrantes do quadro do MST, sejam em cursos de formação política ou aqueles de graduação, especialização ou mestrado realizados em parceria com diversas universidades brasileiras. Debates que tem entre suas temáticas centrais as discussões entre "forma e conteúdo".

Para além dos aspectos organizativos, o processo de produção dos discos, propõe também que os participantes se apropriem de conhecimentos técnicos, próprios à fonografia, tendo como prerrogativa a participação em suas diferentes instâncias de realização, da limpeza do alojamento e cuidados com a cozinha e espaços comuns, à digitação das letras das canções rascunhadas em cadernos e folhas soltas e ensaio em pequenos grupos, elaboração de arranjos, etc. A idéia do processo coletivo de construção destes discos, no entanto, apresenta variações conforme a "demanda" que justifica a produção do mesmo. Em outras palavras, de acordo com o que foi solicitado em projetos ou de ações da Secretaria ou

[11] A "Batalha de Ideias" intitula o ano de 2015 no MST, conforme banner eletrônico divulgado em seu site na internet (http://www.mst.org.br/2015/02/19/para-mst-2015-sera-o-ano-da-formacao-politica.html), que tem como meta atingir mais de 20 mil pessoas em seus cursos de formação neste ano. O termo me veio a mente quando pensava os espaços nos quais os debates, sobre arte e política, tem se dado, sendo esta classificação "nativa" boa para pensar a construção destes embates.

de alguma instância da Direção Estadual ou Nacional. Como me narrou um jovem *militante-artista*, durante a 13ª Jornada de Agroecologia, realizada na escola Milton Santos, em Maringá, no ano de 2014, a produção da música no Movimento não deveria ser encarada de uma "forma romantizada", assumindo, então, sua perspectiva de obra que também é feita "por encomenda". Segundo ele, ainda no início de sua militância (acredito eu que por volta de fins dos anos 1990) os músicos eram orientados a participar dos cursos de formação política, com o intuito de que produzissem canções a partir dos conteúdos debatidos nestes espaços. A proposta era que não apenas a "forma" fosse evidenciada, mas o conteúdo político, ou seja no entendimento de seus militantes as letras, das produções artísticas que embalavam marchas e outras ações *sem-terra*. Em sua percepção, é por esse motivo, que grande parte do repertório amplamente reconhecido pelos *sem-terra* tenha sido produzido dentro dessa concepção.

A partir dessa lógica, é possível pensar as paródias - tão presentes nos passos seminais do MST, bem como em outros movimentos e organizações sociais - e o motivo de seu uso recorrente[12]. Escolhidas a dedo, as canções popularizadas e reconhecidas pelo grupo, são de fácil memorização e permitem que seja divulgada de maneira ampla e permaneça no repertório. Embora popularizadas, não tive acesso à discos produzidos pelo Movimento que contivessem paródias, apenas novas composições ou regravações de canções *sem-terra* tidas como "clássicas". Além da circulação destas canções nos próprios eventos, com execuções ao vivo, este tipo de repertório é difundido também por meio de livretos e cancioneiros, algumas vezes apenas com as letras e outras com letras e cifras. Entre os *sem-terra*, alguns são bem conhecidos, cito aqui o "Seguindo a Canção" e os livretos distribuídos nos congressos nacionais.

A idéia, portanto, de uma composição ser passível de uma maior identificação com o "povo *sem-terra*", constitui-se também como estratégia de *luta*, na "batalha de idéias", que

[12] O uso da paródia pode ser visto em diferentes espaços, mas especialmente naqueles de reivindicação, onde a música é também uma forma de estar na luta, seja nas manifestações pela valorização do transporte, da educação e outros temas. Na greve dos professores, e outros servidores públicos do Paraná, marchinhas, músicas sertanejas e funk já conhecidos foram base para a produção de um repertório, que tinha como personagem central o governador do Estado. Em cima do caminhão, com instrumentos improvisados, os grevistas espalhavam suas idéias e reivindicações por meio das paródias, em um tempo de enfrentamento, debate e espera. A greve, iniciada no início de fevereiro deste ano, até o momento, não tinha previsão de terminar.

tem alguns "inimigos" centrais, entre eles (como anunciam seus intelectuais) a indústria cultural, talvez uma espécie de "outro lado da moeda" do agronegócio. A canção, assim como as marchas e místicas, *animam* a luta, inclusive, integrando e, muitas vezes, funcionando como elemento chave nestas ações ritualizadas. Como é possível perceber na declaração de Irma Brunetto, na matéria citada logo no início deste texto, militante de Santa Catarina que acompanhou o processo de gravação e participou de duas faixas bônus do projeto de remasterização, "(...) o Bogo escreveu essas músicas em 1984. Todas elas são uma análise da realidade, mas musicada. A música teve um papel extraordinário. Só o canto nos animava e era para falar o que a gente sentia".

A desconstrução de uma idéia "romantizada", como me apontou o jovem militante, portanto, não anula outros processos de composição e circulação da música *sem-terra*, que são complexificadas por diferentes experiências com o processo de gravação e produção de discos. Durante a primeira etapa de gravação do CD do Projeto Flora, também realizado por meio do edital Petrobrás Ambiental[13], um militante narra sua primeira participação em um disco, que gerou sua primeira composição, demandada em uma oficina similar a realizada neste projeto. Para ele, a oportunidade de acompanhar essa oficina viabilizou sua primeira experiência com composição, atividade para qual "*não se sentia capaz*", mas que, desde então, continua exercitando.

Assim, cientes dos efeitos de se cantar junto, repetir refrões, militantes *sem-terra* tem se esforçado para que esse repertório permaneça vivo na memória daqueles que seguem lutando, apostando também na difusão promovida através de suas rádios, bem como em outros veículos de comunicação[14]. Desse modo, "(...) quem faz a luta cantando, não fica só aí, na Reforma Agrária, quem faz a luta cantando vai além", como afirmou o militante

[13] Esse processo teve início em dezembro de 2014, com a realização de duas etapas da oficina e início de produção das canções, na Escola Latino Americana de Agroecologia (ELA), no assentamento Contestado, Lapa (PR). Em fase de finalização, conforme informações de Levi de Souza, está programado para ser lançado na 13ª Jornada de Agroecologia, juntamente com o segundo disco, intitulado Viola e Poesia, do grupo Saci-Arte, gravado em novembro de deste mesmo ano, na Toca do Saci, estúdio mantido no alojamento da Secretaria Estadual do MST no Paraná.

[14] Além de matérias veiculadas no sítio eletrônico do MST, bem como em sua página do Facebook, há também um blog, intitulado "Músicas em Movimento" (http://musicasemmovimento.blogspot.com.br/), que trata especificamente da temática, não apenas das produções do Movimento, mas também de "amigos do MST", e outras com conteúdos identificados como "político" ou "revolucionário". Mais atualizado no início de sua criação, com textos e fotos de diferentes jornalistas *sem-terra*, teve sua última postagem feita em maio de 2012.

catarinense Ênio Bohnenberger, em *teaser* sobre o processo de remasterização da fita k7 "Dor e sofrimento".

Como explicita o texto da matéria que divulga o trabalho, "(...) para espalhar a necessidade de mobilização, a canção foi o instrumento utilizado para irradiar ideias de reforma agrária, explicar a legislação existente e para brotar um sentimento de esperança frente à organização MST que acabara de nascer". Desse modo, diferente do que encontra Menezes Bastos (2009) no campo da fonografia ameríndia - que anteriormente era predada, "usada e abusada" sem nenhum pagamento de direitos autorais ou referências às suas origens e hoje apresenta um quadro de apropriação indígena deste processo – a música *sem-terra*, desde seu início, é registrada e difundida pelo próprio Movimento, em um caminho gradativo de apropriação, incluindo tanto a execução musical, quanto a dimensão técnica da gravação.

REFERÊNCIAS

CHAVES, Christine de Alencar. *A Marcha Nacional dos Sem Terra, Um Estudo Sobre a Fabricação do Social.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2000.

HERING COELHO, Luís Fernando. Música indígena no mercado*: Mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical.* Campos 5 (1), 2004.

MENEZES BASTOS, R. J. M. *Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*", *Anuário Antropológico*, 93, pp. 9-73. (1995)

_____. *Como o Conhecimento Etnomusicológico é Produzido? Trabalho de Campo, Produção de Conhecimento e a Apropriação Indígena da Fonografia – O Caso Brasileiro Hoje*. APM 113, 2009.

MENOTTI DEL PICCHIA, Paulo. *Porque eles ainda gravam:Discos e artistas em ação.* Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2013.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Som e Música. Questões de uma antropologia sonora*. Revista de Antropologia. São Paulo, vol.44, n 1, 2001.

SONODA, André Vieira. *Tecnologia de áudio na etnomusicologia*. Per Musi, Belo Horizonte, n 21, 2010.

SONORIDADE(S) DOCARNAVAL DE CURITIBA

Edwin Pitre-Vásquez
edwinpitre@gmail.com
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Luzia Aparecida Ferreira - Lia
Universidade Federal do Paraná GrupEtno (UFPR)

Resumo

Este artigo se deterá nas análises efetuadas sobre as atividades culturais a partir da(s) música(s) e as Sonoridade(s), ocorridas durante o Carnaval de 2015 em Curitiba, na busca de entender não só o fenômeno, mas quais as influências da proliferação de eventos distintos daqueles característicos do período carnavalesco. Desde 2011 os pesquisadores do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia do Departamento de Artes, Curso de Música da Universidade Federal do Paraná tem se debruçado sobre está manifestação cultural para compreender o processo vivenciado pela comunidade da cidade, a partir das ações políticas realizadas pela Fundação Cultural de Curitiba. Tais ações têm procurado formatar o Carnaval de Curitiba na tentativa de aproximar aos modelos utilizados em outras capitais. Os aportes metodológicos estão ancorados basicamente nos teóricos da Etnomusicologia e tem possibilitado compreender não só a(s) Sonoridade(s) encontrada(s) durante os dias do Carnaval, em Curitiba, mas como a Política Pública exerce interferência na Prática Musical ao propiciar a realização e eventos musicais de outras vertentes, durante o período do Carnaval, cujo objetivo é reforçar o imaginário nacional de uma cidade "multicultural".

Palavras chave: Sonoridade(s), Carnaval de Curitiba, Política Pública de Música.

Abstract

This article is detected in the analyzes carried out on the cultural activities from the (s) song (s) and loudness (s) that occurred during the 2015 Carnival in Curitiba, seeking to understand not only the phenomenon, but what influences the proliferation of different events from those characteristic of the carnival season. Since 2011 then the researchers of the Research Group in Ethnomusicology Department of Arts, Music Program at the Universidade Federal do Paraná has been addressing cultural event is the search for understanding the process experienced by the town community, from the political actions implemented by the Cultural Foundation of Curitiba. These actions have sought format Curitiba Carnival in an attempt to approach the models of other capitals. The methodological contributions are basically anchored in theorists Ethnomusicology and has allowed not only to understand (s) Loudness (s) found (s) during the days of Carnival, in Curitiba, but as the Public Policy exerts interference Musical Practice to provide the conducting and musical events some elements during the carnival period, aimed at strengthening the national imagination of a multicultural city.

Keywords: Loudness, Curitiba's Carnival, Public Policy of Music.

Na Comissão de Frente

As primeiras reflexões resultantes dos estudos efetuados pelo Grupo sobre o Carnaval Curitibano centraram-se em torno da "A Construção de uma Política Pública de Cultura da Área de Música no Paraná" (PITRE-VÁSQUEZ; FERREIRA, 2012). Posteriormente a atenção se voltou para "A Invisibilidade da Música de Carnaval em Curitiba" e "A Organização na Busca de Uma Política Pública de Música no Paraná" (*Idem*, 2013). As ações governamentais e as organizações carnavalescas da cidade, que há muitos anos reivindicavam a ocupação de um espaço público específico no centro da cidade para realizarem o seu desfile, e se sentiam prejudicadas com o local que o poder público havia designado; o Centro Cívico da cidade de Curitiba, o local segundo a comunidade facilitou o enterro do Carnaval, resultou no artigo "A Reconquista de um Espaço Consagrado Configura uma Política Pública de Música em Curitiba - Paraná? (*Idem*, 2014).

Com a reconquista do espaço público, tanto a Fundação Cultural de Curitiba[1] como os representantes das agremiações carnavalescas estabeleceram novos diálogos, os quais ainda estão em andamento. Isto possibilitou aos pesquisadores a ampliação do foco de análise para o conjunto maior de eventos que são realizados na cidade no período carnavalesco.

No Brasil quando pensamos nas festas carnavalescas logo vem a mente os modelo carioca com o Samba, o baiano com o Trio-Elétrico e Axê, o pernambucano com o Frevo e Maracatu ou o dos blocos pré-carnavalescos com a Marchinhas e Sambas antigos que passaram a fazer parte do cenário de inúmeras cidades, inclusive Curitiba, onde há 17 anos surgiu o Bloco Pré-Carnavalesco Garibaldis & Sacis. Desde então o Bloco, passou a fazer parte do calendário cultural, e até 2013, saia nos quatro domingos que antecedem o Carnaval Curitibano. A iniciativa partiu de Itaercio Rocha, hoje presidente do o referido Bloco, quando ao participar do programa Samba de Bamba em 1998, a convite do apresentador Rodrigo Brownie, na Rádio Educativa acabou conclamando,

[1] Organização que exerce as funções de Secretaria Municipal de Cultura de Curitiba, fundada em 5 de janeiro de 1973.

> ...as pessoas a se reunir nos domingos pré carnaval para brincar a folia. Isso bastou para motivar um grupo de amigos a planejar a festa para o ano seguinte.
>
> Em 1999, artistas ligados à Faculdade de Artes do Paraná (FAP), ao Conservatório de Música Popular Brasileira, ao Teatro de Bonecos e ao Grupo Mundaréu, encontraram-se rotineiramente nos domingos de janeiro no Saccy Bar, centro histórico de Curitiba, para discutir a organização da festa. Numa destas reuniões foi eleito o nome do bloco, "Garibaldis & Sacis", em alusão e homenagem ao itinerário idealizado. O ponto de partida seria o Saccy Bar e o ponto final do trajeto a Praça Garibaldi. Desta forma, o bloco desfilaria pelas ruas convidando as pessoas a participar, além de buscar o resgate dos antigos carnavais de rua. (ROCHA, 2011).

Assim o Carnaval Curitibano, cuja origem remonta aos bailes dos luxuosos salões dos clubes frequentados pela elite em 1856, depois de 142 anos passou a ter o seu pré-carnaval e isso acabou reavivando o Carnaval de Rua[2], que a partir de 1998 havia entrado em um período de declínio causado, principalmente pelas ações do poder público.

As análises efetuadas partiram da(s) música(s) e as Sonoridade(s), ocorridas durante o carnaval de 2015 em Curitiba, quando observamos uma transformação no fenômeno sonoro apresentado e a proliferação de eventos distintos daqueles característicos do período carnavalesco. O quadro abaixo, ainda em processo de construção, traz um histórico condensado e análises de pesquisas sobre o Carnaval curitibano, já realizadas. As reflexões do presente artigo têm como base os eventos ocorridos após o surgimento do Bloco Garibaldis & Sacis.

[2] A cidade de Curitiba ficou conhecida nacionalmente como um local onde as pessoas vinham, no período do Carnaval para descansar, porém com a saída do Bloco Garibaldis & Sacis no Centro Histórico ocorreu um mudança significativas, pois o Bloco arrasta 10 mil pessoas, em sua maioria jovens por quatro horas seguidas.

Cenário do Carnaval Curitibano até 2015

Atividades	**Ano de Surgimento**
Entrudos	Meados XIX (+ /- 1853 a 1863)
Bailes em Clubes e Corso	1854
Sociedades Carnavalescas e Corso	1868
Blocos	1916
Grande Bailes Carnavalescos	1920 a 1930
Primeiro Carnaval de Rua	1939
Primeira Escola de Samba	1946
Banda Polaca	1970
Surgimento de Novas Escolas	1971
Bloco Afoxê	1979
Bloco Pré-carnavalesco Garibaldis & Sacis	1998
Baile de Carnaval na Regional Pinheirinho	1999
PsychoCarnival	2000
ZombieWalk	2008
Grotesc-O-Vision	2013
Curitiba Rock Carnival	2014
Carnaval Gospel de Curitiba	2014
CarnaVibe Pré-carnaval com música eletrônica	2015

Tabela No. 1 Atividades do Carnaval Curitibano

Apresentação do Mestre de Sala e da Porta Bandeira

Para entender esses processos de mudanças buscamos subsídios nos teóricos Alberto Ikeda (2013), Vanessa Viacava (2010), Felipe Trotta (2009), Giovanni Cirino (2009), Murray Schafer (2001), os quais tem nos fornecidos subsídios para pensarmos as questões culturais da América Latina a partir do contexto social, ou melhor, do cenários onde as manifestações acontecem.

Em suas análises sobre o Carnaval Latino-americano em São Paulo, Alberto Ikeda desde o início da década de 1990, procura entender as transformações pelas quais passa a manifestação, como características do "Carnaval pós-Moderno" no qual, ocorreu um distanciamento das comunidades responsáveis pela criação e desenvolvimento das Escolas de Samba. O autor observou que 1992 os negros, que inicialmente eram a maioria no processo de construção do Carnaval, foram paulatinamente substituídos pelos brancos e seus descendentes conheciam os desfiles por meio das transmissões televisivas. Aqueles que se

arriscavam em participar não possuíam condições financeiras para arcar com os custos da fantasia.[3]

Em Curitiba, mesmo que de maneira muito mais lenta do que no restante do país também vamos verificar a ocorrência de alterações principalmente na década de 1970 quando a cidade passa pelo processo de reurbanização na administração do arquiteto Jaime Lerner[4]. Nesse período, considerado o áureo do Carnaval pelas agremiações houve a importação do modelo do Carnaval carioca para a cidade sendo inclusive denominado de "moderno carnaval curitibano" (VIACAVA, 2010, p.41). Até os anos iniciais da década de 1980 identificamos nas pesquisas realizadas o crescimento do Carnaval de Rua. Porém, após esse período, devido a não adaptação as regras impostas, que cada vez exigiam mais investimentos das Escolas de Samba, ocorreram desavenças entre a administração municipal e as agremiações, levando inclusive ao fechamento da Escola de Samba Colorado, tradicionalmente formada por negros.

Na transição do desmanche do Carnaval Curitibano, retirada do desfile da Rua Marechal Deodoro passaram aproximadamente duas décadas. Quando o Carnaval está a míngua, no final da década de 1990 ocorre a iniciativa do Bloco Garibaldis & Sacis vindo dar visibilidade a necessidade que as pessoas tinham de se extravasarem seja cantando, dançando ou apenas participando coletivamente de uma manifestação no centro da cidade. Em nossas pesquisas observamos a participação de pessoas dos vários estratos sociais. Famílias inteiras se deslocam da periferia para participar.

Depois da acolhida, pela população, do Bloco a administração municipal teve a iniciativa de promover bailes. O primeiro deles foi organizado no ano de 1999 na Regional do Bairro do Pinheirinho, na periferia região leste da cidade. Porém a iniciativa, ampliada a outras regionais no ano seguinte não se estabeleceu, pois segundo Luzia Simplício da Silva, funcionária da Fundação Cultural de Curitiba que participa da organização do Carnaval desde esse período, as Regionais normalmente estão localizadas próximas as igrejas católicas e estas realizavam cerimônias religiosas e os horários coincidiam tanto com os dos

[3] Para compreender o processo ver o artigo de Alberto Ikeda: No carnaval Pós-Moderno, negro não tem vez, publicado no Jornal O Estado de São Paulo, Caderno de Cultura, s/n, 1997.
[4] Prefeito da cidade de Curitiba no período de: por três vezes (1971–75, 1979–84 e 1989–92) e governador do Paraná por duas (1995–1999 e 1999–2003).http://pt.wikipedia.org/wiki/Jaime_Lerner

bailes infantis como dos adultos com os padres das paróquias pedindo para que a atividades fossem interrompidas, pois estavam atrapalhando as orações.

A situação fez a administração municipal buscar alternativas na tentativa de manter a atividade que era frequentada por um grande número de pessoas das comunidades. No entanto, não foram encontrados locais adequados, quadras, ginásios de escolas e a administração municipal acabou mantendo após 2000 o evento apenas na Regional do Bairro Novo, localizada no Bairro Sitio Cercado, responsável pela administração de três bairros: Ganchinho, o próprio Sítio Cercado e o Umbará com 145.433 habitantes.

Desde 2000 os bailes acontecem apenas na Regional do Bairro Novo. É um evento esperado pelos habitantes no qual ocorre concurso de fantasias tanto infantis como de adultos. A administração municipal disponibiliza toda a infraestrutura, segurança e banda de música para os dois dias. O evento ainda possui outras características que estão em processo de análise.

No mesmo ano, entra na cena carnavalesca o *Psycho Carnival*, evento com cobrança de ingresso que ocorre em espaço fechado. Em seu início era realizado no *Pub Jokers*. O *Psycho Carnival* traz a Cidade de Curitiba bandas de Rock nacionais e internacionais. Este evento apenas está registrado e será analisado posteriormente por entendermos ser necessário realizarmos um extenso levantamento junto à produção, o evento apenas conta com apoio de divulgação da administração municipal e consideramos ser importante pois o som nele produzido compõe a Sonoridade do Carnaval Curitibano há 15 anos.

Outro evento que passou a fazer parte do Carnaval é o *Zombie Walk*. Evento gratuito que tem apoio *Psycho Carnival*. Em outros países e evento ocorre em data distinta a do Carnaval, mas em Curitiba os organizadores afirmam que o evento foi pensado para este período em virtude da não existência do Carnaval. O primeiro *Zombie Walk* aconteceu em 2003 e a cada ano um número cada vez maior de pessoas saem as ruas com maquiagem exóticas lembrando os mortos. Este ano de 2015 a soma chegou a seis mil pessoas, famílias inteiras saíram às ruas no centro da cidade em um percurso definido pela Fundação Cultural;

saída as 12h, do domingo de Carnaval, da Boca Maldita[5] na Rua XV de Novembro indo até a Praça 19 de Dezembro.

Em 2013 aconteceu pela primeira vez *Grotesc-O-Vision*, mostra de cinema de horror organizada pela Vigor Mortis e curadoria do cineasta Paulo Biscaia. O material relativo à mostra ainda não foi analisado a pesquisa encontra-se na fase de recolhimento de material.

A administração Municipal através da Fundação Cultural incluiu na programação do Carnaval, em 2014 o Curitiba *Rock Carnival*, organizado por ela, conta com o apoio do *Psycho Carnival*. Evento gratuito que também ocorre em local fechado – Estacionamento da Câmara Municipal da cidade de Curitiba. Com apenas duas edições ainda requer reflexões mais aprofundas tanto do ponto de vista da organização como de quem são os frequentadores.

No mesmo processo de análise estão os materiais referentes ao Carnaval Gospel, cuja primeira edição ocorreu em 2014 do qual ainda não temos imagens e a mais nova inserção, o *Carna Vibe* - Carnaval Eletrônico, cuja primeira edição ocorreu em 2015.

Sonoridade(s) em contexto

Durante o Século XX presenciamos e assistimos filmes e reportagens em revistas, rádio e TV com informações que apresentam a tese da importância e a transformação do meio ambiente e seus efeitos sobre a vida humana. Algumas desses conteúdos jornalísticos abordam os aspectos benéficos para o desenvolvimento humano e outros a conseqüências dos mesmos em prejuízo da existência do homem.

Um dos parâmetros que incide nesta relação ambiente e vida humana é a "Paisagem Sonora", conceito utilizado pelo Murray Schafer (1991, p.90). O autor trabalha com formas, sejam elas verbais, gráficas ou sonoras. (*Idem,* p.10). Outros aspectos como "Ambiente Sônico", onde trata dos sons ouvidos pelo homem que podem ser classificados em: produzidos pela natureza, pelos seres humanos e pelas máquinas ou aparelhos. Schafer realiza uma experiência descritiva com os alunos baseado no quadro *A Batalha entre o*

[5] A Boca Maldita é uma confraria que se reúne diariamente em um espaço na Rua XV de Novembro (Rua das Flores), no centro de Curitiba.

Carnaval e a Quaresma, com intenção de levantar ...os sons de uma paisagem holandesa de época. (*Idem*, p.90).

Schafer, apresenta outros parâmetros para melhor compreensão do seu conceito, "Silêncio", (*Idem*, p.128-129) e onde podia ser experimentado; santuários, bosques, em alto-mar, numa montanha. Estas experiências estão vinculadas a espaços físicos.

Outro parâmetro analisado por ele foi o "Ruído", para o qual elenca as definições, por exemplo, do Hermann von Helmholtz como ...A sensação de um som musical se deve ao rápido movimento periódico do corpo sonoro; a sensação de ruído, a movimentos aperiódicos." Porém esta definição foi contestada pelo compositor Luigi Russolo ao afirmar que ...desde a invenção da máquina, o homem estava sendo gradualmente condicionado por esses novos ruídos, esse condicionamento estava modificando sua suscetibilidade musical. (*Idem,* p. 134,136,137,138).

O "Esgoto Sonoro", parâmetro utilizado pelo Schafer busca relacionar os efeitos nocivos do som no corpo humano, a partir de exemplos em vários contextos, o autor conclui afirmando que existe a necessidade de ...se familiarizar com uma nova disciplina "Acústica Forense"... onde ocorre ...o estudo do crescente número de casos de perda por ruído e danos auditivos que são levados aos tribunais. (Schafer, 1991, p.148).

A abordagem proposta para este artigo considera as propostas do Schafer como início para uma análise que possa contemplar as "Sonoridade(s)" produzidas por uma manifestação popular como o Carnaval curitibano e sua transformação.

Dos conceitos propostos pelo autor, nem todos podem ser aplicados ao nosso objeto, como o "Silêncio", pois sons emitidos pelas diferentes agremiações, possuem uma intensidade que em alguns casos chega a níveis auditivos insuportáveis. Com a mudança de localidade do Carnaval de Curitiba, da Av. Candido de Abreu para a Av. Marechal Deodoro, observamos uma mudança acústica importante, devido a distribuição física dos prédios, que formam um túnel acústico onde a ressonância e a reverberação se potencializaram, produzindo em alguns momentos *delay*.[6] Temos observados que no caso do retardo sonoro pode interferir inclusive no andamento e harmonia da Escola.

[6] Termo da acústica aplicado nos equipamentos de áudio, que designa o atraso que acontece no som.

Para Schafer o Ruído, é um conceito utilizado na música contemporânea, o mesmo pode ser observado nos efeitos produzidos pela Escola de Samba, como no início do desfile quando ocorre a queima de fogos de artifícios, com as chamadas de ordem em forma de gritos dos cantores como "Alô Comunidade" e "Alô Bateria", com os apitos de sinalização utilizados pelo Mestre da Bateria, os ruídos produzidos pelos carros alegóricos, alguns com geradores elétricos e pelos integrantes com seus passos ao desfilar. São elementos da Paisagem Sonora também encontrados no Carnaval de Curitiba.

Outro parâmetro proposto pelo Schafer, que pode ser aplicado ao Carnaval de Curitiba, é o "Esgoto Sonoro", que no caso da Escola de Samba, poderia estar no aumento dos decibéis em que trabalha o áudio para amplificação nos desfiles. Observamos que há uma aproximação com a estética de Rock e da Música Eletrônica, onde a potencia sonora é condição indispensável para conseguir o efeito desejado. A cada dia com o desenvolvimento tecnológico os equipamentos permitem uma melhor definição e volume, já alguns anos é observada a independência dos músicos instrumentistas que desfilam, utilizando equipamentos de radiofrequência, substituindo cabos de conexão, isto permite maior mobilidade e independência de movimentos durante o desfile. Evitando assim a produção de sons indesejados, que possam ser considerados "Esgoto Sonoro", tornando o Samba de Carnaval uma Sonoridade com alcance para um público numeroso.

A tratarmos do termo Sonoridade se faz necessário conceituá-lo como também entender a relação existente entre comunidade do Carnaval e Poder Público.

Nesse sentido, alguns autores como Giovanni Cirino tem analisado o conceito, por exemplo, da Sonoridade para a Música Instrumental Popular no Brasil, desde a perspectiva musical como:

> ...a constituição dos conteúdos musicais e das sonoridades alcançadas a partir de sua articulação. As sonoridades têm uma estreita relação com o conteúdo musical e seus elementos marcantes. Tal relação se encontra também no pensar e no fazer musical. (CIRINO, 2009, p.122).

A definição apresentada pelo Cirino, parte da Prática Musical operada na música instrumental brasileira, a qual se realiza na sua maioria em espaços fechados com uma condição acústica preparada, sem amplificação ou com ela. Esta perspectiva é relevante se

considerarmos que, no início dos conjuntos de música brasileira para Salão, o conceito Sonoridade estava relacionado especificamente ao local/cenário, repertório e sua função social, danças de salão europeias como: Mazurca, Polca, *Scottish*, Valsa. A transformação destes gêneros e a combinação com outros gêneros das Américas como Havanera, Tango, *Shimmy*, *Fox-trot*; modificam a formação instrumental e inflexão musical da música produzida.

Para Felipe Trotta

> ...A sonoridade pode ser entendida como o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada "ao vivo". Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. (TROTTA, 2008, p.3-4)

O autor apresenta alguns contextos percorridos pelo Samba até os dias de hoje. Relatando que tanto os sambistas com os músicos de Choro compartiam os mesmo espaços no Rio de Janeiro, proporcionando a instrumentação: pandeiro, tamborim, surdo, cuíca, flauta, cavaquinho e violão. (TROTTA, 2008, p.5). Eram espaços que permitiam o convívio da comunidade e suas contribuições para o gênero, entram em cena: chocalhos, "prato e faca", "caixas de fósforos", "chapéus", "latas" o qual se nutriu e cresceu avalizado pela comunidade.

A segunda fase apresentada acontece quando o Samba passa a ser gravado a partir de 1928, modificando sua Sonoridade, devido à nova formação instrumental utilizada incluindo instrumentos de sopro. A música gravada exige uma melhor definição dos instrumentos como: afinação, execução, captação em planos e mixagem; Trotta observa que a presença dos instrumentos de percussão e instrumentos harmônicos ganharam importância. (*Idem*, p.5)

A Era do Rádio e posteriormente a televisão produziram inovações tecnológicas que alteraram a Sonoridade do Samba. Foi somente a partir da década de 1960, que estas inovações deram ao Samba a Sonoridade que conhecemos hoje, proporcionando condições como definição e fidelidade sonora.

Se estabelecermos um paralelo entre o Samba que era feito nos quintais, salões de baile e avenida; a questão da Sonoridade ganha dimensões quantitativas e qualitativas, objeto deste artigo.

Sonoridades Curitibanas em acomodação

No livro A afinação do Mundo do Murray Schafer, aborda um aspecto que pode servir de ponto de partida para nossa reflexão. O autor parte do texto *O jogo das contas de vidro*, de Hermann Hesse, realiza uma relação entre a música e o Estado ..."Por isso, a música de uma época harmoniosa é calma e jovial, e o governo equilibrado. A música de uma época inquieta é excitada e colérica, e seu governo é mau. A música de uma nação em decadência é sentimental e triste, e seu governo corre perigo". (SCHAFER, 2001, p. 22-23).

Assim, a relação de uma manifestação popular como o Carnaval, contemplada no calendário da igreja católica e incorporada as datas de feriados no Brasil, oferece uma oportunidade de análise dentro dessa perspectiva Música e Estado. Relação esta que se expande na medida em que outros atores entram nesta cena.

Ao revisar as reflexões proposta pela Rejeane Markman

> ...nos cotidianos sociais das nações envolvidas nos fluxos econômicos, causando convulsão na natureza dos hábitos de seus cidadãos, em sua percepção de mundo e em seus padrões de representação do real. As ações de mercado se realizam em espaços "desterriorizados", em que ocorre a abstração do sentido "racional", ou seja, a "des-localização", que significa que os objetos não tem mais uma identidade nacional [local] (Ortiz, apud MARKMAN, 2007, p. 34-35)

No caso do Carnaval de Curitiba, observamos uma des-construção do sentido original do Carnaval brasileiro, isto provoca espaços desterriorizados. Inicialmente vinculado ao modelo carioca de Carnaval, a cidade aos poucos tem incorporado e importando estéticas e principalmente músicas que não fazem parte da trajetória histórica carnavalesca brasileira. São modos de consumo e diversão como: imagens, bebidas, roupas, maquiagem, música apoiados pela indústria do entretenimento e o poder público, amoldando as práticas culturais a produtos e serviços.

Considerações finais

Esta pesquisa ainda requer análises e reflexões mais aprofundadas sobre o modelo de Carnaval "Pós-moderno" de Curitiba.

As informações e os parâmetros levantados neste artigo, somados aos modelos observados em outros carnavais pelo Brasil, são utilizados como base nas análises aqui efetuadas, não só para um melhor entendimento de todo o processo, mas também para a ampliação da bibliografia da Etnomusicologia. Dados e experiências sistematizados e analisados pela academia, podem ser disponibilizados como subsídios para que Políticas Públicas na área da Cultura na cidade possam ser implementadas.

REFERÊNCIAS

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiências na música popular instrumental brasileira*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

IKEDA, Alberto T. "O carnaval dos surdos". Jornal da Tarde - Caderno de Sábado - São Paulo, 29 de fevereiro de 1992, p.1 (inteira), com foto colorida.

_____. "No carnaval pós-moderno, negro não tem vez". Jornal O Estado de S. Paulo – Suplemento Cultura – São Paulo, Sábado, 8 de fevereiro de 1997 – no 857 – Ano 17, pp. D8 e D9, com foto.

LERNER, Jaime. http://pt.wikipedia.org/wiki/Jaime_Lerner, visitado em 28/02/2015.

MARKMAN, Rejeane. *Música e Simbolização: Manguebeat contracultura em versão cabocla*. São Paulo: Annablume, 2007.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo; FERREIRA, Luzia. A. (Lia Ferreira). "A Construção de uma Política Pública de Cultura da Área de Música no Paraná". *In:* XXII CONGRESSO DA ANPPOM, João Pessoa: UFPB, 2012.

_____. "A Invisibilidade da Música de Carnaval em Curitiba". *In:* VI ENABET – Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, João Pessoa, PB. Música e Sustentabilidade. João Pessoa: UFPB, 2013.

_____. "A Organização na Busca de Uma Política Pública de Música no Paraná". *In:* XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal. XXIII CONGRESSO DA ANPPOM - Natal: UFRN. 2013.

_____. “A Reconquista de um Espaço Consagrado Configura uma Política Pública de Música em Curitiba - Paraná?”. *In:* XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, UNESP: São Paulo, 2014.

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

_____. *O Ouvido Pensante.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

TROTTA, Felipe. “Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise”. *In* Ícone Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Universidade Federal de Pernambuco, vol. 10, No. 2, Ano 2008, Recife: UFPE, p. 1-12.

VIAVACA,Vanessa Maria Rodrigues. “Samba Quente Asfalto Frio: Uma etnografia entre as escolas de samba de Curitiba”. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, 2010.

ROCHA, Itaercio. Entrevista concedida em 2011, http://www.vanhoni.com.br/2011/01/a-historia-do-bloco-pre-carnavalesco-garibaldis-sacis/, visitado em 28/02/2015.

HINOS DO DAIME – REVELAM OU VELAM A DOUTRINA?

Kátia Benati Rabelo
katiabenati@gmail.com
Universidade Federal de minas Gerais (UFMG)

Resumo

A Doutrina do Daime é constantemente aludida enquanto "musical", tanto na literatura quanto nas falas dos seguidores, dado que seus saberes não são pregados e sim cantados. A música do Daime revela-se nos hinos "recebidos" do "astral", inscrita em linguagem e musicalidade de um tempo, lugar e condições sócio-culturais de seus receptores. As letras dos hinos constituem o único registro escrito da Doutrina, um guia e orientador para os membros da religião e suas melodias sintetizam vasto hibridismo de sonoridades, amazônicas e nordestinas, surgidas na Amazônia na primeira metade do século XX. A partir das vozes de antigos participantes de Rio Branco (AC) buscamos apreender "categorias", emanadas principalmente das experiências de recepção e confirmação dos hinos, das concepções de "autoria" e redes de enunciações, das práticas rituais. Nesta comunicação pretendemos desdobrar sentidos do paradoxo expresso numa das falas: "os hinos têm a função de revelar a Doutrina, mas também de ocultar, de velar."

Palavras-chave: Daime, hinos, Amazônia.

Abstract

The Daime Doctrine is constantly refered to as being "musical", both in the literature and in *daimistas* (Daime participants) discourses, since its knowledge is sung rather than preached. Daime's music is unveiled through the hymns "received" from the "astral", being inscribed in the language and musicality of the time, place, and social conditions of its receivers. The hymns lyrics are the only written record of the Doctrine, being a guide and orientation for the members of the religion. Its melodies encapsulate a hybridism of amazonian and northeastern sounds that appeared in the Amazon in the first half of the 20th Century. Based on the voices of former participants from Rio Branco (AC), we seek to apprehend "categories" mainly emanated from the hymns reception and confirmation experiences, from the conceptions of "authorship" and enunciations networks, from the ritual practices. In this paper, we aim to unfold the paradox meanings expressed in one of the speeches: "the hymns serve to reveal the Doctrine, but also to hide, to conceal it."

Keywords: Daime, hymns, Amazon.

Ao abordarmos o *corpus* de hinários fundantes do Daime[1] (recebidos centralmente nas décadas de 1940, 50 e 60); ao examinarmos as letras dos hinos[2], ao ouvirmos a sonoridade típica das vozes e maracás, logo indagamos - que função eles desempenham no ritual e na religião? Durante pesquisa (Mestrado/UFMG, 2013) realizada junto a antigos participantes, residentes em Rio Branco/Acre, ouvi algo novo: "os hinos tem a função de revelar a doutrina, mas também de ocultar, de velar. Senão seria uma preleição [preleção], um discurso, uma pregação." (T.A., comunicação pessoal, 2012). Até então ouvira apenas o que é majoritariamente citado (internamente e na literatura), que os hinos apresentam ou revelam a Doutrina, seria um "terceiro testamento", contido nos principais hinários. "O hinário é nossa bíblia", dizem os antigos do Daime. Porém, conhecendo um pouco mais a Doutrina, e principalmente convivendo na irmandade, outras percepções afloram.

Ao buscar apreender de antigos participantes aquilo que defendem como relevante ou significativo[3] na "música" do Daime, nos deparamos com outras concepções, como, por exemplo, de "autoria", que por sua vez remete ao modo de receber hinos. Descobrimos também que "hino não é música, é espiritual." (I.C., comunicação pessoal, 2012). O universo advindo de práticas religiosas desde sempre agregou noções multidimensionais às sonoridades que chamamos "música", assim como o estudo das diversas religiosidades brasileiras tem contribuído para outros olhares/ouvidos ao que entendemos como música no Ocidente, seja de finalidade religiosa ou não. Pensar música não como fruição estética ou entretenimento, noções inerentes ao uso majoritário do termo, implica transpor fronteiras,

[1] Daime ou Santo Daime são termos que aludem tanto à bebida quanto ao conjunto de ensinamentos apreendidos dos hinos, "recebidos" do "astral superior" – referência nativa a um lugar outro, acessado espiritualmente e habitado por seres divinos, entes etc. O termo "astral" aparece em hinos já no final dos 1930/início dos 1940, de provável influência esotérica dos primórdios da Doutrina, termo que também designa a religião.

[2] Cântico monódico característico do Daime, não "composto" e sim "recebido" de fonte espiritual, segundo participantes. Melodias tonais, algumas modais; letras estruturadas em estrofes de quatro versos (na maioria, há exceções); compassos quaternários ou ternários, que recebem denominações de *marchas, valsas e mazurcas*. A sequência fixa de hinos (pela ordem de recebimento) constitui um hinário, que é cantado, batido maracá e bailado nos rituais após a ingestão da bebida. As letras são registradas em cadernos, antigamente manuscritos, hoje impressos. A transmissão oral prevalece, as melodias são aprendidas "de ouvido", pelos participantes e músicos instrumentistas.

[3] Nesse sentido aproximamo-nos primeiramente dos "construtos êmicos [...] como sendo significativos e apropriados pelos membros nativos da cultura cujas crenças e comportamentos estão sendo estudados", citado por Lucas (2002) nas definições de Lett e Baumann (p. 26).

dialogar com diversos saberes. Oliveira Pinto (2001) nos diz algo a respeito da busca por teorias nativas:

> "O primeiro problema que se coloca em relação a teorias e conceitos musicais nativos é a procura por equivalentes de termos como "música", existente na maior parte dos idiomas europeus. [...] a expressão "música", que nos parece básica, prova ser, ao contrário, uma abstração inútil do ponto de vista de muitos povos, como bantu ou iorubá, talvez até nos idiomas não-ocidentais como um todo." (Oliveira Pinto, 2001, p.10/11)

Diz ainda do vasto vocabulário técnico exigido pela música e suas apropriações, no qual mestres e músicos de tradições locais operam com "concepções próprias" e "terminologia derivada da teoria musical europeia", que utilizam com "re-significação própria e precisa [...] dentro de um corpo definido de saber" (idem, p. 11). No Acre, pudemos perceber que quando algum participante do Daime diz a palavra "música" não está se referindo aos hinos, e sim aos sons de instrumentos musicais usados para acompanhar e solar melodias. Cânticos são sempre referidos como "hinos". Cantar e bailar preenche quase todo o tempo ritual; performance que, somada ao saber doutrinário expresso nas letras, permite a muitos referirem-se ao Daime como religião "eminentemente musical" (Pacheco, 2000). Desde sua origem, o "invisível" comunica-se unicamente nos cânticos, não em texto escrito ou pregação verbal, modo que remonta à formação da religião, e também à centralidade de seu fundador para seus seguidores.

Fundada por Raimundo Irineu Serra, negro maranhense, em Rio Branco (Acre) a partir de 1930, a Doutrina do Daime, primeira religião urbana da ayahuasca[4], expandiu-se para outras regiões brasileiras e alguns países após 1980. Irineu Serra, o Mestre Irineu, segundo ainda se acredita, não é apenas o fundador, mas o "dono" da Doutrina e da bebida; esteio, tronco da religião. Seu esforço em estruturar a missão recebida, principalmente entre 1930 e 1971 (morte), inseriu o Daime no contexto do Cristianismo, reinterpretado na soma

[4] "Cipó das almas", "liana dos espíritos" "corda dos mortos"– ayahuasca (palavra quechua) - conforme é conhecida no Peru, é uma bebida psicoativa que recebe denominações diversas, indígenas e caboclas: yagé, nixipae, caapi, kamarãpi, shori, ondi, mihi, iko, hoasca, cipó, daime, vegetal etc. De uso milenar por povos indígenas da Amazônia Ocidental brasileira, Peru, Bolívia, Colômbia, Equador e Venezuela, passou a ser utilizada por ex-seringueiros e pequenos agricultores na periferia urbana de Rio Branco - Acre a partir de 1930, nos grandes centros urbanos brasileiros e outros países a partir de 1980. Sua composição inclui centralmente o cipó *Banisteriopsis caapi* (jagube) e folhas do arbusto *Psycotria viridis* (folha ou rainha). O cipó pode ser combinado com outras espécies vegetais, apresentando alta variabilidade quanto aos aditivos, modos de preparo (cozido ou infusão a frio) e finalidades de seus usos nos diversos grupos que a consomem.

de suas experiências católico-populares, xamanísticas, esotéricas, espíritas e afrodescendentes. O modo "musical" de "plantio" da Doutrina costuma ser narrado justaposto ao mito fundante - o encontro de Irineu com a Rainha da Floresta, posteriormente identificada como a Virgem da Conceição, mãe de Jesus. Assim conta o Sr. Luis Mendes:

> Antes ele tinha chamadas e as executava assobiando. O primeiro hino recebido foi numa miração com a lua... quando foi um dia, a Rainha da Floresta disse – Olha vou te dar uns hinos, tu vai deixar de assobiar pra a prender a cantar. – Ah, faça isso não minha senhora (disse o mestre Irineu), que eu não canto nada. – Mas eu te ensino! Afirmou ela. Quando foi um dia ele estava olhando para a lua e ela disse para ele, - Agora tu vai cantar. – Mas como? – Abra a boca, não estou mandando? Ele abriu a boca e disparou cantando Lua Branca, o primeiro hino. (Fernandes, 1986, p. 35).

Canto "dado" por ente espiritual a vivente humano, "Lua Branca" inaugurou um modo ao qual outros hinos deram sequência; estabeleceu não apenas um fazer ritual, mas deu finalidade àquele agrupamento, propiciando seu desenvolvimento espiritual. Fato que nos remete a Seeger (1980), que nas palavras de Tugny (2008) "propõe uma radical inversão sobre a forma como a prática musical vinha sendo pensada. Ela aqui é tomada como produtora de sociedades e não como produção, reflexo ou resultado de uma estrutura social. A prática musical é estrutura, força e agência de coletividades e deve ser tomada como tal" (Tugny, 2008).

Nos primórdios do Daime Irineu era muito procurado por seus dons de curador e durante as sessões "chamava" entes assoviando, resguardando para si a letra de tais cânticos - *chamados* ou *chamadas* - sobre os quais pouco sabemos a não ser alguns nomes, a métrica livre e o caráter mais individualizado. De sua sonoridade nada restou.

> Ele fazia só assoviando, a gente escutava longe, ele não cantava em voz alta não. A gente sabe, porque às vezes ele cantava pra gente conhecer, pra gente saber como era, mas ele não queria que ninguém aprendesse. Ele disse que não servia pra ninguém, só pra ele mesmo. Agora cada um que quisesse que pedisse, porque o dele mesmo não servia pra ninguém. (D. Maria M. M., 1993).

Provavelmente Irineu trouxe tais *chamados* de seus aprendizados com a ayahuasca anteriores ao Daime (entre 1912 e 1920), fase de contato com o xamanismo mestiço, onde são citadas difíceis "provas" passadas em estado de transe. Começa aqui o universo do segredo, que certamente estendeu seu fio de continuidade ao Daime, que alguns dizem ser a

Doutrina do "se ver e não se dizer". Havia nos *chamados* algo de resguardado, uma noção de responsabilidade sobre seu uso, alertando para algo que não se pode explicitar muito:

> O "chamado" de cura a gente não pode andar cantando não, "chamados" de cura é coisa muito silenciosa, não é? Tem coisas que a gente não pode publicar tudo. Não é por nada não, é porque tem pessoas que não sabem usar e bota fora, né. É isso. (Percília Ribeiro apud Moreira; MacRae 2011, p. 133).

Sempre encontramos essa aura de mistério, de risco de mau uso ou mesmo punição envolvendo os *chamados*. Perguntei à D. Adália se sabia assobiar algum:

> Não sei... eu acho que não, quem sabia mesmo era a Percília... mas ela nunca ensinou pra ninguém, né? Eu nunca quis aprender porque eu tinha medo... a gente tá... cantando assim, assobiando assim... sem ser preciso né, sem motivo... porque ele dizia: quem da gente ficasse fazendo chamado sem ser preciso... ele chega, não acha nada pra fazer e você oh! (fez gesto de surra, peia) né? castigado... então eu fazia tudo pra nem aprender. (D. Adália, julho de 2012).

Mas não foram os *chamados* e sim os hinos que alavancaram a estruturação ritual e doutrinária. A ordem da Virgem da Conceição - reunir pessoas e cantar -, encontrou tradução sonora, estabeleceu identidade, "plantou" semântica e musicalmente o Daime. Ao contrário de resguardar - cantar, coletivizar. A mudança não se deu apenas no âmbito da palavra, igualmente substancial a transformação sonora ocorrida: do assovio - que resguardava letra que não deveria ser divulgada, ao canto-hino - palavra para ser (coletivamente) cantada em melodias de maior proximidade às das canções populares urbanas. Portanto, mais reconhecíveis para seus seguidores, nordestinos como ele. "Lua Branca" é reconhecidamente uma valsa, como muitas daquele tempo, embora desde o início denominada hino. Trouxe consigo a escolha fundamental de um modo de comunicação: cântico de rítmica aproximada aos gêneros musicais de bailes populares daquele início de sec. XX. Irineu passou a receber hinos de sua "professora" e a ela atribuir autoria, "publicando" sua missão no mundo. Até o fim de sua vida terrena receberia 132, que formam "O Cruzeiro", hinário central do Daime, modelo-eixo sobre o qual todos os outros foram recebidos.

Desde o começo de seu grupo Mestre Irineu estendeu aos seguidores o dom de receber hinos, da Virgem ou do *astral*. Ele recebia um hino, Germano logo recebia outro,

João Pereira também recebia. Nordestinos, um confirmava o outro, nascia assim essa música, com ecos de muitas, porém única em sua identidade primordial. Encontramo-nos diante de complexa rede de "autorias", pois a Mestre Irineu/Juramidã (patente espiritual) são atribuídos todos os hinos verdadeiros recebidos. Seus poderes, incluindo receber e dar hinos, lhe foram concedidos pela Virgem Mãe, "autora" por excelência. Conforme explicou Sr. Nica (entrevista, 2010): "Um receptor... isso, mas ao mesmo tempo... ele era o tutor!" - Como assim? "Ele dava! Todo hino, por exemplo, se eu fosse receber um hino verdadeiro... ele já tinha passado por ele lá... que ele é quem me destinava aquele hino." (Rabelo, 2013, p. 140) "Autores", enunciadores que superpõem suas vozes, deixando entrever cruzamentos de intencionalidades - os hinos recebidos por Irineu e por seus seguidores expressam toda essa rede relacional.

Para entendermos melhor, Mestre Irineu é tido como "dono" da bebida, da Doutrina e das mirações[5]. Recordemos a ancestralidade: xamanismo ameríndio amazônico; xamanismo mestiço; culturas da Amazônia Ocidental, região da ayahuasca. As matrizes católico-populares nordestinas são visíveis nos hinos, porém Irineu se iniciou com a ayahuasca no contexto amazônico, de uso milenar da bebida e saberes de xamãs:

> Mestre Irineu conservou suas qualidades anteriormente desenvolvidas e as qualificou de outra forma no novo culto. Seu poder de dar e acompanhar as mirações, de saber o que se passava com todos e se consubstanciar no próprio espírito da bebida, adentrando mentes e corpos, estava diretamente ligado ao poder do xamã de se transformar em outro, de assumir outras perspectivas. (Rabelo, 2013, p. 178).

Seus seguidores "recebiam hinos da mesma 'fonte' que Irineu recebia os seus, e também dele próprio, ou de seres/entes por ele permitidos, possibilitando que, entrelaçados, os primeiros hinos apresentassem coerência temática, mítica, espiritual e musical." (idem, 201, p. 173). Conforme dizer nativo, os hinos foram "saindo", algo como dizer "saiu no noticiário"; enunciação ampla, a fonte prevalece sobre o sujeito receptor. Dentro dessa pluralidade enunciativa, os "diálogos" expressos nas letras são testemunhos de "conversas"

[5] Termo referente a mirar, ver; visão aberta a partir da ingestão do daime, através da qual é dado conhecer, em estado de transe, lugares outros, ensinamentos espirituais e instruções pessoais. Boa parte dos hinos foi recebida quando seus "donos" estavam mirando. Visão em estado alterado de consciência, por vezes também associada à percepção de outros sentidos como, por exemplo, a audição.

ocorridas na miração, construção coletiva na qual o próprio Mestre confirmava os saberes direcionados ao "replantio" da doutrina de Jesus entre humanos. Relação dialógica e especular, Mestre Irineu e seus seguidores dialogavam entre hinos e dentro dos hinos, alternando sujeitos até de um verso para outro. Trama doutrinária musicalmente tecida; "parentesco" musical de fragmentos melódicos recombinados, brilhantemente explicados por C. (comunicação pessoal, 2012): "'tem que ter um pouquinho do outro... porque somos irmãos'. [...] noção fantástica de irmandade, consubstanciada na sonoridade dos *hinos* - partes de 'uns' nos 'outros', acentuando mais ainda o traço distintivo, [...] "musical" da Doutrina do Daime." (Rabelo, 2013, p. 195).

Coerência temática, mesmo panteão divino, mesmos valores morais/espirituais e ainda, nominação de "lugares" e seres vistos/ouvidos nas mirações. Os seguidores "amplificavam" a voz do Mestre, não só confirmavam sua missão como por vezes "falavam" na primeira pessoa dele. Como Maria Damião, que recebeu importante hinário (anos 1930/40), alguns no gênero masculino: "Eu sou um filho de Deus, Eu sou é um mensageiro" (18); "Eu sou um chefe habitado (47)". Perguntei sobre isso à D. Adália:

> É ele falando... isso é um estudo fino. Porque quando fala "um filho" no hinário dela... é ele que tá falando... na voz dela... Ih, isso é um estudo fino... Às vezes na sua mente... vc entende mas vai dizer não sabe como dizer. É com a miração que você vê... só a gente que viu que sabe como foi. Pra dizer... nunca dá pra dizer. Por isso é que o estudo é muito fino. Inicialmente você... entendeu uma coisa, aí... se for dizer... num dá pra dizer. (entrevista, 2010).

Cabe acrescentar que "na *miração* o sagrado passa pelo segredo, com risco de perda quando revelado sem permissão" (idem, p. 170). "Segredo de miração", costumamos ouvir, sem podermos transpor tal "barreira do segredo, daquilo que não se penetra sem iniciação ou sem um longo período de intimidade e de confiança mútua." (Carvalho, 1984, p. 214). Portanto, boa parte dos hinos recebidos (principalmente em mirações) passa pela paradoxal e simultânea função de propagar e proteger. Não apenas pela forma poética, que por si já "condensa" a mensagem, mas por noções outras, vinculadas às traduções do "invisível" para o plano humano.

> "o que é um hino? – 'É uma prova que você tá passando na miração.' Ouvi de um antigo seguidor, 'dono' [receptor] de um hinário de muita força. 'Às

> vezes você passa uma disciplinazinha...'. Quando canta costuma sentir outra vez? – 'Vai sentir... e quem cantar também... desde que tenha aquela atenção, concentração.' Quem dá hinos? – 'O chefe, o Mestre Irineu.'" (Rabelo, 2013, p. 161).

Hinos podem ser recebidos em várias circunstâncias: tomando daime e mirando; no cotidiano (em casa ou trabalho), sem tomar daime; por intuição; em sonhos. Todas válidas no sentido de os hinos nelas recebidos poderem ser hinos verdadeiros. Fixas desde o recebimento, melodias e letras vêm prontas, entendidas como revelações. Há riquíssimos relatos das experiências de recepção, inclusive sinestésicas - hinos recebidos da lua ou paisagens do astral; em sonhos (têm o mesmo valor da miração); mirando em situações de doenças. E de "hinos de força", sobre pessoas que "pegaram uma febre" para recebê-los, inclusive Mestre Irineu. Assim conta P.G. "Porque meu avô... ele ia pro chão, pra trazer essas maravilhas pra aqui. Tem que ter coragem... antigamente o povo tinha mais coragem. Tem que ter fé que vai e volta, porque ele desprendia do material e passava pro outro lado." (comunicação pessoal, 2012).

Receber hinos faz parte de intensa experiência, da atenção do receptor ao "ser" (autor/doador) ou "voz". "Dentro" da miração, muitas vezes um desvio qualquer pode por tudo a perder e um hino maravilhoso "ficar por lá". Tal "atenção" possibilita "traduções" entre mundos, divino-humano, espiritual-material. Ainda que venha com bela melodia e letra, um "hino de força" agrega "belezas" outras, reveladas durante o transe (miração), que ultrapassam nossas noções de estética musical.

Há quem discuta o papel criativo do sujeito receptor. Para Rehen (2007), "de acordo com o discurso nativo, receber um hino é absolutamente diferente de compor uma música, isso porque em uma composição, ainda que possa existir o fator da 'inspiração' ou até mesmo da 'intuição', o compositor é sujeito do processo de autoria, [...]"; no caso do Daime "os hinos seriam dádivas de seres sobrenaturais que as oferecem para os adeptos". Pacheco (2000) não pensa "composição" e "recepção" como processos opostos e sim como "extremos de um contínuo ao longo do qual varia o papel atribuído à consciência criadora do indivíduo." (Pacheco, 2000). Ou seja, especialmente nos *hinos* recebidos por intuição (sem tomar daime), varia da menor à maior ação da capacidade criadora consciente do indivíduo na "tradução" da energia espiritual.

O entendimento da dádiva recebida faz do "dono" um fiel reprodutor do que ouviu, o que é igualmente esperado de quem o ouve e assim por diante. Acredita-se na agência divina como fonte absoluta: "O hino é recebido do astral e não tem nada de inventado" (Sr. José das Neves apud Fernandes, 1986, p.99). Como saber então, se é "hino mesmo", "hino verdadeiro"? Havia sim, desde o começo, um critério de confirmação, de validação dos hinos recebidos, estabelecido a partir da prática de "passar a limpo", "passar o hino", que significava entregá-lo para Mestre Irineu, interlocutor por excelência:

> Eu só entreguei um hino pro Padrin Irineu. Eu recebi, mas fiquei assim, não disse pra ninguém nem pro R. [marido]. Eu cantava, cantava para minha irmã e ela perguntava – esse hino é...? Que nada, é dos outros! Eu fiquei com aquilo guardado até que um dia o Padrin Irineu disse: - Tu tem um presente pra me entregar e já faz tempo. Mas hoje tu vai me entregar... Porque ele sabia de tudo, né? Ele é quem dá os hinos pra gente, ele passa tudinho, né? (O. G., comunicação pessoal, 2012).

Ouvimos sempre que não se deve contar mirações, quanto mais sagradas mais veladas, senão "perde a força". Abordando outro contexto, Carvalho (1984) diz algo que se aplica ao Daime: "o conhecimento deve ser adquirido e absorvido, mas nunca para ser divulgado integral e universalmente. [....] deve apenas sugerir, ou deixar vislumbrar que conhece. É neste jogo de sutileza do quase-dito que reside sua força e seu respeito." (idem, p. 219). A partir desse entendimento do sagrado-segredo, inferimos que nem todas as visões/mirações podem/devem ser plenamente descritas nas estrofes dos hinos. Exemplificando, há hinos do Mestre que revelam: "Quando eu cheguei nas alturas, encontrei com a Virgem Maria", "Encontrei com o pai eterno, e Jesus Cristo Redentor" (nº 124). Mas alguns ocultam a identidade dos seres:

> [...]
> Aí eu botei os olhos
> Aí vem uma canôa
> Feita de ouro e prata
> E uma senhora na prôa [...] (nº 84)

Encontramos ainda nomes misteriosos, como se encobrissem ou "cifrassem" a identidade dos seres/entes: B.G. (nº 23); Reis Titango, Agarrube, Tintuma (nº 64) etc. O mesmo ocorre em hinos de diversos hinários, que por um lado expandem os saberes da Doutrina, e por outro a transformam em código para iniciados. Fato perceptível no cotidiano e na cultura dos antigos do Daime:

> [...] não se permitem dizer certas coisas pela maneira de lidar com o conhecimento espiritual. Atitude talvez vinda de uma fase anterior, na qual o Daime estava ainda mais próximo de sua primeira matriz esotérica, conforme ouvi de uma irmã: 'o Daime era assim... tipo uma maçonaria, tinha esse negócio de perguntar não. Quisesse saber tomasse daime e fosse procurar pra ver'. (Rabelo, 2013, p. 39)

Um hino pode aludir ou mesmo afirmar a visão/presença de Jesus, Maria, José, S. João ou outros "seres divinos", o que não significa revelação plena. Além do indescritível/inenarrável da miração (ou sonho) há o entendimento espiritual daquilo que deve ser guardado para não correr risco de banalizar o maravilhoso. Portanto, aqueles hinos que trazem segredos de miração, velam e protegem sua sacralidade. Somente o Daime, na miração e no entendimento, pode revelar quem é quem nesse divino teatro. O que, segundo entendimento nativo, pode ser acessado pela coragem de tomar daime, merecimento espiritual e, sobretudo agência e arbítrio divinos. Dependendo do merecimento, tomar daime e cantar hinos "prestando atenção" pode permitir o acesso às fontes espirituais que os forjaram. Sem mirar, com o tempo e conhecimento da Doutrina, também é possível perceber seres, apreender saberes citados nos hinos, por vezes metaforicamente. Não é linguagem cifrada, mas conhecimento velado, à espera de ser revelado, compreendido. Dentro da privilegiada dialogia encontrada nos hinos do Daime, desdobrar mistérios possibilita refletir sobre as inúmeras formas de "tradução" entre divino e humano.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, José Jorge. "A racionalidade antropológica em face do segredo". Anuário Antropológico, 1984, p. 214-222.

FERNANDES, Vera Fróes. *Santo Daime Cultura Amazônica*. História do Povo Juramidam. Manaus: SUFRAMA, 1986.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário*: O congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. *Eu venho de longe:* Mestre Irineu e seus companheiros. Salvador: EDUFBA, 2011.

OLIVEIRA PINTO, T. de. 2001 “Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora”, Revista de Antropologia, vol. 44 nº 1, pp. 222-286.

PACHECO, Gustavo. 2000. *Recebendo um Hino: Inspiração e Composição na Música Daimista.* Trabalho apresentado no *Encontro Internacional de Etnomusicologia – Músicas Africanas e Indígenas em 500 anos de Brasil*, Belo Horizonte, 23 a 27 de outubro de 2000.

RABELO, Kátia Benati. Daime Música: identidades, transformações e eficácia na música da Doutrina do Daime. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

REHEN, Lucas Kastrup (2007). “Receber não é compor”: música e emoção na religião do Santo Daime. *Religião e Sociedade*. religiaoesociedade@iser.org.br

TUGNY, Rosângela Pereira de. Mapeando estudos sobre músicas tradicionais no Brasil. Belo Horizonte, 2008.

O SEMBA ANGOLANO PRÉ-INDEPENDÊNCIA (1961-1975): RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E POLÍTICA

Mateus Berger Kuschick
mateusbk@hotmail.com
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

A presente comunicação é parte da pesquisa de doutorado em andamento, desenvolvida na área de música popular / etnomusicologia. O semba, estilo musical erigido a símbolo nacional de Angola a partir dos anos 60 do séc.XX, é o principal objeto do estudo: desde sua formação, os principais artistas, as canções mais representativas, o apelo popular, até a busca por elementos musicais recorrentes que lhe diferencie de outros estilos de música popular. Apresentaremos uma revisão fonográfica das principais coletâneas publicadas sobre semba, bem como trechos de entrevistas realizadas com sembistas de Angola e definições de diversos autores sobre o estilo musical em questão e seu percurso por terras angolanas principalmente a partir de 1947, com o grupo Ngola Ritmos, até 1975, ano da independência do país e de início de uma guerra civil que perdurou até 2002 com apoio de potências econômicas como EUA e URSS. Traremos constatações parciais sobre o semba em que apontaremos características referentes a aspectos como padrão rítmico, instrumentação, forma, harmonia, melodia, idioma, temática das letras, arranjo vocal e instrumental. Ainda, destacaremos o papel relevante da música no movimento pela independência angolana. Consideramos importante o estudo do semba angolano no contexto acadêmico brasileiro para que possamos buscar pontos de contato entre as culturas musicais de Brasil e Angola, para além da expressão tão repetida e incorporada pelo senso comum de que "o semba é o pai do samba".

Palavras-Chave: Semba, Angola, etnomusicologia.

Abstract

This communication is part of the doctoral research in progress, developed in the area of ethnomusicology / popular music. Semba, musical style national symbol of Angola , is the main object of study. Present a review of the major music collections published on Semba, as well as excerpts from interviews conducted with sembistas of Angola and definitions of various authors on the musical style in question and its route by Angolan territory mainly from 1947, with the group Ngola Ritmos, until 1975, the country's independence year and the beginning of a civil war that lasted until 2002 with the support of economic powers like the USA and USSR. We will bring partial findings on Semba that will point out aspects such as rhythmic pattern , instrumentation, form , harmony , melody, language , thematic lyrics , vocal and instrumental arrangement . We consider it important to study the Angolan Semba within academic context so we can get points of contact between the musical cultures of Brazil and Angola, in addition to the oft-repeated expression and incorporated by the common sense that "semba is the father of samba".

Key-Words: Semba, Angola, ethnomusicology.

A *era de ouro* do Semba em Angola

O semba se consolidou como música emblemática da população angolana a partir dos anos 60 do século XX e até os dias atuais ocupa um lugar de destaque entre as manifestações musicais associadas a Angola. "O semba é nossa bandeira" é uma expressão recorrente nas canções e nas vozes da população de Angola, país africano de língua oficial portuguesa, separado do Brasil pelo oceano atlântico, mas tão próximo em outros aspectos. Os músicos, cantores, compositores da Angola colonial que se valeram da música para posicionarem-se contra a ocupação portuguesa foram parte importante do processo.

O acesso à cultura angolana, ao passado recente e distante, a narrativas de eventos políticos importantes vem ocorrendo através de pesquisa bibliográfica por áreas abrangentes, extrapolando aspectos da música, do semba, buscando o lugar dele nos momentos históricos descritos nas publicações acessadas. Em Angola, as décadas que antecederam a independência tiveram no semba de grupos e artistas como Ngola Ritmos, Os Kiezos, Jovens do Prenda, Elias Dia Kimuezo, Carlos Lamartine, Carlos Burity e nas vozes de cantoras como Belita Palma, Lourdes Van Dunem, Mila Melo, Sara Chaves e Lilly Tchiumba, a trilha sonora do pré-independência.

A historiadora Marissa Moorman em "Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times" (2008) apresenta uma interpretação menos sangrenta e mais sonora da independência, menos sofrida e mais dançante, enfatizando as relações entre a música local e a construção de um projeto de nação soberana e auto-suficiente culturalmente. Moorman sugere que as relações e processos criados (e o semba está incluído) geraram uma ideia de soberania cultural que serviu como modelo e alavanca para a independência econômica e política do país, ocorrida em 1975. Através de uma análise do avanço da tecnologia do rádio e de um nascente mercado fonográfico, principalmente no início dos 70, a autora mostra os caminhos pelos quais um *ethos* cultural e uma produção musical na Angola urbana foram reterritorializados a partir das novas tecnologias disponíveis na época. Moorman mostra que "a música em Angola inflamou as imaginações políticas dos habitantes": ou seja, o semba não só refletiu as relações sociais, políticas e econômicas: ele as produziu, as fez. A historiadora norteamericana propõe em sua tese uma interpretação alternativa para a história recente de Angola, onde músicos,

cantores e cantoras, muitos deles moradores dos musseques (favelas) de Luanda, tiveram tanta ou mais importância na conquista da independência do que os soldados, armados, que lutaram nos *mayombes* (florestas) do interior do país, ou os intelectuais que, vivendo no exterior, projetaram as Frentes (FNLA), Movimentos (MPLA) e Uniões (UNITA[1]) pela libertação de Angola.

Os musseques[2] são bolsões superpovoados que rodeiam o centro de Luanda. A palavra musseque tem origem no kimbundo (mu seke) e significa areia vermelha. As diferentes respostas culturais de inovação e improviso que os residentes dos musseques, através do semba deram à política colonial discriminatória e excludente, "celebrando uma especificidade que refutava dicotomias entre rural/urbano, africano/ocidental (...) proclamando um cosmopolitismo africano que permitia ver além da metrópole colonial" (2008, p.52) estão no cerne da pesquisa de Moorman, que nomeia o período de 1961 a 1975 como a era de ouro do semba.

Na revisão fonográfica realizada, encontramos, dentre outros produtos, a coleção de cinco CDs lançada pelo selo francês Buda Musique, coordenada pela documentarista Ariel de Bigault. A coleção Angola 60´s (1956-70), 70´s (1972-74), 70´s (1974-78), 80´s (1978-90) e 90´s reúne 94 fonogramas de 76 artistas angolanos. A autora identifica 11 estilos musicais diferentes[3], cantados em sete idiomas diferentes[4]. Houve contato por e-mail com a pesquisadora de Bigault, que define Semba:

[1] Respectivamente, FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola).

[2] Segundo a arquiteta angolana/portuguesa Anabela Quelhas, "o musseque é fechado sobre si mesmo, num entrelaçado complexo e orgânico de ruelas, "pracetas" e corredores. As ruas são estreitas, com a largura de um homem, sem qualquer tipo de planejamento. Estes corredores são delimitados pelas próprias construções e por vedações, sustentadas por estacas, e fechadas com diversos materiais recuperados nos lixos e abandonados nas obras. Os musseques passam a designar o espaço social dos colonizados, assalariados, reduto da mão de obra barata e de reserva, ao crescimento colonial, colocados à margem do processo urbano, surgindo como espaço dos marginalizados, e cuja fisionomia está em constante transformação (disponível em <www.blogdangola.blogspot.com.br>. acesso em 25/01/2013).

[3] Os estilos musicais identificados por Ariel na coletânea são: Kazukuta (2), Varina (1), Rebita (4), Rumba (3), Semba (12), Semba-Rumba (1), Lamento (3), Kilapanga (4), Nhatcho (1), Kendo Mbinka (1), Balada (2).

[3] Idiomas identificados: Kimbundo (55), Kicongo (10), Português (11), Cokwe (1), Tschokwé (1), Umbundo (10), Lingala.

> a palavra semba se refere, primeiro, a uma definição mais popular, que indexa, agrega, uma gama mais ampla de significados sociais. Reitero, semba inclui outros gêneros de música popular urbana (rumba, kabetula, kazukuta e rebita, entre outros) que foram tocados e aperfeiçoados a partir dos 60s e 70s. O Semba simboliza um momento crucial da história de Angola, no fim do período colonial, quando uma nova concepção de angolanidade emergiu e engajou uma nação (depoimento via email, em 15-12-2014).

1947 – fundação do grupo Ngola Ritmos

A história é feita de marcos temporais, e quando o semba angolano é o tema, a história documentada define o ano de fundação do grupo Ngola Ritmos (1947) como marca do surgimento do estilo musical semba como conhecemos pelos fonogramas e vídeos acessados. A formação que ficou mais conhecida, vigente até 1959, teve 'Liceu' Vieira Dias (voz e violão), Nino Ndongo (viola-baixo), Amadeu Amorim (percussões e voz), Zé Maria (violão-solo e rítmico), Euclides 'Fontinhas' (dikanza e voz), além das cantoras Belita Palma e Lourdes Van Dunem. Os músicos do grupo creditam a Liceu (1919-1994) o papel de líder e mentor da concepção estética e ideológica do Ngola Ritmos.

O Ngola Ritmos (e outros grupos), para além do protesto, trazia em sua arte uma proposta de redescoberta da própria cultura, de afirmação de uma identidade coletiva, unificada e compartilhada, de soberania cultural, livre de ditames externos. Todo esse sentimento inflamava a população angolana em prol da independência: dos musseques aos altos graus da classe intelectual; dos artistas aos esportistas; dos angolanos ricos aos angolanos pobres. O filho de Liceu, Carlitos Vieira Dias, músico, define o semba: "O semba é uma adaptação do kazukuta. O meu pai transpôs os ritmos kimbundos para a viola. Tinha conhecimento das músicas portuguesas e brasileiras. Transpôs muita coisa em tom menor" (de Bigault, 1999, p.16).

O Kazukuta é um dos estilos de música e dança que faz parte dos festejos carnavalescos em Angola, juntamente com outras expressões como a Kabetula, a Kimuala, a Dizanda, a Varina, a Maringa, a Njimba, a Rebita e o próprio Semba. O carnaval em Luanda data do final do século XIX com a fundação de grupos que rivalizavam entre si pela melhor fantasia, a melhor música, o maior entusiasmo. Nos anos 30 e 40, esses grupos carnavalescos viveram seu auge, sonorizados por expressivas "percussões, dikanzas,

cornetas, apitos e chocalhos" (ibidem, p.18), vindo a ser proibidos pelas autoridades coloniais, quando conflitos armados pela independência se instauraram. Não houve carnaval em Angola de 1961 a 1968.

Os estilos de música e dança supracitados eram apresentados pelos grupos folclóricos carnavalescos que festejavam o carnaval ainda sem o ordenamento do desfile em uma avenida das maiores cidades angolanas: Luanda e Benguela. Os principais grupos carnavalescos eram Kabokomeu, União Mundo da Ilha, União Kabetula do Morro Bento, Cidrália, entre outros[5]. Na chamada Era de Ouro do Semba (1961 a 1975), havia uma influência direta desses grupos carnavalescos sobre as dezenas de "turmas"[6] de músicos que se reuniam nos musseques, simbolizada pelo Ngola Ritmos, Os Kiezos, Jovens do Prenda, Cabinda Ritmos e outros. A resistência ao colonialismo pela via cultural deixava de ser manifestada no carnaval e assumia de vez sua face combativa na figura dos músicos e cantores(as) de semba.

Podemos depreender que o Ngola Ritmos, na figura de seu mentor Liceu Vieira Dias adaptou os ritmos e melodias dos carnavais angolanos dos anos 30 a 50, rearranjou antigos cantos e lamentos de seus antepassados para uma instrumentação e harmonização "moderna", consolidando um modelo que veio a ser o Semba que em seguida tronou-se bandeira sonora de Angola, província ultra-marina, logo mais, país. Pode-se dizer que os grupos folclóricos carnavalescos de Angola (anos 30 a 50) foram o "proto-projeto" do semba que se consolidou com as turmas dos musseques (anos 50 a 70). A gama ampla e diversificada de culturas e línguas dentro do território angolano foi aproximada pelos sembistas em seu projeto nacional.

Moorman defende que os artistas que surgiram nos anos 80, ou ainda os que já despontaram depois de 2002, após o fim da guerra civil que se abateu sobre o país durante

[5] O filme Carnaval da Vitória (1978), do cineasta angolano António Ole, mostra imagens e áudio daquela que deve ser a influência direta sobre o semba do Ngola Ritmos e outros: a música de carnaval dos chamados grupos folclóricos. Nele podemos ver principalmente a instrumentação: N´gomas (diferentes tambores), caixas, latas, a puíta (cuíca), a dikanza (reco-reco), trombetas, apitos e vozes.

[6] As "turmas", como são chamados os grupos musicais da *golden age* do semba, são em geral formadas por homens, jovens e solteiros, pertencentes a três possíveis grupos sociais: 1) imigrantes pobres da zona rural; 2) emergentes de uma pequena burguesia ou 3) da velha elite negra (os antes chamados *assimilados*). As richas entre as turmas e a disputa pela atenção do público feminino são elementos destacados por Moorman como importantes para a consolidação da prática musical do semba em Luanda.

27 anos (1975 a 2002), continuam o processo que os sembistas iniciaram dos anos 50 até a independência, pois, assim como na *golden age*, a música atual continua refletindo o dia-a-dia da população do país, transcendendo o sofrimento, construindo novas relações sociais de gênero e mostrando que a diversão pode ser subversiva e que a subversão pode ser algo divertido. Em suma, pode-se dizer que o estilo musical muito difundido em Angola, o kuduro (dança e música), é hoje herdeiro social (político, de denúncia e engajamento) da música da era de ouro do semba. Ou, "se ontem o lugar eram os clubes, hoje são as ruas. Se o semba celebrava a iminência da independência, o kuduro celebra a própria sobrevivência e a euforia do pós-guerra. Ao mesmo tempo, a atividade musical ainda é um negócio comercial sério e às vezes mortal, por suas ligações com relações políticas e de denúncias de abuso de poder" (Moorman, 2008, p.189).

O estilo musical angolano Semba

A escuta do principal repertório do semba permitiu destacar elementos recorrentes que caracterizam o estilo musical semba e o diferenciam da kizomba, do kuduro, da rebita, dos lamentos, da kilapanga (angolanos), do zouk (Antilhas), da salsa (Cuba), da marrabenta moçambicana, da morna caboverdiana, do samba, do afrobeat (Nigéria). Sem dúvida, é da junção de unidades mínimas de significação partilhadas pelos músicos, pelo público, pelos produtores, pelo mercado fonográfico, que desponta um gênero, um estilo musical. O semba, como os outros estilos musicais, é feito de "uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade de modos de fazer e usar socialmente a arte" (Martin-Barbero, 2001, p.82), a partir de elementos dispersos de outros estilos musicais, que reunidos em um contexto (Angola) e em um período histórico (dos anos 50 em diante) formam um novo e único estilo musical. Um imaginário de nação independente e soberana culturalmente nasceu nos musseques da cidade: Marçal, Sambizanga, Rangel, Prenda, bairro Operário e bairro Indígena são alguns dos musseques que abrigaram angolanos de todas as regiões do país e brancos pobres de Angola ou Portugal.

A expressão semba vem da dança massemba. Segundo o crítico musical angolano, Jomo Fortunato, "massemba, dança popular de umbigada, executada por casais de dançarinos, é o plural de semba [umbigada], nome que veio a designar o gênero musical

mais representativo da região de Luanda" (disponível em www.kizombanation.com Acesso em 17-01-15). A instrumentação típica do semba tem antecedentes na instrumentação dos grupos carnavalescos, assim definida por Bonga (1942), importante cantor e compositor de sembas, a quem pude entrevistar em São Paulo, no Sesc Vila Mariana, em 2014:

> Tinha os instrumentos típicos tradicionais: aquilo que vocês chamam de berimbau nós chamamos de UNGO; (...) temos o KISSANGE, que é como a kalimba ou a mbira; temos a MARIMBA, que chamam de xilofone nas Américas e Europa e que tem um som maravilhoso; depois, temos a KAKOCHA, que é um instrumento com cordas e que é tocado tipo violino. Aí entramos nos instrumentos de percussão: a DIKANZA, que é o instrumento solista, diferente do reco-reco de vocês, porque é maior. Dentre esses instrumentos o mais importante de todos é o BATUQUE, que nós chamamos N´GOMA, que é o batuque, e é composto de 2 a 6 tambores (Bonga, em 19-11-14).

Bonga revela que nos anos 50 e 60 a instrumentação mais recorrente do Ngola Ritmos e outros grupos da época continha: voz solista e coro, violão-solo, violão-base, viola-baixo adaptada, dikanza e n´gomas (tambores com peles dos dois lados). Nos anos 70, alguns outros elementos foram incorporados, como o baixo elétrico (de 4 cordas) substituindo a viola-baixo adaptada (de 6 cordas), a guitarra dividindo espaço com o violão-solo e a bateria se somando às percussões. Nos anos 80 em diante, principalmente por influência do grupo local Africa Show e pelo fenômeno do gênero musical zouk, das Antilhas, o teclado começou a ser incorporado à instrumentação do semba. Na mesma década, quando o som da bateria eletrônica começa a predominar nas gravações, a música tem seu andamento/pulsação reduzido e a temática romântica, amorosa, ganha espaço nas letras das canções, vemos o surgimento de outro estilo musical angolano, decorrente do semba: a Kizomba.

Conforme já relatado anteriormente, quanto aos estilos musicais em Angola, antes de ser um estilo musical, SEMBA era o gesto da umbigada, presente nas danças, massembas, muito comuns na região do reino do Kongo (hoje Angola/Congos). Essas danças eram embaladas, no carnaval e em outras épocas do ano, por kabetulas, kazukutas e outros sub-estilos afins, vindo a receber a denominação generalizante SEMBAS. A rebita é um tipo de música angolana de salão: quando os sembas de rua foram adaptados para um ambiente elitizado dos negros(as) e mulatos(as) de Angola. Para a rebita basta vozes, o "comandante" conduzindo os passos dos casais de bailarinos, apitos, dikanza e concertina. Os lamentos são canções parecidas com os sembas (muitos sembistas cantaram e compuseram lamentos), mas

em andamento lento e, em geral, revelam sofrimento, desesperança, denúncia. A rumba, o zouk, a kwassa kwassa[7], são estilos "estrangeiros", incorporados pelos angolanos. A kizomba é uma adaptação do semba, de andamento mais lento, mais amorosa na dança e nas letras, com uma sonoridade mais condizente com os anos 80 e 90 (timbres eletrônicos). O kuduro também tem aliança com o semba, mas nesse estilo musical a dança é individual, a melodia nas estrofes é falada como no *rap*, tem refrões curtos, construídos em cima de gírias, com uma ligação estreita com a estética da música eletrônica dançante produzida mundialmente dos anos 90 em diante.

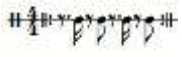
Ariel de Bigault define: "o semba tem suas raízes nas musicas tradicionais da região kimbundo, da cidade de Luanda e da ilha de Luanda e (...) não tem uma definição clara, única, unívoca: é um movimento e uma estrutura musical que começa a desenhar-se nos anos 60, tem tido muitas formas, e tem muitos sembas diversos. Até hoje parece que designa quase todas as musicas de Luanda, e nem todas são sembas" (Bigault, depoimento via internet, 15-12-2014). São dessas particularidades estilísticas, que Bigault alega estarem generalizadas no discurso sobre a música de Luanda, que estamos encontrando pontos de diferenciação e construindo a pesquisa sobre o semba angolano dos anos 60 em diante. Buscaremos elementos musicais recorrentes do estilo musical semba nos itens padrão rítmico, instrumentação, forma, harmonia, melodia, idioma, temática das letras, arranjo vocal e instrumental.

Desde sempre, grupos de músicos e musicistas se preocuparam em formatar procedimentos, encontrar formas musicais, repetíveis, reconhecíveis pelo público ouvinte. Ao mesmo tempo, outros tantos músicos e musicistas buscaram a renovação, o rompimento com formas e fórmulas reconhecíveis e previsíveis. Do equilíbrio dialógico entre "agentes da manutenção" e "agentes da renovação", formam-se os gêneros e estilos musicais, os gostos musicais e, ao fim, a história da música e das culturas. Segundo Felipe Trotta,

> as músicas são constituídas a partir de uma mistura entre elementos consagrados e outras músicas e combinações menos recorrentes. O ouvinte espera um equilíbrio entre reconhecimento e surpresa. Não há prazer estético se o reconhecimento não ocorre ou se as surpresas se sucedem ininterruptamente. A repetição é o elemento estrutural da criação musical, responsável pelo reconhecimento de estilo, de motivos, de idéias musicais,

[7] Respectivamente associadas a Cuba, Antilhas e Congo/Zaire.

> que funciona também como eixo de inteligibilidade e compreensão simbólica da obra musical. Sem repetição de modelos, de frases, de sonoridades, de narrativas, de trechos e idéias, as músicas são simplesmente incompreensíveis, e seu interesse, praticamente nulo. Todos os compositores de todas as épocas e estilos construíram suas obras a partir de referências diversas a outras músicas, com maior ou menor dose de repetição (2009, p.43).

Até o presente momento podemos constatar que se destacam no semba marcas sonoras desse estilo musical: ***O** timbre agudo da percussão: o uso da dikanza marcou esse registro tímbrico nos anos 60, que mais tarde foi substituído/adaptado pelo ganzá, o *shake*, o *hi-hat* da bateria, mas sempre enfatizando essa textura tímbrica e um comportamento improvisativo. ***A** presença do baixo (primeiramente a viola-baixo e depois, o baixo elétrico), ocupando a região grave, marcando as cabeças de tempo com padrões, ou *grooves* de pouca variação. ***O** idioma kimbundo predominante nas canções é outra marca inegável dos sembas dos 60's aos 80's. ***A** célula rítmica padrão  que também aparece no kizomba (em andamento mais lento) e no kuduro e no zouk (em andamento mais rápido) é outro elemento recorrente do semba. ***O**s coros de resposta, com aberturas de vozes em acordes, principalmente nos refrões, imprimem uma coletividade que também caracteriza o semba. ***A** "malha percussiva" de pares de tumbas, bongôs e timbales, preenchendo as semicolcheias dos tempos, mantendo por vezes uma suspensão dos tempos fortes. *A ausência de um registro percussivo mais grave nas "cabeças de tempo", é outra marca diferencial do semba em relação ao samba, por exemplo. O semba marca mais por suas freqüências agudas na sessão rítmica. ***A** guitarra solista, protagonista, com ares da maneira congolesa de usar a guitarra, também pode ser identificada como recorrente no semba. ***A** abordagem política, de denúncia de injustiças, de afirmação de um orgulho angolano, é marcante nos textos das canções. *Outros temas presentes nas letras de sembas são a exaltação ao país, a esperança, a saudade, situações de feitiçaria, de relações pessoais. * Outra marca forte do semba é a postura majoritariamente festiva, de convite à dança.

Considerações parciais

O semba em questão surge no final dos anos 40 revelando um profundo anseio por expressar uma angolanidade unificadora e libertária. Como Moorman enfatizou em sua pesquisa, o semba na Luanda pré-independente revelava na população em geral (e nos músicos) ao mesmo tempo uma veia combativa e festiva, potente e afirmativa, que com a música, a dança, o idioma local, as roupas, a criação e imposição de um modo de ser, respondia ao colonizador, à violência policial, ao preconceito e à desigualdade. Enfim, uma ampla, diversificada gama de características que reúnem os principais elementos constituintes do semba de Luanda-Angola, formalizado pelos integrantes do Ngola Ritmos a partir de 1947 e perpetuados, renovados, ressemantizados por músicos contemporâneos e sucessores. O semba ocupou espaço decisivo na luta pela independência, foi, segundo M.Moorman a maneira que o povo de Angola encontrou de dizer "somos angolanos; somos livres; temos nossa cultura". A presente pesquisa "O Semba Angolano nas Ondas Sonoras do Atlântico Negro" se situa nas áreas de estudos da música popular e da etnomusicologia.

REFERÊNCIAS

BIGAULT, Ariel de. ANGOLA 60´s: 1956-1970. CD. Paris: Buda Musique, 1999.

_____ ANGOLA 70's: 1972-1973. CD. Paris: Buda Musique, 1999.

FORTUNATO, Jomo. Adolfo Coelho. Jornal de Angola. dez.2011. disponível em www.angola-luanda-pitigrili.com. acesso em 10-08-2014.

MARTIN-BARBERO, Jesus. Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2001.

MOORMAN, Marissa J. Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times. Athens: Ohio University Press, 2008.

TROTTA, Felipe. O Samba e suas Fronteiras: "pagode romântico" e samba deraiz" nos anos 1990. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

ETNOMUSICOLOGIA, POLÍTICA E DEBATE SOCIAL: CONTRIBUIÇÕES PARA UM ESTADO DA ARTE DA ETNOMUSICOLOGIA PARTICIPATIVA NO BRASIL

Laíze Guazina[1]
laizeg@yahoo.com.br
INET - md
Universidade de Aveiro

Resumo

Este trabalho propõe uma análise inicial sobre as comunicações publicadas nos Anais dos Encontros Nacionais da Associação Brasileira de Etnomusicologia que têm perfil metodológico participativo ou com declarada aproximação a este tipo de abordagem em etnomusicologia. Busco analisar esta produção em relação a algumas de suas problematizações, vinculações e contribuições aos debates sociais brasileiros, bem como outras especificidades. Dada a crescente importância e presença de tal produção, argumento sobre a importância de esforços voltados à compreensão do Estado da Arte de tais trabalhos no país.

Palavras-chave: Etnomusicologia brasileira; Etnomusicologia participativa; debate social.

Abstract

This work proposes an initial analysis on papers published in Annals of National Meetings of Brazilian Association of Ethnomusicology that bears to participatory methodological profile published or declared proximity with this kind of approach in Ethnomusicology. I analyse these works in relation to some questionings, connections and contributions to social discussion and other specificities. As the production increases, I argue in favor of more efforts to provide a better comprehension about the State of Art on this subject in the country.

Keywords: Brazilian Ethnomusicology; Participatory Ethnomusicology; social discussion.

Desde novembro de 2014 realizo um Pós-Doutorado na Universidade de Aveiro, no âmbito de um projeto bilateral desenvolvido entre o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e o Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos

[1] Sou bolsista da CAPES, a quem agradeço este suporte fundamental para a realização da pesquisa. Este trabalho também é financiado por Fundos FEDER através do Programa COMPETE 2020 e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal, no âmbito do projeto UID/EAT/00472/2013, INET-MD, aos quais também agradeço. Sou professora da Universidade Estadual do Paraná/campus Faculdade de Artes do Paraná.

em Música e Dança (INET-md) da Universidade de Aveiro (Portugal) sob auspícios do Edital CAPES/FCT. Minha investigação envolve a colaboração com o grupo Skopeofonia e o estudo da etnomusicologia participativa quanto às alternativas teórico-metodológicas que possibilita, e às contribuições e os desafios dessa prática no espaço universitário e na vida das comunidades e/ou grupos envolvidos.

Neste texto pretendo realizar uma análise inicial das comunicações publicadas nos Anais dos Encontros Nacionais da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABETs) que possuem perfil metodológico participativo ou que declaram algum tipo de proximidade com este tipo de proposta metodológica, suas múltiplas dimensões políticas e suas vinculações e contribuições aos debates sociais brasileiros.

Minhas reflexões, neste momento, se dão no bojo de duas situações: a) a notícia de que um dos colegas pesquisadores não acadêmicos do grupo Skopeofonia[2] foi baleado em um conflito envolvendo a polícia portuguesa e um grupo de moradores da Cova da Moura. O acontecimento, por caminhos tortuosos, trouxe à tona algumas da faces mais difíceis do cotidiano da população do Bairro que, hoje, leva os moradores da localidade a um forte movimento por respeito a seus direitos, incluindo o combate ao racismo. b) O enfrentamento diário da violência estatal já de longa data instaurada na Maré (Rio de Janeiro), local em que moram pesquisadores acadêmicos e não acadêmicos ligados aos grupo Musicultura, que leva a uma grande mobilização da população local contra o desrespeito a seus direitos.

Dois episódios contundentes, geograficamente distantes, mas que guardam muitas proximidades entre si e com outros locais. Em termos macrossociais e geopolíticos, remetem a algo que, no limite e com diferentes característica, talvez possa ser compreendido como o enfrentamento de uma pandemia social neoliberal de conflitos e violências, que deixa perceber a atualidade de velhos ingredientes coloniais, especialmente contra as áreas e populações historicamente mais desatendidas pelos Estados. Para Boaventura de Sousa

[2] Grupo coordenado pela profª Susana Sardo (INET – md, Universidade de Aveiro), cuja proposta de trabalho foi inicialmente inspirada no trabalho do Grupo Musicultura, coordenado pelo prof. Samuel Araújo (Laboratório de Etnomusicologia, UFRJ). O Musicultura tem uma das mais longas experiências de trabalho em etnomusicologia participativa do Brasil, na Maré, Rio de Janeiro. O trabalho do grupo Skopeofonia tem se caracterizado por um mapeamento musical do Bairro da Cova da Moura e é formado por pesquisadores acadêmicos e por pesquisadores não acadêmicos ligados à localidade. O Bairro da Cova da Moura está situado na cidade de Amadora (próximo à Lisboa) e é majoritamente habitado por imigrantes cabo-verdianos e seus descendentes.

Santos (2006), são sinais de um fascismo social que não se caracteriza como um regime político, mas como um regime social e civilizacional cujas formas podem existir em Estados democráticos contemporâneos.

Quais seriam os impactos dessas conjunturas contemporâneas na produção do conhecimento etnomusicológico e quais os impactos das contribuições da etnomusicologia nas realidades das populações mais atingidas?

O debate sobre a pesquisa etnomusicológia e suas dimensões políticas é expresso e analisado por muitos autores (como em Titon, 1992; Araújo, 2009 e outros) e passam por temas basilares, especialmente em suas vertentes ligadas a pesquisas denominadas participativas, colaborativas e/ou aplicadas. Este é o caso do debate sobre a autoridade etnográfica (Clifford, 2002); sobre o etnocentrismo etnográfico e sobre o espaço das vozes subalternas na pesquisa (Carvalho, 1999). Conforme Harrison e Pettan (2010, p.1), a

> "etnomusicologia aplicada é a abordagem guiada por princípios de responsabilidade social que estende a meta acadêmica usual de alargar e aprofundar o conhecimento e a compreensão em direção à solução de problemas concretos e em direção a trabalhar dentro e além dos contextos acadêmicos típicos".[3]

Segundo Thiollent (2003), a pesquisa participativa dá maior atenção aos aspectos sócio-políticos, ainda que não despreze a realidade psicológica ou existencial envolvida em seu desenvolvimento. Sua operacionalização na pesquisa-ação leva em consideração as contribuições dos participantes como sujeitos ativos no processo da pesquisa. Considera, também, que o objetivo da investigação não são as pessoas envolvidas, mas a situação social em questão e os problemas decorrentes dela. Desse modo, esta proposta de pesquisa dedica um primeiro momento à exploração do campo de pesquisa, onde é realizado um "diagnóstico" do contexto, da situação, dos problemas e ações, dado seu perfil de pesquisa social.

Contudo, o debate social na área talvez careça de maior aprofundamento quanto à análise de como as desigualdades socioeconômicas, os conflitos sociais e os processos de resistência social estão interligados na construção das práticas musicais, uma vez que são

[3] Tradução minha.

parte da vida de todos, mas especialmente mais urgentes para aqueles cuja vida é, de alguma modo, ameaçada. Como Araújo e Cambria (2013, p. 492) analisam ao se referirem aos debates acadêmicos sobre música, "existe muito pouco, (...), em termos de abordagens teóricas e empíricas de como a pobreza afeta ou é afetada pela música que aprofundem a questão para além de implicações indiretas e de senso comum".

Parece clara a necessidade de nos debruçarmos sobre tais problemáticas com cuidadosa atenção e de modo qualificado, "na teoria e na prática", para enfrentarmos o senso comum sobre os problemas e desafios sociais que perpassam e/ou constituem a pesquisa etnomusicológica. Dentre eles, as relações assimétricas de poder e as de desigualdade social entre os pesquisadores acadêmicos e não acadêmicos (Araújo, 2009).

No esforço por compreender mais assertivamente as características da produção brasileira no âmbito das problematizações expostas acima e envolvendo as metodologias participativas, especialmente a pesquisa ação participativa, em etnomusicologia, busquei fazer um levantamento inicial.

Etnomusicologia participativa no Brasil: um panorama inicial

Sem o objetivo de realizar um análise exaustiva dos materiais e sobre o tema, meu ponto de partida foram os textos referentes às comunicações de autores brasileiros e/ou produzidos vinculados a instituições brasileiras publicados nos Anais dos ENABETs. Inicialmente, fiz uma busca mais ampla (via buscador de palavras do programa Adobe Reader) dos termos "aplicada", "aplicado", "colaborativo", "colaborativa", "participativo", "participativa", "participante" e "pesquisa ação" (com e sem hífen), "pesquisa participativa", "pesquisa participante", "pesquisa colaborativa", "pesquisa aplicada", "etnomusicologia participativa", "etnomusicologia aplicada", "etnomusicologia colaborativa", "metodologia participativa", "metodologia colaborativa" e "metodologia aplicada".

Os termos/expressões foram escolhidos dada a pluralidade de denominações; pelas aproximações existentes entre as pesquisas colaborativas, participativas e aplicadas; pela diversidade de possibilidades que as metodologias participativas possuem e para localização ampla de referências a essa temática nos textos. Todos os termos/expressões que foram

encontrados foram analisados em relação ao seu uso/contexto. Em seguida, aqueles que se referiam à metodologia dos trabalhos foram separados, lidos e analisados. Em um terceiro momento selecionei e analisei, sob o ângulo das conexões com as dimensões políticas da pesquisa e diferentes questões sociais, os textos cujas abordagens se definiam vinculados à etnomusicologia de perfil "participativo".

Importa esclarecer que os Anais dos ENABETs são uma das fontes significativas para este tipo de levantamento. Outras publicações, tais como a Revista Música e Cultura da Associação Brasileira de Etnomusicologia e os Anais dos Congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), são fontes importantes também. Contudo, dado que minha pesquisa ainda está em etapa inicial e o tempo de preparo de material para fins desta publicação, optei por analisar apenas os seguintes materiais:

1) I ENABET, Recife, 2002, cuja a produção foi parcialmente publicada na Revista *Anthropológicas*, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE[4]. Não encontrei os termos/expressões buscadas, indicando a inexistência de abordagens dessa natureza nos textos publicados. 2) II ENABET, tema: "Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos", Salvador, 2004: 113 comunicações publicadas. 3) III ENABET, Tema: "Universos da música: cultura, sociabilidades e a política de práticas musicais", São Paulo, 2006: 94 comunicações publicadas. 4) IV ENABET, tema: "A Etnomusicologia e a produção de conhecimento", Maceió, 2008: 78 comunicações. 5) V ENABET, tema: "Modos de pensar, modos de fazer Etnomusicologia", Belém, 2011: 72 comunicações publicadas. 6) VI ENABET, tema: "Música e sustentabilidade", João Pessoa, 2013: 74 comunicações.

A partir dos procedimentos descritos, organizei três grupos principais:

1º grupo) Sete textos em que os termos ou as expressões buscados eram utilizados, mas sem uso claro quanto à designação ou referência ao aspecto metodológico dos trabalhos em questão, por vezes utilizados de modo genérico (não conceitual), ilustrativo ou para

[4] Conforme mensagem eletrônica enviada por Carlos Sandroni para a lista eletrônica de "etnomusicologiabr", em 14 de novembro de 2013, o I ENABET não contou com Anais. Apenas alguns dos trabalhos foram publicados no "Dossiê Etnomusicologia", organizado por Carlos Sandroni e publicado no Vol. 17, N. 1 de 2006 da referida revista.

analogia com uma situação ou elemento. Como exemplo, cito "O termo participação remete à pesquisa participante, base da pesquisa etnográfica. Compreendo que o envolvimento com o cotidiano acadêmico é indispensável para a troca entre os sujeitos e o intérprete da realidade pesquisada" (Negrão, 2011, p. 385).

2º grupo) Dois textos que expressavam uma intenção futura quanto ao uso de metodologias participativas nas pesquisas que retratavam, notadamente pesquisas em etapa inicial, como o caso de Resende (2011, p. 307): "Pretendo chegar a resultados para estas e outras questões através da 'pesquisa-ação participativa' (...)". Um trabalho, de Giordani (2008), que referia ter havido interesse na utilização de metodologias participativas, mas cujo pesquisador não pode lançar mão de tal recurso devido ao contexto do trabalho de campo.

3º grupo) Textos cujo uso dos termos/expressões buscados faziam referência direta às metodologias participativa/colaborativa/aplicada utilizados nos trabalhos em questão, em alguma etapa ou estratégia utilizada na pesquisa ou, ainda, como tema principal do estudo: 03 trabalhos no ano de 2004; 02 trabalhos em 2006; 07 trabalhos em 2008; também 07 em 2011; e outros 07 em 2013. Alguns exemplos: "Este projeto, adotando em muitos aspectos as propostas teóricas e metodológicas de Paulo Freire (1967, 1990 e 2000), e mais em geral, da chamada "pesquisa ação participativa" baseia-se num diálogo com jovens dessa comunidade (...)" (Cambria, 2004, p. 807); "Através do estudo dos processos metodológicos adotados por dois projetos em etnomusicologia participativa, objetivamos, em nossa pesquisa, contribuir para o enriquecimento dessa discussão (...)" (Tygel e Nogueira, 2006). O conjunto de trabalhos refletem níveis diferentes de aprofundamento das experiências participativas/colaborativas/aplicadas e de tratamento das metodologias, que vão de estudos aprofundados dessa temática até referências superficiais com aparente fragilidade teórica pela falta de fundamentação (que pode refletir uma fragilidade da escrita do artigo e não da pesquisa de que trata) mas que, por ocorrer algumas vezes, chama atenção.

Excetuando-se 2002 (em que não há publicação de Anais), de 2004 a 2013 há um total de 431 comunicações publicadas, das quais, a partir dos critérios adotados na presente análise, 26 referem vinculação com ações e perspectivas participativas, colaborativas e/ou aplicadas, perfazendo aproximadamente 6% do total de comunicações. A comparação anual

pode esclarecer melhor o que isso significa: se em 2004 apenas cerca de 3,6% dos trabalhos tinham este alinhamento, em 2013 o índice passou a ser cerca de 17,5%.

Todos os 26 trabalhos foram produzidos vinculados a Instituições de Ensino Superior (IES) Públicas Federais ou Estaduais, em nível de Iniciação Científica até Doutoramento, com o envolvimento de pesquisadores não acadêmicos ligados às comunidades/grupos/espaços participantes dos estudos, marca constante dessa produção. São eles: 04 trabalhos na região Sul (03 ligados à Universidade Federal do Rio Grande do Sul; 01 ligado à Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná); 18 na região Sudeste (11 vinculados à Universidade Federal do Rio de Janeiro, todos com alguma relação com o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ; 02 à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; 01 ao Instituto Federal do Rio de Janeiro; 02 ligados à Universidade Federal de Minas Gerais; 02 à Universidade Estadual de Campinas – sendo um deles em colaboração com o Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Áudio - LEEA/Recôncavo); e 04 na Região Nordeste (02 vinculados à Universidade Federal da Bahia e 02 à Universidade Federal da Paraíba).

Nestes textos há a presença de um conjunto grande de expressões, revelando a multiplicidade conceitual e o espectro teórico-metodológico do tema. Para citar algumas: “pesquisa participante de papel ativo” (Satomi, 2004); “pesquisa participativa” e “pesquisa-ação participativa” (Cambria, 2004, p. 806); “etnomusicologia aplicada” e “etnomusicologia participativa” (Tygel e Nogueira, 2006); “trabalho colaborativo”, “abordagem colaborativa” (Braga *et al*, 2008); “pesquisa ação colaborativa” (Silva, 2011). Dos textos analisados, a maioria (20 textos) trazia o termo “participativa/o” como categoria central ligada à proposta metodológica. Para fins de coesão de análise, os textos que não apresentavam esta categoria como central foram descartados na terceira de análise. Isso representou a exclusão de 06 trabalhos, em que as categorias “colaborativa”, “aplicada” e “participante” eram centrais.

Algumas reflexões, múltiplas dimensões

Os 20 textos analisados refletem uma ampla miríade de práticas musicais, estratégias e análises sociais que demonstram as múltiplas dimensões dos debates e ações políticas que povoam a pesquisa etnomusicológica de perfil participativo nos Anais dos ENABETs. Os

temas abordados são bastante diversos e seus delineamentos comumente incluem a descrição e análise das práticas musicais e seus contextos, nas quais estão incluídas as descrições de problemas sociais vividos pelos participantes e seus grupos/comunidades. Os autores dos textos se posicionam como parceiros das comunidades/grupos participantes das pesquisas e/ou se mostram alinhados a debates que problematizam questões sociais presentes no Brasil e produzem crítica social.

Os debates envolvem problematizações no âmbito da noção de cidadania incompleta[5]; do debate de segregações de diferentes ordens; no âmbito do acesso a direitos como educação e cultura; e da análise de contextos vinculados ao debate de políticas sociais. Tal posicionamento tende a se refletir diretamente nos objetivos, nas estratégias das pesquisas e/ou análises propostas nos artigos, demonstrando a compreensão das práticas musicais como conexas à vida social também no âmbito dos problemas e desafios sociais. Os trabalhos, por vezes, descrevem a construção de perspectivas teóricas e estratégias práticas que contemplam tais conexões, como é percebido em Neder *et al* (2013, p. 55):

> A Baixada Fluminense é uma região marcada por graves desigualdades econômicas e sociais, abandono por parte do Estado e discriminações e preconceitos diversos. (...) Apesar de sua riqueza, a cultura produzida pela população da Baixada se ressente da escassez de iniciativas de documentação, valorização e formação de quadros intelectuais capazes de atuarem sistematicamente na multiplicação dos agentes produtores de conhecimento local. Estimulados por este problema, propusemos esta pesquisa etnomusicológica no primeiro semestre de 2011, visando contribuir para a promoção da sustentabilidade da música na região. Para tanto, a pesquisa vem sendo realizada desde então, de maneira participativa, por estudantes-bolsistas e voluntários do Curso Superior em Produção Cultural (atualmente Daniel Barros, Vanderson Nunes, Rodrigo Caetano e Irla Franco) e um docente do mesmo curso (Alvaro Neder). Nosso campus do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro se situa no município de Nilópolis, na Baixada Fluminense. Procurando envolver cada vez mais os residentes para que se tornem

[5] Conforme Abramovay *et alli* (2002, p.25), "a tese sobre democracia, cidadania incompleta e violência é desdobrada por Peralva (2000) considerando novas configurações que singularizariam um cenário que potencializaria violências nos centros urbanos brasileiros na virada do século, como: 1) o aumento do acesso a armas (...) em áreas de pobreza (...); 2) a juvenilização da criminalidade; 3) a maior visibilidade e também a reação da violência policial, em particular contra jovens em bairros periféricos; 4) ampliação do mercado de drogas e poder de fogo do crime organizado, em especial do narcotráfico em diversos centros urbanos; e 5) cultura individualista e por consumo — "individualismo de massa" – que derivaria em expectativas não satisfeitas, potencializando violências."

> pesquisadores, buscamos o ponto de vista daqueles que sofrem diretamente o impacto da música e dos problemas sociais da Baixada.

Como exemplo do debate relacionado às políticas sociais, cito o trabalho de Prass (2008, p. 388), que investiga os "efeitos da implementação de políticas afirmativas no Brasil pós-Constituição Federal de 1988, em relação às comunidades quilombolas gaúchas". O debate político também é traçado constantemente junto à problematização do papel do pesquisador etnomusicólogo; pela crítica ao ideário positivista nas pesquisas etnomusicológicas e em áreas afins; e com a constante influência da obra de Paulo Freire.

Alguns dos textos se caracterizam pelo estudo das especificidades teórico-metodológica das pesquisas participativas, como é o caso de Tygel e Nogueira (2006), Araújo e Cambria (2013) e Cambria (2004), nos quais se apresentam abordagens que indicam o entendimento de que há uma conexão intrínseca entre a crítica epistemológica, a crítica social, o compromisso com estratégias democratizantes do conhecimento, a relação entre os modos de fazer e pensar a etnomusicologia e a possibilidade de construção de uma sociedade socialmente mais equitativa.

As estratégias de pesquisa são marcadamente participativas e as mais habituais envolvem a criação de bancos de dados a partir de materiais coletados (áudio e vídeo, especialmente). Também envolvem a aplicação de questionários, a produção de materiais didáticos, debates e o fomento ao aprendizado de técnicas de pesquisa para os pesquisadores não acadêmicos, como já havia sido observado por Tygel e Nogueira (2006). Há, ainda, um compromisso constante com ações educacionais e os debates sociais, seja pela colaboração entre a pesquisa etnomusicológica e a educação musical, como em Rosa e Queiroz (2013); ou pela possibilidade de contribuir com diferentes ações educacionais direcionadas ao grupo envolvido na pesquisa ou mesmo com seus grupos e/ou comunidades, como em Pinheiro *et al* (2011, p. 13):

> O projeto tem identificado, documentado e refletido sobre diferentes estilos e gostos musicais, capacitando os jovens participantes em leitura e discussão de textos académicos com base na pedagogia de Paulo Freire onde a educação envolve um ato político (Freire,1970) portanto um trabalho coletivo, que reeduca todos os sujeitos e atores envolvidos. (…) O trabalho colaborativo não tem a dimensão de levar conhecimento ou apenas estender-se à comunidade, mas sim construir junto com ela, contribuindo para a sociedade acadêmica e local. O grupo desenvolve atividades de pesquisa em uma área estigmatizada pelo desemprego,

> tráfico de drogas e pela violência associada à repressão policial. Dentro deste contexto, o grupo propõe a discussão e reflexão desses temas a partir dos principais participantes desta história – os moradores do bairro Maré. É propósito do projeto realizar um mapeamento das práticas musicais locais e incentivar a reflexão acerca das mesmas, organizando um acervo que sirva a seus residentes através de consultas no local, exposições itinerantes e em eventos comunitários específicos.

Considerações finais

As considerações que realizei são gerais e provisórias, e necessitam de mais aprofundamento. Mas parece ser claro, até aqui, que as múltiplas dimensões políticas e sociais presentes nessa produção não se referem a um vínculo político "extra", partidário (no sentido dos partidos políticos) ou 'panfletário', mas da ordem das relações éticas, estéticas e políticas, tal como enunciadas por Foucault (1990; 2006, entre outros trabalhos).

Se as metodologias participativas tiveram a influência central da politização e do engajamento social daqueles que hoje ainda são referência nessas propostas, como Paulo Freire e Orlando Fals Borda, suas propostas parecem substancialmente necessárias na urgência de nosso tempo.

Nesse sentido, vale retomar a observação de Lühning (2006, p. 50), de que é possível

> Criar de fato uma forma mais participativa de etnomusicologia, já que no Brasil, diferentemente da Europa, existe a chance única de juntar os próprios praticantes como os interessados, estudiosos, educadores que procuram caminhos e formas de mais visibilidade para estas manifestações, criando a partir daí uma prática de compromisso social com as possíveis aplicações de posturas etnomusicológicas.

Por estas e outras questões, parece bastante útil um investimento em estudos que contribuam com o entendimento do Estado da Arte da produção do conhecimento em etnomusicologia participativa. Longe de ser um colecionismo documental, essa pode ser uma estratégia útil para compreender melhor este cenário e ampliar os debates sobre seus modos de produção e seus desafios teóricos e metodológicos, especialmente se incluirmos o debates sobre suas estratégias e resultados práticos. Seus desafios são, certamente, algumas de suas potências: compreender as realidades sociais de modo qualificado e socialmente

referenciado; repensar e refazer práticas e teorias; e questionar com mais e mais profundidade quais são suas contribuições e ações na vida social.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVAY, M. *et alli*. **Juventude, Violência e Vulnerabilidade na América Latina: desafios para políticas públicas**. Brasília: UNESCO, BID, 2002.

ARAUJO, Samuel. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. In: **Diversidade & Diversidade**. Revista de Ciências Sociais da PUC-RIO, n. 4 jan/jun. 2009.

ARAÚJO, Samuel, CAMBRIA, Vincenzo. Práxis sonora, pobreza e participação social: perspectivas a partir de um estudo colaborativo no Rio de Janeiro (RJ). In: **Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** João Pessoa, 2013.

BRAGA, Reginaldo G. BARTH, Cássio, KUSCHIK, Mateus *et al*. 'Do prazer de tocar juntos' à articulação entre pesquisa e ensino através da extensão universitária Oficina de Choro. In: **Anais do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Maceió, 2008.

CAMBRIA, Vincenzo. No balanço da Maré: reflexões em torno de uma experiência de "etnomusicologia participativa". In: **Anais do II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** Salvador, 2004.

CARVALHO, José Jorge de. **O olhar etnográfico e a voz subalterna**. In: UNB Série Antropologia, n. 261, 1999.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GIORDANI, Ary. Mbya Guarani, cultura e contexto: o ambiente acústico como ferramenta de análise no campo etnomusicológico. In: **Anais do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. Maceió, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologías del yo y otros textos afines**. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 1990.

Foucault. In: FOUCAULT, M. In: **Ditos e Escritos V: ética, sexualidade e política**. RJ: Forense Universitária, 2006.

HARRISON, K.; PETTAN, S. Introduction. In: HARRISON, K.; MACKINLAY, E.; PETTAN, S. (Edit.) **Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary**

Approaches. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

LUCAS, Glaura. O Trabalho de Campo em Pesquisa-Ação Participativa: Reflexões sobre uma Experiência em Andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais. **Música e Cultura**, Vol. 6 (2011). Disponível em: < http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/164> Acesso em Fevereiro de 2015.

LÜHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação às músicas brasileiras. In: TUGNY, Rosângela Pereira de & QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). **Músicas Africanas e Indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

NEDER, Álvaro, BARROS, Daniel et al. Música e sustentabilidade na baixada fluminense: uma pesquisa participativa. In: **Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** João Pessoa, 2013.

NEGRÃO, Lívia. Identidades musicais no Curso de Música da Universidade do Estado do Pará. In: **Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** Belém, 2011.

PINHEIRO, Adriana, SILVA, Alexandre *et al*. Diálogo, conhecimento e ação: reflexões a partir de uma pesquisa de base censitária no bairro Maré, RJ. **Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** Belém, 2011.

PRASS, Luciana. "Tem que vir aqui pra saber": sobre os sentidos da etnografia na

contemporaneidade a partir do trabalho de campo em três comunidades

quilombolas gaúchas. In: **Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** Belém, 2011.

RESENDE, Gabriel Murilo. Escuta e significação musical em diálogo com realidade social: juventude urbana e *mainstream*. In: **Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** Belém, 2011.

ROSA, Laila, QUEIROZ, Ariádila. A inclusão da cultura e música indígenas no contexto escolar: diálogos entre a etnomusicologia e a educação musical. In: **Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** João Pessoa, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

SATOMI, Alice L. Ensino e aprendizado do Koto no Brasil. In: **Anais do II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** Salvador, 2004.

SILVA, Sinésio. Memória musical enquanto acontecimento: categorizando uma fala sobre o sonoro. In: **Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** Belém, 2011.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2003.

TITON, Jeff Todd. Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, Vol. 36, No. 3 (Autumn,1992).

TYGEL, Júlia Z., NOGUEIRA, Lenita W. M. Metodologias em etnomusicologia participativa: reflexões sobre as práticas de dois projetos. **Anais do III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia.** São Paulo, 2006.

"QUINTETO VIOLADO DO SUL": AGENCIAMENTOS E TRÂNSITOS SONORO-MUSICAIS NA TRAJETÓRIA DO GRUPO GAÚCHO OS TÁPES

Daniel Stringini da Rosa
daniel.strigini@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Este artigo trata-se de um recorte do projeto de pesquisa que venho desenvolvendo no mestrado em etnomusicologia, no qual trabalho com o caso da trajetória de Os Tápes, grupo de música regional popular criado em 1971, no Rio Grande do Sul, Brasil. Pretendo apresentar alguns aspectos apontados pelo material empírico durante o trabalho de campo etnomusicológico, naquilo que se refere aos diálogos sonoro musicais construídos pelo grupo, os agenciamentos e as redes com outros artistas em um contexto nacional, os quais performatizaram "músicas regionais" no mesmo período. Procuro indicar algumas articulações com a literatura etnomusicológica ao pensar a construção de localidades através da dimensão sonoro-musical, e, a partir da performance do grupo Os Tápes, problematizar os alinhamentos estabelecidos entre tais "músicas locais".

Palavras-chave: música regional; trânsitos sonoro-musicais; Os Tápes; Marcus Pereira Discos

Abstract

This paper is an excerpt of a research project I have been developing in the ethnomusicology Master's program, in which I work with the trajectory of Os Tápes, a popular regional music group created in 1971 in Rio Grande do Sul, Brazil. I intend to present some aspects highlighted by the empirical material during the ethnomusicological fieldwork regarding the musical sound dialogues built by the group, the agencying and networks with other artists in a national context, which performed "regional music" in the same period. I try to point out some links with the ethnomusicological literature in thinking about the construction of localities through the sound and musical dimension, and from the performance of the group Os Tápes to problematize the alignments established among those "local music ".

Keywords: regional music; sound and musical transit; Os Tápes; Marcus Pereira Disco

Nesta comunicação, pretendo trazer alguns questionamentos a partir da pesquisa que venho desenvolvendo no mestrado em etnomusicologia, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, sob orientação do professor Dr. Reginaldo Gil Braga. As reflexões aqui

apresentadas, resultam de questões apontadas, do ponto de vista empírico, no encontro com os interlocutores durante o trabalho de campo, em andamento.

No projeto de pesquisa, venho trabalhando com o grupo de música regional *Os Tápes*, grupo instrumental e vocal criado em 1971 no município de Tapes, Rio Grande do Sul, localizado a cerca de cem quilômetros de distância da capital Porto Alegre, na região Centro Sul do Estado. Inicialmente, estava interessado em problematizar a presença de uma "sonoridade indígena" e de um imaginário ameríndio na música do grupo, sendo que, com as primeiras entradas em campo, outras dimensões e questionamentos foram sendo postos. Apresentarei, brevemente, aspectos da trajetória do grupo, que é situado no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* da seguinte forma:

> Integrado pelos músicos Cláudio Boeira Garcia (Flauta, composição e violão), J. Waldir S. Garcia (Violão, viola, flauta solo, vocal), Beto (Bombos), Acy T. Vieira (Viola, violão, vocal solo), Jorge L. Ferreira (Violão, flauta composta, vocal), Darcy (Acordeon e percussão), Tuio (Taquareira e tumbaquara) e Zezé (Percussão e flauta solo), todos com idades entre 18 e 20 anos, quando da formação do grupo, e residindo na cidade natal, onde desenvolveram seu trabalho, situada a 100 Km de Porto Alegre, com, então, cerca de 7 mil habitantes. Seguindo carreira de professores e funcionários públicos, pagaram do próprio bolso a reforma do teatro local, no qual organizaram apresentações e festas populares. Numa dessas apresentações, foram descobertos pelo produtor Marcus Pereira que, em viagem de pesquisa e mapeamento musical pelo sul do país, os viu e reconheceu neles o talento. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, acessado em 08 de julho de 2014)

Esta definição do *Dicionário* apresenta apenas os integrantes da primeira formação do grupo, uma vez que ao longo da sua trajetória - que os interlocutores a delimitam dentro de um período que se estende de 1971 até 1986, com frequentes reuniões dos músicos em outros projetos posteriores, mas com propostas que referenciam Os Tápes – contou com outras formações.

O grupo está presente nos quatro volumes da coleção *Música Popular do Sul,* organizada por Marcus Pereira, performatizando 11 das 64 faixas. Tal "mapeamento musical" - expressão proposta pelo seu próprio idealizador – é composto ainda por *Música Popular do Nordeste* (1973), *Música Popular do Centro Oeste/Sudeste* (1974) e *Música Popular do Norte* (1976).

Magossi (2013) sublinha a preocupação e o pioneirismo da *Discos Marcus Pereira* com os chamados *discos culturais* no panorama da crescente indústria cultural no Brasil. Ao citar a fala de um dos seus entrevistados - Aluízio Falcão, na época sócio de Marcus Pereira - Magossi questiona: "mas o que seriam os discos culturais? Estes discos, para Falcão, seriam aqueles conceituais, construídos a partir de uma ideia original, sempre vinculada à salvaguarda da cultura brasileira". (p.43). Ainda, o autor busca definir o que seria a *Discos Marcus Pereir*a:

> O foco da gravadora era, contudo, a produção de discos culturais, com um conceito específico, como a coleção que ficou conhecida como Mapa Musical do Brasil que buscou coletar a música e as manifestações folclóricas através de séries dedicadas a cada região geográfica brasileira. O objetivo era captar in loco manifestações culturais locais. (MAGOSSI, 2013, p.16)

No que se refere à relação Os Tápes/Marcus Pereira, percebo no trabalho de campo, na fala dos interlocutores, um alinhamento com o discurso do idealizador do "mapa musical", assim como com o de outros grupos que também atuaram nesse período. No semanário *Opinião*, lançado no Rio de Janeiro no começo da década de 1970, a jornalista Ana Maria Bahiana escreve sobre os Tápes no contexto da *Marcus Pereira Discos*:

> Quando o incansável Marcus Pereira mapeou musicalmente o Nordeste, descobriu o Quinteto Armorial para as distantes platéia do Sul (ou seja, os egocêntricos Rio e São Paulo, eternamente girando em torno de seus próprios umbigos). Agora, o mesmo sopro de força e vitalidade que assombrou os ouvintes do Armorial volta a provocar arrepios nas *capitais culturais* do país. Só que não vem do sempre longinquo Nordeste, vem justamente do Sul, das profundezas do Sul. Marcus Pereira conheceu os Tápes através de sua mulher Carolina Andrade, quando ela fazia o levantamento para a coleção *Música Popular do Sul*. (BAHIANA, OPINIÃO, 1975).

José Ramos Tinhorão também teceu comparações entre Os Tápes e o Quinteto Armorial, em 1975, ao se referir ao lançamento do disco *Canto da Gente*:

> Convidados a gravar em São Paulo algumas faixas para os quatro discos da série Música do Sul, os jovens do conjunto Os Tápes acabaram passando três dias inteiros fechados no estudio de Rogério Duprat, o que resultou numa fita com todo o repertório atual do grupo, e onde há desde toadas a la Geraldo Vandré, até xotes, canções, e milongas da mais imprevista novidade, pela execução instrumental. Uma seleção de 11 músicas tiradas dessa fita está sendo lançada agora [...]

> permitindo ao público tomar conhecimento do resultado de uma das mais bem sucedidas experiências levadas a efeito no campo da música popular brasileira, desde a criação do Quinteto Armorial por Ariano Suassuna em Pernambuco" (TINHORÃO, Jornal do Brasil, 1975)

Além da presença em *Música Popular do Sul*, creditados como intérpretes, compositores e "pesquisadores", Os Tápes tem sua discografia[1] formada por *Canto da Gente* (1975), *Não tá morto quem peleia* (1980), ambos produzidos pelo selo *Discos Marcus Pereira*, e *Os Tápes* (1982) produzido pelo selo *Cantares* do músico e compositor argentino Martin Coplas. Além disso, o grupo participa dos discos com as canções premiadas na segunda, terceira e quarta edição do festival *Califórnia da Canção Nativa*, respectivamente de 1972, 1973 e 1974, ocorridos no município de Uruguaiana, Rio Grande do Sul; e ainda, do disco *Música Regional do Brasil* (1980), também lançado pela Marcus Pereira Discos.

Espetáculos musicais e performáticos ainda compõem a trajetória do grupo, como *Canto, Vida e Cisma de um Farrapo* (1971); *Canto da Gente* (1972), antes do disco homônimo; *Chão, Estrada e Canção*; *América Andina e Pampeana*; *Seresta de Reis* (1982); *Americanto* (1975); e *Não Tá Morto Quem Peleia* (1978). Em conversa com Claudio Garcia, o músico reflete sobre o título desse último espetáculo, no que diz respeito ao projeto de resgate das músicas locais que eles estavam entendendo como invisibilisadas, uma vez que na sua fala: "quem tem memória se mantém vivo".

Concentrarei-me, nesta comunicação, em delimitar a rede social na qual o grupo esteve inserido, uma vez que o trabalho de campo tem apontado para questões que desvelam agenciamentos e *trânsitos* do grupo com sonoridades e músicos de outras regiões do país. Procuro apresentar a rede em que Os Tápes estão inseridos e refletir sobre os caminhos sonoro musicais que a atravessam. Ponderando sobre tais *trânsitos* sonoro-musicais, procurarei pensar de que forma esse evento, localizado no passado, pode ser entendido pela etnomusicologia, hoje.

Em minhas incursões em campo, sublinho a ênfase que os interlocutores tem dado às relações musicais mantidas ao longo da trajetória do grupo, tendo sido, o papel da *Marcus Pereira Discos*, fundamental para a construção desse diálogo entre os músicos brasileiros.

1 No trabalho de campo, conheci outros discos de músicos que participaram, em algum momento, d'Os Tápes.

O antropólogo João Miguel Sautchuk (2005), ao tratar da gravadora Marcus Pereira, diz que "esse empreendimento estava ligado a um projeto de regionalização da MPB, quer dizer, de valorização da diversidade cultural do país, pensada em termos de regiões. (SAUTCHUK, p.76). Meus interlocutores, em campo, tem-me relatado dezenas de casos de músicos que chegaram ao município de Tapes, afim de conhecer o grupo, que no ano de 1975 manteve o projeto *Sexta-Som*[2] em um espaço transformado em teatro por eles próprios. Neste projeto, o grupo buscava apresentar para a população local, todas as sextas feiras, seu trabalho de "resgate" e "pesquisa" sonoro-musicais[3]. O baiano Elomar Figueira Mello, o percussionista mineiro Djalma Corrêa, o sambista Martinho da Villa e o multi-instrumentista Hermeto Pascoal[4], figuram entre os músicos que estiveram na cidade neste período. O I Acampamento da Arte Gaúcha (1975), festival idealizado pelos integrantes d'Os Tápes, e que ainda é realizado, também estimulou a ida de muitas pessoas à cidade.

Ao propor esta comunicação, pensando no que estou denominando de *trânsitos sonoro-musicais* em um caso de música regional no Rio Grande do Sul, reportei-me aos materiais de arquivo que tenho entrado em contato através de acervos pessoais dos músicos. Assim, trago um fragmento do texto de Marcus Pereira, contido no disco *Canto da Gente* (1975):

> Quando ouvimos, entre dezenas de fitas gravadas em nossa pesquisa do Sul, a música "Dança da Lagoa do Sol", verificamos ter descoberto algo de muito importante no processo dinâmico que deve ser a arte do povo. "Os Tapes" criaram, no Sul, um caminho que nos leva à musica mais expressiva da América Latina, o som nativo quichua e guarani. É a descoberta do elo perdido, é a mão estendida para ampliar a roda da grande ciranda dos povos americanos de cultura latina. (Lp Canto da Gente, Os Tápes, 1975)

Procuro me distanciar de tal citação naquilo que se refere à noção de que Os Tápes teriam construído um caminho na América Latina através da dimensão sonoro-musical. Problematizo a descrição de Marcus Pereira a fim de refletir se o grupo teria construído (não pela América Latina, nem através do que Pereira possa estar entendendo como quíchua ou

2Em campo, ouço histórias a respeito de como o grupo de Marcus Pereira, em viagens de coleta musical pelo interior do Estado, chega até o município de Tapes, em uma das noites do projeto Sexta-Som.
3Pretendo problematizar, na dissertação, com mais profundidade, de que maneira categorias como "resgate" e "pesquisa" são acionadas pelos interlocutores.
4Elomar Figueira Mello, Djalma Corrêa e Martinho da Vila também tiveram discos lançados pela Marcus Pereira Discos.

guaraní) um diálogo sonoro-musical com outras músicas perfomatizadas em outros espaços do território brasileiro. O jornal Folha da Manhã, de São Paulo, ao apresentar Os Tápes no lançamento da coleção do Sul, se refere ao gupo como "o Quinteto Violado do Sul", (Folha da Manhã, 1º outubro, 1975) grupo com o qual - descubro no contato com os músicos – estabeleceram diálogos. Além desse "caminho aberto" com um grupo pernambucano, sublinho outros nomes presente na fala dos interlocutores, como *Grupo Engenho* (SC), *Gralha Azul (PR)*, *Dércio Marques* (MG), *Grupo Tarancón*, *Renato Teixeira* (SP) e *Novos Baianos* (BA). Creio que o disco *Música Regional do Brasil* (1980), também lançado pela *Marcus Pereira*, possa ser entendido como um marcador do diálogo travado entre grupos nesse período, uma vez que no disco constam: grupo *Zambo* (BA), grupo *Acaba* (MS), *Quinteto Armorial* (PE), *Teatro União e Olho Vivo* (SP)*, Banda de Pífanos de Caruaru* (PE), junto com *Os Tápes*, identificados pelos materiais de arquivo por mim localizados, como fazedores de uma "música de resistência", frente à "invasão" da música internacional e da crescente indústria cultural; voltados ao trabalho de "pesquisa" com músicas locais, músicas "da terra".

Assim, questiono a construção de uma "música local", categoria acionada pelos interlocutores em campo, ao mesmo tempo em que, ao procurar ler e ouvir a trajetória desses outros grupos enquanto textos de outros locais, problematizo o diálogo estabelecido entre esses músicos. Pretendo considerar a circulação de ideologias, pontuada por Feld (1994) ao abordar a world music: "in the current 'global ecumene' (Hanerz 1989), where cultural interactions are characterized bu increasingly complex exchanges of people, technology, money, media, and ideology (Appadurai, 1990)" (Feld, 1994, p.258). Em entrevista para o jornal Última Hora, de São Paulo, Claudio Garcia, dos Tápes, afirma: "queremos ser terra, e para isso temos a sorte de viver em Tapes, uma cidadezinha de apenas sete mil habitantes, encravada no meio rural; assim, longe dos centros urbanos e tomando chimarrão, nós temos a oportunidade de conviver com a riqueza do folclore que nos cerca". (José Paulo Borges, Última Hora, 8 e 9 de novembro de 1975).

Creio ser possível uma aproximação com Stokes (1994), a respeito da construção de "lugares" através da dimensão sonoro-musical. Localizo a produção do grupo, também, na sua "dimensão política", e assim, me aproximo de Reily (1995), quando diz que:

> John Blacking held a broad conception of "tha political" […] Since musical performance in a group setting involves co-ordinated interaction among people, he considered all music-making as inherently political, even when the music being performed is not explicitly articulated in political terms. (REILY, 1995, p.73)

Assim, para além das "implicações políticas" na música, reflito a respeito de uma música construída em termos políticos - de "resistência", segundo a fala nativa – frente ao período político que o Brasil atravessava. Em dissertação que aborda a *Banda de Pífanos de Caruaru*, Velha (2008), ao pensar as gravações da *Banda* na década de 1970, ressalta, no contexto político-cultural desse período, o "interesse dos grupos sociais jovens e letrados, pela sua sonoridade particular e pela expressividade cultural nela baseada" (p.135). A autora ainda afirma que,

> Assim, ao lado do movimento de valorização das manifestações folclóricas e tradicionais na cultura brasileira através dos meios culturais urbanos, onde estava se formando um mercado para a música regional, esta iniciativa também propiciava para as expressões regionais a conquista de um espaço no mercado cultural nacional. (VELHA, 2008, p.140)

No diálogo com os músicos, tenho ponderado sobre o lugar que os instrumentos musicais ocupam nos seus discursos. Maracá indígena, flautas de bambu, sicuris, berimbau, viola de dez cordas, puíta (instrumento de origem afro), charango, "um jeito de cantar que quer ser como o de um cantador de maçambique", acredito fazerem parte das estratégias do grupo ao se posicionarem como porta-voz de "outros", ou seja, de incluirem no sonoro-musical a perspectiva do outro. Rios (2008), quando aborda a música andina enquanto objeto de fetiche dos grupos de música popular, afirma: "I explain how highland Andean instruments and genres entered Paris's artistic milieu in the 1950s and came to be highly identified with leftism in the late 1960s and early 1970s"(p.146). E ainda: "Andean folkloricpopular music occupied a prominent place in the imagining of this progressive Latin American community. It was not the first time that the Andes had been associated with leftism and panLatin Americanism in modernist-cosmopolitan circles" (p.154). Procuro dialogar com Carvalho (2003) naquilo que se refere à fetichização da música afro pelo mundo ocidental (p.5), uma vez que elementos musicais de cultura afro também aparecem na performance d'Os Tápes.

Procurando pensar o *contexto* (TURINO, 1999) do grupo, busco articular algumas questões com trabalhos de Travassos (2006), quando a autora discute, a "redescoberta contemporânea da música e da cultura folclórica brasileira por músicos urbanos da classe média" (p.1), na década de 1990, e posteriormente. Ao comparar tal fenômeno na contemporaneidade com as tendências musicais performatizadas no Brasil da década de 1960, Travassos afirma que nesse período, "uma tendência forte nos meios estudantil e artístico era apreciar as realizações culturais conforme sua capacidade de referir ou suscitar, direta ou indiretamente, uma atitude combativa diante dos acontecimentos políticos." (p.7). Dessa forma, segunda a autora, a música "folclórica" figuraria como símbolo de um posicionamento político na música. (p.7). Procuro situar as colocações de Travassos sobre as diferenças entre as preocupações de músicos recentes com a daqueles de outra década, no contexto de pesquisa em que estou inserido: "as investidas dos músicos urbanos no universo das tradições populares lançavam luz sobre expressões musicais que poderiam simbolizar o estado de privação do povo, mas ao mesmo tempo seu ânimo para a luta." (p.24). Ressalto que, quando Travassos se refere aos músicos brasileiros da década de 1960, está se referindo à canção urbana "de protesto" performatizada naquele momento, ao ponto que no meu trabalho tenho focalizado em grupos "regionalistas", frequentemente definidos como criadores de uma música rural.

Por se tratar de um objeto localizado no passado, pretendo responder os problemas da pesquisa realizando um trabalho de campo a partir da memória dos atores sociais (Shelemay, 2006), (Berliner, 2005). Procuro, além disso, aproximar-me de Faudree (2012), na sua proposta de, na etnografia, pensar a complexa relação de signos.

Dialogo, ainda, com Sluka e Robben (2007), quando abordam aspectos da etnografia contemporânea:

> The "new ethnography" that has emerged in the last few decades incorporates three interlocking concerns. First, an increased awareness of "multivocality" (multiple voices representing multiple interests or "realities"), which has raised issues of signature, authority, and advocacy. Second, a growing number of works concerned with the ethnographic encounter, with cross-cultural communication, and with making explicit the ways in which fieldwork is conducted and research participants are incorporated into the account. Third, an increased regard for the context

> and praxis of writing and reading ethnographic texts. (SLUKA; ROBBEN, 2007, p.19)

Por fim, procurei apresentar o projeto de pesquisa, em desenvolvimento, assim como focalizar algumas questões referentes aos diálogos, agenciamentos e *trânsitos* sonoro-musicais em torno da construção de uma música regional, na trajetória do grupo Os Tápes, a partir de algumas indicações do material empírico durante a fase inicial do trabalho de campo. Nas próximas etapas do projeto pretendo ampliar a discussão em torno de algumas reflexões aqui apresentadas, e ainda desenvolver com maior profundidade outras, surgidas nos diálogos em campo.

REFERÊNCIAS

BAHIANA, Ana Maria. *O Quíchua e o Guarani*. Opinião, Rio de Janeiro, 31 out. 1975, nº136, p.15.

BARNES, J. A. *Redes sociais e processo político*. In: BIANCO, B. *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, p.159-193, 1987.

BERLINER, David. *The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology*. Anthropological Quarterly, Vol. 78, No. 1, pp. 197-211, Winter, 2005.

BORGES, José Paulo. *Expressão Gaúcha. Os Tápes: "queremos ser terra"*. Jornal Última Hora. São Paulo, 8/9 jun. 1975. Suplemento Especial, Gente, p.12.

CARVALHO, José Jorge de. *La etnomusicologia en tiempos de canibalismo musical. Una reflexion a partir de las tradiciones musicales afroamericanas*. Revista Transcultural de Música, núm. 7, diciembre, 2003. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/212/la-etnomusicologia-en-tiempos-de-canibalismo-musical-una-reflexion-a-partir-de-las-tradiciones-musicales-afroamericanas. Acessado em: 20 mar. 2015.

FAUDREE, Paja. *Music, Language and Texts: Sound and Semiotic Ethnography*. Annual Review of Anthropology, 41:512-36, 2012. Disponível em: http://anthro.annualreviews.org/doi/full/10.1146/annurev-anthro-092611-145851. Acessado em: 07 abr. 2015.

FELD, Steven. *From Schizophonia to Schismogenesis: on the discourses and commodification practices of "World Music" and "World Beat"*. In: FELD, Steven; KEIL, Charles. Music Grooves: Essays and Dialogues. University of Chicago Press, 1994.

MAGOSSI, José Eduardo. *O folclore na indústria fonográfica: a trajetória da Discos Marcus Pereira*. Dissertação de mestrado, São Paulo: USP, 2013.

OS TÁPES. In: *Dicionário Cravo Albim da música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/os-tapes>. Acesso em: 14 jul. 2014.

REILY, Suzel Ana. *Political Implications of Musical Performance*. In: *Working With Blacking: Belfast years*. International Institute for Traditional Music, Berlin, 1995.

RIOS, Fernando. *La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción*. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 29, No. 2 (Fall - Winter, 2008), pp. 145-18. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/29739157. Acessado em: 01 jan. 2015.

ROBBEN, Antonius C.G.M. SLUKA, Jeffrey A. *Ethnographic Fieldwork: An Antropological Reader.* Blackwell Publishing Ltd, 2007.

SAUTCHUK, José Miguel. *O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNB, Brasília.

SHELEMAY, Kay Kaufman. *Music, Memory and History*. Ethnomusicology Forum, Vol. 15, Nº1, pp. 17-37. Jun, 2006. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/20184538. Acessado em: 16 mai. 2014.

STOKES, Martin. *Introduction: Ethnicity, Identity, and Music*. In: _____. *Ethnicity. Identity and Music: The Musical Construction of Place*. New York: Berg, 1994. p. 1-27.

Tentativa de divulgar a cultura popular de uma região. Folha da Manhã, São Paulo, Caderno 8, p.14, 1 out. 1975.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Música Folclórica e Movimentos Culturais*. Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. n.6. Centro de Artes e Letras, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *A boa nova sulina de Os Tápes*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 out. 1975. Caderno 8, p.2.

TURINO, Thomas. *Estrutura, Contexto e Estratégia na Etnografia Musical*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 13-28, out. 1999.

VELHA, Cristina Eira. *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006).* Programa de Pós-Graduação em História Social, USP. São Paulo, 2008.

Referências Fonográficas

MÚSICA REGIONAL DO BRASIL. Direção Artística: Marcus Vinicius. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1980, 1 disco sonoro (35 min).

MÚSICA POPULAR DO SUL. Direção Musical: Rogério Duprat. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1975. 1 disco sonoro, v.1: Compositores e Intérpretes Gaúchos.

_____v.2: Milongas, Músicas Missioneiras, Cantos Religiosos, Músicas de Inspiração Indígena.

_____v.3: Cantos de Trabalho, Folclore de Santa Catarina, Ditos, Pajadas e Declamações.

_____ v.4: Danças: Fandangos, Chotes, Rancheira, Bugío e Vanerão.

OS TÁPES. *Canto da Gente*. Direção Artística: Carolina Andrade. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1975. 1 disco sonoro (38 min).

_____. *Não Tá Morto Quem Peleia*. Direção Artística: Marcus Vinicius. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1980. 1 disco sonoro (28 min).

_____**.** *Os Tápes*. Direção de Produção: Martin Coplas. Rio Grande do Sul: Cantares Empreendimentos Culturais Ltda, 1982. 1 disco sonoro (34 min).

"QUINTETO VIOLADO DO SUL": AGENCIAMENTOS E TRÂNSITOS SONORO-MUSICAIS NA TRAJETÓRIA DO GRUPO GAÚCHO OS TÁPES

Daniel Stringini da Rosa
daniel.strigini@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Este artigo trata-se de um recorte do projeto de pesquisa que venho desenvolvendo no mestrado em etnomusicologia, no qual trabalho com o caso da trajetória de Os Tápes, grupo de música regional popular criado em 1971, no Rio Grande do Sul, Brasil. Pretendo apresentar alguns aspectos apontados pelo material empírico durante o trabalho de campo etnomusicológico, naquilo que se refere aos diálogos sonoro musicais construídos pelo grupo, os agenciamentos e as trocas com outros artistas, em uma esfera local e nacional, que performatizaram "músicas regionais" no mesmo período. Procuro indicar algumas problematizações e articulações com a literatura etnomusicológica a partir de referenciais teóricos como Martin Stokes (1994) e Steven Feld (1994), ao pensar a construção de localidades através da dimensão sonoro-musical, e ainda nos diálogos e alinhamentos construídos entre as "localidades regionais" a partir da performance do grupo Os Tápes.

Palavras-chave: música regional; trânsitos sonoro-musicais; Os Tápes; Marcus Pereira Discos

Nesta comunicação, pretendo trazer alguns questionamentos a partir da pesquisa que venho desenvolvendo no mestrado em etnomusicologia, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, sob orientação do professor Dr. Reginaldo Gil Braga. As reflexões aqui apresentadas, resultam de questões apontadas, do ponto de vista empírico, no encontro com os interlocutores durante o trabalho de campo, em andamento.

No projeto de pesquisa, venho trabalhando com o grupo de música regional *Os Tápes*, grupo instrumental e vocal criado em 1971 no município de Tapes, Rio Grande do Sul, localizado a cerca de cem quilômetros de distância da capital Porto Alegre, na região Centro Sul do Estado. Inicialmente, estava interessado em problematizar a presença de uma "sonoridade indígena" e de um imaginário ameríndio na música do grupo, sendo que, com as primeiras entradas em campo, outras dimensões e questionamentos foram sendo postos.

Apresentarei, brevemente, aspectos da trajetória do grupo, que é situado no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* da seguinte forma:

> Integrado pelos músicos Cláudio Boeira Garcia (Flauta, composição e violão), J. Waldir S. Garcia (Violão, viola, flauta solo, vocal), Beto (Bombos), Acy T. Vieira (Viola, violão, vocal solo), Jorge L. Ferreira (Violão, flauta composta, vocal), Darcy (Acordeon e percussão), Tuio (Taquareira e tumbaquara) e Zezé (Percussão e flauta solo), todos com idades entre 18 e 20 anos, quando da formação do grupo, e residindo na cidade natal, onde desenvolveram seu trabalho, situada a 100 Km de Porto Alegre, com, então, cerca de 7 mil habitantes. Seguindo carreira de professores e funcionários públicos, pagaram do próprio bolso a reforma do teatro local, no qual organizaram apresentações e festas populares. Numa dessas apresentações, foram descobertos pelo produtor Marcus Pereira que, em viagem de pesquisa e mapeamento musical pelo sul do país, os viu e reconheceu neles o talento. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, acessado em 08 de julho de 2014)

Esta definição do *Dicionário* apresenta apenas os integrantes da primeira formação do grupo, uma vez que ao longo da sua trajetória - que os interlocutores a delimitam dentro de um período que se estende de 1971 até 1986, com frequentes reuniões dos músicos em outros projetos posteriores, mas com propostas que referenciam Os Tápes – contou com outras formações.

O grupo está presente nos quatro volumes da coleção *Música Popular do Sul,* organizada por Marcus Pereira, performatizando 11 das 64 faixas. Tal "mapeamento musical" - expressão proposta pelo seu próprio idealizador – é composto ainda por *Música Popular do Nordeste* (1973), *Música Popular do Centro Oeste/Sudeste* (1974) e *Música Popular do Norte* (1976).

Magossi (2013) sublinha a preocupação e o pioneirismo da *Discos Marcus Pereira* com os chamados *discos culturais* no panorama da crescente indústria cultural no Brasil. Ao citar a fala de um dos seus entrevistados - Aluízio Falcão, na época sócio de Marcus Pereira - Magossi questiona: "mas o que seriam os discos culturais? Estes discos, para Falcão, seriam aqueles conceituais, construídos a partir de uma ideia original, sempre vinculada à salvaguarda da cultura brasileira". (p.43). Ainda, o autor busca definir o que seria a *Discos Marcus Pereir*a:

> O foco da gravadora era, contudo, a produção de discos culturais, com um conceito específico, como a coleção que ficou conhecida como Mapa Musical do Brasil que buscou coletar a música e as manifestações folclóricas através de séries dedicadas a cada região geográfica brasileira. O objetivo era captar in loco manifestações culturais locais. (MAGOSSI, 2013, p.16)

No que se refere à relação Os Tápes/Marcus Pereira, percebo no trabalho de campo, na fala dos interlocutores, um alinhamento com o discurso do idealizador do "mapa musical", assim como com o de outros grupos que também atuaram nesse período. No semanário *Opinião*, lançado no Rio de Janeiro no começo da década de 1970, a jornalista Ana Maria Bahiana escreve sobre os Tápes no contexto da *Marcus Pereira Discos*:

> Quando o incansável Marcus Pereira mapeou musicalmente o Nordeste, descobriu o Quinteto Armorial para as distantes platéia do Sul (ou seja, os egocêntricos Rio e São Paulo, eternamente girando em torno de seus próprios umbigos). Agora, o mesmo sopro de força e vitalidade que assombrou os ouvintes do Armorial volta a provocar arrepios nas *capitais culturais* do país. Só que não vem do sempre longinquo Nordeste, vem justamente do Sul, das profundezas do Sul. Marcus Pereira conheceu os Tápes através de sua mulher Carolina Andrade, quando ela fazia o levantamento para a coleção *Música Popular do Sul*. (BAHIANA, OPINIÃO, 1975).

José Ramos Tinhorão também teceu comparações entre Os Tápes e o Quinteto Armorial, em 1975, ao se referir ao lançamento do disco *Canto da Gente*:

> Convidados a gravar em São Paulo algumas faixas para os quatro discos da série Música do Sul, os jovens do conjunto Os Tápes acabaram passando três dias inteiros fechados no estudio de Rogério Duprat, o que resultou numa fita com todo o repertório atual do grupo, e onde há desde toadas a la Geraldo Vandré, até xotes, canções, e milongas da mais imprevista novidade, pela execução instrumental. Uma seleção de 11 músicas tiradas dessa fita está sendo lançada agora [...] permitindo ao público tomar conhecimento do resultado de uma das mais bem sucedidas experiências levadas a efeito no campo da música popular brasileira, desde a criação do Quinteto Armorial por Ariano Suassuna em Pernambuco" (TINHORÃO, Jornal do Brasil, 1975)

Além da presença em *Música Popular do Sul*, creditados como intérpretes, compositores e "pesquisadores", Os Tápes tem sua discografia[1] formada por *Canto da Gente* (1975), *Não tá morto quem peleia* (1980), ambos produzidos pelo selo *Discos Marcus Pereira*, e *Os Tápes* (1982) produzido pelo selo *Cantares* do músico e compositor argentino Martin Coplas. Além disso, o grupo participa dos discos com as canções premiadas na segunda, terceira e quarta edição do festival *Califórnia da Canção Nativa*, respectivamente de 1972, 1973 e 1974, ocorridos no município de Uruguaiana, Rio Grande do Sul; e ainda, do disco *Música Regional do Brasil* (1980), também lançado pela Marcus Pereira Discos.

Espetáculos musicais e performáticos ainda compõem a trajetória do grupo, como *Canto, Vida e Cisma de um Farrapo* (1971); *Canto da Gente* (1972), antes do disco homônimo; *Chão, Estrada e Canção*; *América Andina e Pampeana*; *Seresta de Reis* (1982); *Americanto* (1975); e *Não Tá Morto Quem Peleia* (1978). Em conversa com Claudio Garcia, o músico reflete sobre o título desse último espetáculo, no que diz respeito ao projeto de resgate das músicas locais que eles estavam entendendo como invisibilisadas, uma vez que na sua fala: "quem tem memória se mantém vivo".

Nos meses de janeiro e fevereiro de 2015, pude me aproximar e manter contato com doze músicos que fizeram parte do grupo, cuja trajetória soma mais 20 integrantes. Além desses músicos, pude me aproximar, também, de outros atores socais que, segundo os interlocutores, desempenharam papel relevante naquilo que se refere ao "trabalho de pesquisa" empreendido pelos Tápes. No percurso que tracei nesses meses de encontros, diálogos, entrevistas, acesso à arquivos pessoais do músicos, recuperação de fitas cassete com performances do grupo, posteriores audições com esses músicos, acabei conhecendo o *Dandô – Circuito de Música Dércio Marques*. Na semana que antecedeu uma das apresentações desse projeto, em Porto Alegre, havia estado na casa do Bira, músico integrante de uma das formações mais recentes d'Os Tápes, e nessa conversa fico sabendo que ele tocaria na semana seguinte nesse espetáculo. Trago esse fragmento do diário de campo, porque a partir dessa noite passei a entrar em contato com músicos de uma nova geração gaúcha, que me disseram ser influenciados pelos Tápes, e cuja performance musical é construída de acordo com aquilo que eles entendem como "música engajada", "música de

1 No trabalho de campo, conheci outros discos de músicos que participaram, em algum momento, d'Os Tápes.

denúncia social", no universo da música regional. Assim, procurarei incluir, no trabalho etnográfico, tais músicos contemporâneos, e problematizar, também, como eles estão pensando a performance de sua música em torno da idéia de "música como resistência", e de que forma criam respostas e estabelecem categorias e significados através do sonoro-musical.

Estabeleço como objetivo geral do projeto de pesquisa, entender as estratégias, diálogos e "dimensões políticas" que o grupo Os Tápes acionam na construção de uma música regional. A fim de pensar a centralidade da dimensão sonoro-musical nos agenciamentos destas escolhas do grupo, me afasto do paradigma funcionalista que marcou trabalhos de referência para a etnomusicologia, tais como o de David McAllester (1954) e de Alan Merriam (1964), e mesmo trabalhos posteriores. Entendo, neste momento, o trabalho do grupo Os Tápes, também, como um projeto de "dar voz" a outros grupos sociais através de narrativas sonoro-musicais. Sublinho como objetivos específicos deste projeto: 1) investigar, a partir do conceito de redes sociais desenvolvido por Barnes (1987), as narrativas musicais e narrativas sobre música dos atores sociais que atravessam a trajetória do grupo, a fim de entender o processo de construção de uma música regional; 2) entender a perspectiva d'Os Tápes com relação à estes "outros" grupos sociais, e como se dá sua representação sonoro-musical; 3) finalmente, busco compreender tais narrativas enquanto estratégias possíveis para pensar a música popular local nas suas interfaces com as músicas regionais populares performatizadas em outros espaços do território brasileiro, e também para além das fronteiras nacionais.

Concentrarei-me, nesta comunicação, no último objetivo específico, uma vez que o trabalho de campo tem apontado para questões que desvelam agenciamentos e *trânsitos* do grupo com sonoridades e músicos de outras regiões do país. Sobre o trabalho de campo no fazer antropológico, me aproximo de Eric Wolf (2003), para quem "o trabalho de campo jamais avança sem teoria. As teorias de seu tempo direcionam a busca do antropólogo, mas o que é observado no campo pode revelar dificuldades dessas teorias e levar a novas formulações." (p.358). Dessa forma, ponderando sobre tais *trânsitos* sonoro-musicais ao trabalhar com o caso do grupo Os Tápes, procurarei pensar de que forma esse evento, localizado no passado, pode ser entendido pela etnomusicologia, hoje.

Em minhas incursões em campo, sublinho a ênfase que os interlocutores tem dado às relações musicais mantidas ao longo da trajetória do grupo, tendo sido, o papel da *Marcus Pereira Discos*, fundamental para a construção desse diálogo entre os músicos brasileiros. O antropólogo João Miguel Sautchuk (2005), ao tratar da gravadora Marcus Pereira, diz que "esse empreendimento estava ligado a um projeto de regionalização da MPB, quer dizer, de valorização da diversidade cultural do país, pensada em termos de regiões. (SAUTCHUK, p.76). Meus interlocutores, em campo, tem-me relatado dezenas de casos de músicos que chegaram ao município de Tapes, afim de conhecer o grupo, que no ano de 1975 manteve o projeto *Sexta-Som*[2] em um espaço transformado em teatro por eles próprios. Neste projeto, o grupo buscava apresentar para a população local, todas as sextas feiras, seu trabalho de "resgate" e "pesquisa" sonoro-musicais[3]. O baiano Elomar Figueira Mello, o percussionista mineiro Djalma Corrêa, o sambista Martinho da Villa e o multi-instrumentista Hermeto Pascoal[4], figuram entre os músicos que estiveram na cidade neste período. O I Acampamento da Arte Gaúcha (1975), festival idealizado pelos integrantes d'Os Tápes, e que ainda é realizado, também estimulou a ida de muitas pessoas à cidade.

Ao propor esta comunicação, pensando no que estou denominando de *trânsitos sonoro-musicais* em um caso de música regional no Rio Grande do Sul, reportei-me aos materiais de arquivo que tenho entrado em contato através de acervos pessoais dos músicos. Assim, trago um fragmento do texto de Marcus Pereira, contido no disco *Canto da Gente* (1975):

> Quando ouvimos, entre dezenas de fitas gravadas em nossa pesquisa do Sul, a música "Dança da Lagoa do Sol", verificamos ter descoberto algo de muito importante no processo dinâmico que deve ser a arte do povo. "Os Tapes" criaram, no Sul, um caminho que nos leva à musica mais expressiva da América Latina, o som nativo quichua e guarani. É a descoberta do elo perdido, é a mão estendida para ampliar a roda da grande ciranda dos povos americanos de cultura latina. (Lp Canto da Gente, Os Tápes, 1975)

2 Em campo, ouço histórias a respeito de como o grupo de Marcus Pereira, em viagens de coleta musical pelo interior do Estado, chega até o município de Tapes, em uma das noites do projeto Sexta-Som.
3 Pretendo problematizar, na dissertação, com mais profundidade, de que maneira categorias como "resgate" e "pesquisa" são acionadas pelos interlocutores.
4 Elomar Figueira Mello, Djalma Corrêa e Martinho da Vila também tiveram discos lançados pela Marcus Pereira Discos.

Procuro me distanciar de tal citação naquilo que se refere à noção de que Os Tápes teriam construído um caminho na América Latina através da dimensão sonoro-musical. Problematizo a descrição de Marcus Pereira a fim de refletir se o grupo teria construído (não pela América Latina, nem através do que Pereira possa estar entendendo como quíchua ou guaraní) um diálogo sonoro-musical com outras músicas perfomatizadas em outros espaços do território brasileiro. O jornal Folha da Manhã, de São Paulo, ao apresentar Os Tápes no lançamento da coleção do Sul, se refere ao gupo como "o Quinteto Violado do Sul", (Folha da Manhã, 1º outubro, 1975) grupo com o qual - descubro no contato com os músicos – estabeleceram diálogos. Além desse "caminho aberto" com um grupo pernambucano, sublinho outros nomes presente na fala dos interlocutores, como *Grupo Engenho* (SC), *Gralha Azul (PR)*, *Dércio Marques* (MG), *Grupo Tarancón*, *Renato Teixeira* (SP) e *Novos Baianos* (BA). Creio que o disco *Música Regional do Brasil* (1980), também lançado pela *Marcus Pereira*, possa ser entendido como um marcador do diálogo travado entre grupos nesse período, uma vez que no disco constam: grupo *Zambo* (BA), grupo *Acaba* (MS), *Quinteto Armorial* (PE), *Teatro União e Olho Vivo* (SP)*, Banda de Pífanos de Caruaru* (PE), junto com *Os Tápes*, identificados pelos materiais de arquivo por mim localizados, como fazedores de uma "música de resistência", frente à "invasão" da música internacional e da crescente indústria cultural; voltados ao trabalho de "pesquisa" com músicas locais, músicas "da terra".

Assim, questiono a construção de uma "música local", categoria acionada pelos interlocutores em campo, ao mesmo tempo em que, ao procurar ler e ouvir a trajetória desses outros grupos enquanto textos de outros locais, problematizo o diálogo estabelecido entre esses músicos. Pretendo considerar a circulação de ideologias, pontuada por Feld (1994) ao abordar a world music: "in the current 'global ecumene' (Hanerz 1989), where cultural interactions are characterized bu increasingly complex exchanges of people, technology, money, media, and ideology (Appadurai, 1990)" (Feld, 1994, p.258). Em entrevista para o jornal Última Hora, de São Paulo, Claudio Garcia, dos Tápes, afirma: "queremos ser terra, e para isso temos a sorte de viver em Tapes, uma cidadezinha de apenas sete mil habitantes, encravada no meio rural; assim, longe dos centros urbanos e tomando chimarrão, nós temos a oportunidade de conviver com a riqueza do folclore que nos cerca". (José Paulo Borges, Última Hora, 8 e 9 de novembro de 1975).

Creio ser possível uma aproximação com Stokes (1994), a respeito da construção de "lugares" através da dimensão sonoro-musical. Localizo a produção do grupo, também, na sua "dimensão política", e assim, me aproximo de Reily (1995), quando diz que:

> John Blacking held a broad conception of "tha political" […] Since musical performance in a group setting involves co-ordinated interaction among people, he considered all music-making as inherently political, even when the music being performed is not explicitly articulated in political terms. (REILY, 1995, p.73)

Assim, para além das "implicações políticas" na música, reflito a respeito de uma música construída em termos políticos - de "resistência", segundo a fala nativa – frente ao período político que o Brasil atravessava. Em dissertação que aborda a *Banda de Pífanos de Caruaru*, Velha (2008), ao pensar as gravações da *Banda* na década de 1970, ressalta, no contexto político-cultural desse período, o "interesse dos grupos sociais jovens e letrados, pela sua sonoridade particular e pela expressividade cultural nela baseada" (p.135). A autora ainda afirma que,

> Assim, ao lado do movimento de valorização das manifestações folclóricas e tradicionais na cultura brasileira através dos meios culturais urbanos, onde estava se formando um mercado para a música regional, esta iniciativa também propiciava para as expressões regionais a conquista de um espaço no mercado cultural nacional. (VELHA, 2008, p.140)

No diálogo com os músicos, tenho ponderado sobre o lugar que os instrumentos musicais ocupam nos seus discursos. Maracá indígena, flautas de bambu, sicuris, berimbau, viola de dez cordas, puíta (instrumento de origem afro), charango, "um jeito de cantar que quer ser como o de um cantador de maçambique", acredito fazerem parte das estratégias do grupo ao se posicionarem como porta-voz de "outros", ou seja, de incluirem no sonoro-musical a perspectiva do outro. Rios (2008), quando aborda a música andina enquanto objeto de fetiche dos grupos de música popular, afirma: "I explain how highland Andean instruments and genres entered Paris's artistic milieu in the 1950s and came to be highly identified with leftism in the late 1960s and early 1970s"(p.146). E ainda: "Andean folkloricpopular music occupied a prominent place in the imagining of this progressive Latin American community. It was not the first time that the Andes had been associated with leftism and panLatin Americanism in modernist-cosmopolitan circles" (p.154). Procuro

dialogar com Carvalho (2003) naquilo que se refere à fetichização da música afro pelo mundo ocidental (p.5), uma vez que elementos musicais de cultura afro também aparecem na performance d'Os Tápes.

Procurando pensar o *contexto* (TURINO, 1999) do grupo, busco articular algumas questões com trabalhos de Travassos (2006), quando a autora discute a "redescoberta contemporânea da música e da cultura folclórica brasileira por músicos urbanos da classe média" (p.1). Ao comparar tal fenômeno na contemporaneidade com as tendências musicais performatizadas no Brasil da década de 1960, Travassos afirma que nesse período, "uma tendência forte nos meios estudantil e artístico era apreciar as realizações culturais conforme sua capacidade de referir ou suscitar, direta ou indiretamente, uma atitude combativa diante dos acontecimentos políticos." (p.7). Dessa forma, segunda a autora, a música "folclórica" figuraria como símbolo de um posicionamento político na música. (p.7). Procuro situar as colocações de Travassos sobre as diferenças entre as preocupações de músicos recentes com a daqueles de outra década, no contexto de pesquisa em que estou inserido: "as investidas dos músicos urbanos no universo das tradições populares lançavam luz sobre expressões musicais que poderiam simbolizar o estado de privação do povo, mas ao mesmo tempo seu ânimo para a luta." (p.24). Na produção contemporânea, por sua vez, a autora diz que "perdeu força, pois, a atitude vanguardista do artista 'culto' que transforma em jóia a pedra rústica do folclore, ou que filtra, da cultura popular, suas expressões relevantes para um projeto estético e político de tomada de consciência. (p.24).

Por se tratar de um objeto localizado no passado, pretendo responder os problemas da pesquisa realizando um trabalho de campo a partir da memória dos atores sociais (Shelemay, 2006), (Berliner, 2005). Procuro, além disso, aproximar-me de Faudree (2012), na sua proposta de, na etnografia, pensar a complexa relação de signos.

Dialogo, ainda, com Sluka e Robben (2007), quando abordam aspectos da etnografia contemporânea:

> The "new ethnography" that has emerged in the last few decades incorporates three interlocking concerns. First, an increased awareness of "multivocality" (multiple voices representing multiple interests or "realities"), which has raised issues of signature, authority, and advocacy. Second, a growing number of works concerned with the ethnographic encounter, with cross-cultural communication, and with making explicit

> the ways in which fieldwork is conducted and research participants are incorporated into the account. Third, an increased regard for the context and praxis of writing and reading ethnographic texts. (SLUKA; ROBBEN, 2007, p.19)

Por fim, procurei apresentar o projeto de pesquisa, em desenvolvimento, assim como focalizar algumas questões referentes aos diálogos, agenciamentos e *trânsitos* sonoro-musicais em torno da construção de uma música regional, na trajetória do grupo Os Tápes, a partir de algumas indicações do material empírico durante a fase inicial do trabalho de campo. Nas próximas etapas do projeto pretendo ampliar a discussão em torno de algumas reflexões aqui apresentadas, e ainda desenvolver com maior profundidade outras, surgidas nos diálogos em campo.

REFERÊNCIAS

BAHIANA, Ana Maria. *O Quíchua e o Guarani*. Opinião, Rio de Janeiro, 31 out. 1975, nº136, p.15.

BARNES, J. A. *Redes sociais e processo político*. In: BIANCO, B. *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global, p.159-193, 1987.

BERLINER, David. *The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology*. Anthropological Quarterly, Vol. 78, No. 1, pp. 197-211, Winter, 2005.

BORGES, José Paulo. *Expressão Gaúcha. Os Tápes: "queremos ser terra"*. Jornal Última Hora. São Paulo, 8/9 jun. 1975. Suplemento Especial, Gente, p.12.

CARVALHO, José Jorge de. *La etnomusicologia en tiempos de canibalismo musical. Una reflexion a partir de las tradiciones musicales afroamericanas*. Revista Transcultural de Música, núm. 7, diciembre, 2003. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/212/la-etnomusicologia-en-tiempos-de-canibalismo-musical-una-reflexion-a-partir-de-las-tradiciones-musicales-afroamericanas. Acessado em: 20 mar. 2015.

FAUDREE, Paja. *Music, Language and Texts: Sound and Semiotic Ethnography*. Annual Review of Anthropology, 41:512-36, 2012. Disponível em: http://anthro.annualreviews.org/doi/full/10.1146/annurev-anthro-092611-145851. Acessado em: 07 abr. 2015.

FELD, Steven. *From Schizophonia to Schismogenesis: on the discourses and commodification practices of "World Music" and "World Beat"*. In: FELD, Steven; KEIL, Charles. Music Grooves: Essays and Dialogues. University of Chicago Press, 1994.

MAGOSSI, José Eduardo. *O folclore na indústria fonográfica: a trajetória da Discos Marcus Pereira*. Dissertação de mestrado, São Paulo: USP, 2013.

MCALLESTER, David P. *Enemy Way Music: A Study of Social and Esthetic Values As Seen in Navaho Music*. Paper of the Peabody Museum of Archaelogy and Ethnology, vol.41, nº5. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1954.

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

OS TÁPES. In: *Dicionário Cravo Albim da música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/os-tapes>. Acesso em: 14 jul. 2014.

REILY, Suzel Ana. *Political Implications of Musical Performance*. In: *Working With Blacking: Belfast years*. International Institute for Traditional Music, Berlin, 1995.

RIOS, Fernando. *La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción*. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 29, No. 2 (Fall - Winter, 2008), pp. 145-18. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/29739157. Acessado em: 01 jan. 2015.

ROBBEN, Antonius C.G.M. SLUKA, Jeffrey A. *Ethnographic Fieldwork: An Antropological Reader.* Blackwell Publishing Ltd, 2007.

SAUTCHUK, José Miguel. *O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNB, Brasília.

SHELEMAY, Kay Kaufman. *Music, Memory and History*. Ethnomusicology Forum, Vol. 15, Nº1, pp. 17-37. Jun, 2006. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/20184538. Acessado em: 16 mai. 2014.

STOKES, Martin. *Introduction: Ethnicity, Identity, and Music*. In: _____. *Ethnicity. Identity and Music: The Musical Construction of Place*. New York: Berg, 1994. p. 1-27.

Tentativa de divulgar a cultura popular de uma região. Folha da Manhã, São Paulo, Caderno 8, p.14, 1 out. 1975.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Música Folclórica e Movimentos Culturais*. Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. n.6. Centro de Artes e Letras, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *A boa nova sulina de Os Tápes*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 out. 1975. Caderno 8, p.2.

TURINO, Thomas. *Estrutura, Contexto e Estratégia na Etnografia Musical*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 13-28, out. 1999.

WOLF, Eric. *Trabalho de campo e teoria*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; RIBEIRO, Gustavo. (org.). Antropologia e Poder. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2003.

VELHA, Cristina Eira. *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006).* Programa de Pós-Graduação em História Social, USP. São Paulo, 2008.

Referências Fonográficas

MÚSICA REGIONAL DO BRASIL. Direção Artística: Marcus Vinicius. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1980, 1 disco sonoro (35 min).

MÚSICA POPULAR DO SUL. Direção Musical: Rogério Duprat. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1975. 1 disco sonoro, v.1: Compositores e Intérpretes Gaúchos.

_____v.2: Milongas, Músicas Missioneiras, Cantos Religiosos, Músicas de Inspiração Indígena.

_____v.3: Cantos de Trabalho, Folclore de Santa Catarina, Ditos, Pajadas e Declamações.

_____ v.4: Danças: Fandangos, Chotes, Rancheira, Bugío e Vanerão.

OS TÁPES. *Canto da Gente*. Direção Artística: Carolina Andrade. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1975. 1 disco sonoro (38 min).

_____. *Não Tá Morto Quem Peleia*. Direção Artística: Marcus Vinicius. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1980. 1 disco sonoro (28 min).

_____**.** *Os Tápes*. Direção de Produção: Martin Coplas. Rio Grande do Sul: Cantares Empreendimentos Culturais Ltda, 1982. 1 disco sonoro (34 min).

CANTOS DO RITUAL DA MOÇA NOVA TICUNA

May Anyely Moura da Costa
mayanielly@hotmail.com
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Resumo

Este texto é resultante ao trabalho de campo da pesquisa de Mestrado, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social PPGAS/UFAM. Desenvolvido em Umariaçú I/Tabatinga (AM), o estudo objetiva analisar e descrever alguns cantos que as mulheres indígenas cantam no ritual da moça nova do grupo Ticuna, localizado na área da tríplice fronteira Brasil, Peru e Colômbia. A fim de verificar como em determinados aspectos dos cantos estão envolvidos neste ritual, foram registrados os principais cantos do ritual no gravador de voz da pesquisadora e com o auxílio de uma professora bilíngue da comunidade de Umariaçú foram traduzidos para o português. Como resultado final, o estudo alerta que menos rituais estão sendo realizados a cada ano, registra que menos cantos são cantados e que poucos participantes conhecem e conseguem acompanhar esses poucos cantos. O desaparecimento do ritual pode impedir a compreensão das formas pelas quais os cantos aparecem na vida deste grupo e de como estes índios pensam e classificam seus cantos.

Palavras - chaves: Canto. Ritual. Ticuna.

Abstract

This text is the result to the field work for the Master's research, the Graduate Program in Social Anthropology PPGAS / UFAM. Developed in Umariaçu I / Tabatinga (AM), the study aims to analyze and describe some corners that indigenous women sing in the ritual of the new girl in the Ticuna group, located in the area of the triple border Brazil, Peru and Colombia. In order to see how in certain aspects of the corners are involved in this ritual, the main parts of the ritual in the researcher's voice recorder and with the assistance of a bilingual teacher Umariaçu community were translated into Portuguese were recorded. As a final result, the study warns that unless rituals are performed each year, records that less corners are sung and few participants know and are able to follow these few corners. The ritual of disappearance may impede understanding of the ways in which corners appear in the life of this group and how these Indians think and rate their songs.

Key - words: Corner. Ritual. Ticuna.

Introdução

Os Ticuna, povo indígena estudado nesta pesquisa, constituem-se como o primeiro grupo étnico de maior expressão populacional no território brasileiro. São 36.377 indivíduos distribuídos nos municípios de Tabatinga, onde foi realizada a pesquisa, Benjamin Constant, São Paulo de Olivença, Amaturá, Santo Antônio do Içá, Tonantins, Jutaí, Tefé, Anamã, Berurí, e na cidade de Manaus, contudo a maior parte das aldeias e da população encontra-se ao longo do rio Solimões (FUNASA, 2009).

O ritual da moça nova é uma demonstração de cultura do povo e toda a comunidade Ticuna pode participar. A cerimônia é um rito de passagem. A jovem ao menstruar pela primeira vez é submetida à depilação do couro cabeludo, que é realizada na presença de convidados, do noivo e dos membros da família dela. Durante o ritual, a adolescente recebe orientação dos pais e parentes sobre como deverá se comportar para manter sua vida, construir e manter também a futura família. Após o rito, a adolescente (moça nova) entra na vida adulta.

Neste estudo uma das indagações iniciais foi tentar entender o papel exercido pela festa da moça nova na vida dos Ticuna uma vez que para eles esse ritual contribui para toda a comunidade, dando-os vida longa e fartura. E tentar compreender porque este ritual está deixando de ser praticado em algumas comunidades Ticuna e consequentemente levando o "desinteresse" dos mais jovens a aprenderem os cantos do ritual.

Os trabalhos etnográficos sobre o ritual da moça Ticuna utilizados nesta pesquisa partem de alguns pesquisadores que realizaram estudos visando conhecer e divulgar o povo e a cultura Ticuna e o ritual de maior importância. Minha atenção especial será dada aos trabalhos de Frei Fidelis (1945), João Pacheco (1988; 1999) e Clemente Cruz (2011), complementada com a pesquisa de Priscila Faulhaber (1999; 2007) e Jocilene Gomes Cruz (2008). A respeito dos trabalhos pesquisados nesta região sobre os cantos no ritual da moça nova Ticuna há poucas colaborações. Trabalho com as contribuições de Camacho (1995; 1996; 2000) para esta parte dos cantos. Neste sentido espero que este trabalho seja mais um que possa contribuir com a sociedade Ticuna e o meio acadêmico na divulgação da cultura do povo Ticuna no universo.

A entrada de campo e a organização da festa

Em janeiro de 2014 realizei várias visitas a comunidade Umariaçú I junto ao cacique e alguns conhecidos ate me informaram da festa de moça nova da qual iria participar em maio. No entanto ate chegar à data da festa tive a aproximação com o "dono da festa", assim conhecido pelos Ticuna (pai da moça nova) seu Valcir e sua família, foram um mês de convivência e depois da festa mais dez dias morando em sua humilde e aconchegante casa na TI de Umariaçú I. Este ritual já havia começando há alguns meses atrás, quando o pai da moça nova preparou um grande roçado de macaxeira para a preparação das bebidas fermentadas e quando ele começou abastecer seu paneiro[1] com as carnes e peixes moqueados para o dia da festa. Realizar um ritual como este não é uma tarefa fácil, ocupa quase todo tempo do pai da moça nova e de sua família. Atualmente este tempo leva entre seis messes, antes era quase um ano ou mais.

É importante salientar que, quando um pai de moça nova decide realizar a festa para a filha, ele tem de se preparar durante cinco anos. Esse preparo deve ser feito tanto no plano da vida espiritual quanto no plano da vida carnal. O trabalho maior é de responsabilidade do irmão do pai da moça nova. Antes e durante o ritual, ele deverá realizar uma festa impecável para a sobrinha. Enquanto o irmão cuida de tudo, o pai da moça nova fica recepcionando os convidados que vêm de dentro e de fora da comunidade para participar da festa. (a maioria já morreu).

Segundo meus informantes é o pai da moça nova o responsável em convidar quem ele quiser, seja indígena de outras etnias e não indígena, para a festa da filha. E são as mulheres da família que são responsáveis pelas tarefas de confeccionar os ornamentos que a moça nova irá usar no ritual e de cantar para moça nova no curral, passando os conselhos de como ela deverá se comportar depois da festa. Do mesmo modo são as anciãs mais velhas da comunidade que têm a responsabilidade de cantar os cantos, que muitas vezes só elas sabem, para todos que estão presentes na festa.

A festa tem duração de três dias. Acontece em uma casa coberta por folhas seca de buriti, chão de barro e sem paredes. Há um pequeno recinto reservado, espécie de curral,

[1] Utensílio utilizado pelos Ticuna para carregarem lenha, macaxeira, banana e etc.

onde a moça nova deverá permanecer durante os três dias, sem ser vista pelos convidados, apenas os membros da família podem vê-la.

Para compreendermos melhor a separação e divisão das tarefas no ritual da moça nova é importante sabermos como funciona a organização social desse povo.

Segundo Roberto Cardoso (1996) os clãs Ticuna são reconhecidos por um nome técnico, geral a todos eles, que é Kï'a, no idioma Ticuna, em português os índios traduzem-no por nação, o que demonstra a consciência que eles têm do clã como unidade significativa no "sistema social Tribal". Nota-se que o contato constante dos Ticuna com a sociedade nacional possibilitou a esses índios a construção de uma reflexão sobre o significado de seus conceitos e da aproximação de sentido deles com os conceitos ocidentais.

> A origem das nações é relatada no mito principal dos Ticuna, o mito de criação do mundo, onde os irmãos Yoi e Ipi, seus heróis culturais, criam os homens e os separam por nações, ensinando como casar entre si. Neste tempo só existiam os imortais (üüne) e Yoi queria pescar seu povo. Usando uma fruta de tucumã como isca, os peixes que pegava se transformavam em animais: queixada, porco do mato, sempre macho e fêmea. Yoi, então, resolveu trocar de isca, e quando experimentou a macaxeira os peixes se transformavam em gente. Então pescou muita gente. Seu irmão Ipi também pescou o seu povo, mas eram todos peruanos. Aqueles que Yoi tinha pescado eram os Ticuna mesmo, eram o povo Magüta, que quer dizer povo pescado do rio. Esse povo, no entanto, tinha uma única nação e as pessoas não podiam se casar. Então, os irmãos resolveram matar uma jacarerana e fazer um caldo. Quando o caldo ficou pronto, chamaram as pessoas e todos os que provavam diziam o gosto e sabiam sua nação. Os primeiros que provaram receberam a nação de onça, depois veio saúva, e assim por diante, se criaram todas as nações que existem hoje. (ERTHAL, 1998, p.91-92).

Oliveira Filho (1988) diz que "a função das nações ou das metades se limita em auxiliar na regulação do casamento" estabelecendo a proibição de contrair matrimônio não apenas dentro do mesmo clã, mas ainda, dentro da mesma metade a que esse clã pertença. Em uma sociedade marcadamente segmentar fica claro que as nações (clãs) e as metades não têm suas fronteiras de atuação restrita ao universo do matrimônio, sem sombra de dúvidas o seu arco de atuação vai além desse universo.

A descendência entre os Ticuna se dá por linhagem paterna, herdando todos os filhos o clã do pai. No caso dos casamentos de mulher Ticuna com homem não indígena, o clã dos filhos fica sendo *Boi* (Woca) (CAMACHO GONZALEZ, 1999).

O pertencimento as nações (clãs) pode ser destacado em situações do ritual da moça nova quando os participantes pintam o rosto com grafismos que são próprios do clã. As pinturas do curral da moça nova e de sua roupa (vestimentas) também correspondem às metades entre o oriente e o ocidente.

Na programação do ritual constam apresentações de grupos de cantores e grupos de batedores de tambores todos os músicos são Ticuna da comunidade que realiza a festa. Nestes grupos somente é permitida a presença dos homens. As mulheres ficam olhando eles se apresentarem. Mais tarde, em outro momento, fora da casa, no terreiro, elas podem cantar, formando um grupo musical.

Durante a festa, a preparação das comidas é realizada somente por mulheres Ticuna. O cardápio é geralmente peixe e carne do mato da região. Todas as refeições são realizadas na casa da festa da moça nova mesmo.

As bebidas oferecidas no ritual da moça nova *caiçuma* e *payuaru* são bebidas típicas tradicionais, ambas feitas com macaxeira branca própria para fazer essas bebidas, que são preparadas alguns dias antes por homens e mulheres da família da moça nova. Geralmente são guardadas em caixas d'água grandes e numa quantidade suficiente para o consumo de todos que estão na festa nestes três dias.

Há ainda a apresentação de vários personagens com máscaras que são feitas de pau da balsa (árvore da região), e pintadas com jenipapo ou urucum (frutos que são utilizadas como tinta) conforme os desenhos míticos de entidades ou animais que representam os espíritos demoníacos que durante um tempo mítico massacravam os Ticuna. Essas máscaras lembram a moça nova que o perigo existe e ela pode ser influenciada por maus espíritos durante esta fase de puberdade. Os mascarados dançam, brincam jocosamente com os convidados a fim de lhes assustar e lhes causar medo.

Os Ticuna preservam até hoje este aspecto cultural tanto de forma material quanto imaterial. E essa tradição vem sendo estudada ao longo dos anos. O que foi observado na pesquisa a partir de informações prévias colhidas entre os mais velhos e de minha própria

experiência, percebi que algumas comunidades Ticuna não realizam mais o ritual da moça nova e onde esse ritual acontece, por exemplo, na Comunidade Ticuna Lauro Sodré próximo a Benjamin Constant, a moça nova não quer que pelem totalmente seus cabelos, atualmente os mais velhos cortam as pontas de seus cabelos respeitando o pedido da moça.

Para tanto, na pesquisa de campo em Umariaçú I conversando com algumas meninas da comunidade, elas me relataram que elas querem ser moça nova, o problema é a intervenção da igreja evangélica que fica dentro da comunidade questionando este ritual como "proibição" para os Ticuna. Quando fui perguntar ao cacique da comunidade sobre esta questão o mesmo se negou a responder por se tratar de um tema muito "enrolado" na palavra dele.

Portanto, suponho que as moças Ticuna tem o desejo de terem a festa da moça nova, mais por esses motivos algumas não realizam sua festa. E nem por isso deixa de participar de outras festas moça nova na sua comunidade e não são mal vistas dentro da comunidade por não realizarem este ritual.

Para Cruz (2008), o ritual da moça nova é a reprodução cultural dos Ticuna, por marcar a tradição, atualizando e recordando a memória dos antepassados. Faulhaber (2007) aborda que o ritual pode ser visto como um sistema de comunicação simbólica que media o pensamento mítico e seus significados em termos culturais e a ação social nos eventos imediatos.

Clemente (2011) destaca que "a festa da moça nova tem um grande significado para o nosso povo Ticuna, porque a festa traz muita fartura de caças, de peixes, de plantações que crescem muito bonitos e temos mais vida longa".

Mello (2005) afirma que a música e a dança, através do canto das mulheres, são os marcadores dos momentos densos do rito. Cada canto narra um momento do mito e pode se repetir em diferentes dias. No ritual da moça nova, as músicas cantadas pelas mulheres variam também nos momentos de "dor", quando a moça passa pelo ritual da pelação de seus cabelos; e nos momentos em que as máscaras entram em cena, demonstrando os mitos de cada uma.

> o mito não necessariamente reporta a um fato ocorrido, mais constitui a uma narrativa que é compartilhada por uma sociedade e que porta um significado, transmite uma mensagem culturalmente codificada (MELLO, 2005, p.103).

A maneira como o canto aparece na vida dos Ticuna nos remete diretamente aos mitos de criação do povo Ticuna, as narrativas e fundação do cosmos, do mundo e das coisas, das gentes e dos animais (entre outros). Por isso, os diferentes cantos, marcando os vários momentos o ritual, são o caminho para relembrar os antepassados e a história de luta do povo.

Os cantos Ticuna estão presentes em todo lugar na vida social e na vida ritual desse povo, desde a história de seus antepassados até nos dias atuais. Ele está vivo entre os homens e mulheres, sejam crianças, jovens ou adultos. Levando em conta minha pouca compreensão da língua Ticuna, procurei compreender as principais estrofes de cada canto, assim como algumas palavras em Ticuna para obter uma melhor análise dos cantos. Isso me possibilitou observar que os cantos Ticuna não são entoados somente no ritual. Eles são cantados durante todas as atividades cotidianas, como lavar roupas no igarapé ou rio, cozinhar, embalar uma criança na rede para dormir, preparar bebidas fermentadas, tecer ou fazer artesanatos, arrancar jenipapo, e quando entram na mata para plantar e/ou derrubar uma árvore.

Segundo um informante em campo os cantos a seguir estão presentes desde o primeiro ritual realizado na comunidade de Umariaçú(Alto-Solimões) no século XX, e foram cantados em outros rituais pelos anciães e assim repassados para outras comunidades Ticuna. Com o passar do tempo, continuam presentes dentro das comunidades que realizam ainda este ritual.

Os cantos são nomeados em: **canto de conselho** (moça nova), cantado para moça nova no momento em que está reclusa no recinto reservado. Os homens sopram o trompete (instrumento de música) para a moça nova ouvir. Já o **canto para ralar jenipapo** é cantado pelas mulheres enquanto ralam o fruto e preparam a tintura do jenipapo para ser usada nos ornamentos da moça nova. O **canto tradicional** é cantado pelas mulheres mais velhas presentes na festa, geralmente são da família da mãe da moça nova. O **canto da dança do tracajá** é cantado por todas as crianças que estão participando da dança do tracajá e os demais presentes.

Uma abordagem antropológica dos cantos indígenas Ticuna dentro do ritual da moça nova.

Conhecida também como “Festa da Puberdade”, “Festa da Pelação”, “Festa da Moça Nova”, “Festa da *Worecü*” ou “Ritual da Moça Nova”, essa festa é considerada pelos Ticuna do Alto Solimões o momento em que eles revivem as origens, os mitos e a cultura.

Os primeiros relatos sobre a festa aparecem em Curt Nimuendajú. O etnólogo alemão fez sua primeira viagem ao alto Solimões em novembro de 1929. Realizando estudos etnográficos e etnológicos sobre os Ticuna, interessou-se pela morfologia social e cosmologia presenciando muitos conflitos entre os indígenas e fazendeiros/patrões. Ele preparou um pequeno relatório ao SPI, publicado como um artigo na Alemanha no ano de 1930. Neste texto, consta a festa da puberdade, ou seja, o ritual da moça nova. Outro registro do evento consta nos textos de Frei Fidelis de Alviano que se encontrava entre os Ticuna à época da primeira viagem de Curt Nimuendaju. O frei, que tinha a missão de catequisar os Ticuna de Belém do Solimões e de outras comunidades, assim define o ritual:

> A festa da Moça-Nova é um conjunto de cerimônias, de atos expiatórios com que a jovem índia dará início ou se disporá as funções sexuais, alcançando, por meio do que ela sofre naquelas cerimônias, uma benevolência especial de *Tupã.* (ALVIANO, 1945, p. 206).

Soares (2001) aponta que a sobrevivência Ticuna está, definitivamente, presa à realização do ritual, centralizada na construção material da festa e do corpo da *Worecü*, e na realização simbólica dos mesmos. Ou seja, é necessário que a sociedade Ticuna reviva periodicamente os ensinamentos dos antigos, a origem do mundo e a criação de seu povo, e é na realização deste ritual que tudo isso deve ser vivido.

A festa da moça nova, realizada no contexto das comunidades Ticuna, é um ritual de puberdade feminina, no qual a simbologia da fertilidade é associada à fartura, à capacidade de armazenar alimentos que saciem aqueles que são convidados. Os que o promovem cumprem um ritual que propiciará sucesso na caça, na pesca e na agricultura. (FAULHABER, 2007, p.87).

Desse modo, observa-se que este ritual é muito importante para a sociedade indígena Ticuna. Trata-se de é uma festa tradicional por meio da qual buscam mostrar e reviver a

própria cultura, além de ser um momento de reunir as nações Ticuna, e as metades A e B, que refletem a organização social dos Ticuna.

Os cantos presentes dentro do ritual assumem o papel importantíssimo de relembrar a memória dos antepassados e reviver as vitórias e sofrimentos ao longo da lutas do povo.

A partir da década de 1970, a luta pelo reconhecimento das terras Ticuna, resultou também em uma recuperação e reformulação de práticas culturais. Desde essa época, os Ticuna começaram a chamar de "tradicional" as músicas cantadas durante a festa da moça nova e outros rituais nela reunido.

Segundo o mito Ticuna, narrado por Nino Fernandes, liderança Ticuna, em campo,

> *Ngutapa,* o pai criador, no alto do igarapé São Jerônimo[2], estava com raiva de sua esposa *Mapana* por ela não lhe da um filho, *Ngutapa* amarrou ela em uma árvore para ser mordida por formigas, e depois saiu cantando de satisfação, andando para frente e para trás como é hoje nas danças dos rituais um passo para frente e outro para trás. Depois todos os Ticuna começaram a cantar.

Os relatos míticos Ticuna não são somente contados, são também cantados. As narrativas dos cantos contam sobre tempos passados, cantam ensinamentos e estão presentes no ritual da moça nova. Através do canto, as mulheres ticuna transmitem os ensinamentos à moça nova, deixados por *Yoi'i* (herói cultural ticuna) para as mulheres.

Os cantos possuem uma função importante nos rituais da puberdade praticados pelos Ticuna e ficam ao encargo dos anciãos, mas em especial das mulheres. A origem deles é associada ao *Avô Tchürüne*, personagem que, nos tempos remotos, conseguia conduzir um grupo de pessoas, tocando um tambor feito de casco de jabuti, até a montanha mítica, para ali se esconder e salvar o povo das feras. Depois que consegue sair de lá com o grupo, começa a preparar uma festa. Durante o festejo, teria sido ensinado por *To'ü,* o macaco caiarara, que teria aparecido durante a preparação da festa e, no meio da sala, onde ficava o recinto de reclusão da *moça nova*, começara a cantar, chamando a atenção de todos, dizendo que ninguém sabia cantar. O *To'ü* se aproximara do recinto, encostara-se à parede e cantara todos os cantos rituais para a moça nova. Nos cantos, recomendara à *moça nova* escutar quieta,

[2]Local sagrado para os Ticuna.

sem rir. *Tchürüne* aprendeu os cantos com o macaco caiarara e ensinou aos mais velhos que, ao ouvirem o cantar, aprenderam as canções e a estar atentos e silenciosos nessa hora. O *Avô Tchürüne*, que sabia todos os cantos adequados para cada nação, ensinou que, na festa da *moça nova* e na das crianças, os cantos tinham que ser de acordo com suas nações (CAMACHO, 1996 apud TEIXEIRA, 2012).

Para Seeger (2008), a música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunica com outros membros. A música indígena, como a dança e os mitos, podem também ser um veículo importante de comunicação com seres mitológicos ou extraordinários (antepassados, bichos, espíritos).

Para Blacking (2007, p.?),

> a música é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer 'musical' é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mais também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana.

Os dados de campo me levam a concluir que a música na comunidade Ticuna durante o ritual da moça nova é um sistema por meio do qual expressam a própria cultura de forma que os outros, convidados de fora da comunidade, possam percebê-la e compreendê-la através das performances e artefatos durante o ritual.

Constatei que são as mulheres mais velhas (anciãs) que sabem os cantos da moça nova. Elas possuem certa autoridade, reconhecida dentro da comunidade, pelas suas experiências vividas em rituais anteriores, e por sua memória sobre os conhecimentos antigos dos Ticuna. E são estas mulheres mais velhas que têm o papel importantíssimo para que esta cultura continue e não pare. Quando elas não estiverem mais vivas neste mundo, os ensinamentos deixados por elas nos cantos que cantaram e nas histórias que narraram é que manterão a lembrança da história ticuna. Assim, a origem e os significados de cada canto são transmitidos para as filhas /netas durante o ritual.

Os sons produzidos em alguns cantos durante o ritual nos lembram aos sons de bichos como, por exemplo, o *worecüticü* e *murucututu* (bichos do mato) são estes sons que fazem

a abertura da festa da moça nova. Há outros cantos que não têm letras somente um som calmo que é entoado pelas mulheres e outros que são soprados somente pelos homens no instrumento chamado *aricana*. São os anciões que fabricam o instrumento e apenas eles podem pegar e soprar. Este é o som mais alto e forte que pode ser escutado de longe, é considerado um tipo de aconselhamento para a moça nova. O canto é repetido durante a noite nos três dias do ritual.

Letras das Músicas

A seguir apresento dois cantos do ritual, registrados em campo, na casa de seu Valcir (pai da moça nova), entre os dias 02 a 06 de maio de 2014, cantados inicialmente pela tia e avó da *worecü,* depois outras mulheres começam entoar os cantos, e os homens acompanham batendo nos *tutus*[3].

Quanto às letras dos cantos, trabalho com a tradução que obtive de uma informante nativa, a Ticuna Luz Marina Honorato Mendes[4], professora bilíngue há mais de 25 anos de carreira profissional e moradora da comunidade pesquisada.

1- Canto: Abertura do curral

Caaree, caaree, caareü
Ya matim, matim, matim
Guanayi'i tchiwa arü o, tchiwa arü o'
Yeaiyi'i torü ga iri, iri, iri, woworecü
Ngo'o, ngo'o ya yudeu, yudeu, yudeu
Ngu'tchicune ya temapawe, temapawe
Natü'ügune na aureü, aureü, aureü
Torü ga iri, iri, iri woworecü
Moürüta rü tacatürü ya tchi'itchi

[3] Pequenos tambores, com pele bem esticada, elaborados pelos próprios Ticuna.
[4]Conhecida também como *I'reena* (cacho pequeno de *Awaí*), tem 45 anos e mora na comunidade de Umariaçú I. Ajudou nas traduções dos cantos com muita atenção. Pois, segundo ela há palavras antigas em alguns cantos que somente os mais velhos (a maioria já morreu) sabem o verdadeiro significado. Ficando assim a tradução mais aproximada em alguns casos.

Tchi'itchi, tchi'itchi
Noru ga yema tumara, tumara
Tumara arü witapeewa ü'uneru,
Ü'nerü, ü'ünerüü
Ya arumarü, aumarüü, aumarüü, aumarüü
Rü nge'gü, rü nge'gü ti'i
Pa tchauenya rü, tchaueyarü, tchaueyarü

Este canto é entoado no terceiro dia de festa, na hora em que a *worecü* sai de seu curral, ou seja, *turí*, no momento em que todos querem ver a moça nova. Os homens acompanham nos *tutus.* Ele é conhecido também como canto da moça nova. Quem começou a cantar foi a tia materna e o tio paterno da moça nova. A tradução em português é:

Os cachos, os cachos, os cachos
Da árvore matimtim, matimtim
Aquele também a fruta
Da árvore tchiwa (matimtim)
Bicho, bicho, yudeu, yudeu (não há tradução para essa palavra)
Maneirinho talo de buriti
Que embaixo o *worecü*
Vai se esconder
Manhã de amanhã o
Worecü vai sai do curral
Com seu tumara, tumara (enfeite)
As mulheres encantada
As mulheres encantada
Minhas irmãs
Minhas irmãs

2- Canto: Dança do tracajá

Ngeguma tchi tchã ta'ugü
Rü nu'ã tchi tüna nge'tchiga
I torü dotchinawe i toriyana
Daanayai nucumama
Ya natapeegu ya u'tü'ü
Nhumawai rü tchamatchi etcha
Taugu rü nu'ãtchi tüna
Nangetchiga i torü dotchinawe toriyana
Rü tchamatchiwai tcha tauguwai
Rü tchautchina nhumarü'ü ecü
Ãyaneü rü cumatürü eti
Üeguatchitanucü'i
Nuetama rü aneüwa rü
Ngi'tchiga etcha tchonagü
Nhumarüwai i bubuetücü'ü
I tatügu rü cü'ütürü taya ãtaweü
Rü aneüwa rü ngo'ürü'ü
Cutchigama tcha wawaeü

Esse canto é entoado geralmente pelos jovens no momento em que há muitas crianças no ritual. Duas mulheres ticuna puxam a corda para cair o casco do tracajá "*tori*" que fica pendurada no pau da árvore *taperebá* como um tambor bem no centro do local da festa da moça nova, ele é dedicado às crianças. Em seguida, duas pessoas batem o casco do tracajá indo para frente e para trás cantando a seguinte letra:

Se eu não estivesse aqui
A festa não estava animada
Ninguém cantasse o canto do nosso tracajá
Aqui será os antigos
Ficam encantados

Hoje eu aqui cantei o
Canto do tracajá
Pra festa fica animado
Com muita vergonha
Eu aqui igual
Uma arara cantando
Eu cantei no meio dos convidados

Os cantos Ticuna, durante o ritual da moça nova, são sempre iniciados pelas mulheres, mas a entoação abre sempre um intervalo pequeno para os homens tocarem os tutus e a aricana (instrumentos musicais). Geralmente esses intervalos são na hora das refeições, quando os convidados do ritual se dirigem à casa do "dono da festa" para comerem. Enquanto isso, os demais convidados e membro da comunidade ficam na casa da festa da moça nova bebendo as bebidas tradicionais dos Ticuna, *pajuaru* e *caiçuma.* O consumo em excesso dessa bebida pode deixar muitos Ticuna bêbados. Quando isso acontece, eles começam a chorar e a cantar, ao mesmo temp,o dizendo ver os antepassados. Eles relembram as lutas com os "brancos", os sofrimentos e a angústia. Sempre fica alguém tocando os instrumentos ou cantando algum canto, durante os intervalos, a festa não pode ficar em silêncio.

Com as considerações a respeito dos mitos e dos dois cantos apresentados neste trabalho, pode-se dizer que tanto os mitos como os cantos estão presentes na cultura indígena Ticuna desde seus ancestrais. Para cada história ou festa há um mito, às vezes mais de um mito para uma única histórica. Isso varia de comunidade para comunidade.

Os cantos tradicionais aparecem no ritual como uma apresentação para os convidados e para os próprios Ticuna interagirem. Durante esse momento, o canto pode ser visto como um caminho para o surgimento de futuras cantadoras, pois ao ouvir as mulheres ticuna mais velhas, as mães, avós ou tias, as mulheres mais novas aprendem a cantar. Em alguns cantos, estão presente a história do próprio povo, as lutas, as conquistas, o surgimento dos objetos, a separação dos clãs.

REFERÊNCIAS

ALVINO, Frei Fidelis de. **Índios Ticunas.** Imprensa Nacional. Rio de Janeiro – Brasil. 1945.

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. Cadernos de Campo, 2007, pp 191-218.

CLEMENTE, Santo Cruz Mariano. **Formação de Professores Indígenas Bilíngues do Alto Solimões**. Filadélfia, 2011.

CRUZ, Jocilene Gomes**. Abordagem Sociológica Sobre os Tikuna no Contexto Contemporâneo**. Centro Cultural dos Povos da Amazônia- CCPA, 2008.

FAULHABER, Priscila. **A festa de To oena: relatos, performances e etnografia *ticuna.*** Amazônia em Cadernos, nº 5. Manaus: Museu Amazônico/UFAM, 1999.

_____. **O ritual e seus duplos: fronteira, ritual e papel das máscaras na festa da moça nova ticuna**. In: Boletin de Antropologia Universidade de Antioquia, Vol. 21 Nº. 38, pp.86-103. 2007. 2005.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE SAÚDE**.** Disponível em http://www.funasa.gov.br. Data de acesso em 16 jul 2014, 10h30min.

GONZALÉZ, Hugo Armando Camacho. **Nuestras caras de fiesta.** Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1996.

_____. **Magüta, la gente pescada por Yoi**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1995. Colcoltura.

_____. **Historias de los Abuelos de Muruapü**. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2000.

MELLO, Maria Ignês. **Iamurikuma: Música mito e ritual entre os Wauja do alto Xingu.** Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC. 2005.

NIMUENDAJÚ, Curt. **Fundação Nacional do Índio. Boletim do Museu do Índio**. Rio de Janeiro-Brasil. Antropologia Nº 7, Dezembro de 1977.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O índio e o mundo dos brancos**/ Roberto Cardoso de Oliveira. ---4. ed.---Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. **"O nosso governo": os Tikuna e o regime tutelar**. Rio de Janeiro: Marco Zero/CNPq, 1988.

_____**. A busca da salvação: ação indigenista e etnopolítica entre os**

Tikuna In: Ensaios em Antropologia histórica/João Pacheco de Oliveira Filho; prefacio de Roberto Cardoso de Oliveira. Rio de Janeiro: Edições UFRJ, 1999.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música**. Cadernos de Campo, 2008: 17. pp 233-260.

SOARES, A. A. . Worecu - Simbologia do Ritual no Corpo da Mulher Tikuna. In: Congresso de Ciencias Sociais, 2001, Porto. Anais do Congresso de Ciências Sociais, 2001.

TEIXEIRA, Nilza Silvana Nogueira. **Cestaria, noções matemáticas e grafismo indígenas na prática das artesãs Ticuna do Alto Solimões. Manaus**-AM, 2012, 152f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Manaus, 2012.

A MÚSICA BANIWA NA MALOCA "CASA DE CONHECIMENTO", PESQUISA COLABORATIVA EM SÃO GABRIEL DA CACHOEIRA /AM

Deise Lucy Oliveira Montardo
deiselucy@gmail.com
Universidade Federal do Amazonas (UFAM/INCT Brasil Plural, Cnpq/FAPEAM/FAPESC)

Moisés Luiz da Silva
Associação Cultural Indígena Casa de Conhecimento (ACICC) e Video na Maloca
Luis Laureano da Silva
Mestre da Maloca Casa de Conhecimento

Resumo

Este texto apresenta uma reflexão sobre a experiência de uma família *hohódene*, que migrou há cerca de trinta anos do Rio Ayari para São Gabriel da Cachoeira. Há cerca de nove anos, este grupo familiar, residente na comunidade periurbana de Itacoatiara-Mirim, passou a manifestar o desejo e, efetivamente, a propor projetos de revitalização cultural, constituídos em torno de objetivos como a construção de uma maloca e a realização de um documentário e de uma expedição à comunidade de origem, Camarão, com o desenterro das flautas e trompetes *Kuwai*. Mais recentemente o grupo se incorporou ao projeto piloto "Memórias dos Cantos", um projeto de registro e formação de um arquivo sonoro de músicas indígenas do Museu do Índio (FUNAI). Neste projeto, Luiz Laureano e seu filho Moises Luiz da Silva, são pesquisadores bolsistas, contratados através da Unesco.

Palavras-chave: música Baniwa, Alto Rio Negro, pesquisa colaborativa

Abstract

In this paper I focus on the modes of action that are requested of the researchers that have as their object of study the indigenous music of Brazil. The papers is centered on a case study in the Upper Rio Negro, in the northwest of the Brazilian Amazon entitled "Podáali project of valorization of Baniwa music" in which I participate as the consultant anthropologist. This is a collaborative work I've been developing with baniwa families living in a peri-urban community in São Gabriel da Cachoeira, in the Upper Rio Negro in partnership with indigenous organizations and non-governmental organizations active in the region. The central focus is the revitalization of the musical repertoire and rituals in traditional longhouse built on a political strategy of presence in the city for them. The Podáali Project, name the word ritual baniwa exchange, promotes through music and dance a policy update action of relations among both native and with the "world of the whites". In this project Luiz Laureano e his son Moises Luiz da Silva are both Unesco researchers.

Key-words: Baniwa music, Upper Rio Negro, collaborative research

Este texto apresenta uma reflexão sobre a experiência de uma família *hohódene*, que migrou há cerca de trinta anos do Rio Ayari para São Gabriel da Cachoeira. Há cerca de nove anos, este grupo familiar, residente na comunidade periurbana de Itacoatiara-Mirim, passou a manifestar o desejo e, efetivamente, a propor projetos de revitalização cultural, constituídos em torno de objetivos como a construção de uma maloca e a realização de um documentário e de uma expedição à comunidade de origem, Camarão, com o desenterro das flautas e trompetes *Kuwai*. Mais recentemente o grupo se incorporou ao projeto piloto "Memórias dos Cantos", um projeto de registro e formação de um arquivo sonoro de músicas indígenas do Museu do Índio (FUNAI). Neste projeto, Luiz Laureano e seu filho Moises Luiz da Silva, são pesquisadores bolsistas, contratados através da Unesco.

É interessante perceber como o discurso do mestre da maloca, idealizador do projeto, apesar de permeado de sutis traços de um "pessimismo sentimental", nas palavras de Sahlins (1997) – "as crianças não falam mais baniwa", "os jovens só caminham para a cidade" – apresenta um otimismo candente e crescente. Seu Luis Laureano tem empreendido uma pesquisa sistemática junto a seus parentes e tem implementado, cada vez mais, itens considerados tradicionais dos Baniwa. A maloca, construída durante a execução do projeto, tem sido palco de muitas atividades e reunido personalidades importantes, cumprindo seu papel, inicialmente previsto, de servir como referência para, e de, povos indígenas, na cidade de São Gabriel da Cachoeira.

A configuração do trabalho que apresentamos aqui se enquadraria no que vem sendo chamado de antropologia colaborativa ou etnomusicologia aplicada. Apesar de considerar que as pesquisas na área têm graus variados de colaboração, consideramos que, nesta, a colaboração foi o ponto de partida. É por este viés, portanto, que a apresentamos.

Nossas primeiras conversas, se deram por correio eletrônico, como, aliás, grande parte das trocas de comunicação neste trabalho. Nosso primeiro projeto executado foi o Podáali: revitalização da música baniwa. Tratava-se do seguinte, uma família residente na área periurbana de São Gabriel da Cacheira há mais de vinte anos que propunha a construção de uma maloca na sua comunidade Itacoatiara-Mirim, nesta cidade e uma expedição ao Ayari, para *desenterrar* das águas, as flautas e trompetes *Kuwai*, depositados na comunidade

Camarão, de onde migraram. O projeto inicial previa o translado das *Kuwai* para Itacoatiara-Mirim e fora formatado para compor um longa metragem. Imediatamente me vieram à lembrança os textos de Jonathan Hill sobre os Wakuenái, fratrias deste mesmo grupo que vivem na Venezuela. Em um destes textos, Hill (1993) enfatiza o papel destes instrumentos na fundação dos lugares do mundo habitados por eles, logo, me perguntei: estarão Seu Luis Laureano da Silva e sua família fundando São Gabriel da Cachoeira como um lugar efetivamente habitável para eles? Jonathan Hill pesquisa há muitos anos os Wakuenái, na Venezuela, correspondentes aos Baniwa, no Brasil, e que incluem várias fratrias, entre elas os *Hohódeni*, aos quais pertencem as famílias de Itacoatiara-Mirim, e enfatiza em seus trabalhos o papel fundante das flautas e trompetes sagrados *Kuwai*, que inauguram os lugares habitados pelos Baniwa. Os Baniwa são falantes desta língua que é da família linguística Aruak e somam no Brasil cerca de 6.200 pessoas. Hill propõe que neste universo há um amálgama entre mito e música e que na conformação do território há como que um cordão umbilical a partir de um começo situado no Rio Ayari ("O centro do mundo"). A partir dali, os lugares são marcados por traços das ações dos criadores.[1]

Conjuntamente com Adeilson Lopes da Silva, assessor do Instituto Socio Ambiental, que acompanhava este projeto desde seu início, aplicamos o projeto adaptado para um documentário curta-metragem no Edital Patrimônio Cultural da Petrobrás e este foi contemplado. A partir daí, Moisés Luiz da Silva, filho de Luis, um rapaz de cerca de 30 anos, assumiu a gestão do projeto. Moisés, Adeilson e eu trocamos muitas mensagens, fizemos reuniões presenciais e por internet, e muitas barreiras burocráticas foram vencidas até que o projeto foi executado. Estes processos foram detalhados em outros textos (Montardo 2011 e Silva *et al* 2012).

Maloca Casa de Conhecimento e valorização da música

É inevitável não problematizar, mesmo que brevemente, os títulos e denominações utilizadas no projeto, tais como revitalização, ou valorização, por exemplo. André Fernando me falou, na época, que era contra o uso do termo resgate e que, por isso, haviam optado por

[1] Para um aprofundamento sobre os Baniwa ver Wright 1992 e Garnello 2003, entre outros.

valorização. Outras etnografias de processos semelhantes ocorridos também no Alto Rio Negro notam o uso das mesmas expressões, denotando ser este um debate que abrange toda a região. Cito o relato de Martini (2012, p. 331) sobre a repatriação de ornamentos de dança (basá busá) do Museu do Índio das Freiras Salesianas, em Manaus, para o rio Negro, no qual o autor identifica um movimento autodenominado "revitalização cultural".

No dia do pré-lançamento do documentário Podáali, na Maloca, estavam presentes muitas autoridades e comerciantes de São Gabriel. O atual vice-prefeito André Fernando Baniwa, recuperou em seu discurso toda a história e localizou seu início na viagem que Seu Luis Laureano fez com a esposa e seus pais para a França, nas comemorações do Ano do Brasil na França. Ele narrou que, na volta desta viagem, Luis o procurou com este projeto.

O projeto de Luis Laureano da Silva remete à crítica de Sahlins ao uso de invenção da tradição quando se fala nestes projetos indígenas. Para o autor, tratá-los assim lhes confere um ar de inautenticidade, enquanto o que fizeram os europeus nos séculos XV e XVI, ao revitalizar culturas antigas, é tratado como renascimento. Transcrevo sua provocação:

> Quando são os europeus que inventam suas tradições – com os turcos às portas – trata-se de um renascimento cultural genuíno, o início de um futuro de progresso. Quando outros povos o fazem, é um signo de decadência cultural, uma recuperação factícia, que não pode produzir senão simulacros de um passado morto. (Sahlins, 2004, p. 5)

A maloca "casa de conhecimento" efetivamente se tornou um ponto de referência na cidade de São Gabriel, atraindo eventos e visitantes de expressão nacional e internacional, tais como candidatos à Presidência da República, o alto escalão do exército, líderes de diversas religiões, pesquisadores, entre outros, todos convidados a deixar seu registro no livro-ata que Mestre Luis mantém. Um exemplo que destaco foi a produção do filme documentário *Viramundo: a journey with Gilberto Gil*, dirigido pelo suíço Pierre-Yves Borgeaud. O filme narra a vida do músico e ex-ministro da Cultura do Brasil Gilberto Gil, mostra o artista percorrendo partes da África do Sul, da Austrália e do Brasil. Para retratar sua atuação como ministro, destacando a criação dos Pontos de Cultura, foi escolhida a Maloca de Itacoatiara-Mirim, onde foram realizadas as gravações, nas quais Seu Luis e

Gilberto Gil aparecem tocando juntos.[2] A autonomia com que este projeto foi levado pelos Baniwa possibilitou que Seu Luiz impedisse que a prefeitura cimentasse a maloca. Sacos e sacos de cimento já haviam sido depositados ali, arbitrariamente, para receber o ex-ministro, em maio de 2011. Seu Luis foi firme: "quero que a Maloca fique como um museu, com piso de chão batido". E assim está.

A construção da maloca foi realizada com o esforço de Seu Luiz, ao reunir pessoas da comunidade em mutirão, utilizando recursos obtidos em projetos contemplados em editais e outras parcerias. Um destes projetos foi submetido e contemplado no Programa Petrobrás Cultural, em 2007. Este projeto possibilitou a compra de equipamentos de filmagem, a realização de oficinas de vídeo e a produção do documentário Podáali. Neste interim, surgiu o convite da Profa Rosângela Tugny para que integrássemos o projeto piloto "Memória dos Cantos", que estava iniciando junto ao Museu do Indio (Funai). Neste projeto estava prevista, inicialmente, a participação de cinco etnias que iriam registrar seus repertórios musicais e a partir daí iniciar um processo de criação de um arquivo sonoro no Museu do Indio, além de outros desdobramentos. A adesão da equipe do Podáali ao projeto do Museu do Indio, foi festejada por Seu Luiz. Na primeira etapa de gravação na Maloca, em outubro de 2013, para a qual foram convidadas famílias Baniwa residentes em São Gabriel da Cachoeira, foi realizada uma oficina de produção de instrumentos e foi realizado um *podáali*, com execução de repertório instrumental e vocal do canto de mulheres. Iniciamos a tradução dos cantos, que se referem as fratrias as quais pertencem a mulher e o homem para o qual ela canta, ao oferecer o caxiri. Entre os Tucano, há um gênero de cantos femininos, que acontece também no momento do oferecimento do caxiri, denominado *Ahãdeakü* e que foi estudado entre os Tucano Yepamasã por Piedade (1997) e entre os Tucano em São Gabriel da Cachoeira, por Gabbay (2012). Será interessante comparar estes repertórios que fazem parte de um grande sistema musical, que abrange as etnias no Alto Rio Negro.

Seu Luiz Laureano mora com sua família na Maloca, ali recebe hóspedes, parentes que vem das calhas dos rios da região e pesquisadores. Visitantes que passam por São Gabriel são cotidianos, e ali ele os recebe mostrando os instrumentos musicais, a cerâmica tradicional baniwa, servindo o caxiri (bebida feita de frutas fermentadas) e conversando

[2] Ver o site do filme http://www.connectingsouth.com/.

sobre o "seu trabalho". Assim o *madzero* (mestre da Maloca) Luiz Laureano se refere a esta atividade que vem conduzindo com auxílio de sua esposa Dona Luzia, seu filho Moises Laureano da Silva, entre outros familiares. Ressalto aqui o fato deles residirem na Maloca. Outras iniciativas de revitalização das malocas ocorrem na região, porém, como não são habitadas, a sua decomposição é mais acelerada. Neste caso, a Maloca de Itacoatiara-Mirim, mesmo necessitando de uma reforma substancial, pelo fato de estar constantemente em uso, se mantém em pé e viva.

Concluindo, nos atrevemos a afirmar que o Projeto Podáali, idealizado por Seu Luis, está atuando verticalmente e horizontalmente. Em outras palavras, os Baniwa que moram atualmente em Itacoatiara-Mirim estão atualizando suas relações com os ancestrais míticos ao executarem seus instrumentos sagrados, numa relação vertical, e atualizando suas relações com o mundo dos brancos, também com este projeto. O mundo dos brancos, neste caso, é, por um lado, a cidade de São Gabriel da Cachoeira, mencionada na idealização do projeto. Lá, no texto inicial, o projeto era colocado como uma reação aos inúmeros problemas enfrentados pelos jovens diante dos preconceitos dos não indígenas, e algumas decorrências destes, como o uso excessivo de bebida alcóolica, baixa auto-estima, entre outras. Vale a pena ressaltar que, apesar de ser a cidade mais indígena no país, o preconceito é imenso.

Por outro lado, o mundo dos brancos é o mundo dos projetos. Acompanhando ainda as elaborações de Hill, acreditamos que de fato o Podáali está fundando São Gabriel da Cachoeira como território efetivamente Baniwa, sem abandonar o pertencimento a Camarão, no Ayari. Analisando as performances musicais promovidas pelos Wakuénai na localidade de San Felipe, em 1981, Hill comenta que eles transpuseram os processos indígenas de musicalização das relações entre os grupos afins dos rituais *podáali* para as relações políticas com os outros povos indígenas do alto Rio Negro e com os brancos, mestiços e comerciantes da região, promovendo certa reciprocidade entre seu próprio grupo e os potencialmente perigosos "outros". Naquele caso, em que se apresentavam, cantando, dançando e tocando flautas do repertório do *podáali* (o ritual de troca), na praça da cidade, protestando contra o desvio por parte das autoridades locais, de recursos destinados originalmente para eles, Hill relata que foi acionado também o repertório dos rituais de iniciação. Somente alguns anos depois o autor compreendeu o significado daqueles eventos, nos quais os Wakuenai,

estariam, com forte dose de ironia, lidando com os processos de exploração sofridos, "numa espécie de guerra de guerrilha semiótica, ou um jogo sério e definitivo mortal de restauração de identidades coletivas, assumindo o controle simbólico sobre as maneiras pelas quais a história é definida e posta em prática no presente." (1997:153-154, tradução da autora).

Hill nos fala da promoção, pelos Wakuenái, de uma "musicalização" do outro, e nos parece que os Baniwa de Itacoatiara-Mirim, com o Projeto Podáali, a Maloca Casa de Conhecimento e a música, estão abrindo e reforçando canais de comunicação e transmissão de conhecimento tanto com seus ancestrais míticos quanto com o mundo dos brancos. Mas, principalmente, podemos perceber que eles o fazem com os outros Baniwa e com os povos do Alto Rio Negro, que têm hoje em São Gabriel da Cachoeira um local de referência onde partilhar o caxiri, a música e a dança. Está fundado, portanto, um território baniwa na cidade de São Gabriel da Cachoeira.

REFERÊNCIAS

GABBAY, Mariana. *Lágrimas de Boas-Vindas: o repertório musical Ahãdeakü das comunidades indígenas de São Gabriel da Cachoeira no Alto Rio Negro, AM.* Dissertação de mestrado. Belém: PPGARTES/UFPA. 2012.

GARNELO, Luiza. *Poder, Hierarquia e Reciprocidade: saúde e harmonia entre os Baniwa do Alto Rio Negro*. Rio de Janeiro: Fiocruz. 2003.

HILL, Jonathan. *Keepers of the Sacred Chants: The Poetics of Ritual Power in an Amazonian Society*. Univ. of Arizona Press. 1993.

"Musicalizing" the Other: Shamanistic Approaches to Ethnic-Class Competition along the Upper Rio Negro". In : SULLIVAN, L. *Enchanting Powers. Music in the World´s Religions.* Cambridge: Harvard University. 1997.

"Metamorphosis: Mythic and Musical Modes of Ceremonial Exchange among the Wakuénai of Venezuela. In KUSS, Melena (Ed.) *Music in Latin America and the Caribbean: an encycopedic history*. Texas: University of Texas Press. 2004.

HILL, Jonathan & CHAUMEIL, Jean-Pierre (Eds.).*Burst of Breath: New Research on Indigenous Ritual Flutes in Lowland South America*. Lincoln: University of Nebraska Press. 2011.

MARTINI, André. "O retorno dos mortos: apontamentos sobre a repatriação de ornamentos de dança (basá busá) do Museu do Índio, em Manaus, para o rio Negro". *Revista de Antropologia* (V. 55 No 1: 331-355). 2012.

MONTARDO, Deise Lucy O. "A música indígena no mundo dos projetos: Etnografia do Projeto "Podáali – valorização da música Baniwa". *Trans* 15. 2011.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música yepamasa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2004.*O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de doutorado. Florianópolis: PPGAS/UFSC. 1997.

SAHLINS, Marshall. 'O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parti I). *Mana* 3(1): 41-73. 1997.

_____ *Esperando Foucault, ainda*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac Naif. 2004.

SILVA, Moisés; MONTARDO, Deise Lucy O. & SILVA, Adeilson L. Projeto " Podáali: valorização da música Baniwa" e a Maloca Casa do Conhecimento - narrativa de um processo de transformação dos lugares do mundo. In: ANDRELLO, Geraldo. (Org.). Rotas de Criação e Transformação - Narrativas de origem dos povos indígenas do rio Negro. 1ed.São Paulo e São Grabriel da Ca: Instituto Socioambiental e FOIRN, v., p. 72-89. 2012.

WRIGHT, Robin M. Guardians of The Cosmos: Baniwa Shamans And Prophets (Part I). *History of Religions*. Chicago: University Of Chicago, August, pp.32 – 58. 1992.

_____ *"Aos que vão nascer" Uma etnografia religiosa dos índios Baniwa*. Tese de Livre docência. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

BORGEAUD, Pierre-Yves. *Viramundo: a journey with Gilberto Gil*. www.connectingsouth.com/. 25 de agosto de 2012. 2012.

ATRAVESSANDO FRONTEIRAS: O HEAVY METAL APROXIMANDO NAÇÕES

Franciele Cristina Neves
franciele_neves@yahoo.com.br
UNIOESTE/PR

Resumo

A comunicação a seguir consiste na apresentação de um recorte da pesquisa antropológica desenvolvida no programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciências Sociais, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE. O grupo escolhido para estudo é formado por uma afinidade pelo gênero musical conhecido como *Heavy Metal*. A pesquisa se situa geograficamente na região conhecida como Tríplice Fronteira, entre Brasil, Paraguai e Argentina, porém, privilegia o olhar da cidade de Foz do Iguaçu/PR. Os dados coletados foram resultado de mais de dois anos de etnografia. A pesquisa teve como objetivo a investigação da construção de uma rede social internacional, entre o Brasil e o Paraguai, a qual foi criada pelos fãs para a produção e consumo desta música. Desta forma, a pesquisa se torna "multissituada", ou seja, a rede é composta por indivíduos de várias cidades e de forma independente, recebendo o nome de *cena underground*. Apesar da fronteira entre nações continuar existindo, em relação à prática do Heavy Metal, as margens tornam-se porosas, resultando na construção de um espaço "neutro" entre paraguaios e brasileiros se tratando desta prática. Assim, transgredindo as fronteiras de Estado, as identidades nacionais assumem um campo periférico, fazendo com que a identidade musical fique em primeiro plano. O presente estudo tem o intuito de trazer as seguintes contribuições analíticas: a) apresentar a existência de concepções diferenciadas de fronteira, podendo ir além do seu significado físico e simbólico; b) os estudos de sociologia costumam privilegiar o caráter comercial da fronteira, assim, esta pesquisa mostra a possibilidade de diferentes usos deste espaço; e por fim, c) apresentar práticas que mostrem a importância da identidade musical na atualidade.

Palavras-chave: Heavy Metal, rede social, fronteira.

Abstract

The following communication is to present an excerpt of anthropological research developed at the Graduate stricto sensu program in Social Sciences, State University of Western Paraná / UNIOESTE. The group chosen for study is formed by affinity for a musical genre: heavy metal. The research is situated geographically in the region known as the Triple Border between Brazil, Paraguay and Argentina, however, favoring the look of the city of Foz do Iguaçu / PR. The collected data were the result of over two years of ethnography. The research aimed to investigate the construction of an international social network, between Brazil and Paraguay, which was created by the fans for the production and consumption of music. Thus, the search becomes "multissituada", that is, the network is composed of individuals from various cities and independently, receiving the name of the underground

scene. Despite the border between nations continue to exist in relation to the practice of Heavy Metal, the edges become porous, and there is the construction of a "neutral" space between Paraguayans and Brazilians addressing this practice. Thus violating the state border, national identities play a peripheral field, causing the musical identity is in front. This study aims to bring the following analytical contributions: a) show that there is different conceptions of border and may go beyond its physical and symbolic character; b) the sociology studies tend to focus on the commercial nature of the border, thus, this study shows the possibility of different uses of this space; and finally, c) provide practical to show the importance of musical identity today.

Keyword: Heavy Metal, social network, border.

O Heavy Metal entre o Brasil e o Paraguai[1]:

O gosto musical tem se mostrado como um forte fator de identidade entre os grupos sociais na atualidade. O grupo em questão se identifica com o *Heavy Metal*, e se reconhecem como *metaleiros* e/ou *headbanger*[2]. A partir da identificação com um ritmo musical, há a formação de grupos a partir de identidades. A estas aglomerações Magnani (2007) denomina de "tribos urbanas", termo usado por ele para identificar a presença, o comportamento e práticas de grupos urbanos, caracterizado pelos ajuntamentos pontuais e pela fluidez. São grupos bem delimitados, normalmente pequenos e fechados, com regras e costumes particulares, contrastando com grupos de caráter massificado[3].

O gênero musical escolhido é um produto consumido mundialmente. O recorte privilegiado para a pesquisa foi o espaço geográfico conhecido como "Tríplice Fronteira", constituído pelas cidades de Foz do Iguaçu, no Brasil; de Puerto Iguazú, na Argentina; e de Ciudad del Este, no Paraguai. Este espaço é marcado por frequentes fluxos econômicos e turísticos, pela presença de diversas etnias e pela pluralidade de subculturas. Nesta

[1] No decorrer do texto, os países podem aparecer de forma abreviada, tal como BR se referindo ao Brasil, PY ao Paraguai e AR à Argentina.
[2] *Headbanger* é uma expressão frequentemente acionada no grupo, é usada para denominar os aficionados pelo *Heavy Metal*. Sua tradução significa "bater cabeça", e esta relacionada às suas danças e expressões corporais.
[3] Magnani (2007), neste mesmo texto, aponta algumas limitações do conceito de "neotribalismo" criado por Maffesoli com relação à utilização metafórica em detrimento do uso mais criterioso do conceito.

perspectiva, privilegio estas características plurais do espaço, assim como a organização e a construção da identidade do grupo.

A região entre Estados nacionais são espaços caracteristicamente plurais e de grande movimentação diária. São ambientes de frequentes trocas sociais, culturais, econômicas e políticas, assim, ela nunca se apresenta de forma homogênea ou formatada, pelo contrário, são lugares vivos e pulsantes, diz Daniele Reiter Chedid (2010). Em síntese a fronteira é dinâmica, é frequentemente redefinida, é paradoxal, aproxima e afasta indivíduos, é o último espaço da lei nacional, é barreira e fluxo, além de criar uma situação de assimetria se tratando da relação de um país e de outro – onde um sempre será dominante e o outro dominado, complementa Albuquerque (2012).

A fronteira indica margens de um território, e se tratando de fronteira nacional, representa também limites jurídicos, delimitando espaços que define o perímetro máximo do controle de um Estado. São espaços que diferenciam o nacional do estrangeiro, podendo criar estereótipos negativos para com os vizinhos, formando uma identificação contrastiva entre os diferentes grupos étnicos (Barth, 1998; Albuquerque, 2012; Colognese, 2011). Estas áreas são, naturalmente, um espaço de conflito, pois se caracteriza por ser um espaço de choques culturais, econômicos e legislativos. Para Juan Carlos Arriaga Rodrigues (2012), é uma região de perigo, pois é porosa e insegura; mas também pode ser um espaço de cooperação mútua, e é neste último argumento que se baseia tal estudo.

A discussão acadêmica sobre fronteira tornou-se, portanto, polissêmica. Genericamente, o conceito pode ser "simbolizada por barreiras e por travessias nos distintos territórios de ocupação humana e de expressão de formas de conhecimento das experiências humanas.", afirma Albuquerque (s/n, p.01). Simplificando, a fronteira é, em sua base conceitual, o espaço onde se inicia a distinção do "outro" e do "eu". Na modernidade ocidental atual, o conceito é normalmente associado aos limites dos Estados nacionais, aos controles jurídicos e militares dos territórios, além da zona de demarcação dos países.

Os indivíduos em questão são privilegiados, pois têm acesso a mercadorias mundiais, mais do que qualquer outra região do país. Adquirem objetos por preços muito mais acessíveis, como, por exemplo, os eletrônicos. Consequentemente, isso reflete nas bandas da região, pois a maioria compra seus instrumentos musicais no Paraguai. Os instrumentos,

geralmente, são os melhores do mercado, e são comprados por menos da metade do valor que comprariam no Brasil. Estando perto, ou no Paraguai, os músicos podem adquirir ótimos equipamentos, o que, consequentemente, dará maior atributo à banda, já que os músicos valorizam a qualidade sonora e uma música tecnicamente bem feita.

O papel simbólico destes limites também é importante ser observado, afirma Lia Osorio Machado (2010), pois há uma proximidade entre populações que são formalmente separadas por um limite nacional, fazendo com que seja impossível reduzir este espaço ao seu aparato funcional, constituído por aduanas, policias e, serviços imigratórios e intercambiários.

O ambiente exerce papel fundamental sobre as mudanças culturais - embora não seja o único -, por isto é importante considerar a construção da identidade em relação ao meio ocupado, afirma Barth. Para ele o indivíduo cria relações com a região e sente a necessidade de adaptação ao espaço, sendo assim, este aspecto é importante na constituição de uma identidade, como o caso da identidade *headbanger*, um fenômeno transnacional, que se desenvolve em um espaço específico, sofrendo influencias mundiais e locais.

Os *headbangers* formam uma rede que se desenvolve a partir da apreciação e produção da música, assim como pela promoção dos shows, constituindo um sentimento de unidade em torno dos *ethos* do grupo[4]. O grupo apresenta uma rede social bem desenvolvida e concreta, chamado por eles de *cena underground*. Para Weber Soares (2004, p.106), "rede social" consiste em um "conjunto de atores ou nós ligados por um tipo específico de relação", relações estas que podem ser de amizade, de conhecimento, de trabalho e/ou parentesco. Para Capra, antes de tudo, as "redes sociais" são "redes de comunicação pautadas em características como linguagem simbólica, restrições culturais e relações de poder" (*apud* Lima Filho, 2011, p.12).

Dois elementos são apontados como fundamentais para a constituição de uma rede: os atores e suas conexões. Esta rede não é composta somente pelos artistas e por frequentadores dos shows e festas, mas é formada também por outras estruturas que são necessárias para a produção e o consumo do *Heavy Metal*. Em um estudo sobre as redes

[4] Segundo Velho (1977, p.105) "Geertz fala em *ethos* quando pretende descrever os 'aspectos morais (e estéticos) e valorativos de uma cultura determinada'".

sociais *roqueiras* em Fortaleza, Lima Filho descreve os atores chaves que compõem esta rede, são: os artistas; o público; os articuladores (como os promotores de evento, os empresários e as entidades associativas); as sedes de eventos e os pontos de encontro.

Durante a realização da pesquisa, foi percebido que a rede estudada é constituída pelos seguintes elementos: bandas, aficionados, pequenas gravadoras, promotores de bandas, organizadores de eventos, donos de bares, proprietários de lojas especializadas e distros[5].

A *cena* se apresenta muito unida, isto se dá devido ao frequente contato entre os agentes. Fazem isto principalmente através da internet (geralmente facebook e myspace), através de cartas, e nos próprios encontros e shows.

Todos estes indivíduos se mobilizam para que aconteça o ponto auge, o show, que é o nó da rede. A festa se torna um espaço importante para a afirmação da identidade *headbanger,* e acontecem principalmente nos finais de semana, mas, a "rede social" está frequentemente ativa.

O elemento que torna esta rede muito forte e frequentemente atuante é chamado por eles de *irmandade*. Esta categoria se mostrou à essência do grupo, pois, além do frequente contato entre os indivíduos componentes do meio, há um interesse por parte de todos em fazer com que a "*cena underground* não morra", diz uma informante. Desta maneira, todos participam e colaboram de alguma maneira, podendo ser na divulgação de uma festa, ou organizando vans para os eventos, enfim, de qualquer maneira que possam contribuir. Neste espírito, tratam-se como *brothers, sisters* e/ou *hermanos*.

Esta *cena underground* se baseia em um conjunto de valores do grupo. Para os informantes é "uma forma de fazer as coisas pelo grupo, é ir nos shows, é apoiar e conhecer as bandas, é saber a história do movimento, é ter "parceria", não brigar nos shows, é ficar "muito louco", curtir e ser "intenso", é ter um visual específico, trocar material e manter contato, ser intenso, enfim, é ter amor ao som acima de tudo", afirma a informante; e completa: "é uma forma de respeito mútuo e afinidade, é fazer de tudo para que o movimento

[5] Distro ou distribuidor se refere a um indivíduo que têm um papel importante na distribuição e circulação de materiais fonográficos, sejam eles físicos e/ou on-line.

não morra, (...), é curtir os shows como se fosse "o último dia de suas vidas", bebem, fumam, "batem cabeça" até não aguentarem mais.".

A partir dos dados coletados pela etnografia, foi observado que há uma comunicação entre *headbangers* do Brasil e Paraguai, os quais criaram uma rede internacional e fazem frequentemente trocas simbólicas; relação que se estende à outros setores além da música. As principais justificativas apontadas são:

a) A criação de uma "terceira língua" na região – o "portunhol" –, é um exemplo concreto desta relação que, a partir da necessidade de comunicação, é criada como uma adaptação local do espanhol e do português;

b) Frequente contato devido ao grande fluxo econômico;

c) Travessia e acesso facilitado;

d) Questão de custos, ou seja, os valores para trazer uma banda paraguaia ao Brasil, ou levar uma banda brasileira ao Paraguai, economicamente falando, se torna mais barato; enquanto esta mesma troca com a Argentina tem seu custo elevado, limitando ainda mais esta comunicação entre os três países;

e) Tratamento dos indivíduos como "iguais", equiparados. "São nossos hermanos", afirma fã. Em viagem feita a Assunción/PY, percebi uma afinidade dos paraguaios para com os brasileiros; caso que não acontece com o povo argentino, onde frequentemente era acionado um desprezo.

Estes fatores são apresentados pelos informantes como facilitadores do companheirismo entre os dois países. Assim, o contato facilitado e frequente entre brasileiros e paraguaios, resulta na criação de redes e vínculos em prol do *Heavy Metal*, conexões que se reforça a cada "troca" de bandas e de público, criando este sentimento de companheirismo e *irmandade*.

Durante a pesquisa, não houve dificuldade em perceber que havia uma relação óbvia entre o Brasil e o Paraguai. Porém, é importante constatar que não estou afirmando que há uma relação conflituosa com os argentinos de Puerto Iguazú, mas que as trocas simbólicas e culturais acontecem de forma esporádica, ou melhor, em se tratando do gênero musical

estudado, as trocas de bandas e público são raras de acontecer. Vários motivos foram apontados pelos informantes para justificar este afastamento, dentre eles estão:

a) Quando há um fluxo entre os países em prol do *Heavy Metal*, ele é realizado em cidades mais distantes da fronteira, principalmente em Buenos Aires. Dessa maneira, a troca de bandas e público tem seu custo elevado, limitando ainda mais a comunicação entre os três países.

b) Não há duvida de que a Argentina, de forma geral, é um país que valoriza muito a música, em especial o *Rock'n'Roll*, o qual tem na sua história grande expressão, principalmente durante a ditadura militar. Para os argentinos, seu país é autossuficiente na produção de música e valoriza toda a produção cultural local. Por isso, importa pouca música e, consequentemente, há menor contato com outros países.

c) Dificuldade na travessia para o lado argentino devido a maior fiscalização na aduana, e "marcação" da polícia nacional uma vez que está no país, afirma interlocutor;

d) Assim como o Brasil e o Paraguai, a Argentina é um país colonizado por povos europeus, porém, a identidade nacional é construída a partir de um discurso de "superioridade" europeia em relação aos outros países da América Latina, afirma interlocutor. Assim, o "segredo do sucesso" nacional seria sua colonização europeia; enquanto argumentam que o principal defeito do povo brasileiro é sua intensa mistificação/hibridação de etnias - o que para os autores brasileiros não é um defeito, e sim uma qualidade de seu povo (Gilberto Freyre, 1993 e Darcy Ribeiro, 1995, por exemplo).

e) Rivalidade entre BR e AR é explicada historicamente, devido a frequente disputa pela hegemonia econômica da América Latina; a qual é expressa de várias maneiras, mas principalmente pelo futebol.

Os dados apresentados não indicam que argentinos não gostem deste tipo de música, ou negam brasileiros e paraguaios - inclusive acho esta afirmação perigosa. Porém, estes fatores contribuem para uma maior dificuldade na criação de laços entre os argentinos com brasileiros e paraguaios.

Desta maneira, durante a realização da pesquisa pude detectar e estudar a relação criada entre brasileiros e paraguaios, aproximação esta que acontece em prol da produção e

consumo do *Heavy Metal*. Neste sentido, durante a celebração da identidade *headbanger* – ou seja, nos shows -, o gênero musical em questão é capaz de ultrapassar a identidade nacional, diluindo hegemonias culturais ou econômicas, constituindo-se numa arena mais neutra de trocas culturais e de experiência entre os atores. Em outras palavras, as fronteiras de Estado são transgredidas, as identidades nacionais assumem um campo periférico e a identidade *headbanger* se mostra em primeiro plano, já que o *Heavy Metal* se constitui como um objeto híbrido que é consumido pelos três países constituintes da fronteira. A prática do *Heavy Metal* é construída de forma singular na Tríplice Fronteira, devido a este multipluralismo de influencias e de culturas locais bem demarcadas, este fenômeno toma novas estruturas. Esta hipótese confirma o pressuposto de vários autores – como Barth (1998), Canclini (2008) e Sahlins (1997a e 1997b)-, de que o lugar influencia na construção da identidade. Ou seja, apesar de ser um fenômeno transnacional, ele se desenvolve em cada espaço de forma singular, negociando com a cultura local e com as informações mundiais, resultando em novas formas de praticá-lo. Este multiculturalismo é descrito em uma entrevista cedida pela banda paraguaia Moloko: "*Para nosotros las fronteras son solo lineas imaginarias que dividen paises, si al final somos todos hermanos*."[6].

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, José Lindomar Coelho de. "*Conflito e Integração na Região de Fronteiras*". IN: Revista de Integração Latino-Americana (MILA). Santa Maria-RS, s/n.

ALBUQUERQUE, José Lindomar Coelho de. "Fronteiras: entre os caminhos da observação e os labirintos da interpretação". In: I Colóquio Internacional sobre Dinâmicas de Fronteira, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE - *Campus* Toledo, 2012.

BARTH, Fredrik. "Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth". In: Teorias da etnicidade. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 1998.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, e, Ana Regina Lessa. 4° Ed. São Paulo: USP, 2008.

[6] Trecho de uma entrevista cedida pela banda Moloko ao site Fronteira Zero (janeiro/2011), ao serem questionados sobre como a fronteira interfere em suas vidas.

CHEDID, Daniele Reiter. "A alteração das relações de vizinhança entre Brasil e Paraguai: a aproximação cultural como política (1950-1970)", p.137-157. In: NUNES, Ângel; PADOIN, Maria Medianeira; e, OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de, (Orgs.). Dilemas e Diálogos Platinos: Fronteiras. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2º vol, 2010.

COLOGNESE, Silvio Antonio. "A fronteira como unidade de análise nos estudos sobre geração e italianidade". In: SCHALLENBERGER, Erneldo (org.). Indentidades nas Fronteiras: território, cultura e história. São Leopoldo: Oikos, 2011.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala. Global Editora, 1933.

Fronteira Zero. Disponível em: http://fronteira-zero.blogspot.com.br/. Acesso em: jan/2012.

LIMA FILHO, Irapuan Peixoto. "Uma atitude bem rock and roll": estilo de vida e redes sociais entre roqueiros em Fortaleza". Comunicação apresentada no XV Congresso Brasileiro de Sociologia, 2011.

MACHADO, Lia Osorio. "*Cidades na Fronteira Internacional: conceitos e tipologia*", (pg.59-72). IN: NUNES, Ângel; PADOIN, Maria Medianeira; e, OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de, (Orgs.). Dilemas e Diálogos Platinos: Fronteiras. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2° vol, 2010.

MAGNANI, José Guilherme Cantor; e, SOUZA, Bruna Mantese de (Orgs.). Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Juan Carlos Arriaga. "*Dinámicas de frontera: prácticas, estrategias y conflictos en la frontera de México con Estados Unidos*". IN: I Colóquio Internacional sobre Dinâmicas de Fronteira, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE - *Campus* Toledo, 2012.

SAHLINS, Marshall. "*O "Pessimismo Sentimental" e a Experiência Etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (Parte I)*". IN: Mana – Revista de Antropologia Social, vol. 3, n. 1, p. 41-73, 1997a.

SAHLINS, Marshall. "*O "Pessimismo Sentimental" e a Experiência Etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (Parte II)*". IN: Mana – Revista de Antropologia Social, vol. 3, n. 1, p. 103-150, 1997b.

SOARES, Weber. "Análises de redes sociais e os fundamentos teóricos da migração internacional". Revista Brasileira de Estudos de População. V.21, n.1, p. 101-116, jan/jun, 2004.

VELHO, Gilberto. Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

A DANÇA DOS MARACÁS DO RIO NEGRO: UMA EXPRESSÃO DA ARTE DE UMA CULTURA RIATUALIZADA

Rivelino Barreto
yupuribubera@gmail.com
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

A partir da compreensão adquirida no convívio cultural tukano apresento no presente texto uma breve reflexão sobre a conexão entre a musicalidade e cultural ritual tukano. Não pretendes-e nortear para grandes questões científicas, mas sim apresentar um processo de formação que se vai concretizando no convívio entre aldeia e universidade desde o momento em que passei a pesquisar sendo tukano a própria cultura tukana. É uma leitura que se faz do conhecimento do grande kumu tukano Luciano Barreto. Espera-se com isso ter oportunidade para uma diálogo parcial com o conhecimento cientíco a partir daquilo que se entender por musicalidade tukana.

Palavras-Chave: musicalidade tukana, cultural ritual, dança.

Abstract

From the understanding acquired in the cultural familiarity I present tukano in the present text a short reflection on the connection between the musicality and cultural ritual tukano. You do not intend and to orientate for great scientific questions, but yes to present a process of formation that is coming true in the familiarity between village and university from the moment in which I started to investigate when the culture itself is tukano tukana. It is a reading that does from the knowledge of the great kumu tukano Luciano Barreto. to itself one waits in spite of the fact that that partial dialog has opportunity for one with the knowledge cientíco from what will be understood by musicality tukana.

Keywords: musicality tukana, cultural ritual, dance**.**

Barsamõri

Barsamõri em termos da Língua Tukana, significa “musíca” (doravante música tukana), as letras musicais conhecidas pelo *bayá* (músico tukano), as mesmas que são utilizadas para os grandes eventos culturais organizado por membros de uma aldeia e que envolve a participação de outras aldeias, entre etnias diferentes.

A música tukana sempre foi de domínio oral, assim um músico tukano (doravante *bayá*), especificamente se tratando de um *bayá,* tinha consigo diversas músicas memorizadas no processo de sua formação na aldeia e que era posta em prática em grandes eventos de danças e ritualizações. Vale ressaltar que esse exercicio de memorização musical é mais condicionada pela virtude cultural, ou seja, a pessoa que se torna um *bayá* é porque esse é seu dom, e muitas vezes essa é sua especialidade única.

É justamente esse vínculo musical de especialidade de um *bayá* que condiciona para que dentro do contexto cultural tukano a dança e ritual se expressem através do movimento do corpo e expressão de uma linguagem na medida em que os pés no chão tocam, com suas váriações, finalidade, tempo e espaço. Além disso, cada expressão musical tukano apresenta rituais e danças com suas denominações, é o caso da Dança do Camarão (*Darsya Bârsa*), entre outras danças tukana.

Como todo evento musical requer um espaço específico no âmbito cultural tukano entra em cena a maloca, sendo parte de um espaço de conexão entre a vida tukana e o próprio corpo humano, ou seja, que a maloca se apoia no chão em forma de um Corpo humano, com as portas de entrada e saída somente, sem janelas. Sua projeção vai além de um espaço como moradia de um determinado sib tukano, pois, é um Corpo onde residem vários corpos humanos. Assim, toda atividade musical em um determinado evento com grandes rituais e danças transpassam no Corpo humano, que é a maloca.

Hoje em dia os tukano já não convivem na maloca, e sim em comunidades, que na verdade são extensões das próprias malocas. Antes, cada família de um sib ocupavam um espaço (quarto) na maloca, e essas "mesmas" famílias nucleares constituiram suas casas particulares, estabelecendo assim a formação de uma nova maloca, a comunidade.

A expressão de uma cultural ritualizada

O conhecimento de um mestre de música, o *bayá*, vem de uma linguagem mítica, portanto, não são línguagens faladas hoje pelos tukano. Isso mostra que as línguas indígena também tiveram seus processos de formaçãoes e transformações. Nesse caso, as pessoas

que não são *bayá* não sabem o significado das letras musicais, mesmo que estejam participando de uma dança e cantoria.

Ora, em primeiro momento entende-se que a musicalidade tukana expressa uma cultura ritualizada na medida em que traz na memória aquilo que foi vivenciada pelos ancestrais de um determinado sib, um grupo étnico enquanto falante de uma língua, e também pelos seres demiúrgos de tempos considerados ancestrais que foi passando de geração em geração, bem como de um context mítico para o contexto sociológico, e assim, estabelecendo a própria organização sociocultural na medida em que vai envolvendo a presença de outras aldeias de etnias diferentes com suas respectivas musicalidades.

Um evento cultural com danças e seus rituais ocorre entre culturas diferentes, de etnias diferentes, com trocas de conhecimentos, habilidades, organização e todo ritual e dança dos anfitriões é observado pelos visitantes. Entre os tukano da aldeia São Domingos Sávio, alto rio tiquié, município São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas as trocas de conhecimentos culturais eram (são) realizados com os tuyuka, e depende muito das proximidades étnicas entre uma aldeia e outra. Isso em se tratando de grandes cerimonias envolvendo rituais e danças através de *barsamõri.*

Barsamõri é desenvolvido conforme cada especialista e seu respective conhecimento cultural através das músicas. Sendo o sistema de organização sociocultural tukano patrilinear e de exogamia linguistica, os casamentos ocorrem entre etnias de línguas diferentes. Em dos casamentos é que as cerimonias de danças e rituais são planejados, pois, a partir das festas é que as famílias articulavam para conseguir esposas para seus filhos, sobrinhos, netos. Nem sempre isso aconteceu de forma passiva, outras vezes funcionava através do sistema de raptação quando os integrantes de uma maloca (de uma etnia e sib) invandiam outras malocas de diferente etnia e sib também. Quando tinham resultados positivos iniciava-se o ciclos de trocas matrimonias, bem como novos métodos de afinidades foram sendo reformulados através de diálogos e acordos para articulação dos casamentos.

Conforme o *kumu* Luciano Barreto (Barreto 2012:139), que presenciou um desses momentos em que os tukano pediram em casamento para um de seus membros uma mulher tuyuka, a responsabilidade era de toda a aldeia, especificamente das lideranças, era portanto um pedido de casamento de responsabilidade coletiva.

> eu era pequeno, estávamos participando de uma festa junto à moloca dos tuyuka onde moravam parentes da minha mãe (Luiza Borges), estavam também muitos *Bará*. Em certo momento, meu pai *Kuriano* se levantou e começou a falar que iria levar a jovem Catarina, que ela iria com ele para ser esposa do seu irmão Francisco (pacíco, primo paralelo). Eu estava com medo, porque, o nosso grupo era menor naquela situação, só era meu pai Kuriano e meu tio Ponciano), mas eles eram pajés respeitados. Meu pai falava e gritava alto com os tuyuka e os Bará que não estavam concordando, porque, ela já era uma mulher comprometida, e enquanto meu pai enfrentava com fortes palavras, meu tio Ponciano foi até o fundo da maloca puxar Catarina para levar pra fora. Ela estava deitada na rede quando meu tio Ponciano começou a puxá-la, ele era bem magrinho, enquanto que o filhinho dela chorava muito. Demorou um pouquinho pra ela sair com meu tio Ponciano, que no meio de muita gente foi levando para fora. Por outro lado, tinha alguns tuyuka que concordavam, enquanto que os Bará não estavam de acordo. Em certo momento Catarina começou a desabafar com os seus parentes tuyuka, ela dizia que assim como apoiavam para que ela fosse com os tukano teriam que ajudá-la em muitas coisas que ela precisasse, como tipiti, peneira, aturá, e ela chorava muito. Foi assim que meu pai Kuriano e meu tio Ponciano conseguiram encontrar uma esposa para o meu tio Francisco Barreto (pacico), mas não demorou muito, pois, no meio da viagem já vinham sentados no mesmo banco da canoa, acho que já tinha alguma coisa entre eles, até porque meu tio estava morando por lá há algum tempo. Isso ainda causou rivalidade entre os nossos pais (Kuriano e Ponciano) e os Bará, inclusive, eu e meu irmão (primo paralelo) Ovídio quase morremos porque os Bará investiram contra nós, mas nossos pais também eram preparados, por isso com seus benzimentos é que fomos curados, na verdade até hoje tanto ele como eu ainda continuamos sentindo a dor de reumatismo. Concerteza os Bará também tenham adoecido, porque, nossos pais (Kuriano e Ponciano) também eram pajés e tinham muitos conhecimentos (Luciano Barreto, 2010).

Essa era uma das finalidade quando se organizava as cerimonias rituais e danças. Hoje em dia as coisas mudaram, é claro, no lugar de músicas tradicionais vieram as músicas de contextos urbanos. Mas cada tempo e espaço é uma realidade vivenciada pelas pessoas, onde "com a mudança das coisas, mudam os indivíduos; o tipo permanece o mesmo" (JAEGER, 2003:03).

Geralmente, a musicalidade tukana se concentra mais ao som de *Mawaco*, *Carriçu* (*weõ*) e *capiwayá* (*barsamõri*). É através dessas três vias que se constitue a musicalidade tuakana, onde seus autores criam, interpretam e reinterpretam seus rituais. Entende-se que os tukanos de hoje criam e interpretam sua musicalidade especificamente com o *Mawaco* e *Carriçu*, enquanto que *capiwayá* já é uma reinterpretação musical.

A dança do mawaco é realizado no momento da oferta coletiva (*poosé*), quando os homens entram na maloca em clima de festa e emissões de sons orais como: *ye, ye, ye, ye, ye, ye, ye, ye, ye, ye, ye, ye suakarê, ko maata pêru petinũha martika*![1] No evento de *poosé* geralmente a oferta de produtos alimentícios ou outros objetos de consume coletivo tem suas variações, podendo ser peixe, caça, frutas silvestres, mandioca, aturás, banco tukano. Nesse evento, os homens aos poucos vão se aproximando da maloca para em seguida iniciarem o ritual de oferta. A princípio há um momento introdutório em que um representante do grupo visitante comunica ao representante da comunidade anfintriã sobre o que vai acontecer, especificamente conduzindo o evento também para a responsabilidade da comunidae anfitriã. Ao entrarem na maloca, portanto, os homens circulam no espaço interior com linguagens de oferecimento direcionados especificamente para as mulheres, colocando em seguida os produtos no centro da maloca.

Em prática, todos os participantes, exceto as crianças, usam pinturas corporais, no caso a cor vermelha é de preferência dos tukano, e pra isso usam *Urucum* (*Morçã*) e *Carayurú*. É nesse clima que iniciam a primeira apresentação musical ao redor dos produtos ofertados ao centro da maloca, com os passos dianteiros que cruzam entre os participantes. Geralmente, no final da dança os *mawaco*, de sonoridades variantes, são destruidos pelos dançantes. No caso, no meu tempo de criança, sempre nos articulávamos para adquirir algum desses instrumentos descartáveis, mas nunca tivemos sucesso. A questão é que *Mawaco* é o que dá o pontapé inicial na musicalidade tukana em grandes festividades, acontece, portanto, é um momento único.

Ao passo que a dança do *Carriçu*, é presente em todas as festividades tukano na medida em que sua musicalidade cobre os intervalos da musicalidade do *Capiwayá*. Precisamente, na dança do *Carriçu* a participação é livre para homens e mulheres, solteiras e casadas, jovens e idosas. No caso, essa participação coletiva é que dá a qualidade de uma festividade tukana animado pela sua musicalidade.

Enquanto que o ritual e dança de *Capiwayá* é mais extenso, e só dançam as pessoas preparadas e selecionadas. É na dança do *Capiwayá* que é revelada uma cultura ritual de

[1] Tradução livre: *Suakarê:* linguagen de desafio entre homem e mulher. *Ko matá pêru petinũha martika*: para que ela logo esgote com seu caxirí (bebida fermentada).

linguagens míticas. Nesse caso, toda evocação da musicalidade dos *bayás* (mestre de música tukana) apresenta uma descrição de uma realidade situacional protagonizado por personalidades de um contexto mítico, portanto, envolve a "revelação" de um fato, tempo e espaço vivenciado pelos demiurgos. Essa descrição musical é fundamental para o *bayá*, porque, ele apresenta uma história através de suas músicas, socializa na maloca um fato protaganizado pelos demiúrgos e que de uma experiência e ação desses se formulou uma determinada música tukana e seu respectivo rítmo, compasso e melodia. Nesse sentido é que a musicalidade tukana passa a descrever uma emoção, perda, comemoração, conflitos, alegria. A maloca por sua vez é a conjuntura do corpo humano, portanto, os particinpantes de uma festividade tukana dentro de uma maloca estão inseridos dentro da simbologia de um Corpo humano.

Em se tratando da maloca[2] sua arquitetura segue orientações que acompanha o nascer do sol, frente (*Barsáwi Diápoa*), e o pôr do sol, fundo (*Duákaro*). Sua estrutura, portanto, apresenta a simbologia do Corpo humano, com joelhos e mãos em terra, precisamente os quatros esteios centrais. Os caibros são as costelas; a porta de entrada, a face e o fundo da maloca as nádegas. Na entrada, em paralelo, existe *Sámʉnri Turkum* (sala de apoio), espaço projetado pelos anfitriões para recepção de visitantes com um canto especial entre as duas primeiras colunas reservado para a arte do diálogo (Barreto, 2012). No centro existe o espaço livre entre as quatro colunas centrais onde, de um lado e do outro, homens e as mulheres escolhidos(as) para a dança do *Capiwayá* se concentram. Outras pessoas participantes vão se concentrando ao redor dos participantes direto de *Capiwayá*, mas sempre com a distinção de homens e mulheres que ocupam seus respectivos bancos.

Geralmente anfitriãos (ãns) e visitantes interconectam na medica em que as danças e rirutia vão sendo efetivadas, mas todos em função da cerimônia e musicalidade tukana, ou seja, formando pares de diálogos, participande das danças, servindo as bebidas fermentadas (caxiri) entre um e outros, bem como tendo atenção com aqueles que exageram na bebida[3].

[2] Aqui faço um recorte da minha dissertação de mestrado (Barreto, 2012) complementando com alguns comentários.
[3] Entendo que é importante entender a maloca no presente, não só entende-la como um passado que não existe mais.

Vale ressaltar ainda que cada maloca tem sua respective tonalidade cultural, assim como toda musicalidade indígena apresenta sua respectiva linguagem musical e melódica.

A maloca em sí, se pensada do ponto de vista tradicional, é um espaço de convivência cultural de um determinado sib, assim seu formato arquitetôtico constitui espaços primários e espaços secundários. Geralmente, os espaços primários são propriedades dos chefes da maloca, sendo estes *Bayá* (mestre de música), *Kumu* (bensedor) ou *Yaí* (pajé) que são os reponsáveis direto pelo *Capiwaya*. Assim, a própria maloca para os tukano estabelece a organização sociocultural e sua base hierárquica, de irmãos maiores a irmãos menores, cujo format estabelece a formação de espaços secundários. Além disso, em dias de festividades de grande porte todo espaço, mesmo que tenhamos afirmado de que não há distinção, se equilibra pelo sistema hierárquico. Isso tanto para os anfitriões, assim como para os visitantes.

Com o passar do tempo foram surgindo as comunidades onde cada família nuclear foi estabelecendo sua casa, no caso uma comunidade indígena é extensão de uma maloca. Isso, porque, no dia a dia na aldeia e maloca, cada núcleo doméstico tem(tinha) seu espaço marcado por um fogo e também tinha um espaço reservado (*turcúm*), onde mantinha seus bens como farinha, cesto de beijú, panela de quinhapira, girau para defumação, cigarro e Epadú, entre outros utencílios de uso particular e coletivo (Barreto, 2012). O que antes era uma casa comunal se expandiu para a formação de uma comunidade.

Temos aqui um motivo bom para pensar na "reificação cultural", considerando o processo de transmissão de saberes (que são maiores do que os educacionais) onde podemos destacar novamente o momento na maloca e o momento na comunidade. Assim, a história das transformações ganha amplitude e podemos situar todas essas mudanças em contexto de continuidade, não apenas rupturas (Barreto, 2102).

As partes de uma dança, ritual da musicalidade tukana[4]

Organizar uma festa no tempo da maloca era algo diferente. Do mesmo modo, não são menos explícitas certas continuidades quando olhamos para certas ocasiões como, a saber, *Poori Nʉmʉ* (festa de oferecimento), *Barsáwi Darerí Nʉmʉ* (inauguração da maloca), *heripõra barserí nʉmʉ* (benzimento do coração de uma criança) que são momentos importantes para se realizar as festas com cantos e danças da musicalidade tukana, o dia de *barsamõri*[5].

Na tradição tukana todo grande evento cultural se fortale com a presença de grupos convidados, sejam grupos afins ou paralelos. É importante perceber também que esses momentos vão ganhando novas formas, ao mesmo tempo mantendo certas convenções, sejam eles realizados nas comunidades do alto Tiquié ou em Manaus (Barreto, 2012). Todavia, há muitos desafios, pois, os mais velhos hoje costumam lembrar o passado associando aos bons tempos onde eram os protagonistas das festas e hoje seus filhos já não têm tanto interesse pelos seus conhecimentos. Isso talvez seja um dilema eterno entre gerações. Mas vejamos um pouco sobres as partes de uma musicalidade tukana com seus respectivos momentos e ideiais.

Mʉnropaʉ usétise. É a fórmula discursiva de uma cultura ritual, ocorre em ocasiões extraordinárias de *barsá nʉmʉ* (dia festivo), *poorí nʉnmʉ* (festa de oferecimento), *minria nʉmʉ* (festa das Flautas Sagradas), *amoyese nʉnmʉ* (festa de iniciação da mulher), *heripora barserí nʉnmʉ* (dia do "benzimento do coração"). São exatamente essas ocasiões que proporcionam para as cerimônias tukana. O que não pode faltar também é o Epadú (pó resultante da folha de coca), cigarro e *Karpí* (*ayahuaska*), substâncias que potencializam palavras e sentidos. *Mʉnropaʉ usétise* é sempre dirigido por um especialista em especial um *kumu*, o chefe da maloca/comunidade, e *Bayá* (mestre de música). Enquanto cultura ritual, é um discurso da estrutura social das etnias (unidades maiores: *marsa kurári*) e sibs (tukano: *darseá kurári*) indígenas da região do alto Rio Negro; descreve uma hierarquização

[4] Novamente faço um recorte da minha dissertação (Barreto, 2012), assim como alguns complementos sobre a temática em tela num ensaio de fazer uma nova leitura ao que se pensou há uns 3 anos atrás.
[5] Músicas tukano. Salientasse que em cada festividade tukano os bayá canta uma determinada música, com seus respectivos passos e musicalidade, dependendo também do momento em jogo na aldeia. Barsamõ: um canto musical, se refere apenas a uma determinada música. *Barsamõri:* várias músicas.

patrilinear, a virtude de cada sib, das casas em que habitam, enfim, a socialidade indígena (ver Barreto, 2012).

Essa cultura ritual de *mʉnropaʉ usétise,* é acompanhada por cigarro (*mʉnroro*), cuia de Epadú (*paatu waharo*), bastão sagrado (*yaigʉ*), banco (*kumuro*). Além disso, a presença de companheiros e assistentes cerimoniais que servem bebidas e acendem cigarros. Geralmente os protagonistas, entre diferentes grupos de irmãos e anfitriões, são o mestre de música (*bayá*), o chefe da casa (*wii kʉhʉn*), o benzedor (*kumu*). De outro modo, o chefe da casa incumbe um responsável para o discurso de *mʉnropaʉ usétise* quando acontece discurso cambiante do conhecimento tukano com os visitantes que são de outras etnias, um efeito de um discurso de cultura ritual marcado por momentos específicos. Chegada e partida marcam o início e o fim de um vento cultural tukano com seu respectivo repertório musical.

O discurso de *mʉnropaʉ usétise* como arte do diálogo tukano se divide da seguinte forma: *Peeru Diáporo, Héri saha durtíse, Naynho kunri barsámo, Mʉnropaʉ Tuaró, Mʉnropaʉ Uusétise* e *Bʉrʉ Sirinse.* São alguns dos momentos que nos cabem destacar em detalhes.

Peeru Diáporo. Acontece na abertura, é o discurso de recepção e troca cerimonial da festa de oferecimento (*Poorí Nʉnmʉ*). Ness caso, quando os visitantes entregam os produtos de oferecimento para os anfitriões é um viés para trocas cerimonias, e consequentemente para realização de festividades indígenas. Os visitantes por sua vez oferecem a produção coletiva. E quando termina o discurso de *Peeru Diáporo* se inicia a dança de *Capiwayá*. Geralmente quem realiza a dança é o grupo visitante, portanto, toda responsabilidade para apresentação das danças pertence ao grupo visitante. Uma dança depende do mestre de música (*Bayá*) que junto com seu grupo articula para a seleção e organização musical, com ensaios e preparativos, podendo ser o canto e dança de *Warpíri*, *Irki Punri* (folha de inajá), *Irkia* (Inajá), *Kertió barsá* (dança dos chocalhos), *Darsia Barsá* (Dança do Camarão). Esses momentos não se realizam em dia qualquer, não são como os benzimentos que podem acontecer a qualquer dia e hora. Assim, tudo passa por um planejamento prévio.

O segundo momento é *Herisaha Durtíse*. É o momento em que o anfitrião e o visitante transmitem através de sua oralidade para que ambos tenham um conforto espiritual, no intuito de acalmar o coração de ambos. O terceiro momento é *Naynha kunri Barsamon*

(ritual de boa noite) que ocorre a partir das 16 horas. Isso tudo sendo observado discretamente tanto pelos anfitriões como pelos visitantes, pois, através dessa observação discreta que chegam a uma conclusão e análise sobre a a organização sociocultural de um determinado sib tukano, no caso.

Outro momento marcante é *mʉnropaʉ tuátaro.* É quando os mestres cerimoniais se aproximam com seus cigarros, munidos de bastão sagrado (*Yagʉ*) e cuias repletas de Epadú para um longo discurso da arte do diálogo tukano, o *Mʉnropaʉ Uusétise.* Os mestres cerimoniais passam horas em discursos classificando os sibs da etnia tukana, descrevendo a organização sociocultural tukano e sua formação hierárquica de unidades maiores e unidades menores, bem como classificando as etnias do noroeste amazônico (*marsa kurárire bersemoronse*). Tratam da vida e das responsabilidades dos integrantes de um determinado sib, da sua qualidade e habilidade, dos seus dons e características. Enqaunto acontece esse momento não se realiza nenhum tipo de danças. Tendo finalizado *mʉnropan Uusétise* (a partir das 3 horas da manhã) ocorre outro momento de dança, com outro ritmo e modalidade, o ritual de *Buá Parká* (flauta sagrada), é o momento que se estende até por volta das 13 horas do dia seguinte.

Por fim, ocorre o momento de *Bʉrʉ Sinriro*, um espetáculo à parte, quando os jovens passam a server as bebidas para os que se encontram na maloca, numa partilha liberada de bebidas e dinamizações no interior da maloca. M*ʉnropaʉ usétise* não se manifesta em qualquer momento por ser um discurso efetivado em tempos de *Poorí Nʉnmʉ* (Festa de Oferecimento), *barsamõri na weerí nʉmʉ* (no dia em que se apresenta a dança tukana) conforme a programação prevista por quem está organizando. Quando há inauguração das malocas, por exemplo, faz-se a dança de *Buá* (tipo de flautas), *Kenron* (tipo de fruta). No dia da iniciação da mulher (*Anmoa Numia Nʉnmʉ*: dia da primeira menstruação feminina) se faz a dança do camarão (*Darsiá Barsa*). No dia em que é realizado o benzimento de peixe (*waí barsé erkári nʉnmʉ*) para a criança se realiza também o ritual da dança do camarão, bem como nos dias do benzimento do coração. Enquanto que no dia de *Minria Põra Nʉnmʉ* (Flautas Sagradas/Yuruparí) é apresentado a dança de *Kay* (*kay barsa*[6]).

[6] Numa tradução livre: *kay*: miolho; *barsa*: dança.

São, portanto, esses rituais, essas danças que dão fundamentos para a racionalidade e musicalidade tukana, com seus respectivos rituais e melodidas. Todavia, a musicalidade tukana está vinculado tanto no context mítico assim como no contexto sociológico sendo pensada e repensada, sendo interpretada e reinterprada. Em outras palavras, é isso e mais um pouco que está por trás do som dos marcás no alto Rio Negro, pois, na musicalidade tukana não é só o som dos maracas, o toque dos pés no chão, o gingado do corpo que estão em ação, mas sim própria organização tukana e sua reificação cultural através de danças e rituais.

Considerações Finais

Hoje em dia existem muitos desafios para preservação das danças e rituais tukano, muitos ornamentos foram extintos por pressão missionária, mas também existem muitos meios que estão levando à extinção dos rituais e danças que descreve uma cultura através de sua linguagem e musicalidade.

Precisamente, é necessário pôr em prática (Ingond, 2000) para entender melhor a arte da musicaldade tukana uma vez que é também uma "obra aberta" (Eco, 1976: 37-76), isto é, a musicalidade tukana sempre foi sendo repensada e reorganizada. Preocupante é a situação da nova geração de indígenas envolvida em outro ritmos melodias na medida em passam a ter contato com a "cultura urbana". Para muitos desses que estão sairam por várias situações de suas aldeias em busca de uma alternative de vida a música de seu povo passa soar como estranho, como pouca emoção ou atração. Assim, passam a alienar-se com a ideia de que o que "presta" é a música urbana, o sucesso das paradas, a música que toca diariamente nas rádios, clubes de festas. De todo modo não adianta encontrar uma justificativa, é necessário uma resposta concreta, pois, se existem pessoas que ainda descrevem oralmente como eram ou como se efetiva uma dança e um ritual é certo que a cultura ritual não está "morta".

Vale ressaltar que vários instrumentos e símbolos representam uma festividade tukana, a saber, casco de jabuti, osso de veado,defumação de breu benzido, cigarro benzido, epadu benzido, caxiri benzido, carriçu, flautas sagradas, trocano, casco de caracol, as plumas, bastão, colares e os maracás. São objetos, simbolos e instrumentos que incorporam um ritual, uma dança, enfim, a cultura ritualizada dos tukano.

Contudo, essa formalidade, tem sua representação cultural através das músicas, das danças e rituais, dos instrumentos musicas, através dos passos compassados, do tempo e espaço. Especificamente, em se tratando da linguagem musical afirmamos que são linguagens míticas, cantadas e dançadas desde os tempos das terras imortais, pelos demiugos de um certo tempo que passou a ser o universo imaterial na concepção indígena que, de certo momento, são rememorados ao som e dança dos maracás do rio negro.

REFERÊNCIAS

BARRETO, J. R. R. Formação e transformação de coletivos indígenas no noroeste amazônico: do mito à sociologia das comunidades. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Manaus: 2012.

JAEGER, Werner. Paidéia: a formação do homem grego. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

INGOLD, Tim. 2000. The Poetics of Tool-Use: From Technology, Language and Intelligence to Craft, Song and Imagination, in The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill, London: Routledge, pp. 406-419/434-435.

ECO, Umberto. Obra Aberta. 1976. Sao Paulo: Perspectiva. A poética da obra aberta. 37-66.

OS TAMBOREIROS DA ILHA DAS MONTANHAS: MÚSICA E SOCIABILIDADE NO COLÁ SON JON DE PORTO NOVO.

Alcides José Delgado Lopes
tchida.pesquisa@gmail.com
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Esta pesquisa versa sobre as festas de *Colá Son Jon* (CSJ) na cidade do Porto Novo, ilha de Santo Antão, Cabo Verde. Visa analisar em especial a atuação dos principais músicos da festa, os tamboreiros, e o seu lugar na trajetória desta manifestação cultural, que vem passando por transformações significativas nos últimos tempos. O trabalho de campo compreendeu três etapas, duas delas realizadas durante a época das festas, em junho de 2013 e 2014, e uma realizada em dezembro de 2013, quando foram analisadas as diversas formas de sociabilidade praticadas pelos moradores de um bairro da periferia durante a mobilização que antecede, e permanece durante, as festividades. As festas de *CSJ* estão profundamente associadas com os modos de vida dos antepassados da ilha através da memória, do uso de objetos simbólicos e das representações vividas durante este ciclo. A abordagem etnomusicológica é inaugurada aqui, na medida em que procuro compreender o ofício do tamboreiro a partir da sua perspectiva. No meu procedimento metodológico procuro valorizar as práticas e saberes que o legitimam como um dos principais elementos do *CSJ*. Adicionalmente, a decisão analítica de valorizar a abordagem funcional da música objetivando valorizar uma concepção unitária, nos permite acessar as várias maneiras como nos expressamos ritmicamente, em uma variedade de modos de significação rítmica.

Palavras-chave: *Colá Son Jon, música, tamboreiro*

Abstract

This research is about the festivities of *Colá Son Jon* (CSJ) in Porto Novo, at the island of Santo Antão, Cape Verde. It aims to analyze the performance of the most important musicians to the festivity, the tamboreiros, and their place in this cultural manifestation trajectory, which has been under significant transformations lately. Fieldwork encompassed three steps. Two of them occurred during the festivities, in June 2013 and 2014, and during December 2013, when we analyzed the forms of sociability practiced by the residents of a neighborhood during the mobilization that precedes, and remains until the end of the festivities. The *CSJ* festivities are related to the island ancestor's ways of living through memory, the use of symbolic objects and the living representations during this cycle. The ethnomusicological approach comes into play in my work, aiming to comprehend the tamboreiros' task from their perspective. In my procedures, I seek to value the practices and knowledge that makes them legitimate as one of the major elements that constitute the festivities of *CSJ*. In addition, the analytic decision of valuing the functional approach of music, aiming to value a unitary conception, allows us to enter the various ways how we express ourselves rhythmically, in a variety of rhythmic signification.

Keywords: *Colá Son Jon, music, tamboreiro*

Introdução

O *Colá Son Jon* (*CSJ)* da cidade de Porto Novo, Cabo Verde, a 500 milhas de Senegal, na costa ocidental da África é o nome local que se dá para os festejos em torno do dia 24 de junho, consagrado a São João Batista ("*Son Jon*") no calendário católico, trazido ao arquipélago de Cabo Verde pelos colonizadores portugueses. No quadro destes festejos, dei especial destaque ao tema da música. A música mais característica do *Colá Son Jon* é realizada pelos tocadores de tambor, ou tamboreiros. Aqui, apresento os tamboreiros como portadores da música do *Colá Son Jon* que, junto com os outros elementos que completam o cortejo dão vida à tradição. Por outro lado, na análise para a música dos tambores, na qual levo em consideração não apenas os sons, mas também a dimensão da performance, lanço mão de um conceito de música onde som e movimento são considerados no *lato sensu*, tendo sempre em conta sua estreita conexão com outras formas de cultura expressiva.

Aqui discuto as controvérsias sobre o significado do termo *Colá* convidando o leitor a olhar a prática festiva como um processo constituído de momentos e etapas distintas com diferentes graus de intensidade e euforia. Apresento, com base nas propostas do etnomusicólogo Willie Anku, uma análise da teoria estrutural da música tradicional africana, baseada em uma notação musical circular, onde procuro demonstrar os aspectos combinatórios de um padrão relativo a diferentes posições métricas, baseadas na forma como o padrão rítmico está alinhado com o padrão métrico regulador.

Colá

As polêmicas sobre a origem e o significado do termo *Colá* surgem a partir das declarações que aparecem no debate publicado pela Revista Cabo Verde (1958), envolvendo intelectuais caboverdeanos, em que se pretendia investigar o significado do termo quanto à sua referência exclusiva à dança, à sensualidade e à sexualidade. Contudo, Rodrigues, defende que o termo significa "*falar, dizer em voz alta*", quando o autor faz menção ao tempo em que durante as festas, as mulheres enquanto dançavam diziam em voz alta palavras improvisadas ou cantavam (RODRIGUES, 1997: 32-35).

Observei esta prática por várias vezes em campo, inclusive nas brincadeiras rotineiras das crianças durante a época das festas. No ato da dança do *CSJ*, as coladeiras normalmente iniciam os movimentos da dança ensaiando versos improvisados. Pode ser que este processo não seja facilmente perceptível, devido ao som dos tambores. Os versos mais comumente escutados são os seguintes:

Oh Sébe! Oh Sébe!

Oh Jon Colá ne mim

P'am podê colá ne bô.

Oh Sébe! Oh Sébe!

Oh Jon colá per riba

Per bóche é ne d'bô conta.

Oh Sébe! Oh Sébe!

Oh Jon Colá ness pic

Ness pic de M'ri d'Aninha[1].

A dança do *CSJ* exige energia e muito esforço. É um momento de euforia e prazer conectado com um ritmo intenso e uma dança frenética em que sinais de satisfação aparecem na face dos brincantes acompanhados de sintomas de estafa, como por exemplo; o suor escorrido e a respiração ofegante.

A ideia de olhar para o *CSJ* como um processo constituído de momentos com diferentes graus de intensidade e euforia, os quais não são facilmente distinguíveis uns dos outros, é vantajoso. Parto do princípio que a ideia de processo acarreta a ideia de mudança. Por exemplo, as palavras faladas ou cantadas em voz alta no início da dança de Colá, que se transformam em gritos, são provas da transformação que acontece num processo onde a sensação de euforia e a persistência coexistem, a agência se concretiza em estética.

[1] Oh, Sabe! Oh, Sabe!/Oh, João colá em mim/Para que eu possa colá em você./Oh, Sabe! Oh, Sabe! /Oh, João colá na parte de cima (se referindo ao corpo) /A parte de baixo não é da sua conta/Oh, Sabe! Oh, Sabe! /Oh João colá nesse pico (referência ao clitóris) /Nesse pico de Maria d'Aninha.

Agawu (1987) chama atenção do leitor para levar em consideração, a dimensão física da performance. Ele apresenta um esquema para compreender o que ele chama da "natureza integral do ritmo da África Ocidental". A figura 1 apresenta cinco estágios contíguos que entre os quais há uma relação causal ou orgânica. O gesto (estágio um) é o evento rítmico primordial, sendo uma manifestação física de uma necessidade comunicativa mais fundamental. Na sequência, a palavra falada (estágio dois), cujos agregados compreendem a linguagem, ele chama atenção para o fato da palavra falada ser contextualizada como uma intensificação do gesto, isto é, um resultado da transformação da comunicação não verbal em verbal. Segundo ele, a linguagem na sua forma ativa, o discurso, gera a música vocal (estágio três), e a música vocal, por sua vez, se transforma em música instrumental (estágio quatro). As relações que interpenetram as dimensões da música vocal e da instrumental, chamam atenção para os paralelos funcionais existentes entre estas duas músicas. Finalmente, a música instrumental elicita a dança ou o gesto estilizado (estágio cinco). Assim, na ótica de Agawu, completamos um círculo (AGAWU, 1987).

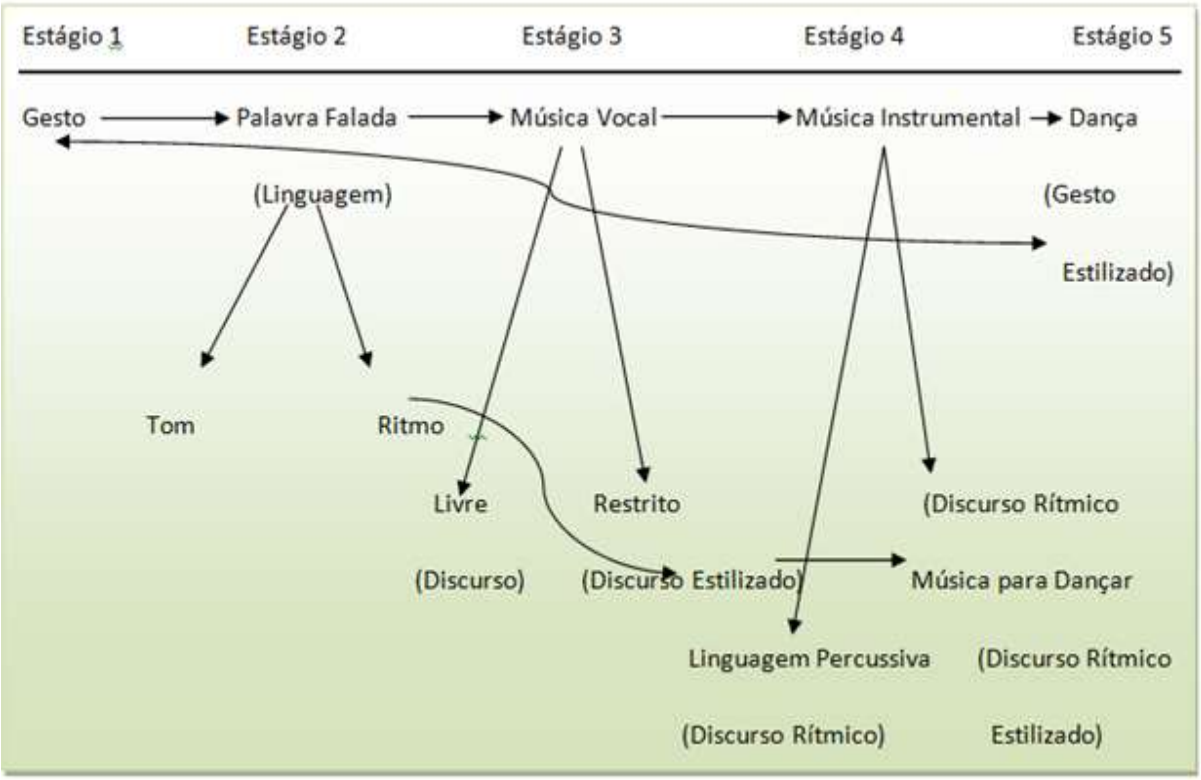


Figura 1: O domínio da expressão rítmica na África Ocidental.

Esta abordagem destaca um aspecto importante ao considerarmos o dilema atribuído ao significado do termo *Colá*. A questão não reside na dicotomia, mas sim na polissemia do termo. *Colá* abarca no seu significado um processo. Nos momentos iniciais da dança, ou em momentos de pausas intermitentes, *Colá* significa entoar em voz alta ou cantar versos improvisados. Em outros momentos de maior intensidade, embalados pelo reverberar dos tambores, *Colá* significa algo mais abrangente e completo.

O ritmo dos corpos, o ritmo dos tambores.

Há um consenso entre etnomusicólogos africanos e seus colegas que pesquisam a música percussiva do oeste africano com relação à inadequação dos métodos de análise musicológica ocidentais quando aplicados a este domínio. Locke (1982), Agawu (1987) e Anku (1997) são exemplos consonantes com relação ao fascínio exercido pela percussão poli rítmica africana sobre os etnomusicólogos, mas criticam severamente o fato de cada indivíduo ter tentado interpretar o ritmo africano a partir do seu *background* intelectual sobre a música e a teoria ocidentais tanto como performer, ou etnógrafo (KAUFMAN, 1980 apud ANKU, 1997).

De acordo com Agawu (1987), a questão do papel fundamental da criação musical na vida e nas sociedades africanas, ainda continua a ser o tema padrão. Desde as pesquisas que tiveram suas origens nas viagens dos exploradores, missionários e outros funcionários dos impérios coloniais, que atravessaram os cinquenta anos de estudos etnomusicólogos e permanecem até o final da década de oitenta do século passado, têm a mesma preocupação. Todos os elementos presentes na música da tão falada *Afrique Noire*, o ritmo foi o que mais recebeu atenção dos pesquisadores.

O tambor de Son Jon

O tambor de *Son Jon* é construído em várias dimensões. O corpo do instrumento (casco) pode variar de diâmetro e profundidade, mas para um adulto é aconselhável um tambor entre 45 a 50 cm de diâmetro e com 20 a 22 cm de profundidade.

A madeira usada para construí-lo é casquinha ou nêspera, o arco do tambor também pode ser feito de carvalho. O tambor é forrado com pele de cabrito de até três meses de vida. O casco recebe dois arcos de metal em cada extremidade, chamados de cinge, sobre os quais a pele tratada será enrolada e presa, depois mais dois arcos de madeira serão colocados em cima de cada pele para assim segurar as duas peles com o casco. Os arcos possuem furos por onde passam cordas de nylon, em um desenho em diagonal para garantir a junção de todos os componentes do instrumento.

Os tambores são afinados deslocando a adriça (entre os tamboreiros, termo local usado para identificar o nó que é usado para afinar o instrumento) sobre as cordas de nylon. Este deslocamento é feito por uma das esporas do tambor, um tipo de baquetas mais grossas, que geralmente tem uma das extremidades achatada e vincada. Este nó é usado para unir as cordas que passam pelos furos dos arcos. Por cima da pele passa uma corda chamada de véu, proporcionando o som reverberado do instrumento. Os tambores são tocados com baquetas feitas de pau de vassoura, chamados de esporas. O som produzido pelo tambor é possante e vibrante.

A música dos tambores

Nas críticas aos modelos de análise musicológica usados por etnomusicólogos ou musicólogos para interpretar a percussão africana, Anku reconhece os trabalhos de David Locke (1982), John Chernoff (1979), A. M. Jones (1954) e James Koetting (1970) como relevantes ao desafio de criar um sistema de notação orientado na interpretação da percepção holística, que enfatizasse os métodos descritivos e os analíticos (ANKU, 1997).

Diferentemente dos grupos de percussão do oeste africano que têm uma formação rígida e apresentam uma variedade tímbrica, os grupos de tamboreiros ultrapassam dez, chegando a ter quinze instrumentistas. Um deles é o líder que tem o papel de "reger" o início e o *finale* da toca. Ele influencia os outros tamboreiros o tempo todo durante a "toca". O som do tambor de *Son Jon* varia de mais grave e profundo para um registro médio. Mas a qualidade imponente do bloco sonoro do cortejo de *CSJ*, de característica monolítica, traz à tona um dos aspectos mais significativos da percepção "multirítmica" na percussão; os

vários padrões que compõe o todo são ouvidos em integração e não como unidades isoladas (ANKU, 1997).

No início de uma "toca" de tambores em que estão presentes vários tamboreiros, normalmente eles começam a afinar os instrumentos, apertando ou afrouxando a adriça. Quanto mais reverberante melhor. Na sequência, o tamboreiro líder começa a tocar uma sucessão de padrões rítmicos conhecidos e depois, seguido/imitado pelos outros tamboreiros do grupo, e à medida que ele percebe as expectativas da integração, estabelece um andamento rítmico da "toca". A partir daí os outros elementos como o apito, as exclamações e as vocalizações começam a ganhar força e a serem percebidos de forma mais clara.

Este exemplo demonstra, de acordo com o modelo Anku, a presença e o reconhecimento dos ritmos emergente e resultante como fenômenos conceituais e perceptivos legítimos da percussão africana (ANKU, 1997).

O ritmo emergente pode ser definido como uma seleção aleatória de um contínuo de "picos de proeminência" de padrões sonoros, que constituem um repertório de ritmos integrados. O ritmo resultante, por sua vez, é um resultado mais definido de uma integração, concebida monoliticamente. A percepção intrínseca da sincronia temporal dos vários elementos que compõe o conjunto está, em grande parte, inserida na consciência do *performer* (o tamboreiro), e nas expectativas dos ritmos emergente e resultante (ANKU, 1997: 213).

Durante uma seção de "toca", que não tem um tempo estabelecido de duração, cabe ao líder, com o auxílio do seu apito, executar certos motivos ou frases rítmicas, que sejam comuns à prática dos tamboreiros. Estas elocuções ao serem vocalizadas, tocadas no tambor, ou sonorizadas por quaisquer outros meios disponíveis (o apito) podem gerar uma energia renovada na participação do conjunto na performance. Este comportamento, se ocorrer no tempo certo, chama a atenção dos outros integrantes. A resposta é instantânea e espontânea e, por sua vez, aumenta o nível de excitação. O sucesso de uma performance pode ser mensurado em parte, pelo grau de intensidade (que pode ser expressa na profundidade da emoção ou pela extensão da alegria) da performance (ANKU, 1997: 214).

Foi observado neste estudo que, as articulações de certos padrões rítmicos executados pelo tamboreiro líder provocavam, nos outros integrantes do grupo, uma reação cíclica de

exaltação. Segundo informantes, no momento em que o líder "provoca", eles têm a lembrança de passagens rítmicas bem conhecidas, o que geralmente aumenta a intensidade do fenômeno.

Aspectos estruturais da integração rítmica do *csj*

No campo da etnomusicologia, a música instrumental africana é quase sempre construída com ênfase na percussão e exprimida em várias formas de dança. Das numerosas formas e estilos de percussão encontrados na África Ocidental, três modos principais são distinguidos: o modo discursivo, onde o percussionista meramente reproduz os ritmos do discurso no tambor – e daí o fenômeno tão conhecido como o "tambor falante"; o modo de sinal, similar ao discursivo, porém com menos palavras onde os ritmos são de alguma forma estilizados, demonstrando o envolvimento de um tipo de código, o qual, o ouvinte deve mostrar habilidade para decifrar. De acordo com Agawu, este modo de percussão não é arbitrário; o modo da dança é definido pela regularização dos padrões rítmicos para criar a métrica em um processo transformacional. Procuro entender se o último modo é o que coincide com o nosso objeto de estudo, o *CSJ*.

Seguindo Anku, proponho que consideremos a "*toca*" de tambores, percebendo o ritmo como um todo articulado em grupos de várias unidades estruturais. Estes grupos rítmicos podem ser percebidos em vários níveis, como ilustrado abaixo. Estes níveis podem ser compreendidos por uma ou mais unidades da extensão padrão: a) uma extensão de dois padrões (em uma síntese de terceiro nível); b) o padrão da extensão em si (em uma síntese de segundo nível); c) em grupos de metade da extensão padrão (em uma síntese de primeiro nível), como unidades de tempo (ANKU, 1997: 214-215).



Figura 2: Esquema dos níveis de grupos rítmicos

A manipulação destas estruturas ocorre de várias formas, tanto linearmente, levando em consideração cada parte individual, quanto verticalmente, no âmbito das unidades rítmicas das partes que compõem o conjunto. Verticalmente, elas são percebidas em integração para atingir as mesmas proporções estruturais que as equipare fundamentalmente à extensão padrão. A partir daí, elas são compostas, em sua maioria, em relações de padrões duplos (antecedente/consequente) na síntese de terceiro nível.

A principal referência estrutural aqui estabelecida é a extensão do *time-line* que neste caso coincide com um binário composto seis por oito, portanto a unidade de tempo coincide com a semínima pontuada. Segundo Anku, a música africana na sua grande maioria é circular e, este conceito de tempo é o que define o sistema estrutural na visão holística do conjunto. O *time-line* é aquela extensão padrão do tempo concebida de acordo com os níveis a, b ou c (Fig. 2) e a partir da qual toda a performance deriva. Este conceito de *time-line* se traduz como um *time-cycle*, pois a música africana é essencialmente percebida mais como um conceito circular do que linear. Tudo que acontece durante a performance é totalmente organizado a partir desta matriz estrutural, permitindo ao performer sair e entrar na performance sem nenhuma inibição (ANKU, 1997).

No exemplo a seguir (Fig. 3), o recorte é feito para que cada parte composta seja articulada dentro de uma estrutura de doze pontos equidistantes (doze colcheias), constituindo assim, um grupo rítmico de dois padrões de extensão (considerando que um padrão é constituído por seis colcheias). Cada extensão composta estabelece uma relação com o pulso regulador, indicado com uma seta na figura. O arco limita a parte composta articulada dentro de uma estrutura de doze colcheias

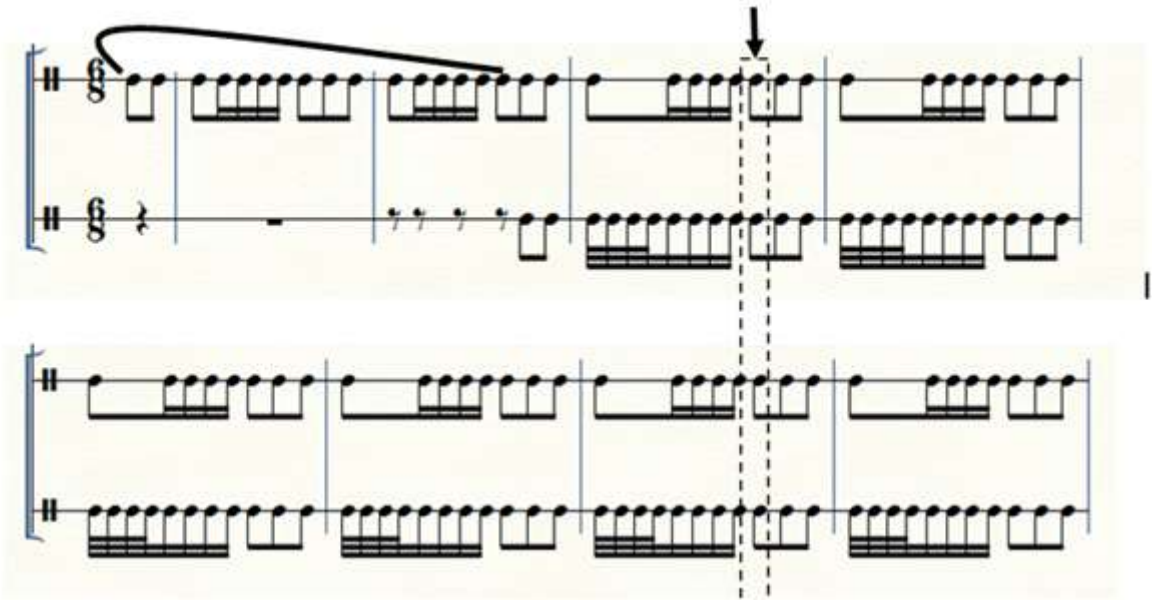


Figura 3: Padrão composto com pulso regulador

A consideração vertical dos padrões compostos estabelece três tipos de relações integrais entre eles, através dos seguintes procedimentos: (a) sobreposição; (b) entrelaçamento e (c) adjacência e alternância. O ritmo resultante a partir de tais combinações constitui um conceito rítmico monolítico (ANKU, 1997: 215).

A sobreposição se refere aos padrões compostos que são escutados em justaposição, por conseguinte, em uma relação ligeiramente gradual. Ela acontece entre dois padrões de relações diferentes com o pulso regulador (Fig. 4A). Uma relação de entrelaçamento ocorre quando dois ritmos compostos são sobrepostos e assim, compartilhar a mesma orientação com o pulso regulador (Fig. 4B). A adjacência e alternância talvez seja a relação mais observada de todas as três (Fig. 4C). Ela se refere como o nome implica, aos ritmos que se encontram em uma inter-relação adjacente (antecedente/consequente ou pergunta-e-resposta). Estas últimas relações aparecem em todos os níveis da estrutura.

A) Relação de Sobreposição



B) Relação de Entrelaçamento



C) Relação de Adjacência/Alternância

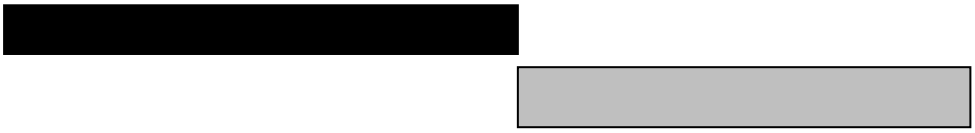


Figura 4: Padrões compostos em justaposição

Estas técnicas não são limitadas à música vocal, mas permeiam todas as formas de práticas performáticas, conseguindo sua maior expressão na percussão. Elas são facilmente reconhecidas entre frases rítmicas de extensões estruturais mais amplas. Da mesma forma que nos ritmos emergente e resultante, a habilidade do performer em conseguir manter a organização do tempo total da peça, está, em parte, na sua percepção das várias relações estabelecidas, entre outros, nos padrões de pergunta-e-resposta (ANKU, 1997).

Contribuições analíticas específicas para o colá Son Jon

Há duas perspectivas analíticas importantes que devem ser levadas em consideração: a perspectiva holística "interna" do tamboreiro e a perspectiva Holística "externa" (ANKU, 1997: 217).

A perspectiva holística "interna".

As principais considerações para compreendermos a perspectiva holística interna são as descrições de como os performers se orientam e mantêm o seu relacionamento com outras partes que compõem o conjunto: nas palavras de Anku, como o performer percebe as suas entradas. Podemos distinguir as relações primárias das secundárias.

As relações primárias são aquelas que dependem diretamente da marcação do pulso. Cada tamboreiro percebe a marcação do pulso em integração com o seu próprio padrão rítmico, como uma forma de facilitar o processo de entrada, de sacar a "deixa" ou a pista para iniciar o seu toque na "toca". Esta estratégia aparece aqui para compensar a inexistência de conceitos externos de regência, e este dispositivo de natureza orgânica é crucial para a integração do conjunto (ANKU, 1997).

As relações secundárias se referem às instâncias quando o performer estabelece múltipla integração com padrões que não seja o pulso. Dependendo do nível de intensidade da "toca", por exemplo, as relações rítmicas entre os tamboreiros, às vezes aos pares, se tornam tão forte que um ou ambos os tamboreiros irão, momentaneamente, se dissociar da marcação do pulso sem, contudo, perder o fluxo do andamento da "toca". Este tipo de diálogo que surge entre eles, implica que um dos tamboreiros deve tocar um padrão que sirva de marcação de tempo para o outro tamboreiro (ANKU, 1997).

Estes tipos de mudança de foco ocorrem com frequência durante a "toca". Elas surgem porque certos ritmos se integram mais facilmente do que outros, ou porque ajudam na percepção do andamento com mais facilidade. Na medida em que as relações durante a toca se desdobram em intensidade e complexidade, há sempre a necessidade de fazer referências frequentes à marcação do pulso para confirmar o momento das entradas (ANKU, 1997).

No auge da intensidade da execução, a percepção da composição holística se transforma em uma percepção de ritmos compostos inseparáveis. O performer já não percebe o seu ritmo como padrões compostos, mas sim, como parte do monólito. De acordo com Anku, é o desejo de todo o performer, sustentar esta unidade perceptiva, sobressaindo da integração, pelo maior tempo possível (ANKU, 1997).

Além disto, pode-se também observar a maneira como cada instrumento se relaciona dentro da configuração holística do conjunto a partir da perspectiva interna. Das observações é possível deduzir, por exemplo, instrumentos se relacionando em duplas na base de padrões rítmicos atribuídos.

Os temas e as variações do tamboreiro líder são apresentadas como uma sucessão de padrões que estabelece várias orientações com o pulso regulador. Os outros performers percebem esses temas e variações como uma força motriz que molda as suas percepções de mudança, enquanto que, eles, por sua vez, fornecem os ingredientes para o *ostinato* em *background*, ao longo do qual, múltiplas integrações possíveis são estabelecidas com cada orientação temática. Na medida em que a percepção do *ostinato* é monolítica, cabe ao tamboreiro líder a responsabilidade e o desafio de governar a "cama" rítmica da performance (ANKU, 1997).

A Perspectiva holística "externa"

Segundo Anku, a perspectiva externa representa a consideração holística da configuração rítmica do conjunto. Assim, os padrões não somente coexistem ou se integram em um nível unilateral, mas também, estão sujeitos a diferentes transformações devido a vários fatores.

Nas observações de campo registramos que o primeiro tamboreiro apresenta o tema. Na sequência, ele vira o acompanhamento. O segundo tamboreiro reexpõe o tema até se fundir no acompanhamento com o primeiro. O terceiro tamboreiro, ao apresentar o mesmo tema, por sua vez, o faz com um "molho" diferente, a sua incursão parece um solo. Com estas entradas sucessivas, mantêm-se o *ostinato* do ritmo inicial. Os toques se aproximam até chegar ao mesmo tema. Soando assim, todos como um só instrumento (Fig. 5).

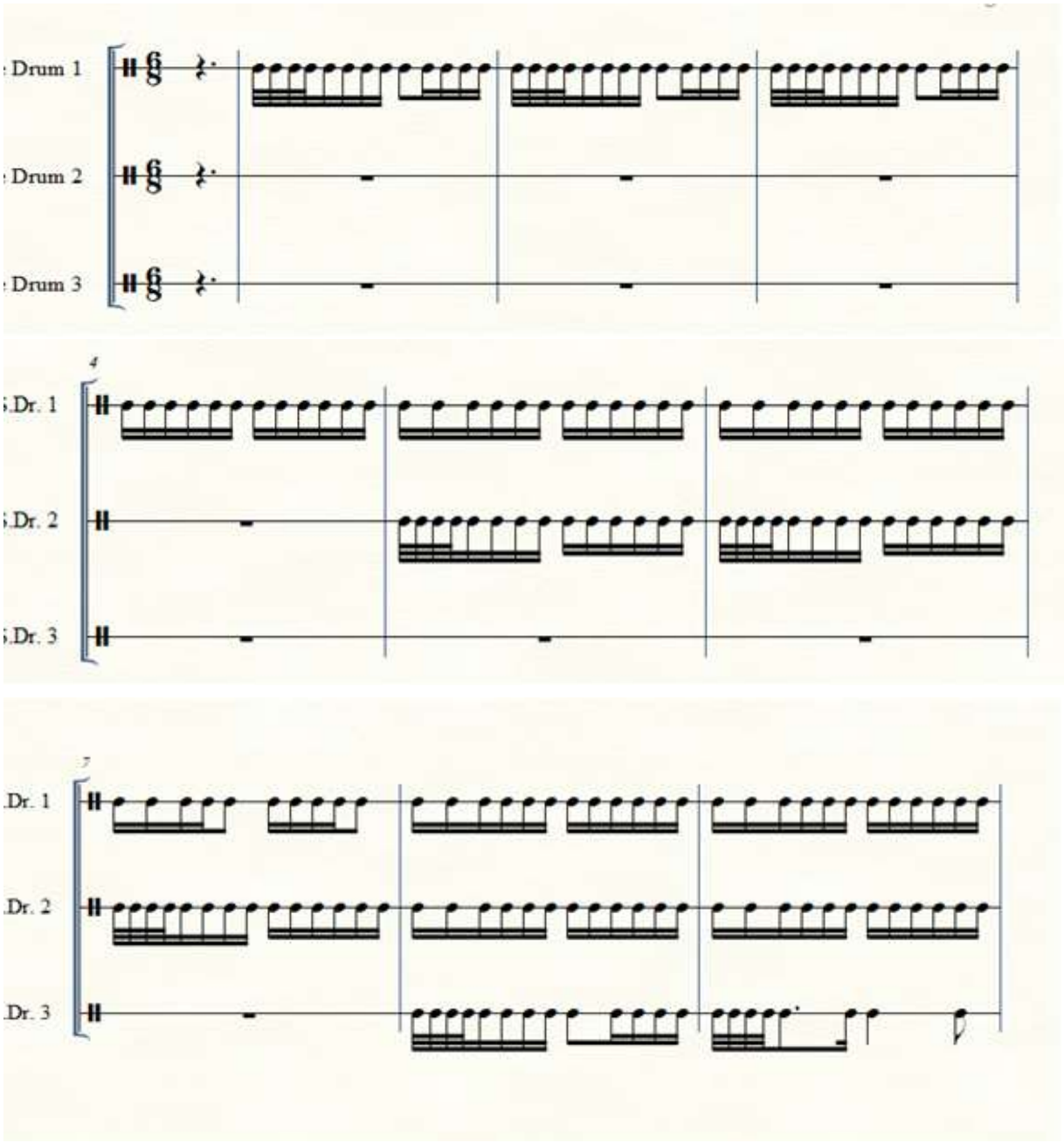


Figura 5: Estratos das observações mencionadas acima.

A "*toca*" de *CSJ* na ilha de Santo Antão varia de acordo com as localidades rurais de onde se originam os tamboreiros. Durante as visitas ao atelier do mestre-construtor de tambores de *Son Jon*, Betchinha, houve algumas demonstrações de diferentes tipos de "*toca*", feitas na companhia dos seus filhos.

A figura 6 ilustra dois exemplos que foram transcritos a partir destes encontros:

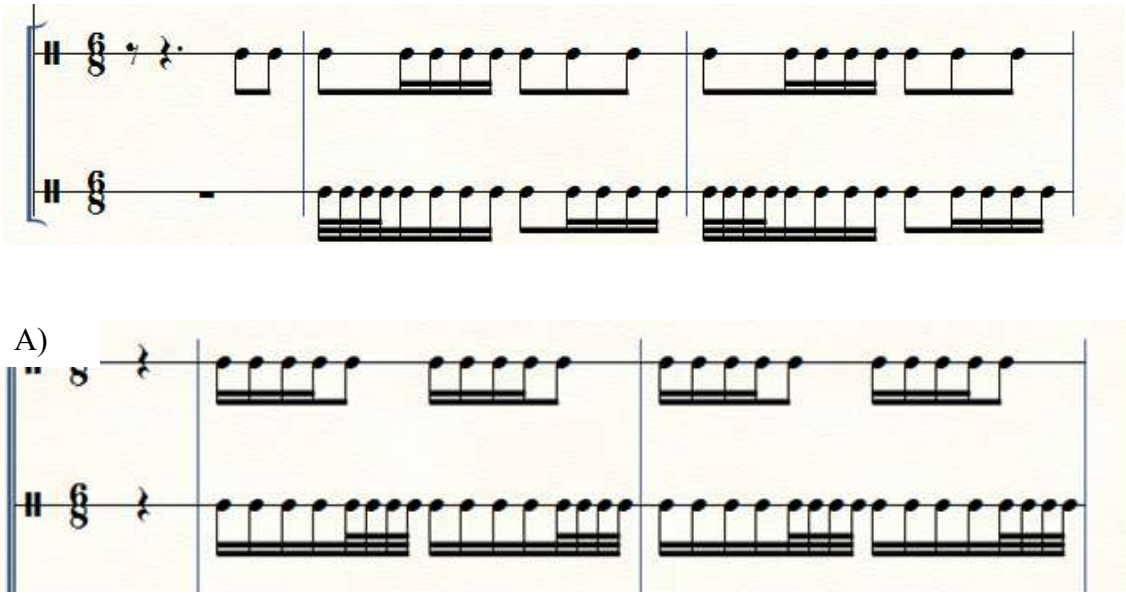


Figura 6: Partituras com as diferentes tocas. A) Toca de Figueiral. B) Toca de Roladinha de Sul

Em conclusão percebemos que o que cada performer faz é apenas um pedaço de um todo. O todo sonoro, neste caso, é mais do que o resultado da combinação dos sons, tem outra identidade, não sendo apenas a soma das partes.

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. K. 1987. The Rhythmic Structure of West African Music. *The Journal of Musicology*, Vol. 5, No. 3, p. 400-418.

ANKU, W. 1997. Principles of Rhythm Integration in African Drumming. Black Music Research Journal, Vol. 17, No. 2, pp. 211-238.

CHERNOFF, J. M. African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and social action in African musical idioms. University of Chicago Press. 280 p.

JONES, A. M. 1954. African rhythm. Africa 24: 26-47.

KOETTING, J. 1970. Analysis and notation of West African drum ensemble music. Selected Reports1, no. 3:115-146.

LOCKE, D. 1982. Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eve Dance Drumming. Ethnomusicology, Vol. 26, No. 2. p. 217-246.

RODRIGUES, M. 1997. Cabo Verde-Festas de Romaria- Festas Juninas. Ed. Autor Largo John Miller, Mindelo. 60 p.